



HAL
open science

Poétique de la banlieue dans les premiers romans de Zola : de La Confession de Claude à Madeleine Férat

Takanobu Adachi

► **To cite this version:**

Takanobu Adachi. Poétique de la banlieue dans les premiers romans de Zola : de La Confession de Claude à Madeleine Férat. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030024 . tel-04069374

HAL Id: tel-04069374

<https://theses.hal.science/tel-04069374>

Submitted on 14 Apr 2023

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

ED 120 – Littérature française et comparée
EA 3423 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle
(CRP19)

Thèse de doctorat littérature et civilisation françaises

Takanobu ADACHI

**Poétique de la banlieue dans les premiers
romans de Zola :**

De La Confession de Claude à Madeleine Férat

Thèse dirigée par M. Olivier Lumbroso
Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Soutenu le 16 mars 2022

Jury

M. Pierre DUFIEF, Professeur émérite à l'Université Paris-Nanterre

Mme Siyan JIN, Professeure à l'Université d'Artois

M. Olivier LUMBROSO, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Kosei OGURA, Professeur à l'Université Keio

M. Alain PAGÈS, Professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé

Poétique de la banlieue dans les premiers romans de Zola : De *La Confession de Claude* à *Madeleine Férat*

Le terme « banlieue », depuis longtemps stigmatisé en français, n'est pas toujours connoté négativement dans la culture parisienne du XIX^e siècle. Un tournant historique a lieu dans la perception du terme au cours des années 1860, période où la petite banlieue est annexée et où l'urbanisation haussmannienne transforme la capitale. Si les écrivains romantiques se contentent d'une division entre la ville (notamment Paris) et la campagne, Zola remet en doute cette dichotomie spatiale en décrivant la banlieue, zone intermédiaire et ambiguë. À la taxinomie traditionnelle – qui reflète la polarité est-ouest (ouvrier-bourgeois), laquelle se combine à une polarité nord-sud (Ville-Université) —, nous proposons d'adjoindre un principe concentrique basé sur les notions de ville, faubourg, petite et grande banlieue. La lecture de *Germinie Lacerteux* (1865) des Goncourt permet à Zola de découvrir dans la banlieue un attrait différent de celui des faubourgs misérables et de la campagne idyllique ; dès lors, l'écrivain développera sa poétique de la banlieue dans ses premiers romans, de *La Confession de Claude* (1865) à *Madeleine Férat* (1868), en passant par *Le Vœu d'une morte* (1866) et *Thérèse Raquin* (1867). En recourant à diverses approches – historique, biographique et de sémiotique urbaine –, nous tenterons de montrer le caractère ambigu, polysémique et fécond de la banlieue zolienne. Nous souhaitons insister sur la force motrice que la quête d'une poétique de la banlieue exerce sur son écriture : c'est en effet par elle que Zola se dégage de la vision romantique, s'arrime au projet réaliste et se lance dans la création d'une nouvelle esthétique, le naturalisme.

Mots clés : Zola, Goncourt, Paris, banlieue, urbanisation, naturalisme

Abstract

Poetics of the suburbs in Zola's early novels: From *La Confession de Claude* to *Madeleine Férat*

The term “banlieue”, long stigmatized in French, was not always negatively connoted in nineteenth-century Parisian culture. A historic turning point in the perception of the term took place in the 1860s, a period when small suburbs were annexed and Haussmann's urbanization transformed the capital. While Romantic writers may have been content with a division between the city (notably Paris) and the countryside, Zola challenged this spatial dichotomy by describing the suburbs as an intermediate and ambiguous zone. To the traditional taxonomy – which reflects the east-west polarity (worker-bourgeois), that is combined with a north-south polarity (City-University) – we propose to add a concentric principle based on the notions of city, faubourg, small and large suburb. The reading of *Germinie Lacerteux* (1865) by the Goncourt brothers allowed Zola to discover in the suburbs an attractive trait different from that of the miserable faubourgs and the idyllic countryside; the writer would then go on to develop his poetics of the suburbs in his first novels, from *La Confession de Claude* (1865) to *Madeleine Férat* (1868), including *Le Vœu d'une morte* (1866) and *Thérèse Raquin* (1867). Using various approaches – historical, biographical and urban semiotics – we will attempt to show the ambiguous, polysemic and fertile character of the Zolian suburb. We wish to emphasize the driving force that the quest for a poetics of the suburbs exerts on his writing: it is in fact through this that Zola frees himself from the romantic vision, anchors himself to a realistic project and launches into the creation of a new aesthetic, naturalism.

Keywords: Zola, Goncourt, Paris, suburb, urbanization, naturalism

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, M. Olivier Lumbroso, pour sa patience, sa disponibilité et ses judicieux conseils. Cette étude n'aurait pu voir le jour sans sa direction exigeante et chaleureuse.

Mes remerciements vont également aux membres du comité de suivi, M. François Vanoosthuyse et Mme Jin Siyan, qui ont lu et commenté avec bienveillance mes rapports annuels et m'ont indiqué de nombreuses références.

J'aimerais adresser mes remerciements aux membres du jury, M. Alain Pagès, M. Pierre Dufief, M. Kosei Ogura, pour avoir accepté d'examiner mon travail.

Je tiens également à remercier les professeurs de l'Université d'Osaka, M. Akio Wada, M. Yamajo Hirotsugu, Mme Agnès Disson et M. Éric Avocat, qui m'ont orienté vers l'étude de la langue et de la littérature françaises.

Merci également aux membres du CRP19 pour leur accueil et pour les discussions toujours grandement stimulantes.

Je tiens également à exprimer ma gratitude profonde envers tous les zoliens japonais pour leurs nombreux et précieux commentaires sur mes présentations et mes écrits, notamment Mme Noriko Yoshida, M. Torahiko Terada, Mme Ai Takahashi, Mme Midori Nakamura, M. Minori Noda et M. Sôichirô Jittani.

Je garde le chaleureux souvenir de mes anciens voisins de la Cité internationale universitaire de Paris. Sans eux, je n'aurais pas pu continuer mes études jusqu'ici.

Je tiens également à remercier M. Jean-Baptiste Flamin et M. Alain Andrieu qui ont relu et corrigé mes textes avec une grande précision.

Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à Sayumi pour sa confiance et son soutien inestimable.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

[Éditions principales]

OC : Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1969, 15 vol.

NME : Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2002-2010, 21 vol.

RM : Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux, études, notes, variantes, bibliographies... par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol.

CN : Émile Zola, *Contes et nouvelles*, texte établie, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

[Les premiers romans]

CC : Émile Zola, *La Confession de Claude* [1865], **OC**, tome I, 1966, p. 1-119.

VM : Émile Zola, *Le Vœu d'une morte* [1866], **NME**, tome II, 2002, p. 11-111.

TR : Émile Zola, *Thérèse Raquin* [1867], **OC**, tome I, 1966, p. 511-682.

MF : Émile Zola, *Madeleine Férat* [1868], **OC**, tome I, 1966, p. 683-903.

[Correspondances]

Corr. : Émile Zola, *Correspondance*, éd. B. H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Édition du CNRS, 10 vol., 1978-1995.

LC : Paul Cézanne et Émile Zola, *Lettres croisées 1858-1887*, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 2016.

[D'autres œuvres]

GL : Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux* [1865], éd. Éléonore Reverzy, dans *Œuvres narratives complètes*, tome VI, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Étant donné que *OC* adopte sa seconde version (1889), nous citerons la version originale du *Vœu d'une morte* (1866) reprise dans *NME*.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	7
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE : LA BANLIEUE, UNE « ZONE » EN PÉRIPHÉRIE DE PARIS	29
Chapitre premier. Histoire des faubourgs et de la banlieue parisienne	31
Chapitre II. Le bouleversement de la petite banlieue dans les années 1860 : Une lecture de <i>Germinie Lacerteux</i> des Goncourt	79
Chapitre III. La traversée de la banlieue : L'obstacle des fortifications	145
DEUXIÈME PARTIE : LA BANLIEUE, UNE INTERFACE ENTRE PARIS ET LA CAMPAGNE	199
Chapitre premier. Les débuts littéraires de Zola à la périphérie	201
Chapitre II. La captivité des héroïnes et le refoulement de leur nature en petite banlieue	243
Chapitre III. Le va-et-vient entre Paris et sa banlieue	297
TROISIÈME PARTIE : LA BANLIEUE, UN CHANTIER ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTAL	349
Chapitre premier. <i>Le locus amoenus</i> des bords de la Seine	351
Chapitre II. La conciliation du travail et du repos : De Bennecourt à Médan	387

CONCLUSION	435
BIBLIOGRAPHIE	445
TABLE DES MATIÈRES	487

INTRODUCTION

Le terme « banlieue », dans la langue et la culture françaises, est l'objet d'une stigmatisation qui s'est aggravée à la suite des émeutes de 2005. La ségrégation géographique qu'il semble impliquer a attiré l'attention des hommes politiques, des urbanistes, mais aussi de nombreux écrivains et cinéastes. Même en se limitant à l'année 2019, il est possible de dresser une liste assez étoffée de films décrivant la vie des quartiers « sensibles » : *Les Misérables* (réalisé par Ladj Ly), *Banlieusards* (réalisé par Leïla Sy et Kery James), *La Vie scolaire* (réalisé par Grand Corps Malade et Mehdi Idir). Comme l'indique le titre du film de Ladj Ly, la banlieue parisienne d'aujourd'hui semble partager certains points communs fondamentaux avec les environs de la capitale décrits par les romanciers réalistes du XIX^e siècle comme Victor Hugo, les frères Goncourt et Émile Zola.

Pourtant, sur tous les points du globe, les périphéries des grandes villes ont vu s'accroître leur poids culturel. Les jeunes artistes, exclus des centres-villes par la hausse extravagante des loyers, choisissent d'ouvrir leur atelier à Brooklyn (et non à Manhattan) ou à Oakland (et non à San Francisco¹). La diversité culturelle, ethnique et sociale, naguère considérée comme un handicap, apporte maintenant à la banlieue une vitalité irrécusable. Or la banlieue parisienne ne fait pas exception à ce mouvement, dont elle fut

¹ « Depuis les années 1990, des artistes partent à la rencontre d'individus vivant dans des quartiers dits « sensibles », œuvrant à déconstruire l'imaginaire des banlieues produit par les médias et les acteurs politiques, ainsi qu'à en élaborer de nouvelles représentations. » (Ophélie Naessens, « Paroles de banlieues : pour une redéfinition artistique des imaginaires », *Itinéraires*, « Banlieues » : entre imaginaires et expériences [en ligne], 2016-3/2017, p. 1. <http://journals.openedition.org/itineraires/3571>)

même pionnière. Erik Satie, compositeur et pianiste, s'installe à Arcueil en 1898¹. En ce temps-là, Eugène Atget photographie les paysages des environs de Paris. Sans oublier, bien sûr, les peintres impressionnistes, qui ont donné à voir les plaisirs des bords de la Seine. Un livre paru dans l'immédiat après-guerre, *La Banlieue de Paris*, résultant de l'association de l'écrivain Blaise Cendrars avec le photographe Robert Doisneau, illustre bien le caractère pluridisciplinaire de ce foisonnement artistique jailli de la banlieue².

On est donc en présence de deux processus sociaux, qui paraissent déconnectés l'un de l'autre mais qui remontent au même point de départ, vers le milieu du XIX^e siècle. Mais c'est là qu'il faut se défier des illusions d'optique. La lecture des *Misérables*, de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir* prédispose en effet à l'anachronisme. À l'époque de Hugo, Montfermeil n'était qu'un bourg campagnard. Passy, tel qu'il apparaît dans *Une page d'amour*, de Zola, se distingue nettement de Paris. Il importe donc d'éviter de surestimer la continuité entre le quartier de la Goutte-d'Or, à l'époque de Gervaise, et son homonyme actuel, malgré l'existence de nombreux points communs démographiques et culturels. Nous prenons le parti, au seuil de cette thèse, de mettre en valeur la polyvalence de ce lieu et la polysémie du nom qui le désigne. C'est par cette approche que l'on parviendra à retourner le stigmate qui colle obstinément à la banlieue.

Problématique

Nous ne présentons pas ici une étude de sociologie, d'histoire ou de géographie urbaines : notre propos n'est pas de retracer par le menu l'évolution de la banlieue parisienne de 1800 à nos jours, ni d'en établir une comparaison avec d'autres banlieues de grandes villes du monde, ni de formuler un nouveau point de vue sur les problèmes liés à l'urbanisation. Nous nous en tiendrons aux représentations de la banlieue parisienne dans les romans réalistes des années 1860, tout particulièrement dans les quatre premiers romans de Zola, parus entre 1865 et 1868 (hors *Les Mystères de Marseille*³). Pourquoi

¹ Voir Ornella Volta, *La Banlieue d'Erik Satie*, Arcueil, Macadam & Cie, 1999.

² Blaise Cendrars et Robert Doisneau, *La Banlieue de Paris*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1949.

³ Outre la raison géographique évidente inscrite dans le titre de ce roman, notre choix de laisser de côté *Les Mystères de Marseille* (1867) découle de l'écart thématique et esthétique considérable

cette focalisation sur la décennie 1860 ? Parce que nous partons de l'hypothèse que la banlieue, selon son concept actuel, commence à prendre forme dans les environs de Paris après l'année 1860, qui fut marquée par la démolition du mur des Fermiers généraux et l'annexion des communes voisines¹. Et pourquoi, au sein de cette période, avoir choisi Zola ? Parce que nous pensons que la question de la représentation de la banlieue est indissociable de la genèse du naturalisme et des *Rougon-Macquart*, dont le romancier trace le plan en 1868. Notre hypothèse spécifique à propos de Zola est que c'est précisément l'attention accordée à la banlieue, au cœur de ses préoccupations d'écrivain, qui l'a détaché de son romantisme initial pour l'orienter vers le réalisme, et qui a ouvert la voie du naturalisme comme système esthétique. Ses premiers romans offrent une vue précise de l'élaboration graduelle de son modèle de représentation de la banlieue. L'enjeu sera de croiser cette double perspective : 1) comment la banlieue se transforme-t-elle dans les années 1860, et, 2) comment la recherche d'une « poétique de la banlieue » sert-elle de propédeutique à la formation d'une écriture réaliste-naturaliste ?

Tout au long de sa carrière littéraire, Zola n'a eu de cesse de décrire les multiples facettes des environs de Paris. C'est leur part d'ombre qui s'offre d'abord à son lecteur. On n'en finirait pas avec l'inventaire des descriptions négatives de la proche banlieue qui se succèdent d'un roman à l'autre : dans *La Confession de Claude* (1865), les terrains vagues de Montrouge, creusés de carrières abandonnées et traversés par la Bièvre, ruisseau nauséabond ; dans *L'Assommoir* (1877), le quartier de la Goutte d'Or, théâtre de la chute de Gervaise dans l'alcoolisme ; dans *Paris* (1898), le quartier pauvre au Nord de la Butte Montmartre, où des terroristes tenaillés par la faim préparent des attentats contre l'État. Ce premier cercle autour de la capitale, où s'entassaient les victimes collatérales de la gloire de Paris, fournit à l'auteur de nombreux sujets en adéquation parfaite avec sa veine dite naturaliste.

Pour autant, il n'est pas rare de rencontrer des images plus lumineuses de la

qui sépare ce roman des quatre autres.

¹ En ce qui concerne les origines de la banlieue parisienne, voir par exemple Alain Faure, *Les premiers banlieusards. Aux origines des banlieues de Paris (1860-1940)*, Paris, Créaphis, 1991.

banlieue dans les œuvres de Zola. Ainsi, Florent, dans *Le Ventre de Paris* (1873), découvre à Nanterre un style de vie paisible et équilibré. Les bourgeois d'*Une page d'amour* (1879) mènent une vie confortable à Passy loin du brouhaha de la capitale. La première sortie heureuse de Denise, l'héroïne d'*Au Bonheur des Dames* (1883), éreintée par son travail au grand magasin et déprimée par sa vie sédentaire dans sa petite chambre vide, la conduit à un pique-nique en bord de Marne. Dans *L'Œuvre* (1886), Claude connaît la période la plus heureuse de sa vie à Bennecourt, avant de sombrer dans la déchéance à Paris.

Néanmoins, le charme que ces personnages découvrent à la banlieue n'est pas un simple substitut de celui de la campagne. Car la vie dans la vraie campagne, telle que la dépeint Zola, est bien pire que la vie parisienne. Les paysans de *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) ou de *La Terre* (1887), loin d'être des gens simples et naïfs, sont ignorants, fourbes et violents.

Si l'attrait de la banlieue réside dans un mouvement de va-et-vient, entre la fuite hors de la ville et le retour dans la ville, ne devra-t-on pas en conclure que l'étude de ladite banlieue ne forme qu'une branche mineure d'une réflexion générale sur l'espace urbain ? Est-il dès lors légitime de donner à la banlieue la primauté sur la ville, ou même sur la campagne ? Nous sommes tenté de répondre à cette question par une autre hypothèse : et si c'était la découverte de la banlieue qui avait mis en question la bipolarité d'un espace romanesque manichéen opposant la ville à la campagne et Paris à la province ? Dans la littérature de la première moitié du XIX^e siècle, cette dichotomie spatiale de Paris et de la province, laquelle se voit d'ailleurs aisément assimilée à la campagne, est omniprésente et structurante. La division géographique recoupe une différenciation axiologique, esthétique, hygiénique. Une telle configuration renvoie à une réalité sociodémographique. Entre 1800 et 1850, la population de Paris double de volume, ce qui crée un phénomène de surpopulation aggravant la situation sanitaire de la ville. Témoins de cet état de fait, les personnages de Balzac et de Stendhal ne peuvent marcher dans la rue sans crotter leurs chaussures et leurs pantalons. Et l'épidémie de choléra qui

sévit en 1832 fixe durablement l'image de la ville malade.

De là découle une ruée des Parisiens vers les portes de Paris, portés par le désir simple et impérieux de se promener dans la campagne, d'en respirer l'air pur, d'y goûter le repos au creux de l'herbe. Cette recherche d'une sorte de purification corporelle s'interprète aussi moralement : Paris est une ville corruptrice, et la campagne est un espace purgatif. Par exemple, dans *La Dame aux camélias* (1848) de Dumas fils, Marguerite Gautier et Armand Duval forment le projet de commencer à Bougival une nouvelle vie coupée du demi-monde parisien. Ayant épuisé leurs économies, pressée par le père d'Armand, Marguerite quitte son amant et retourne à Paris pour redevenir courtisane. Le partage fonctionnel est limpide : c'est Paris qui pousse les filles à la prostitution, c'est la campagne qui leur rend leur pureté.

Sur le plan économique et social, un renversement de la hiérarchie Paris-province se produit. Tandis que les jeunes bourgeois ambitieux montent à la capitale, aiguillonnés par leurs espérances de réussite dans le monde, les vaincus se voient acculés au retour dans leur pays natal. Rester à Paris est l'apanage des vainqueurs, comme le suggère l'excipit du *Père Goriot*. Au faite de la colline du Père-Lachaise, dominant toute la ville, Rastignac adresse une véritable déclaration de guerre à la capitale : « À nous deux maintenant¹ ! » Les déplacements de Frédéric dans *l'Éducation sentimentale* résument parfaitement ces paramètres axiologiques. Ayant fait un héritage, il quitte Nogent et monte à Paris afin de conquérir le monde et Mme Arnoux. Mais à peine a-t-il renoncé à ses rêves qu'il se retire avec Rosanette (sa maîtresse) à Fontainebleau, ou bien retourne à Nogent pour revoir Louise (la petite fille qui l'aime). Si Paris est un champ de bataille, la province fait figure de havre consolateur.

Pourtant cette structure spatiale binaire est mise en question dans la seconde moitié du siècle. L'annexion de la petite banlieue en 1860 porte la superficie totale de Paris à 7 088 ha, après le gain de 3 800 ha². L'absorption rapide de cette zone limitrophe

¹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* [1834], dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, tome III, p. 290.

² Yvan Combeau, *Histoire de Paris*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999, p. 60.

aux portes de Paris brouille le tracé des limites administratives : Bougival, Fontenay ou Saint-Ouen sont-elles toujours à la campagne ? Belleville, Montrouge ou Montmartre font-elles déjà partie de la ville ? Pareille indécision était faite pour retenir tout l'intérêt des écrivains réalistes et naturalistes, inévitablement enclins à élire ce territoire en expansion continue comme terrain de distinction vis-à-vis de leurs prédécesseurs romantiques, qui l'avaient laissé littérairement en friche.

La question « pourquoi la banlieue ? » ne peut être séparée de son pendant, « pourquoi la poésie ? ». Par cette interrogation, nous n'entendons pas nous mettre en quête de la poésie ou du lyrisme dans les romans de Zola. Nous prenons le terme « poésie » dans son acception d'« étude des procédés internes du texte littéraire¹ », et donnons à la notion de « procédé » tout le poids que lui ont attaché le formalisme russe et le structuralisme français : « l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. [...] Si les études littéraires veulent devenir sciences, elles doivent reconnaître le procédé comme leur « personnage » unique². » Nous ne poursuivrons pas le but ultime de dévoiler la philosophie et l'esthétique que Zola aurait encloses dans ses romans comme un trésor caché. Plus modestement, nous nous efforcerons d'élucider la structure narrative des premiers romans de Zola.

État de la recherche sur la question

Quels types d'approche devons-nous adopter afin de mettre en lumière la poésie de la banlieue chez le premier Zola ? Le socle de nos recherches est constitué par le riche corpus des études sur l'espace parisien chez Zola. Ce champ est de ceux que le renouveau structuraliste des études littéraires depuis les années 1960 a le plus profondément transformés. Le recours à la linguistique saussurienne et à la sémiologie

¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman* [1997], 4^e édition, Paris, Armand Colin, 2014, p. 7.

² Roman Jakobson, « Fragments de « La nouvelle poésie russe » [1919], traduit du russe par Tzvetan Todorov, dans Roman, Jakobson, *Questions de poétique*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 15.

(Roland Barthes¹, Gérard Genette²), corollaire de la mise en pièces de l'image traditionnelle de l'écrivain en démiurge, a conduit à une redéfinition de la littérature : cessant d'être considérée comme l'œuvre de génies autonomes, pour devenir partie intégrante de la production culturelle collective, elle s'est trouvée dès lors rattachée de plein droit aux objets d'études des sociologues (Pierre Bourdieu³, Christophe Charle⁴).

Ce changement de paradigme épistémologique s'est traduit par une réévaluation de l'œuvre de Zola, et tout particulièrement des *Rougon-Macquart*. L'approche narratologique, qui privilégiait le temps romanesque (Genette et Barthes), a progressivement fait place à un développement des études sur l'espace romanesque, la recherche zolienne jouant un rôle moteur en la matière. À partir du postulat selon lequel les comportements des personnages sont codés par les milieux où ils vivent, une série de travaux sur Zola a tracé l'axe fondateur de la sémiotique de l'espace romanesque depuis les années 1980. Parmi les jalons essentiels de cette approche, il faut citer Henri Mitterand⁵, Auguste Dezalay⁶, et Philippe Hamon⁷. Les progrès continus accomplis dans cette voie ont été nourris par les ressources des manuscrits, comme l'illustrent parfaitement les travaux d'Olivier Lumbroso⁸.

Les études sur l'espace urbain chez Zola affichent une prédilection envers les espaces clos strictement délimités. Chantal Bertrand-Jennings en a tiré une grille de

¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27.

² Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁴ Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École Normal Supérieure, 1979.

⁵ Henri Mitterand, *Zola. L'Histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990

⁶ Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983 ; *id.*, « Zola et la poétique de l'espace urbain », dans *Lire/Dé-lire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 185-200.

⁷ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983 (2^e édition corrigé, 1998) ; *id.*, *Expositions : littérature et architectures au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

⁸ Olivier Lumbroso, *Zola, la plume et le compas. La construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Champion, 2004 ; *id.*, *Les Manuscrits et les dessins de Zola*. vol. III, *L'invention des lieux*, Paris, Textuel, 2002.

lecture binaire, qui développe une « dialectique de l'ouvert et du fermé¹ ». L'espace clos, qui exerce une force de répression sur les personnages, fait naître des conflits qui finissent par provoquer un éclatement, d'après un schéma probablement issu du modèle thermodynamique exposé par Michel Serre : le retour cyclique de la clôture, du mélange, de l'explosion et de l'équilibre². Du point de vue architectural, Jean-François Tonard a établi que, dans *les Rougon-Macquart*, « les lieux clos sont des microcosmes très structurés³ ».

Philippe Hamon, quant à lui, traite principalement de l'assignation à résidence des personnages. Il en rend compte au moyen de schémas binaires (dedans-dehors/privé-public/clos-ouvert), qui montrent que « la construction ou la destruction d'un mur, le franchissement ou le non-franchissement d'un seuil, le passage ou le non-passage d'un lieu intermédiaire [...] toutes ces actions sont des événements qui viennent transformer le statut des personnages » : ces derniers « devront choisir le statut soit d'étranger, soit d'autochtone, soit d'intrus, soit de « passeur⁴ ». Quoi qu'il en soit, un « système tripartite » se met en place : « intérieur (salon), intermédiaire (fenêtre), extérieur (rue)⁵ ».

Les études auxquelles nous avons fait référence se concentrent exclusivement sur le compartimentage de l'espace et la ségrégation des habitants. Dans l'*incipit* de certains romans des *Rougon-Macquart*, le protagoniste pénètre dans un milieu homogène, où il est perçu comme un intrus embarrassant. Après être entré en conflit avec les autochtones, il lui arrivera de prendre le dessus et d'étendre son emprise sur le territoire, mais, dans la plupart de cas, son exclusion lui sera sèchement signifiée. Au total, Henri Mitterand

¹ Chantal Bertrand-Jennings, *Espaces romanesques : Zola, Sherbrooke* (Québec), Naaman, 1987, p. 25.

² « Dès le départ, les conditions initiales sont évaluées sous les conditions de clôture. Le système est fermé, il contient des stocks et des différences. Par le fonctionnement des lois de l'homogène, opérations d'échange et tendance au mélange, il se précipite au point bas le plus bas. C'est le temps autonome de la dissolution, des disséminations, des dilapidations. En cet instant, les stocks sont épuisés, les différences disparues. Dès la reprise, ils se concentrent à nouveau, sont replacés, jusqu'à réévaluation de l'état terminal. » (Michel Serre, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, 1975, p. 98)

³ Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, p. 288.

⁴ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman, op. cit.*, 2^e édition, 1998, p. 213.

⁵ Philippe Hamon, « Étude d'un topos descriptif », dans *id.*, *Du Descriptif*, Hachette, 1993, p. 231.

résume de la façon suivante la « triple attention » que l'écrivain se croit tenu d'apporter aux structures spatiales » : 1) l'attention « à l'habitus du sujet et en particulier aux situations de déracinement, de dépaysement, de déstabilisation, d'inadaptation, bref aux accidents et aux malaises d'espace », 2) « l'intuition attentive des compartimentages de l'espace social, et notamment de l'espace urbain », 3) « une attention plus proprement poétique, et plus ironique, au désordre, à la négation ou à la dénégation subite de l'ordre institué, à la catastrophe, minime ou grandiose, qui anéantit le dispositif¹ ».

Dans ce panorama, on n'omettra pas les études thématiques et psychanalytiques. Jean Borie a démontré la liaison entre le paysage et le corps féminin². Sylvie Collot a repéré, dans le tissu même du paysage urbain, un ensemble de motifs qui distinguent un certain nombre de lieux « investis par la rêverie érotique³ ». D'autres chercheurs se sont intéressés aux bâtiments grandioses qui occupent les scènes parisiennes chez Zola, comme Nathan Kranowski, qui a noté le caractère monstrueux des grands magasins et des Halles⁴. Cette perspective féconde a notamment inspiré les réflexions de Jacques Noiray et de Kelly Benoudis Basilio, à partir de la contiguïté entre le monstre et la machine⁵.

En dépit de l'extrême diversité du traitement des thématiques liées à l'espace urbain chez Zola, le moment nous semble venu de faire un pas de côté vis-à-vis de la riche tradition critique dont nous sommes tributaire. Notre projet consiste à opérer un double décentrement, du *corpus* en même temps que du périmètre de l'objet considéré : là où la plupart des études antérieures traitaient de l'image de Paris dans les *Rougon-Macquart*, nous allons envisager la banlieue dans les romans antérieurs au grand cycle. Certes, les secteurs périphériques ne sont pas demeurés complètement inaperçus de la

¹ Henri Mitterand, *Zola. L'Histoire et la fiction, op. cit.*, p. 211-212.

² Jean Borie, *Zola et les mythes ou De la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971.

³ Sylvie Collot, *Les Lieux du Désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992, p. 4.

⁴ Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, PUF, 1968.

⁵ Jacques Noiray, « Machines monstres », dans *id.*, *Le Romancier et la machine : l'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, tome I, *L'Univers de Zola*, Paris, José Corti, 1981 ; Kelly Benoudis Basilio, *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*, préface d'Henri Mitterand, Genève, Droz, 1993.

critique zolienne¹, mais celle-ci n'a jamais entrepris de montrer la banlieue parisienne dans sa totalité. Or, à nouvel objet, nouvelles approches : c'est à esquisser ces dernières qu'il nous faut maintenant nous atteler.

Méthodologie

Notre tâche est d'élaborer une méthodologie adéquate à partir de modèles empruntés non seulement aux études zoliennes et aux études littéraires, mais aussi à d'autres champs scientifiques.

L'approche historique en constituera le premier axe. Nous tirerons tout le profit possible de l'abondante historiographie de Paris, dont retiendrons, comme principaux représentants, Yvan Combeau², Jean-Robert Pitte³, Bernard Marchand⁴ et enfin Éric Hazan⁵. On y adjoindra plusieurs travaux spécifiquement consacrés aux périphéries de Paris, en particulier ceux de Thierry Paquot⁶ et Bertrand Rouleau⁷. On ne négligera pas cependant l'histoire des mœurs parisiennes, dont nous suivrons le fil tracé notamment par les travaux de Louis Chevalier⁸, d'Alain Corbin⁹ et de Julia Csergo¹⁰. Par-delà leur diversité, leur souci commun de relier les recherches historiques aux perspectives littéraires n'est pas le moindre intérêt de ces études.

Les études biographiques consacrées à Zola permettront par ailleurs de préciser le rapport entre son œuvre et les données tirées de sa vie personnelle. La grande biographie

¹ On n'oubliera pas non plus les recherches historiques sur les séjours de Zola à Bennecourt par Rodolphe Walter.

² Yvan Combeau, *Histoire de Paris*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999.

³ Jean-Robert Pitte, *Paris, Histoire d'une ville*, Paris, Hachette, 1993.

⁴ Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Seuil, 1993.

⁵ Éric Hazan, *L'Invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2012.

⁶ Thierry Paquot, *Banlieues/une anthologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

⁷ Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Seuil, 1985.

⁸ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Général Française, 1978.

⁹ Alain Corbin, « La fatigue, le repos et la conquête du temps », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, p. 275-298.

¹⁰ Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX^e – début XX^e siècle », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960, op. cit.*, p. 119-168.

signée par Henri Mitterand¹ et les deux dictionnaires monographiques disponibles² nous aideront à identifier les sources d'inspiration de ses tableaux de la banlieue. Leur intertexte littéraire et philosophique sera éclairé par les indications précieuses de Colette Becker³ et Halina Suwala⁴.

Une pièce majeure de ce puzzle sera constituée par la sémiotique urbaine, qui ne se limite pas forcément d'ailleurs à la dimension littéraire. Le thème de la division de l'espace parisien dans les œuvres littéraires a irrigué une veine pluridisciplinaire féconde. Dans son texte « Sémiologie et urbanisme » (1967), Roland Barthes a proposé une lecture sémiotique de la ville en tant que discours⁵. Il la rattache à un archétype construit par Claude Lévi-Strauss, qui se voit ainsi attribuer un rôle de précurseur : le petit village indigène brésilien des Bororos, dans *Tristes Tropiques* présente une structure circulaire divisée en deux moitiés, Nord et Sud, subdivisées respectivement en un « amont » et un « aval », à l'Est et l'Ouest⁶. Ce modèle schématique de la ville s'est avéré très utile pour l'analyse sémiotique de Paris, de forme également circulaire, avec un axe central, la Seine, orienté d'Est en Ouest. Ainsi, Françoise Paul-Lévy compare le processus de l'urbanisation haussmanienne aux effets de la colonisation subie par les Bororos, qui « avaient quitté leurs villages circulaires pour habiter des villages en bande à l'européenne⁷ ». Elle en infère ce qu'elle appelle l'« hypothèse Bororo », qui désigne la transformation des valeurs collectives par l'imposition de nouvelles structures et normes de style résidentiel. Selon elle, l'urbanisation de Haussmann, qui a coupé la capitale en quatre au terme du percement des grands boulevards, renforce la ségrégation entre l'Est

¹ Henri Mitterand, *Zola*, Paris, Fayard, 1999-2002, 3 vol.

² Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002 ; Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, suivi du *Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*, Paris, Robert Laffont, 1993.

³ Colette Becker, *Les apprentissages de Zola ; du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867*, Paris, PUF, 1993.

⁴ Halina Suwala, *Autour de Zola et du naturalisme*, Paris, Honoré Champion, 1993

⁵ « La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage » (Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme » (1967), dans *id.*, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 265).

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 187-192.

⁷ Françoise Paul-Lévy, *La ville en Croix : De la révolution de 1848 à la révolution haussmanienne. Éléments pour une problématique générale*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, p. 27.

et l'Ouest, et entre le Nord et le Sud. Pierre Bourdieu, de son côté, s'appuie sur *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert, pour montrer que le déplacement des personnages dans l'espace urbain est lié à l'ascension ou à la chute des classes sociales¹. La rive gauche est divisée entre le quartier de la grande aristocratie ancienne, à l'Ouest, et celui des étudiants, à l'Est, tandis que la rive droite place le monde des affaires, à l'Ouest, en opposition avec les artistes à succès et des gens du peuple, à l'Est. Nous avons, quant à nous, emprunté notre grille conceptuelle à Kevin Lynch, et à ses cinq éléments constitutifs de la structure urbaine : les voies (*paths*), les limites (*edges*), les quartiers (*districts*), les nœuds (*nodes*) et les points de repère (*landmarks*)².

Cependant, cette taxinomie ne couvre que l'espace interne au mur des Fermiers généraux de Paris. Si elle est assez efficace pour analyser les œuvres balzaciennes des années 1830, une autre serait requise pour les œuvres réalistes ou naturalistes qui s'emploient à tracer le portrait des ouvriers habitant dans la périphérie de Paris, comme *Germinie Lacerteux* (1865) des frères Goncourt, ou *L'Assommoir* (1877) de Zola. Le compartimentage et la ségrégation étant des concepts propres à l'espace urbain, ils sont malaisément transposables à la banlieue, du fait de l'absence de netteté de ses délimitations. Les concepts d'« hétérotopie », employé par Michel Foucault, de « chronotope », tel qu'on le trouve chez Mikhaïl Bakhtine, et de « sociotope », dont les études balzaciennes ont fait largement usage, sont d'une plus grande utilité pour cerner la structure spatiale de la banlieue³. En un mot, à une poétique urbaine centrée sur l'espace clos et sur la résidence, la poétique de la banlieue substitue la promenade, le passage, le

¹ « On reconnaît dans le triangle dont les sommets sont représentés par le monde des affaires ([...] la « chaussée d'Antin » [...]), le monde de l'art et des artistes à succès ([...] le « faubourg Montmartre [...]) et le milieu des étudiants ([...] le « Quartier latin » [...]) une structure qui n'est autre que celle de l'espace social de *L'Éducation sentimentale*. Cet univers dans son ensemble est lui-même défini objectivement par une double relation d'opposition, jamais évoquée dans l'œuvre même, d'une part à la grande aristocratie ancienne du « faubourg Saint-Germain » [...], et d'autre part aux « classes populaires » [...]. » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 77)

² Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1960, p. 47-48.

³ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004/2, p. 12-19 ; Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978, p. 235-398 ; José-Luis Diaz, « Introduction », dans José-Luis Diaz (dir.), *Balzac et l'homme social*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 323, 2016/3, p. 9-10.

séjour, et l'espace ouvert.

Résultats visés et prolongements

Cette étude se composera de trois parties : 1) « La banlieue, une « zone » en périphérie de Paris », 2) « La banlieue, une interface entre Paris et la campagne », 3) « La banlieue, un chantier esthétique expérimental ».

Dans un premier temps, il s'agira de mettre en lumière la fonction de frontière assurée par cette zone périphérique nommée banlieue. À cette fin, un travail de définition et de délimitation préalables s'impose. Quels sont les critères qui distinguent la banlieue parisienne de la ville centre, de la campagne, mais aussi des faubourgs ? C'est là que l'histoire du développement de Paris s'avère d'un grand secours. Deux murs la structurent : celui des Fermiers généraux, bâti dans les années 1780, juste avant la Révolution, ainsi que les fortifications de Thiers, bâties entre 1841 et 1844, et désignées comme limites de Paris depuis l'annexion de 1860. Nous proposerons par conséquent une nouvelle division quadripartite et concentrique de Paris : le noyau en sera constitué par « La ville : l'intérieur des grands boulevards » ; puis, par élargissements successifs, viendront « Les faubourgs : l'intérieur du mur des Fermiers généraux », « La petite banlieue : l'intérieur des fortifications de Thiers » et « La grande banlieue : l'extérieur des fortifications de Thiers ».

Dans notre premier chapitre, « Histoire des faubourgs et de la banlieue parisienne », nous nous livrerons à une étude historique de la formation des faubourgs et de la banlieue, en nous appuyant sur des œuvres littéraires parues entre 1830 et 1864, notamment sous la plume de Balzac et celle de Hugo. Balzac, qui ne prête pas une grande attention à la périphérie parisienne, réserve l'exclusivité de ses descriptions à la société aristocratique ou bourgeoise qui évolue à l'intérieur du mur des Fermiers généraux. Pour plusieurs de ses personnages, les grands boulevards tiennent lieu de frontière réelle de Paris. Quant à Hugo, il s'emploie à différencier la littérature sur les faubourgs et celle sur la banlieue. À cette époque, si les paysages des faubourgs sont déjà fermement ancrés dans l'imaginaire collectif – les masures des ouvriers, les chiffonniers errants avec leurs

chiens, les ruisseaux puants à même la rue –, tel n'est pas le cas de ceux de la banlieue, qui demeurent vagues et incertains. Le mot lui-même n'a pas encore, dans les années 1860, la connotation négative qu'il a fini par prendre. La banlieue demeure un signifiant neutre, voire parfois positif, qui évoque l'herbe, les guinguettes, les forêts et les rivières.

La transformation de Paris par le baron Haussmann (préfet de la Seine de 1853 à 1870) et l'annexion de la banlieue limitrophe en 1860 changent complètement la donne. Notre deuxième chapitre, « Le bouleversement de la petite banlieue dans les années 1860 », fixera ce nouveau tableau de la banlieue, et s'attachera à la genèse de ses représentations littéraires. C'est dans le roman des Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1865) que nous chercherons un archétype de la poétique de la banlieue dont Zola héritera : ses auteurs voulaient en faire l'antithèse des *Misérables* (1862), et y dépeindre la vraie misère du peuple.

Notre troisième chapitre, « La traversée de la banlieue : l'obstacle des fortifications », nous fera enfin aborder notre *corpus* principal. L'exploration de la banlieue Sud (Montrouge et Fontenay-aux-Roses) dans *La Confession de Claude* (1865), le premier roman de Zola, se prête à un rapprochement suggestif avec celle de la banlieue Nord dans *Germinie Lacerteux* : l'intertextualité que cette comparaison permet de tisser contient en germe l'imaginaire collectif de la banlieue dans les années 1860.

Notre deuxième partie, intitulée « La banlieue, une interface entre Paris et la campagne », se lira en contrepoint de la première. À la perspective large de l'évolution de la représentation des faubourgs et de la banlieue entre 1830 et 1870, succèdera un point de vue resserré sur les quatre premiers romans de Zola, de 1865 à 1868 : *La Confession de Claude*, *Le Vœu d'une morte*, *Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat*. À une mise en lumière de la fonction de limite de la banlieue, adossée à deux murs, fera suite une réflexion sur son rôle d'interface, qui fait transiter les personnages d'un milieu à l'autre, non sans les marquer de son empreinte spécifique. Après la banlieue comme mur étanche, la banlieue comme zone poreuse.

Dans le premier chapitre, « Les débuts littéraires de Zola à la périphérie », nous

adopterons une approche biographique pour nous mettre en quête des sources d'inspiration des représentations de la banlieue chez cet écrivain que son existence tôt devenue précaire, d'orphelin privé de son père, a banni des centres-villes, d'Aix et de Paris, et que son goût pour la randonnée jetait sur les chemins de campagne.

Dans les deuxième et troisième chapitres, nous nous efforcerons de reconstruire le mécanisme qui articule les mouvements centripètes (de la banlieue vers la ville) et centrifuges (de la ville vers la campagne), d'après les études sémiotiques de l'espace chez Zola. Dans ses premiers romans, les héroïnes s'émancipent toujours d'un milieu clos (une chambre étroite, le couvent, le pensionnat), qui opprime leur nature sauvage et pleine de vitalité. Mais elles n'en sortent que pour entrer dans la vie parisienne, qui les expose à la tentation corruptrice d'une existence frivole et d'amours adultères. C'est pour les sauver de cette atmosphère viciée et délétère que les héros veulent les emmener respirer l'air pur à la campagne et oublier les tracasseries de la vie quotidienne. La plupart du temps néanmoins, en lieu et place de ce rêve de campagne bucolique, ils échouent dans une banlieue misérable ou dans un lieu de divertissement populaire quelque peu interlope. Une amère déception les remet sur le chemin du retour à Paris. La clôture, souvent située dans la proche banlieue, la corruption du centre-ville, la fuite vers la campagne, les désillusions de la banlieue, constituent un cycle narratif récurrent. Comment échapper à ce cercle, comment briser ce « retour éternel¹ » ? Le point crucial est de bien choisir sa destination de promenade. Zola en présente trois : 1) le fossé des fortifications de Thiers, 2) les bois de Verrières (près de Fontenay-aux-Roses), 3) les bords de la Seine ou de la Marne. Chaque époque et chaque milieu social ont leur destination privilégiée.

La troisième partie, intitulée « La banlieue, un chantier esthétique expérimental », s'orientera vers un domaine de prédilection de la promenade chez Zola : les bords de Seine. Nous nous poserons cette question pratique : pourquoi une promenade sur les bords de l'eau, ou bien en canot, procure-t-elle une influence bénéfique aux personnages

¹ Michel Serres, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, 1975, p. 98.

de ses premiers romans, tandis que les forêts voisines sont un territoire dont l'arpenteur est voué à l'échec ?

On examinera, dans un premier temps, « *Le locus amoenus* aux bords de la Seine », vision idéale que le jeune Zola promène le long des rivages (d'abord de la rivière d'Aix, puis de la Seine). Nous tenterons de montrer que ses descriptions des paysages aquatiques sont conformes au modèle de ce *topos* antique, qui inspire l'écoulement de l'eau dans la fraîcheur ombragée des feuillages. Cette hypothèse, qui contredit à la fois le côté romantique (de sa jeunesse) et le côté réaliste de Zola, nous semble pouvoir être étayée par sa correspondance avec Cézanne, qui nous mènera à une conclusion inattendue : c'est plutôt au peintre qu'il convient d'attribuer l'initiative de leur quête poétique commune aux débuts des années 1860. Puis, après son installation à Paris, Zola a transféré à ses promenades des bords de Seine sa recherche d'un paysage approprié au motif du *locus amoenus*.

Dans notre second chapitre, « La conciliation du travail et du repos : De Bennecourt à Médan », nous tâcherons de montrer comment et pourquoi Zola en est venu à abandonner le *locus amoenus* en faveur des motifs naturalistes. La découverte de Bennecourt en 1866, une commune en aval de Paris, a incité Zola à mettre en cause ses clichés sur les bords de l'eau. D'abord, les tableaux des paysagistes de Barbizon (ceux de Daubigny, en particulier) lui enseignent une nouvelle façon de voir la surface de l'eau, les contours étant remplacés par des tâches de couleur. Ensuite, la lecture de Michelet lui ouvre les horizons du « naturalisme ». Zola ne considère plus les bords de Seine comme un lieu de repos, mais il commence à les décrire comme un lieu où toutes les existences (incluant les végétaux et les insectes) travaillent à se nourrir.

L'ambition que poursuit cette thèse est double. À une échelle localisée, son objectif est d'élucider le parcours esthétique de Zola à la lumière de la poétique de la banlieue, qui a été le facteur déterminant pour le détacher du romantisme, l'engager dans le réalisme et enfin le pousser à inventer le naturalisme. Mais la portée de nos réflexions, espérons-nous, dépasse le cadre des études zoliennes. À notre modeste mesure, nous

souhaiterions qu'elle contribue à jeter les bases d'un nouveau champ à défricher pour la recherche en littérature : la poétique de la banlieue nous semble pouvoir non seulement englober un pan conséquent du *corpus* des œuvres naturalistes (de nombreuses nouvelles de Maupassant, certains romans de Huysmans, ou encore le roman d'Henry Céard, *Une belle journée* (1881), mais aussi s'étendre à une bonne part de la production romanesque du XIX^e et du XXI^e siècles.

PREMIÈRE PARTIE

LA BANLIEUE, UNE « ZONE » EN PÉRIPHÉRIE DE PARIS

Observer la banlieue, c'est observer l'amphibie. Fin des arbres, commencement des toits, fin de l'herbe, commencement du pavé, fin des sillons, commencement des boutiques, fin des ornières, commencement des passions, fin du murmure divin, commencement de la rumeur humaine ; de là un intérêt extraordinaire. (Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], éd. Henri Scepti, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 569)

CHAPITRE PREMIER

HISTOIRE DES FAUBOURGS ET DE LA BANLIEUE PARISIENNE

Afin de mettre en lumière l'interaction spatiale entre la société et l'univers romanesque des premiers romans de Zola, publiés entre 1865 et 1868, nous nous focaliserons sur la pratique de l'espace (la promenade, le voyage, l'habitation, le repos, etc.) dans la banlieue, qui connaît son plus brusque bouleversement social, politique et littéraire sous le Second Empire. La première partie de cette thèse, se constituant de trois chapitres, sera consacrée à l'étude historique de l'évolution de Paris et ses environs, mais aussi de certaines de ses représentations littéraires. Le premier chapitre abordera principalement les faubourgs et la banlieue de Paris dans la première moitié du XIX^e siècle. Dans le deuxième chapitre, nous étudierons le grand bouleversement urbanistique du Second Empire puis son impact littéraire, en nous appuyant sur l'exemple de la topographie dans *Germinie Lacerteux* (1865) des frères Goncourt. Dans le troisième chapitre, enfin, nous analyserons le premier roman de Zola, *La Confession de Claude* (1865), en le comparant avec *Germinie Lacerteux* que Zola lut et dont il rédigea un compte rendu en plein milieu de la rédaction de son premier roman.

Puisque le premier chapitre dresse l'historique des faubourgs et de la banlieue de Paris avant 1860 (année de l'annexion de la petite banlieue à Paris), nous devons, avant d'aller plus loin, distinguer deux termes se rapportant à la périphérie de la ville : faubourgs et banlieue. Bien que désignant tous deux les périphéries d'une ville, ces termes ne sont pas interchangeable sur les plans étymologique et géographique. Tandis que « faubourg » désigne les agglomérations s'étendant hors des murs de la ville, la « banlieue » est une zone d'une lieue (4 km) où le ban (de moisson ou de vendange) d'une ville s'entend. L'étendue de la banlieue est donc plus vaste que celle des faubourgs.

Nous proposerons une taxinomie concentrique de l'espace étudié : la ville (ou Ancien Paris), les faubourgs (ou Nouveau Paris), la petite banlieue (ou les villages) et la grande banlieue. Il sera question de déterminer les frontières entre ces quatre zones.

Afin de mettre en lumière l'originalité de la banlieue décrite chez Zola dans les années 1860, il faut comparer celle-ci avec les faubourgs représentés dans les œuvres littéraires de la première moitié du siècle, comme celles de Balzac ou Hugo. En effet, la petite banlieue des années 1860 n'est autre qu'un nouveau faubourg. Contrairement au sens étymologique, au XIX^e siècle, les quartiers appelés « faubourgs » se situent généralement à l'intérieur des murs de la ville. Ces faubourgs se trouvent non pas au-delà du mur des Fermiers généraux, mais au-delà des anciens murs dont les restes sont aménagés en grands boulevards.

Quant à la petite et la grande banlieues, les auteurs de la première moitié du XIX^e siècle les décrivent moins souvent que les faubourgs. La banlieue connaît un développement fulgurant à partir des années 1840. Nous nous focaliserons sur deux événements historiques. Le premier est la construction des fortifications de Thiers en 1841-1844. La banlieue se divise dès lors en deux : la petite banlieue, à l'intérieur des fortifications, et la grande banlieue, en dehors. Le second événement est le développement des chemins de fer, inaugurés à Paris en 1837. Grâce au réseau ferroviaire, même les Parisiens modestes peuvent jouir du repos au grand air. Le chemin de fer relie directement la ville (ou les faubourgs) à la grande banlieue, en franchissant la petite banlieue. L'écart démographique et culturel entre la petite banlieue (nouveau faubourg) et la grande banlieue (ancienne campagne) se creuse de plus en plus à cette époque. La banlieue que les frères Goncourt et Zola dépeignent dans les années 1860 n'est pas apparue soudain après l'abolition du mur des Fermiers généraux et l'annexion de la petite banlieue en 1860. Elle a subi une transformation dont le commencement remonte au moins aux années 1840. Il s'agira par conséquent de situer l'urbanisation sous le Second Empire, laquelle reflète le prolongement des efforts d'urbanisation ayant cours depuis la Révolution.

1. Les faubourgs

1) Étude lexicale des faubourgs et de la banlieue

La banlieue est étroitement liée à l'originalité des romans naturalistes de Zola. En effet, tandis que Balzac décrit principalement la société bourgeoise de Paris, l'écriture zolienne embrasse une étendue plus grande. Afin de surpasser ses illustres prédécesseurs, Zola intègre intentionnellement dans son univers littéraire des figures marginales, comme les ouvriers du quartier de la Goutte-d'Or. La marginalité sociale de ses personnages est souvent renforcée par leur marginalité topographique. *L'incipit* de certains volumes des *Rougon-Macquart* explicite ce lien. *La Fortune des Rougon*, premier roman de la série, s'ouvre sur la description méticuleuse de l'aire Saint-Mittre, ancien cimetière situé tout juste hors de l'enceinte de Plassans. Ce terrain vague symbolise l'ascension sociale des Rougon (de paysans *extra-muros* à bourgeois, en passant par commerçants) et la confrontation entre les bourgeois protégés par les fortifications et les troupes en révolte. Dans l'*incipit* de *L'Assommoir*, septième volume de la série et celui par lequel l'auteur obtient son premier grand succès, Gervaise contemple la barrière Poissonnière qui sépare Paris des faubourgs où elle vit.

Avant d'aborder l'originalité de la représentation de la banlieue chez Zola, une étude de l'histoire générale du développement de la banlieue s'impose. Nous nous pencherons dans ce premier chapitre sur l'évolution de la zone périphérique de Paris, en nous focalisant sur son image collective et littéraire.

Si la présente thèse porte sur la représentation de la banlieue dans les premiers romans de Zola, c'est parce que la banlieue change d'apparence dans les années 1860. Le terme même de « banlieue » n'est pas courant dans les œuvres littéraires de la première moitié du XIX^e siècle, comme le montre le tableau ci-dessous portant sur la fréquence des mots « banlieue » et « faubourg » chez des écrivains majeurs du XIX^e siècle.

	banlieue	faubourg	faubourg Saint	faubourg S.-G.
Balzac	4	349	220	141
Hugo	44	373	162	14
Flaubert	6	59	22	9
Zola	84	264	25	5
Huysmans	57	37	11	5
Maupassant	26	34	11	4

Tableau 1. Fréquence des occurrences de « faubourg » et de « banlieue¹ »

La première chose qui nous intéresse est la rareté de l’usage du terme « banlieue » dans les œuvres de Balzac ou de Flaubert. Hormis Hugo, qui fait chaque fois exception, les écrivains ayant commencé leur carrière avant 1860 préfèrent utiliser le terme « faubourg² ».

Quelles différences entre les deux termes³ ? L’un comme l’autre désignent pourtant la périphérie d’une ville. Afin de cerner leurs différences, il faut étudier leur étymologie, puis leur usage courant. Le mot « faubourg » provient de l’ancien français « forsborc », qui signifie simplement « hors du » « bourg »⁴. Selon Émile Littré,

¹ Ce tableau a été élaboré à partir des œuvres complètes des écrivains cités accessibles au format numérique aux éditions Arvensa. Cette condition matérielle nous empêche d’intégrer quelques écrivains importants, surtout les frères Goncourt. Le corpus est le suivant :

Honoré de Balzac, *Œuvres complètes et annexes – 115 titres. La Comédie humaine*, nouvelle édition enrichie, Paris, Arvensa, 2013 ; Victor Hugo, *Œuvres complètes – 122 titres, annotés et illustrés*, Paris, Arvensa, 2013 ; Gustave Flaubert, *Œuvres complètes et annexes – 69 titres*, nouvelle édition enrichie, Paris, Arvensa, 2014 ; Émile Zola, *Œuvres complètes – 101 titres et annexes et gravures*, nouvelle édition enrichie, Paris, Arvensa, 2017 ; Joris-Karl Huysmans, *Œuvres complètes numériques*, Paris, Arvensa, 2016 ; Guy de Maupassant, *Œuvres complètes – 67 titres, annotés et illustrés*, Paris, Arvensa, 2013.

² Il faut toutefois savoir que le terme « faubourg » n’est pas toujours employé pour désigner les quartiers périphériques. En effet, Balzac l’utilise pour se référer à des quartiers ou rues de la ville, comme le « faubourg Saint-Germain » ou le « faubourg Saint-Honoré ». Le terme « banlieue », en revanche, est toujours employé pour désigner la périphérie de la ville.

³ Au sujet des étymologies de « faubourg » et « banlieue », voir aussi Alain Faure, « Un faubourg, des banlieues, ou la déclinaison du rejet », *Genèses*, 2003/2, n° 51, p. 48-69.

⁴ S. v. « faubourg », dans la *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Centre national de la recherche scientifique/Gallimard, tome VIII, 1980.

l'omission du « r » dans l'orthographe moderne de « faubourg » est la trace d'une autre étymologie postérieure. Littré montre que l'apparition de l'orthographe « fauxbourg » est plus récente que d'autres orthographes comportant le « r » de « fo[r]s borc » :

ÉTYMOLOGIE

Picard, *forbou, forbourg* ; bourguig. *faubor* ; wallon, *fâborg* ; bas-lat. *foris burgum* ; de *foris*, hors, et *burgus*, bourg. Cette étymologie est certaine pour toutes les formes où l'*r* se trouve : *forborc, horsborc, forbou*, etc. Mais faut-il aussi y rattacher *fauxbourg, faubourg, fâborg* ? Si on considère ces textes, on voit que *fauxbourg* est relativement récent ; et dans le bas-latin même, du Cange ne cite *falsusburgus* que dans une pièce de 1380 ; sans doute on peut concevoir que des *fors-bourgs* aient été aussi appelés des *faux bourgs*, des *bourgs faux* ; cependant, tant qu'on n'aura pas apporté des textes anciens qui donnent *faux bourgs*, il vaudra mieux croire que *faubourg* est une altération de *forbourg*, prononcé *fôbourg* (le parler vulgaire ayant quelquefois supprimé l'*r*), puis finalement pris pour *faux bourg*¹.

La légitimité de cette analyse étymologique est largement admise. Depuis sa 9^e édition (1992-), *Le Dictionnaire de l'Académie française* ajoute l'explication ci-dessous :

XIII^e siècle, *forborc, forsborc, forbours*. Composé de fors et de bourg. Refait au XV^e siècle (*faulxbors*), par croisement avec faux, parce que le faubourg semblait s'opposer au « vrai bourg² ».

Le terme faubourg désigne ainsi simplement une agglomération hors des murs d'une ville. Il s'oppose à « la ville » entourée de murs ou d'une muraille.

La « banlieue », quant à elle, désigne une étendue plus large. Selon l'Académie française, le mot « banlieue » était déjà employé au XII^e siècle. Au Moyen Âge, la

¹ Émile Littré, s. v. « faubourg », dans le *Dictionnaire de la langue française*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, tome III, 1956, p. 1432-1433.

² S. v. « faubourg », dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (1992-).

banlieue était un terme de droit féodal signifiant « espace d'une lieue autour de l'enceinte d'une ville, qui était soumis au droit de ban¹ ». Le ban désigne la « convocation que le suzerain adressait à ses vassaux surtout pour le service de la guerre » et la « proclamation administrative fixant le début de la moisson, des vendanges, etc.² ». Tandis que le faubourg est une agglomération, la banlieue englobe aussi les champs, les vignes et la campagne. Georges Chabot explique très clairement la différence entre les deux termes :

Il semble que l'on doive ressusciter pour cette zone intermédiaire le terme de *faubourg* qui s'y applique exactement. C'est, étymologiquement, la zone habitée aux portes de la ville, et si le terme a pris ensuite une autre signification c'est que l'on a conservé souvent ce nom à des lieux que la croissance de la ville avait intégrés et qui étaient devenus des quartiers. Le nom du faubourg Saint-Germain n'a plus qu'une valeur rétrospective, au même titre que celui du Marais ou de la rue des Petits-Champs. C'est au-delà de ces faubourgs – qui mériteraient à eux seuls une étude spéciale – que commence la banlieue. Le faubourg est donc défini par la continuité de l'habitat par rapport au centre de la ville ; les maisons et les jardins qui les entourent ou les avoisinent se succèdent sans interruption ; il suffit de reprendre ici le critérium adopté par les services statistiques français pour définir une agglomération.

Au-delà du faubourg l'aspect du paysage est modifié sous l'influence directe de la ville, sans que cependant le paysage rural soit complètement aboli comme dans le faubourg. Les caractères ruraux (ou ceux des anciennes petites villes) se retrouvent, plus ou moins altérés, dans ce que nous appellerons alors la banlieue³.

Nous pouvons donc simplifier la structure d'une ville et de ses environs de la sorte : la ville est entourée de faubourgs eux-mêmes entourés par la banlieue. La frontière entre les

¹ S. v. « banlieue », dans *ibid.*

² S. v. « ban », dans *ibid.*

³ Georges Chabot, « Faubourgs, banlieues et zones d'influence », dans *Banlieue / Une anthologie*, préparée et présentée par Thierry Paquot, Presses polytechnique et universitaires romandes, 2008, p. 62-63.

faubourgs et la banlieue est plus floue que celle entre la ville et les faubourgs, marquée par des murs ou une muraille. Comme le remarque Chabot, « la continuité de l'habitat par rapport au centre de la ville » est un critère de distinction des faubourgs par rapport à la banlieue.

2) La taxinomie concentrique

- La frontière entre la ville, les faubourgs et la banlieue

Malgré les efforts de définitions observés ci-dessus, la distinction entre la ville et les faubourgs d'une part, et entre les faubourgs et la banlieue d'autre part, ne coïncide pas toujours avec la réalité. C'est notamment le cas de Paris au XIX^e siècle. À l'époque, non seulement les faubourgs se situent à l'intérieur du mur des Fermiers généraux, mais des portions de banlieue sont également englobées dans les fortifications de Thiers.

L'écart entre le sens étymologique des termes et leur usage dans le monde réel naît dans les années 1780, époque de l'érection du mur des Fermiers généraux. Ci-dessous, le plan de Paris après la Révolution, sur lequel on constate que le territoire de la capitale s'étend jusqu'au mur d'octroi et est divisé en douze arrondissements, chaque arrondissement étant lui-même divisé en quatre quartiers, pour un total de quarante-huit quartiers :



Figure 1 : « Plan des anciens arrondissements de Paris avec leurs quartiers¹ »

Parmi ces quarante-huit quartiers, cinq sont appelés faubourgs : le « Faubourg Saint-Germain », le « Faubourg Montmartre », le « Faubourg Poissonnière », le « Faubourg Saint-Denis » et le « Faubourg Saint-Antoine ». Ils se situent certes à l'extérieur des anciennes enceintes démolies par Louis XIV en 1670. Cela signifie que, cent vingt ans après la suppression des enceintes, les grands boulevards aménagés sur le tracé des enceintes servent toujours à séparer la ville et les faubourgs. Alors que les quartiers possédant une atmosphère faubourienne (qui sera décrite plus loin) s'éloignent de plus en plus du centre-ville, les quartiers appelés « faubourgs » ne changent pas, et se situent désormais à l'intérieur des murs.

Les grands boulevards deviennent ainsi la frontière entre la ville et les faubourgs,

¹ Starus, « Plan des anciens arrondissements de Paris avec leurs quartiers », travail personnel à partir de Félix et Louis Lazare (*Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris*, 2^e édition, 1855), 2010 (CC BY-SA), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Plan_des_anciens_arrondissements_de_Paris_avec_leurs_quartiers.svg.

et cette frontière se stabilise. C'est ce que l'on constate clairement sur le plan ci-dessous, qui montre les vingt arrondissements et les quatre-vingts quartiers de Paris après l'annexion de 1860.

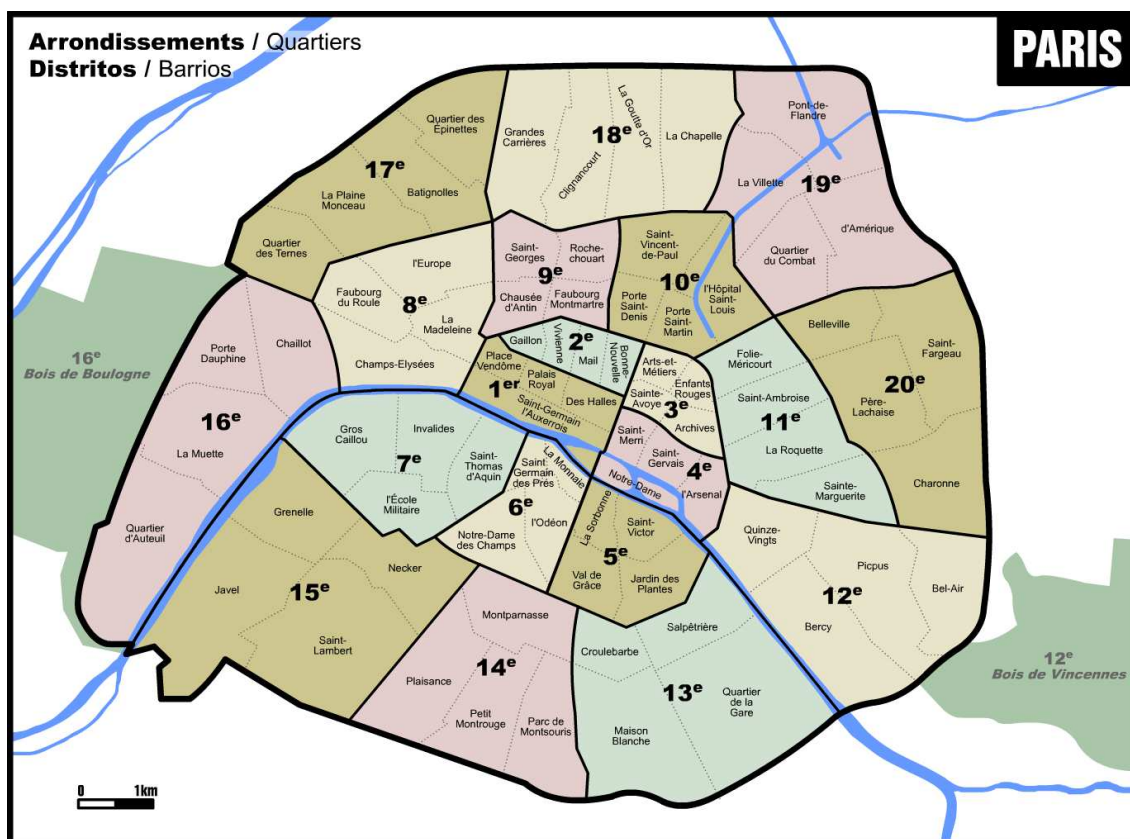


Figure 2 : Les vingt arrondissements et les quatre-vingts quartiers de Paris depuis 1860¹

Parmi les quatre-vingts nouveaux quartiers, seuls deux sont appelés « faubourgs » : le « Faubourg du Roule » dans le 8^e arrondissement et le « Faubourg Montmartre » dans le 9^e arrondissement. Ce qu'il est important de noter, c'est qu'aucun des quartiers annexés à Paris en 1860 n'est appelé « faubourg ».

Le terme « faubourg » ne convient plus pour nommer les quartiers périphériques de Paris, parce qu'il évoque certains quartiers ainsi nommés à l'intérieur du mur des

¹ Hmaglione10, « Arrondissements et quartiers de Paris », travail personnel, 2014 (CC BY-SA 4.0), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_quartiers_de_paris.png.

Fermiers généraux. Pour cette raison, on se met à employer plus souvent celui de « banlieue » pour se référer à la nouvelle périphérie de la capitale. Nous proposerons donc une taxinomie concentrique volontairement simplifiée : « la ville : l'intérieur des grands boulevards », « les faubourgs : l'intérieur du mur des Fermiers généraux », « la banlieue : l'extérieur du mur des Fermiers généraux ». La banlieue sera ensuite divisée en deux : l'intérieur et l'extérieur des fortifications de Thiers. Nous appellerons la première zone « petite banlieue » et la seconde « grande banlieue ». Voici le plan des anciennes enceintes de Paris sur lequel nous surlignons les frontières entre la ville et les faubourgs, la petite banlieue et la grande banlieue :

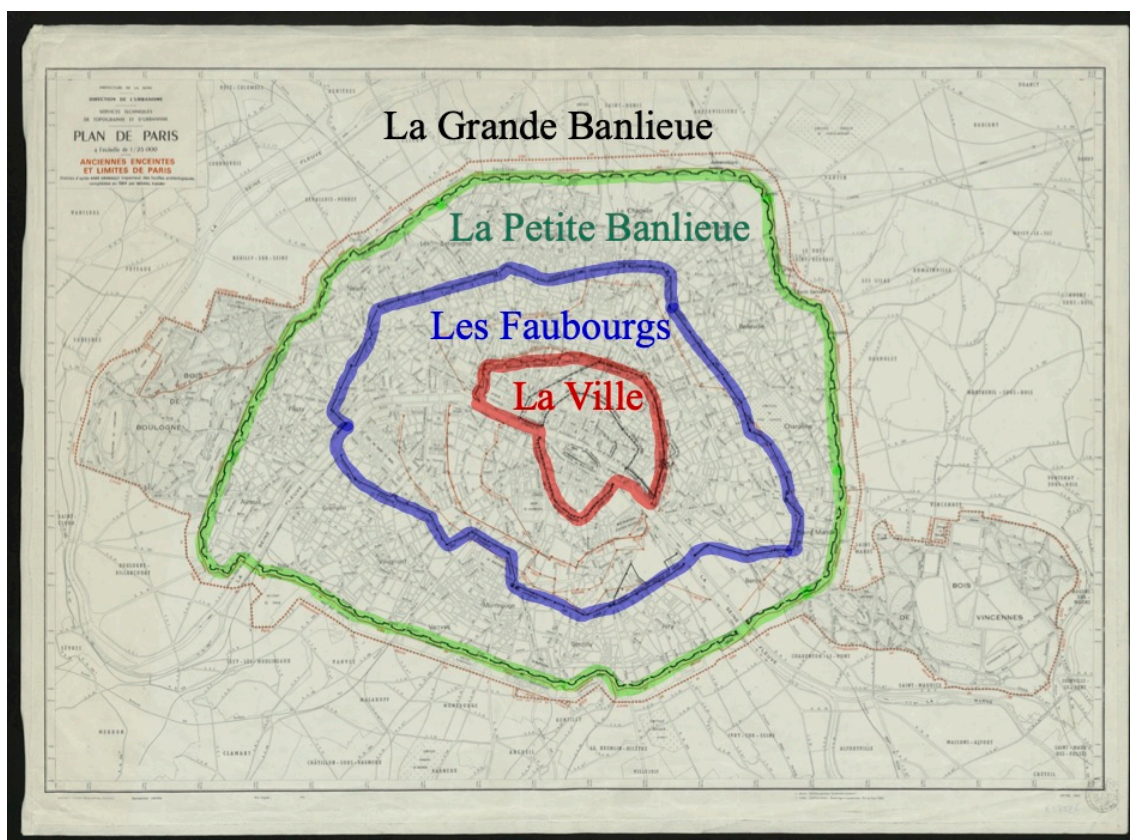


Figure 3 : « Plan de Paris, anciennes enceintes et limites de Paris¹ »

¹ « Plan de Paris, anciennes enceintes et limites de Paris », établies d'après Aimé Grimault inspecteur des fouilles archéologiques, complétées en 1964 par Michel Fleury, Institut géographique national, domaine public, source de numérisation : Ville de Paris / Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cote G 239,

La ligne rouge figure les anciennes enceintes (comme celle de Philippe Auguste, de Charles V, etc.), disparues en 1670¹. La ligne bleue recouvre le mur des Fermiers généraux construit à partir de 1784 et aboli en 1860. La ligne verte désigne les fortifications de Thiers construites entre 1841 et 1845, et qui persisteront jusqu'aux années 1920.

Ces trois tracés permettent de distinguer aisément la ville, les faubourgs, la petite banlieue et la grande banlieue².

Nous sommes conscients que cette démarcation circulaire, très simplifiée, masque d'autres compartimentages (est-ouest, nord-sud, haut-bas, etc.), empêche, *via* ces trois seuls cercles, de faire ressortir la différence entre le faubourg ouest (riche et bourgeois) et le faubourg est (pauvre et ouvrier), et échoue à représenter l'élargissement de la ville, des faubourgs et de la banlieue.

Néanmoins, cette simplification n'est pas inutile pour comprendre la tension existant entre les termes « faubourgs » et « banlieue ». Alors que les quartiers nommés « faubourgs » s'urbanisent dans la première moitié du XIX^e siècle, le terme faubourg perd son sens étymologique et devient un simple toponyme au même titre que « rue », « boulevard », « Mont », « Marais » ou « champs ». Au milieu du siècle, le terme banlieue remplace ainsi celui de faubourg quand il s'agit de désigner la périphérie de la ville.

Retenons que l'atmosphère des faubourgs et de la banlieue change à mesure que

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000855632>. L'indication de la ville jusqu'à la grande banlieue et les lignes (rouge, bleue et verte) sont de l'auteur de cette thèse.

¹ Elle ne correspond pas forcément à la limite effective à cette époque, surtout sur la rive gauche et au XVII^e siècle, car nous constatons, sur le plan, que « la limite d'interdiction de bâtir bornée en 1638 » couvre une étendue plus large.

² Ce compartimentage se réfère à celui d'Éric Hazan : « Pour qu'on s'y retrouve, j'appellerai *Ancien Paris* la partie comprise à l'intérieur du boulevard de Louis XIV et *Nouveau Paris*, ce qui se trouve à l'extérieur. Ce Nouveau Paris est lui-même divisé en deux anneaux concentriques. Entre le boulevard de Louis XIV et le mur des Fermiers généraux, c'est l'anneau des faubourgs. Entre le mur des Fermiers généraux et les boulevards maréchaux, c'est l'anneau des villages de la couronne » (Éric Hazan, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2012, p. 28).

s'agrandit Paris. L'atmosphère dite faubourienne des années 1830 disparaît dans les années 1860. La petite banlieue, quant à elle, perd sa caractéristique rurale et commence à ressembler aux faubourgs d'avant la construction des fortifications de Thiers.

- La connotation négative des faubourgs et de la banlieue

Plaquer, même en l'adaptant, la connotation négative d'aujourd'hui sur les faubourgs et la banlieue de l'époque serait à l'évidence anachronique. L'épisode de la fausse étymologie du mot « faubourg » nous enseigne qu'un terme neutre désignant un espace hors de la ville a tendance à revêtir une connotation négative ou péjorative au cours du temps. L'étymologie du mot « banlieue » renforce cette hypothèse.

Comme nous l'avons déjà constaté, banlieue se compose de « ban » et de « lieue ». Elle désigne à l'origine l'étendue hors de la ville sur laquelle l'autorité de celle-ci s'exerce. Aujourd'hui, cependant, une fausse étymologie semble plus répandue. Le morphème *ban* fournit au mot banlieue de la langue française une connotation négative, comme dans : *abandonner*, *banal*, *banni*¹. Certains imaginent donc que l'étymologie de banlieue serait « lieu banni ». S'agit-il d'une « trace indélébile d'un inconscient² », ou d'un simple jeu de mots né sous la plume de MC Solaar, rappeur ayant grandi en banlieue parisienne, « sur une chaîne télévisée, au journal de 20 heures³ » ? Quoi qu'il en soit, cette fausse étymologie possède de façon certaine une sorte de vraisemblance pour les Parisiens des XX^e et XXI^e siècles. Par ailleurs, si elle se répand si largement, c'est qu'elle reflète bel et bien un aspect de la banlieue française. À la différence du « *suburb* » anglo-saxon et du « *kôgai* » japonais, la « banlieue » française revêt une certaine connotation négative dans la société contemporaine⁴.

¹ Pierre Franklin Tavares, *Science de la ban-lieue. Essai sur l'insociable sociabilité des banlieues françaises*, Paris, Le Manuscrit, 2006, p. 84.

² Alain Rey, « Banlieues, Lieux bannis ? », *Journal français de psychiatrie*, 2009/3, n° 34, p. 27-29.

³ Pierre Franklin Tavares, *Science de la ban-lieue. Essai sur l'insociable sociabilité des banlieues françaises*, *op. cit.*, p. 103.

⁴ Selon Augustin Berque, les banlieues d'Europe (Angleterre exceptée) s'opposent aux banlieues anglo-saxonnes, japonaises, etc. Tandis que le manichéisme (la ville/la campagne, la civilisation/la sauvagerie) perdure en Europe, l'axiologie est renversée aux États-Unis sous

Cependant, afin de traiter de la banlieue et de sa représentation dans les années 1860, il faut s'éloigner de l'imaginaire collectif, dont la formulation date principalement du tout début du XX^e siècle et s'est vue renforcée par les émeutes de 2005. Alors que « faubourien » a intégré le *Dictionnaire de l'Académie française* à sa 7^e édition (1878), son équivalent (également péjoratif) « banlieusard » n'apparaît que dans la 9^e édition (1992-). Selon le *TLF*, la première attestation de « banlieusard » remonte à 1900¹. Si le terme faubourg était mal connoté au XIX^e siècle, banlieue était alors un terme plus neutre qu'aujourd'hui. Selon Hervé Vieillard-Baron, l'usage du mot « banlieue » et ses connotations se transforment durant la première moitié du XIX^e siècle².

Même si le mot « banlieue » remplace le mot « faubourg » dans certains domaines, il n'en découle pas que les deux termes partagent des connotations similaires. En comparant un échantillon d'usages de faubourg et de banlieue dans les œuvres littéraires du XIX^e siècle, une tendance significative se dégage. Tandis que faubourg s'emploie souvent pour indiquer certains lieux précis, banlieue s'utilise souvent en tant que qualitatif. La connotation de la banlieue n'est pas encore stable. Si la banlieue évoque pour Balzac l'affluence aux barrières (« les cabarets de la banlieue³ », « un petit comédien des théâtres de la banlieue⁴ »), elle rappelle presque toujours à Maupassant la détente en

l'influence de deux transcendantalistes, Ralph Waldo Emerson (1803-1882) et Henry David Thoreau (1817-1862). La mauvaise connotation de la banlieue se limite donc au continent européen. (Augustin Berque, *Cosmologie de la ville, comparaison des villes du Japon, des États-Unis et d'Europe*, Tokyo, Kôdansha, 1993, p. 120 [en japonais])

¹ S. v. « banlieusard », dans *Le Trésor de la Langue Française*, tome IV, 1975.

² « L'usage du mot et les connotations qu'on attribue [à la banlieue] se transforment sous la Restauration et la Monarchie de Juillet avec le développement de la division sociale de l'espace. La banlieue commence alors à s'inscrire dans un système de valeurs qui oppose Paris à la province, et la ville à tout ce qui l'entoure. Avec le glissement des normes sociales concernant l'espace urbain, le mot se charge d'appréciations négatives. » (Hervé Vieillard-Baron, « La banlieue : question de définition », dans Thierry Paquot (dir.), *Banlieues/Une anthologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 25)

³ « Mme Vauquer avait rafraîchi les trois chambres de cet appartement moyennant une indemnité préalable qui paya, dit-on, la valeur d'un méchant ameublement composé de rideaux en calicot jaune, de fauteuils en bois verni couverts en velours d'Utrecht, de quelques peintures à la colle, et de papiers que refusaient les cabarets de la banlieue. » (Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1976, p. 63)

⁴ « De plus, [Mme. Saint-Estève] se trouve sous la domination d'un petit comédien des théâtres de la banlieue, que, par décence, elle fait passer pour son filleul. » (Honoré de Balzac, *Splendeurs*

plein air (« un train de banlieue¹ », « le ciel libre de la banlieue² », « les amours de banlieue³ », « une auberge de banlieue⁴ »)⁵. Cette différence ne provient apparemment pas d'une simple différence de style ou de préoccupations entre les deux écrivains, mais prouver plutôt qu'une transition historique s'opère dans l'image collective de la banlieue entre les années 1830 et 1880. Les premiers romans de Zola dans les années 1860 semblent donc occuper une position charnière entre diverses conceptions de la banlieue parisienne.

3) Les grands boulevards : frontière entre la ville et les faubourgs

- Le flâneur dans *Facino Cane* de Balzac

Le sens étymologique du terme « faubourg » s'estompe de plus en plus au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Chez Balzac, comme le tableau 1 le montre, plus de

et misères des courtisanes, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., tome VI, 1977, p. 606)

¹ « Ils avaient eu un été d'amour charmant, un été d'étudiants qui font la noce, s'échappant pour aller déjeuner ou dîner à Argenteuil, à Bougival, à Maisons, à Poissy, passant des heures dans un bateau à cueillir des fleurs le long des berges. Elle adorait les fritures de Seine, les gibelottes et les matelotes, les tonnelles des cabarets et les cris des canotiers. Il aimait partir avec elle, par un jour clair, sur l'impériale d'un train de banlieue et traverser, en disant des bêtises gaies, la vilaine campagne de Paris où bourgeonnent d'affreux chalets bourgeois. » (Guy de Maupassant, *Bel-Ami* [1885], deuxième partie, chapitre V, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 412)

² « Les feuilles, toutes les feuilles tombées qui paraissaient l'attendre, se soulevèrent à son approche. Elles couraient devant lui, s'amassant et tourbillonnant, s'enlevant en spirales jusqu'au faite des maisons. Il les chassait comme un troupeau, un troupeau fou qui s'envolait, qui s'en allait, fuyant vers les barrières de Paris, vers le ciel libre de la banlieue. » (Guy de Maupassant, *Fort comme la mort* [1889], deuxième partie, chapitre V, dans *Romans*, éd. cit., p. 992)

³ « Je la revis le dimanche suivant, et encore le dimanche d'après, et tous les autres dimanches. Je l'emmenai à Bougival, Saint-Germain, Maisons-Laffitte, Poissy ; partout où se déroulent les amours de banlieue. » (Guy de Maupassant, « Au printemps » [1881], dans *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1974, p. 289)

⁴ « Tantôt nous sortions pour faire ce qu'elle appelait nos escapades. Elles étaient bien innocentes, d'ailleurs. Cela consistait à aller souper dans une auberge de banlieue, ou bien, après avoir dîné chez elle ou chez moi, à courir les cafés borgnes, comme des étudiants en goguette. » (Guy de Maupassant, « Misti » [1884], *Contes et nouvelles*, éd. cit., tome I, p. 1154)

⁵ Nous remarquons ici l'apparition de l'expression « de banlieue » à la place de « de la banlieue ». Selon Hervé Vieillard-Baron, « après la forme grammaticale “de la banlieue” qui se rapporte au paysage ou aux hommes, la désignation “de banlieue” apparaît dans les textes, comme celle “de province” à la même époque. On parle du médecin “de province” comme de l'ouvrier “de banlieue”, du théâtre “de province” comme du bistro “de banlieue” » (Hervé Vieillard-Baron, « La banlieue : question de définition », art. cit., p. 25). Contrairement à ce que suggère Hervé, la désignation « de banlieue » n'est pas toujours péjorative dans les usages de Maupassant.

la moitié des occurrences du mot faubourg sont des toponymes : le Faubourg Saint-Germain ou le Faubourg Saint-Antoine. Avant 1670, les quartiers renfermant le terme « faubourg » dans leur nom sont situés hors de l'enceinte de Paris. Cependant, dans la première moitié du XIX^e siècle, la plupart de ces quartiers sont intégrés à Paris depuis 1784 et la construction du mur des Fermiers généraux. Néanmoins, par habitude, les Parisiens contemporains de Balzac continuent à appeler ces quartiers intra-muros « faubourgs ». L'Académie française ajoute une remarque sur cet usage abusif dans la 6^e édition de son dictionnaire (1835-) :

Il se dit, abusivement, Des quartiers d'une ville qui n'étaient anciennement que des faubourgs. *Le faubourg Saint-Germain, le faubourg Saint-Antoine*, à Paris¹.

Comme nous l'avons déjà montré, les quartiers appelés faubourgs s'étendent entre les anciennes enceintes et le mur des Fermiers généraux. Mais cela ne permet pas directement de savoir que les véritables faubourgs commencent dès que l'on traverse la ligne rouge de la figure 3. En effet, comme les faubourgs ouest, par exemple, s'urbanisent plus rapidement que ceux du nord-est ou du sud de Paris, la frontière mentale entre ville et faubourgs a dû se trouver beaucoup plus loin du centre-ville.

Pour autant, il est possible de constater que les anciennes enceintes servent toujours à distinguer la ville des faubourgs cent soixante ans après leur destruction et cinquante ans après la construction du mur des Fermiers généraux. Si elles ont gardé ce rôle si longtemps, c'est parce qu'elles se sont changées en grands boulevards, ce qui leur a permis de subsister, bien que sous une autre forme, jusqu'à aujourd'hui. Après la décision de Louis XIV, en 1670, de « faire de Paris une ville ouverte et de transformer les fortifications en «Nouveau Cours²» », les Grands Boulevards ont continué à jouer un rôle d'enceinte invisible dans la première moitié du XIX^e siècle, tout comme le boulevard

¹ S. v. « faubourg », dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition (1835-).

² Renaud Gagneux, Denis Prouvost, *Sur les traces des enceintes de Paris : Promenades au long des murs disparus*, Paris, Parigramme, 2004, p. 92.

périphérique aujourd'hui.

Chez Balzac, divers usages de « faubourg » désignent les quartiers hors des Grands Boulevards. Dans l'*incipit* de *Facino Cane*, le narrateur, double de l'auteur, raconte sa jeunesse dans un quartier pauvre. Dans « ce faubourg », il côtoyait les gens du peuple :

Je demeurais alors dans une petite rue que vous ne connaissez sans doute pas, la rue de Lesdiguières : elle commence à la rue Saint-Antoine, en face d'une fontaine près de la place de la Bastille et débouche dans la rue de la Cerisaie. L'amour de la science m'avait jeté dans une mansarde où je travaillais pendant la nuit, et je passais le jour dans une bibliothèque voisine, celle de Monsieur. [...] Une seule passion m'entraînait en dehors de mes habitudes studieuses ; mais n'était-ce pas encore de l'étude ? j'allais observer les mœurs du faubourg, ses habitants et leurs caractères. [...]

Lorsque, entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'Ambigu-Comique, je m'amusais à les suivre depuis le boulevard du Pont-aux-Choux jusqu'au boulevard Beaumarchais. [...] Sachez seulement que, dès ce temps, j'avais décomposé les éléments de cette masse hétérogène nommée le peuple, que je l'avais analysée de manière à pouvoir évaluer ses qualités bonnes ou mauvaises. Je savais déjà de quelle utilité pourrait être ce faubourg, ce séminaire de révolutions qui renferme des héros, des inventeurs, des savants pratiques, des coquins, des scélérats, des vertus et des vices, tous comprimés par la misère, étouffés par la nécessité, noyés dans le vin, usés par les liqueurs fortes¹.

Les grands boulevards sont un carrefour où se croisent bourgeois, habitants de la ville et ouvriers, habitants des faubourgs. Le narrateur, jeune étudiant ambitieux et pauvre, se situe à la lisière de la société bourgeoise. Tandis que les ouvriers se divertissent sur les grands boulevards, à l'entrée de la ville, lui observe les mœurs du faubourg sur ces mêmes grands boulevards, qui marquent à ses yeux la fin de la ville.

¹ Balzac, *Facino Cane* [1836], dans *La Comédie humaine*, éd. cit., tome VI, p. 1019-1020.

Nous retrouvons ici les caractéristiques principales du faubourg dans l’imaginaire bourgeois parisien de l’époque : les classes dangereuses, la pauvreté et l’alcool. Le faubourg n’est autre qu’un « séminaire de révolution » où vivent « des coquins » et « des scélérats ». L’association de l’alcool, de la misère et des ouvriers rappelle l’*incipit* de *L’Assommoir* de Zola. Cependant, pour Balzac, le contraste entre riches et pauvres se profile au bord du grand boulevard, tandis que Zola construit l’univers romanesque de *L’Assommoir* aux alentours de la barrière Poissonnière du mur des Fermiers généraux. Tandis que les faubourgs en tant que lieux ne se déplacent pas, leurs caractéristiques, elles, se déplacent à compter des années 1830 et jusqu’aux années 1870, tout comme la frontière entre la ville et les faubourgs, qui s’éloigne toujours plus. Nous approfondirons ce thème dans le deuxième chapitre en nous focalisant sur *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt.

- Les grands boulevards : frontière et passage entre les quartiers est et ouest

L’écart entre les quartiers ouest (riches et bourgeois) et est (pauvres et ouvriers) s’aggrave au XIX^e siècle. Dans la première moitié du siècle, les deux arrondissements de l’est parisien (12^e, 8^e) et le centre (9^e) abritent les quartiers les plus défavorisés¹. Le 9^e arrondissement possède l’île de la Cité, encore remplie à cette époque de garnis pour pauvres. Dans le 8^e arrondissement, qui s’étend sur la rive droite, on trouve le faubourg Saint-Antoine, peuplé d’ouvriers. Le 12^e arrondissement, quant à lui, est célèbre pour ses quartiers déshérités situés notamment sur le faubourg Saint-Marcel et le faubourg Saint-Jacques. Citant « De la mortalité dans les divers quartiers de la ville de Paris » de Louis René Villermé, Akira Kiyasu montre que ces trois arrondissements sont non seulement les plus pauvres de la capitale, mais aussi les plus dangereux pour la santé de leurs habitants. La mortalité par quartier de Paris due à la pandémie de choléra de 1832 coïncide parfaitement avec le nombre des locations non imposées — autrement dit, avec le taux de la pauvreté².

¹ Nous parlons ici des douze arrondissements avant 1860. Un arrondissement était divisé en quatre quartiers (cf. figure 2 ci-dessus).

² Louis René Villermé, « De la mortalité dans les divers quartiers de la ville de Paris, et des causes qui la rendent très différente dans plusieurs d’entre eux, ainsi que dans les divers quartiers de

Les grands boulevards constituent ainsi une frontière importante de l'espace urbain parisien sur le plan de la taxinomie concentrique, mais aussi cardinale. La partie est du Grand boulevard entre la porte Saint-Denis et la place de la Bastille constituait un des principaux fronts des conflits entre bourgeois et ouvriers. Selon Akira Kiyasu, le 23 février 1848, le défilé des manifestations des ouvriers du faubourg Saint-Antoine se dirige vers l'ouest en bordant le Grand boulevard¹. Effrayée par la marée des ouvriers, la garde fait feu sur la foule rassemblée devant le ministère des Affaires étrangères situé au bout du Grand boulevard. Ce dernier constitue donc à la fois une frontière entre le centre et la périphérie, et un passage entre l'ouest (ville des bourgeois) et l'est (ville des ouvriers) de Paris.

- Le faubourg Saint-Marcel : lieu zéro de la hiérarchie sociale parisienne

Comme le rapport de Villermé le confirme, vers 1830, le 12^e arrondissement est en effet le plus pauvre de la capitale. Balzac est très attentif à cette opposition entre l'est et l'ouest parisiens. Jeannine Guichardet note que ce sont surtout « les misères du faubourg Saint-Marceau [ou Saint Marcel] » qui reviennent comme un *leitmotiv* dans les œuvres balzaciennes².

La misère du faubourg Saint-Marcel était d'ailleurs érigée au rang de lieu-commun. Louis-Sébastien Mercier exagère sa pauvreté : « Il y a plus d'argent dans une

beaucoup de grandes villes », dans *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1830, 3(2), p. 310-312, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37303496j>. Voir aussi Bernard-Pierre Lécuyer, Éric Brian, « L'argent, la vie, la mort : Les recherches sociales de Louis-René Villermé sur la mortalité différentielle selon le revenu (1822-1830) », dans *Mathématiques & sciences humaines*, n° 149, printemps 2000, p. 31-60.

¹ Akira Kiyasu, *Les Faubourgs du rêve et de la révolte : le mouvement populaire parisien en 1848*, Tokyo, Yamakawa, 1994, p. 11-17. [en japonais]

² « Si, allant à la recherche des belles ou très belles maisons, le regard se porte spontanément vers l'Ouest (faubourg Saint-Germain et Saint-Honoré) ou vers les quartiers neufs du nord-ouest [...] c'est, inversement, vers le sud et l'est qu'on peut s'attendre à découvrir, tout au bas de la hiérarchie immobilière, les demeures les plus humbles. Balzac, on l'a vu, définit le douzième arrondissement comme « le plus pauvre quartier de Paris » ; il était cette remarque de quelques éloquentes statistiques concernant la criminalité, les abandons d'enfants [...] » (Jeannine Guichardet, *Balzac « Archéologue de Paris »* (1986), Genève, Slatkine Reprints, 1999, p. 216).

seule maison du faubourg Saint-Honoré, que dans tout le faubourg Saint-Marcel¹ [...] » Chez Balzac, le dénuement de la zone est renforcé visuellement par la description de paysages sinistres. Jeannine Guichardet souligne la présence de deux bâtiments symboliques qui dominent le faubourg, surtout la rue de la Clef : la prison Sainte-Pélagie et l'hôpital de la Salpêtrière². Au XIX^e siècle, ces deux établissements partagent une fonction semblable en ce qu'ils créent une atmosphère funeste. Les détenus et les patients incarnent la destinée des faubouriens de Saint-Marcel, lesquels vivent dans « un monde à part³ ».

En comparant les ascensions sociales et les déplacements spatiaux des personnages des romans de Balzac, François Paul-Lévy montre que le 12^e arrondissement abrite deux « lieux zéro » très contrastés, à savoir le Quartier latin et le faubourg Saint-Marcel. Alors que l'itinéraire d'un héros entendant gravir les échelons de la hiérarchie sociale commence parfois dans une maison modeste du Quartier latin, personne ne peut remonter cette échelle après avoir habité le faubourg Saint-Marcel :

Lorsque Balzac affecte ses personnages d'un processus de mobilité sociale ascendante, il les situe initialement dans le Marais et parfois rive gauche, dans le quartier de la Montagne Sainte-Geneviève. Ces quartiers représentent donc une sorte de lieu zéro à partir desquels se mesurera le chemin accompli⁴.

Lorsque par contre la chute est totale, le point d'arrivée de la dégringolade matérielle et

¹ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, Nouvelle édition corrigée et augmentée, Amsterdam, 1783, tome I, chapitre 85, p. 157, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34216838t>. (L'orthographe historique est corrigée par l'auteur de la thèse.)

² Jeannine Guichardet, *Balzac « Archéologue de Paris », op. cit.*, p. 217.

³ Dans son plan des *Rougon-Macquart*, Zola révèle son intention de décrire, en plus des quatre mondes (du peuple, des commerçants, de la bourgeoisie et du Grand monde), « un monde à part » constitué de « putain, meurtrier, prêtre, artiste ». (*Les Manuscrits et les dessins de Zola*, tome I, *Les Manuscrits originels (1868)*, édition établie par Olivier Lumbroso et Henri Mitterand, Paris, Textuel, 2002, p. 17)

⁴ François Paul-Lévy, *La Ville en Croix : De la révolution de 1848 à la révolution haussmannienne. Éléments pour une problématique générale*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, p. 70.

sociale c'est le faubourg Saint-Marceau¹, et c'est là que Balzac situe le véritable zéro de la ville, l'à peine urbain. Aucun mouvement ascendant ne prend son point de départ faubourg Saint-Marceau ; entre les quartiers situés plus haut dans la hiérarchie urbaine de Balzac et le faubourg Saint-Marceau tous les liens positifs sont coupés².

Certes, à l'époque, l'absence des grands boulevards rend la frontière entre ville et faubourg moins nette rive gauche que rive droite, mais une grande barrière imaginaire interdit tout de même l'invasion des faubouriens. La maison Vauquer, par exemple, se situe « entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau³ ». La précarité du futur de Rastignac provient de cette situation géographique ambiguë. Devant ce jeune homme ambitieux s'ouvrent deux directions : vers le centre de la ville ou vers le faubourg. Il est très difficile de s'élever socialement depuis un lieu zéro tel que la maison Vauquer, mais cependant pas impossible.

Le colonel Chabert, quant à lui, échoue à regagner le statut dont sa mort présumée l'a privé. Comme il demeure faubourg Saint-Marcel, toutes ses tentatives pour retrouver sa femme, ses biens et son nom sont vouées à l'échec :

Le comte Chabert, dont l'adresse se lisait au bas de la première quittance que lui avait remise le notaire, demeurait dans le faubourg Saint-Marceau, rue du Petit-Banquier, chez un vieux maréchal des logis de la garde impériale, devenu nourrisseur, et nommé Vergniaud. [...] Au fond d'une cour assez spacieuse, s'élevait, en face de la porte, une maison, si toutefois ce nom convient à l'une de ces masures bâties dans les faubourgs de Paris, et qui ne sont comparables à rien, pas même aux plus chétives habitations de la campagne, dont elles ont la misère sans en avoir la poésie. En effet, au milieu des champs, les cabanes ont encore une grâce que leur donnent la pureté de l'air, la verdure, l'aspect des champs, une colline, un chemin tortueux, des vignes, une haie vive, la mousse des chaumes, et les

¹ Le faubourg Saint-Marcel est aussi appelé « faubourg Saint-Marceau ».

² François Paul-Lévy, *op. cit.*, p. 71.

³ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* [1835], dans *La Comédie humaine*, éd. cit., tome III, p. 49.

ustensiles champêtres ; mais à Paris la misère ne se grandit que par son horreur¹.

Bien que se trouvant à l'intérieur du mur des Fermiers généraux, la rue du Petit-Banquier est décrite comme le serait un bidonville². L'écart est grand entre le faubourg et la campagne : la poésie est réservée à la seconde, et reste étrangère au premier. Pour Balzac, le faubourg Saint-Marcel, qui n'est plus la ville sans être encore la campagne, ne présente aucun charme à décrire.

Ce faubourg sinistre se trouvant à l'intérieur de l'enceinte, pour dépeindre les quartiers les plus misérables de Paris, qu'il accueille, l'auteur n'a pas besoin de franchir les barrières. Son intérêt pour les habitants des faubourgs ouvriers n'est d'ailleurs pas non plus saillant. Jeannine Guichardet affirme que le peuple fait office de masses dénuées de personnalité dans les œuvres balzaciennes :

Cette brève étude des lisières de la ville dans les quartiers populaires montre qu'ils sont peut décrits au total, sans doute en raison de l'absence de l'élément ouvrier dans *La Comédie humaine*. Ils sont évoqués par « masses », en paysages naturels et construits³.

Si une diversité de points communs est aisément décelable entre les faubourgs balzaciens et le quartier de la Goutte-d'Or zolien – l'alcool, les ouvriers, la classe dangereuse, l'hôpital dominant la rue, etc. –, il est toutefois impossible de considérer Balzac comme un précurseur des écrivains qui découvriront le potentiel littéraire de la banlieue parisienne.

¹ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert* [1832], dans *La Comédie humaine*, éd. cit., tome III, p. 336-337.

² L'image misérable du faubourg Saint-Marcel est partagée par des écrivains contemporains, comme Victor Hugo. La mesure Gorbeau, où Jean Valjean demeure quelques jours avec Cosette et où Marius habite à côté des Thénardier, se situe faubourg Saint-Marcel, près de la rue du Petit-Banquier. (Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], deuxième partie « Cosette », livre quatrième « La mesure Gorbeau », chapitre I « Maître Gorbeau », cité dans *Les Misérables* (1862), édition établie par Henri Scepti, avec la collaboration de Dominique Moncond'huy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 425-427)

³ Jeannine Guichardet, *Balzac « Archéologue de Paris »*, op. cit., p. 219.

4) Le mur des Fermiers généraux : la « fin » des faubourgs

Bien que les grands boulevards constituent la frontière entre la ville et les faubourgs, l'atmosphère faubourienne atteint son apogée au niveau du mur des Fermiers généraux. Tout comme les grands boulevards sont le carrefour où se rencontrent bourgeois et faubouriens, le mur des Fermiers généraux constitue aussi le front symbolique des conflits entre deux groupes sociaux de Paris. Dès le début de sa construction, le mur a répugné les Parisiens. Un alexandrin fameux témoigne de leur mécontentement :

Le mur murant Paris rend Paris murmurant.

Pour augmenter son numéraire

Et raccourcir notre horizon,

La France a jugé nécessaire

De mettre Paris en prison¹.

La rupture entre la classe dirigeante et le peuple opprimé se manifeste au bord du mur d'octroi, symbole du régime oppresseur. En 1789, lors de la Révolution, la violence des insurgés se dirige vers ce mur alors en construction. Les barrières sont incendiées et les fermiers généraux tués.

Même en temps ordinaire, le mur est le théâtre d'un conflit incessant entre fermiers généraux et contrebandiers. Certains fraudeurs tentent de franchir le mur nuitamment, quand d'autres creusent des galeries souterraines de contrebande². C'est pourquoi les Parisiens associent naturellement les faubourgs à la criminalité. Bien que la criminalité soit présente dans tous les quartiers de Paris, celle de la périphérie ne possède pas les

¹ Il s'agit d'un alexandrin anonyme, que l'on retrouve notamment dans Auguste Descauriot, *Histoire des agrandissements de Paris*, Sartorius, 1860, p. 69.

² Renaud Gagneux et Denis Prouvost, *Sur les traces des enceintes de Paris : Promenades au long des murs disparus*, op. cit., p. 143.

mêmes caractéristiques que celle du centre. Louis Chevalier explique le contraste entre les deux :

La criminalité du centre, qui tourne autour des boulevards, surtout de Strasbourg-Saint-Denis au faubourg Montmartre, est toute d'intelligence, d'habileté, d'adresse, de savoir-faire, de tact et presque de toucher. Sa grande spécialité est le cambriolage nocturne, sans bruit et sans violence, presque sans effraction¹.

En contraste avec la criminalité du centre, celle des arrondissements périphériques est de violence, non d'intelligence ou d'habileté. Cette violence est quelquefois le fait d'individus isolés qui profitent d'un hasard, d'une circonstance favorable pour faire un mauvais coup, pour saigner un bourgeois attardé, un ouvrier qui vient de toucher sa paye ou pour attaquer un cocher. Cela se passe en général la nuit, sur les boulevards extérieurs déserts, où les lumières, rares et vacillantes, épaississent l'ombre, plus qu'elles ne la dissipent. [...] Cependant cette criminalité des barrières est moins le fait d'individus isolés que de bandes. Ces bandes diffèrent de celles du centre. Ce sont des bandes de quartiers. Elles se recrutent sur place, entre gens de rues voisines, parfois d'une même rue dont certaines vont jusqu'à porter le nom. Ceux qui en font partie fréquentent les mêmes cafés, les mêmes bals, il arrive qu'ils travaillent dans de mêmes ateliers. Parfois ils ont été à l'école ensemble. Ils ont fait alors leurs premiers mauvais coups et pu apprécier leurs qualités respectives qui n'ont rien de commun avec les qualités de rigueur dans le centre. C'est la force physique qui compte² [...].

La criminalité périphérique se caractérise par la collectivité et la force physique, tandis que celle du centre recourt à l'intelligence et à l'habileté. Comme le remarque Louis Chevalier, la criminalité et les barrières sont étroitement liées dans l'esprit des bourgeois parisiens.

¹ Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 195.

² *Ibid.*, p. 196.

Notre intention n'est pas de comparer historiquement les taux de criminalité à la périphérie, mais plutôt de nous intéresser à l'image collective de la criminalité telle qu'elle se reflète dans les œuvres littéraires. À l'instar de Balzac, Victor Hugo décrit le faubourg Saint-Marcel comme le quartier le plus pauvre et le plus sinistre de la capitale. Dans *Les Misérables*, Jean Valjean y demeure un temps après son arrivée à Paris avec Cosette. En tant qu'évadé, il ne peut bien sûr prétendre à un logement agréable et sécurisé au centre de Paris. La première demeure de ces personnages se trouve ainsi à la lisière de la ville, où la surveillance policière affiche une moindre sévérité qu'au centre. Bien que les deux écrivains considèrent pareillement ce faubourg comme un « lieu zéro », leurs intérêts centraux ne sont pas identiques. Tandis que Balzac se focalise sur l'écart entre le Quartier latin et le faubourg Saint-Marcel, le regard de Hugo se porte plus loin, vers les barrières du mur des Fermiers généraux. La mesure Gorbeau, qui abrite Jean Valjean, Cosette et, plus tard, Marius et les Thénardier, est très proche de la barrière :

La barrière était tout près. En 1823, le mur d'enceinte existait encore.

Cette barrière elle-même jetait dans l'esprit des figures funestes. C'était le chemin de Bicêtre. C'est par là que, sous l'Empire et la Restauration, rentraient à Paris les condamnés à mort le jour de leur exécution. C'est là que fut commis vers 1829 ce mystérieux assassinat dit « de la barrière de Fontainebleau » dont la justice n'a pu découvrir les auteurs, problème funèbre qui n'a pas été éclairci, énigme effroyable qui n'a pas été ouverte¹.

Les Parisiens nourrissent l'illusion que des crimes atroces sont perpétrés au-delà des barrières. Dans *Le Derniers Jour d'un condamné* (1829), Hugo fait remarquer que la guillotine est transférée de la place de Grève à la Porte Saint-Jacques. La raison du déplacement de l'échafaud par le préfet de la Seine est le désordre populaire provoqué par les exécutions, qui va jusqu'à occasionner des problèmes de circulation au centre de

¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., deuxième partie « Cosette », livre quatrième « La Mesure Gorbeau », chapitre I « Maître Gorbeau », p. 428.

Paris¹. Ce déplacement représente aussi une mutation axiologique des exécutions : bien que le peuple se rue encore vers ce spectacle à visée dissuasive, les bourgeois parisiens en ont quant à eux assez d'assister à des exécutions sanguinaires, et entendent les repousser hors de la capitale. Déjà associées au souvenir collectif de nombreux crimes, les barrières deviennent alors, de surcroît, un lieu d'exécution. Louis Chevalier compare les crimes bourgeois au centre de la ville chez Balzac aux crimes des ouvriers aux barrières chez Hugo :

[La place Saint-Jacques] évoque aussi d'autres crimes, et profondément différents de ceux qui ensanglantent la capitale. C'est aux barrières, et plus particulièrement à la barrière Saint-Jacques et aux barrières voisines, à proximité des quartiers les plus misérables de la capitale, qu'apparaissent le mieux et le plus quotidiennement ces violences ouvrières que nous retrouverons. C'est là que la population la plus primitive, la moins payée, la moins stable, se livre aux plus sanglants règlements de compte dont les ouvriers eux-mêmes, bien plus fréquemment que les bourgeois, sont victimes. Ces derniers ne s'aventurent guère en ces parages ; les attentats qui les visent ont lieu dans les quartiers du centre, sur ces itinéraires du commerce et des affaires que *La Comédie humaine* permet si aisément de retrouver. Aux barrières surtout, ces crimes entre ouvriers nomades, se guettant, se dépouillant et s'entretenant².

Les bourgeois comme les personnages de Balzac « ne s'aventurent guère » dans les faubourgs méridionaux bordant les barrières qui symbolisent la frontière entre la civilisation et la sauvagerie. Tout comme le faubourg Saint-Marcel est un « lieu zéro » chez Balzac, les personnages des *Misérables* ne peuvent non plus s'éloigner complètement de ce faubourg³. Dans l'incipit de *L'Assommoir*, nous rencontrons une image similaire, bien qu'orientée en sens inverse :

¹ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Général Française, 1978, p. 156-159.

² Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses, op. cit.*, p. 160.

³ « Ces barrières, en effet, et les quartiers voisins occupent une place importante dans la

Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi, derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés [...]¹.

De la même façon que les faubouriens terrifient les Parisiens, les faubouriens ont peur de la grande ville dont ils sont exclus. Ce mur d'un mètre d'épaisseur pour trois de hauteur limite l'horizon des habitants et les amène à former des illusions sur ce qui se trouve de l'autre côté. L'atmosphère misérable du quartier de la mesure Gorbeau est renforcée par le paysage lointain visible au-dessus du mur :

Le lieu était morose. Aux idées funèbres qui vous y saisissaient, on se sentait entre la Salpêtrière dont on entrevoyait le dôme et Bicêtre dont on touchait la barrière ; c'est-à-dire entre la folie de la femme et la folie de l'homme. Si loin que la vue pût s'étendre, on n'apercevait que les abattoirs, le mur d'enceinte et quelques rares façades d'usines, pareilles à des casernes ou à des monastères² [...].

Tout comme chez Balzac, le faubourg Saint-Marcel hugolien est dominé par le dôme de la Salpêtrière. Mais comme le lieu est plus près des barrières, on voit aussi Bicêtre, fameuse prison hors de Paris. Balzac avait déjà décrit le passage entre le faubourg Saint-Marcel et Bicêtre : son colonel Chabert, qui demeurait faubourg Saint-Marcel, arrive à passer ses dernières années à Bicêtre en tant que malade mental³.

description générale de Paris. [...] C'est là que s'élève la mesure Gorbeau. C'est là, dans le Champ de l'Alouette, que Marius aime se promener. C'est là que Jean Valjean et Cosette voient passer la chine. Les personnages des *Misérables* ont beau pousser vers d'autres quartiers ; par une sorte de pesanteur, ils retombent à cette barrière. » (Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, *op. cit.*, p. 187)

¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *RM*, tome II, p. 376.

² Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., p. 429.

³ « Lorsqu'ils parvinrent à l'avenue qui conduit de la grande route à Bicêtre, ils aperçurent sous un des ormes du chemin un de ces vieux pauvres chenues et cassés qui ont obtenu le bâton de maréchal des mendiants en vivant à Bicêtre comme les femmes indigentes vivent à la Salpêtrière. » (Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert* [1832], dans *La Comédie humaine*, éd. cit., tome III, p. 371)

Dépeindre les abattoirs est également efficace pour aggraver l'ambiance calamiteuse du faubourg. Comme l'a indiqué Jean-Louis Cabanès, l'hôpital et l'abattoir sont deux « mouirois » revenant fréquemment dans les scènes de faubourgs¹. Cabanès rappelle la citation de Robert Ricatte, qui remarque que Jules de Goncourt trouve la même combinaison lorsqu'il cherche des impressions pour *Germinie Lacerteux*² :

Entre Lariboisière et l'Abattoir, ces deux *souffroirs*, je reste rêvant, à respirer un air chaud de viande³.

Zola suit cette tradition pour insuffler une atmosphère sinistre à son quartier de la Goutte-d'Or :

Elle regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouart, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en tabliers sanglants ; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées. Elle regardait à gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière, alors en construction⁴.

Divers lieux communs sur la misère des faubourgs existent donc. La vie du peuple et les faubourgs semblent ainsi inséparables. Comme le remarque Pierre-Jean Dufief, « l'hôpital est lié à la vie du peuple et à la vie du corps sur lesquelles le naturalisme entend désormais se focaliser⁵ ». Il est certain que Zola possède une dette envers ses confrères

¹ Jean-Louis Cabanès, « Germinie Lacerteux et Gervaise entre hôpital et abattoir », *Littératures* 2, automne 1980, p. 45-67, <https://doi.org/10.3406/litts.1980.1174>.

² Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt : 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 280.

³ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal* [30 mai 1863], éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, tome I, p. 970.

⁴ Zola, *L'Assommoir*, dans *RM*, tome II, p. 376.

⁵ Pierre-Jean Dufief, « Au cœur de la topographie naturaliste : l'hôpital », dans *Émile Zola et le naturalisme, en tous genres : Mélanges offertes à Alain Pagès*, dir. d'Olivier Lumbroso, de Jean-Sébastien Macke, de Jean-Michel Pottier, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 181.

de la première moitié du siècle, pour leur construction de l'image collective des faubourgs. Pour autant, leurs descriptions des faubourgs se limitent toujours à une zone située juste après le franchissement des barrières. Parfois, Balzac et Hugo dépeignent certes des endroits plus éloignés des barrières, mais sans qu'une homogénéité dans la description de l'atmosphère de la banlieue ne puisse se dégager facilement. Sous la monarchie de Juillet, les caractéristiques de la banlieue manquent encore de netteté.

2. La petite banlieue

1) Le tapage aux guinguettes

Malgré l'indifférence de Balzac, la zone extérieure au mur des Fermiers généraux se transforme et parvient à acquérir une atmosphère propre au cours de la première moitié du XIX^e siècle. La caractéristique principale de cette zone est l'exemption d'octroi. L'octroi est une sorte d'impôt indirect portant sur les marchandises importées à Paris, dont les Fermiers généraux affermaient le recouvrement. Le taux de cet impôt pour la nourriture, la boisson et d'autres objets nécessaires n'est pas déterminé par le prix de la marchandise, mais par son poids. C'est pourquoi il n'était pas rare que l'impôt s'élève à 80 % du prix du vin bon marché consommé quotidiennement par les ouvriers¹. Afin de se procurer un alcool moins imposé, les Parisiens se ruent vers les guinguettes qui fleurissent à l'extérieur des portes de l'enceinte². L'obsession quant à l'alcoolisme des faubourgs que nous avons constatée dans les œuvres de Balzac est renforcée par la présence des guinguettes.

L'étymologie du mot guinguette n'est pas claire. L'Académie française adopte sans conviction « guiguet », qui signifie « étroit (en parlant d'un habit) », comme origine

¹ Akira Kiyasu, *Saint-Lundi à Paris : les coulisses de la révolte urbaine au XIX^e siècle*, Tokyo, Heibonsha, 1882, p. 16. [en japonais]

² Même hors du mur d'octroi, les droits sont perçus « par toutes les agglomérations de plus de 4000 âmes » donc par « toutes les communes suburbaines de Paris ». (Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Seuil, 1985, p. 216)

du terme¹. Le *Littré* et le *TLF* hésitent entre « guinguet » et « gigner (gigoter) », qui signifie remuer les pieds, ou danser². Quoi qu'il en soit, deux critères définissent une guinguette : sa présence « hors de la ville » et la possibilité d'y « danser ». L'importance semble se déplacer de la première à la seconde condition vers le milieu du siècle. L'évolution de la manière dont l'Académie française définit le terme renforce notre hypothèse. De sa deuxième (1718) à sa septième édition (1878), son dictionnaire définit les guinguettes comme un « cabaret hors de la ville, où le peuple va boire, les jours de fêtes ». Or, depuis la huitième édition, les guinguettes sont devenues un « cabaret de faubourg ou de banlieue, où les gens du peuple aiment à se divertir les jours de fête ». La consommation d'alcool semble ainsi céder le pas à la danse en plein air.

La prospérité des guinguettes aux barrières atteint son apogée au milieu des années 1830. Alors qu'en 1830 Paris en comptait 138 et la banlieue 229, en 1834, on en dénombre 235 à Paris et 261 en banlieue³. Le nombre de guinguettes entame une diminution entre 1834 et 1837⁴. Cela ne signifie pour autant pas toujours que le tapage causé aux barrières baisse en intensité. Bien que la zone extérieure aux barrières perde son privilège fiscal lors de l'annexion à Paris en 1860, fondamentalement, l'atmosphère qui y règne se maintient, et les cafés-concerts ou les cabarets plus modernes y fleuriront. Les boulevards extérieurs, aménagés sur les traces de l'enceinte, se substituent, dans leur fonction, aux grands boulevards, qui forment également une trace des anciennes enceintes⁵. Le centre des plaisirs se déplace ainsi vers les boulevards Rochechouart et de Clichy. Comme le montre Louis Chevalier, différentes classes sociales se ruent vers les boulevards extérieurs, poussées par un attrait impossible à trouver au sein de leur propre milieu social⁶. Sous le Second Empire, le quartier de la Goutte-d'Or, décrit dans

¹ S. v. « guinguette », dans *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (1992-).

² S. v. « guinguette », dans le *Dictionnaire de la langue française* par Émile Littré et dans le *Trésor de la Langue française*.

³ François Gasnault, *Guinguettes et lorettes : bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Voir Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, *op. cit.*, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

L'Assommoir, se trouve donc au carrefour de deux époques : celle de la frontière et celle des lieux de plaisir.

2) L'atmosphère rurale

Avant 1840, la zone rurale s'étend à l'extérieur du mur des Fermiers généraux, même si, au XVIII^e siècle, des agglomérations sont déjà apparues au bord de routes importantes :

Mais Vaugirard, La Chapelle et La Villette sont depuis longtemps, au XVIII^e siècle, des lieux de passage importants, et tirent profit de cette situation, comme l'indique la présence de rouliers, de loueurs de voitures, de maréchaux-ferrants, d'auberges et de guinguettes¹.

Le reste de la banlieue conserve toutefois une atmosphère rurale dans la première moitié du XIX^e siècle. En se référant à des plans officiels et des recensements de cette époque, Bernard Rouleau montre que l'activité capitale de Vaugirard, une commune située à l'intérieur de la couronne, était toujours l'agriculture :

À travers l'étude des plans, à travers celle des recensements [...], la couronne semble accuser une très grande stabilité. L'espace reste essentiellement rural. Vaugirard conserve encore son vignoble, comme le montrent les plans consulaires. Le petit plan « topographique et statistique » de Maire, daté de 1825, mais en réalité plus ancien, montre que toutes les agglomérations suburbaines vivent encore de la culture et de l'élevage, et, bien sûr aussi, de la vigne, du vin et des guinguettes².

Vaugirard n'est pas un cas isolé. Vignes et champs couvrent encore la plupart des superficies des communes, surtout sur la rive gauche. À Belleville, « la plus grande partie

¹ Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Seuil, 1985, p. 74.

² *Ibid.*, p. 97.

éta[it] plantée en vigne », on ne trouve au Petit-Gentilly que « des guinguettes, une manufacture d'acides minéraux et une “ blanchisserie hollandaise” », tandis que la Maison-Blanche n'est « qu'un hameau d'auberges¹ ».

La couronne de la rive droite se développe plus tôt que celle de la rive gauche, cependant, on observe que les communes de l'est et de l'ouest prennent des directions opposées. Celles de l'ouest, comme Passy, Neuilly et Auteuil, conservent leur caractéristique campagnarde, même si elles commencent à attirer aristocrates et bourgeois désireux de trouver le calme ou une seconde demeure hors de Paris. Leur topographie spéciale (entre l'avenue des Champs-Élysées et le bois de Boulogne) suscitera l'investissement immobilier. C'est à partir de l'automne 1840 que Balzac loue une maison à Passy sous le faux nom de « monsieur de Breugnot » pour fuir le tumulte de la capitale et, surtout, ses créanciers².

Le déménagement des frères Goncourt boulevard de Montmorency, à Auteuil, en 1868, montre bien l'avantage que présentent ces communes ainsi que leur progression :

[...] les Goncourt, souffrant du bruit, avaient décidé de quitter la rue Saint-Georges et de concilier l'agrément d'une maison paisible où Jules, si malade déjà, pourrait travailler en paix et leur désir de ne pas trop s'éloigner de la capitale, de leurs amis et de leurs éditeurs³.

Si Balzac cherche refuge à Passy en 1840, en 1868 les frères Goncourt choisissent Auteuil, pour sa proximité avec Paris. La ville conserve un côté campagnard, à la différence de Vaugirard ou Gentilly. Tout comme le bois de Boulogne n'est pas un bois naturel mais artificiel, l'atmosphère campagnarde de Passy ou d'Auteuil est préservée et aménagée artificiellement pour les riches Parisiens.

¹ *Ibid.*, p. 98.

² Anne-Marie Baron, *Le Paris de Balzac*, Paris, Alexandrines, coll. « Le Paris des Écrivains », 2016, p. 102.

³ Pierre Sabatier, « Du grenier d'Auteuil au prix Goncourt », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1975, p. 593.

<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/du-grenier-dauteuil-au-prix-goncourt/>.

Les communes du nord et de l'est se développent en tant que réservoirs matériels et de main d'œuvre. C'est donc elles qui perdent le plus rapidement leur ambiance rurale. Contrairement aux communes de l'ouest avec lesquelles le bois de Boulogne forme une frontière naturelle, au nord et au nord-est de Paris, les agglomérations s'étendent sans ordre. Avant 1840, il y subsiste toutefois d'assez vastes zones campagnardes : le développement industriel du nord de Paris devra attendre l'inauguration des chemins de fer de la gare du Nord (1846) et de la gare de l'Est (1849) pour advenir. Quant à La Villette, en dépit de la construction de son bassin en 1817, « le terroir communal reste encore, pour l'essentiel, consacré à la culture céréalière ». Enfin, en ce qui concerne Belleville où l'on trouve plusieurs carrières, la culture céréalière est rare, mais une « grande partie [de la commune est] plantée en vigne¹ ».

3) La construction de l'enceinte de Thiers entre 1841 et 1844

La construction d'une nouvelle enceinte transformera gravement la couronne de Paris. Ce changement se produira en deux étapes : d'abord la construction de l'enceinte de Thiers entre 1841 et 1844, ensuite l'abolition du mur des Fermiers généraux en 1860. Pendant ces vingt ans, la ville de Paris se retrouve doublement murée : par l'enceinte fiscale et par l'enceinte militaire.

Alors que Paris n'a pas besoin de fortifications militaires depuis le règne de Louis XIV, les Parisiens commencent à éprouver la nécessité de nouvelles fortifications après avoir subi les invasions de 1814-1815, le mur des Fermiers généraux, bâti dans le but de faciliter le recouvrement de l'octroi, s'étant révélé impuissant à contenir les troupes alliées autrichiennes, russes et prussiennes.

Dans les années 1830, on hésite entre deux façons de fortifier la capitale : soit par une ligne continue, soit par des forts détachés. Dans le premier cas, faut-il construire une nouvelle enceinte ou renforcer le mur des Fermiers généraux ? Au terme de longues discussions, l'idée de construire une nouvelle enceinte combinant deux systèmes de

¹ Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain, op. cit.*, p. 98.

protection prévaut, vers 1836, sur d'autres opinions¹. Mais ce n'est qu'en 1841 que le projet est voté par la Chambre des députés (le 1^{er} février) et par la Chambre des pairs (le 1^{er} avril), pour une promulgation de la loi le 5 avril². Ce vote ayant été proposé par Adolphe Thiers, cette nouvelle enceinte est aussi appelée « fortifications de Thiers ». Les travaux s'achèvent en 1844, divisant dès lors la banlieue en deux : la petite banlieue (ou banlieue *intra-muros*) et la grande banlieue.

Les fortifications de Thiers se démarquent du mur des Fermiers généraux en ce que celui-ci donne naissance aux guinguettes, tandis que l'extérieur des fortifications de Thiers reste désert. À cela, deux causes : d'abord, le maintien de la frontière administrative jusqu'à 1860. Tandis que les guinguettes rassemblées autour des barrières continuent à profiter de leur privilège pendant vingt ans, l'extérieur des fortifications conserve son atmosphère rurale. Ensuite, la présence de la zone « *non ædificandi* », d'une largeur de 250 mètres, empêche le développement de cette seconde couronne de Paris s'étendant hors des fortifications.

Quant au mur des Fermiers généraux, une zone d'isolement de 100 mètres doit border l'extérieur du mur :

Côté intérieur, le mur devait être longé par un chemin de ronde d'une largeur de 12 mètres entre les dernières maisons de Paris et le mur. Côté extérieur, on comptait aménager une zone d'isolement de 100 mètres³.

Mais les ouvriers se rendent aux guinguettes hors des barrières les dimanches et lundis. La largeur de 100 mètres semble insuffisante pour les décourager de franchir la zone d'isolement. La règle concernant la zone d'isolement n'était pas non plus respectée dans certains faubourgs. On constate que de nombreux bâtiments existent le long du boulevard

¹ Bernard Rouleau, *op. cit.*, p. 117-122.

² *Ibid.*, p. 123.

³ Renaud Gagneux et Denis Prouvost, *Sur les traces des enceintes de Paris : Promenades au long des murs disparus*, *op. cit.*, p. 141.

extérieur, dont la largeur n'était que d'une trentaine de mètres¹. De surcroît, loin de l'écartier de Paris, la zone d'isolement favorise au contraire la croissance de la petite banlieue. Les boulevards extérieurs aménagés dans cette zone améliorent en effet la circulation et accélèrent l'urbanisation de la petite banlieue². Sur le développement de la grande banlieue, toutefois, les fortifications n'ont aucun impact, car elles ne s'accompagnent pas de boulevards extérieurs.

Les fortifications de Thiers étant bâties dans un but militaire, elles ne sont pas de simples murs mais se composent de plusieurs parties, à savoir, de l'intérieur vers l'extérieur : une chaussée empierrée, un talus intérieur, une escarpe, un fossé, une contrescarpe. Non seulement elles « occupai[en]t une bande de terrain de 140 mètres de large », mais à l'extérieur des fortifications « s'étendait la zone *non ædificandi*, d'une largeur de 250 mètres »³. Cette bande d'une largeur totale de 400 mètres a pour effet de tenir la seconde couronne à distance de la ville, aussi bien géographiquement que mentalement.

De plus, quiconque traverse cette bande doit d'abord descendre vers le fond du fossé avant de remonter la contrescarpe : ce double mouvement vertical crée un sentiment d'éloignement de Paris chez les promeneurs, comme nous le montrerons dans les chapitres suivants.

Ainsi, les effets de la construction des fortifications ne se montrent-ils pas hors de l'enceinte, mais plutôt dans la petite banlieue qui s'étend entre les deux enceintes. Alors que la population de Paris double pendant la première moitié du siècle (de 547 756 en 1801 à 1 053 261 en 1851), le taux de croissance démographique faiblit à partir des années 1840⁴. La population des communes de petite banlieue croît donc plus rapidement que celle des arrondissements de Paris. Alors que le pourcentage d'accroissement de Paris

¹ Voir par exemple une carte de la Goutte-d'Or en 1860 présentée par Bernard Rouleau (*op. cit.*, p. 209).

² *Ibid.*, p. 110.

³ Renaud Gagneux et Denis Prouvost, *op. cit.*, p. 189.

⁴ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et Classes dangereuses*, *op. cit.*, p. 315-316.

est de -0,06 % de 1846 à 1851, en petite banlieue il est de 29,30 % pour la même période. Il monte même jusqu'à 62,75 % entre 1851 et 1856¹.

Les tableaux de Bernard Rouleau indiquent le taux d'accroissement dans douze arrondissements parisiens de 1800 à 1856, et celui des communes voisines de 1831 (ou 1836) à 1856². Pendant 56 ans, dans certains arrondissements, la population triple (+ 317 % dans le 1^{er}, + 278 % dans le 2^e), alors que dans d'autres, le taux d'accroissement n'atteint pas 200 % (12^e : 172 %, 11^e : 151 %, 4^e : - 16,8 %). Quant au taux d'accroissement des communes voisines, treize d'entre elles voient leur population plus que doubler pendant vingt ans, de 1836 à 1856 (La Chapelle : 678 %, Montmartre 531 %, Gentilly : 216 % et Bercy : 216 %). Bernard Rouleau conclut en ces termes : « avant l'annexion, l'évolution est régulièrement et fortement croissante dans l'ensemble des communes suburbaines³ ».

Tandis que les fortifications englobent certaines communes tout entières comme Passy, Belleville et Charonne, leur ligne en traverse également d'autres comme Montrouge, Gentilly et Ivry. La zone *non ædificandi* freine l'élargissement désordonné de la ville, mais la petite banlieue, distinguée de la grande, s'urbanise pourtant rapidement avant son annexion officielle à Paris en 1860. La nouvelle limite va accélérer le développement de la couronne de sorte que la densité des quartiers approche d'une « répartition homogène » dans l'ensemble de l'espace *intra-muros*⁴.

4) L'abolition de l'enceinte des Fermiers généraux en 1860

Si la construction des fortifications crée une nouvelle zone – que nous appelons la petite banlieue – entre deux enceintes, son impact social reste moins important que celui de l'abolition du mur des Fermiers généraux en 1860. Le décalage entre limites fiscales et frontière militaire devait, à l'évidence, s'effacer tôt ou tard. Néanmoins, les dirigeants

¹ *Ibid.*

² Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain, op. cit.*, p. 41-42.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ Voir *ibid.*, p. 44.

devront attendre presque vingt ans pour pouvoir annexer la petite banlieue qui se trouve intercalée entre deux enceintes.

C'est le mécontentement des banlieusards qui a retardé cette annexion. Ils craignent surtout que le rattachement à Paris sape la raison d'être des restaurants et des guinguettes qui profitaient de leur privilège fiscal hors du mur d'octroi. Pourtant, Bernard Rouleau remet en doute cette idée répandue, que Haussmann lui-même a validée. Selon Rouleau, les impôts portant sur les boissons consommées dans les guinguettes extérieures étaient déjà aussi élevés qu'à Paris¹. Il semble que l'objection des habitants de la banlieue ne soit pas uniquement liée à la défense d'intérêts économiques, mais aussi à l'hostilité envers la capitale. Un tableau répertoriant la réaction des conseils municipaux de banlieue soutient notre hypothèse : tandis que les votes favorables à l'annexion surpassent les défavorables à Passy (26 contre 24 respectivement), La Villette, Belleville et Charonne ne comptent aucun vote approbateur (0 contre 99 ; 0 contre 10 ; 0 contre 15 respectivement²). Ce vote accuse nettement le contraste entre banlieue bourgeoise et banlieue industrielle.

En dépit de la résistance des communes voisines, le 16 juin 1859, le Corps législatif vote la loi sur l'annexion de la petite banlieue par 228 voix contre 13. Alors que la loi est promulguée et que l'annexion administrative prend effet le 3 novembre 1859, c'est à compter du 1^{er} janvier 1860 que le régime de l'octroi s'étend jusqu'aux fortifications³.

L'urbanisme d'Haussmann ne se réduit pas au seul percement de nouveaux boulevards rectilignes. La réforme du système des arrondissements impacte de façon plus ou moins forte la petite banlieue annexée. Quand Haussmann projette vingt nouveaux arrondissements, il ne conserve pas les douze anciens, bien que Napoléon III entende en créer huit nouveaux dans la banlieue annexée⁴.

¹ *Ibid.*, p. 216-217.

² *Ibid.*, p. 220.

³ *Ibid.*, p. 222.

⁴ *Ibid.*, p. 223.

Par cette annexion, la surface de Paris fait plus que doubler (jusqu'à 7 088 hectares), et sa population augmente de 1 174 000 (1856) à 1 696 000 (1860)¹. Le centre-ville étant déjà saturé, l'émigration des Parisiens vers la couronne annexée se produit dès les années 1860. Bernard Rouleau pointe une étude statistique démographique réalisée par Bertillon en 1889². Selon ce dernier, dans la période 1861-1872, tandis que la population des dix premiers arrondissements diminue de plus de 30 000 personnes (de 946 125 à 913 039), la population des dix derniers augmente de plus de 200 000 (de 721 716 à 938 753)³. Cette division ne correspond pas parfaitement à l'opposition entre le centre-ville et la petite banlieue, mais la tendance centrifuge de l'époque n'en reste pas moins nette.

3. La grande banlieue

1) L'étendue de la banlieue

S'il est évident que la grande banlieue commence au niveau des fortifications de Thiers, ses limites sont loin d'être claires. Est-il possible de distinguer la grande banlieue de la campagne ? Retournons une nouvelle fois à l'étymologie du mot : « banlieue » est formée à partir de « ban » et de « lieue ». Une lieue représente environ quatre kilomètres. D'ordinaire, les zones de banlieues s'étendent sur une lieue environ, mais certaines grandes villes comme Paris sont entourées d'une bande plus large. Selon Pierre Larousse :

La banlieue était ainsi appelée parce qu'elle comprenait ordinairement le terrain qui entourait le chef-lieu de la juridiction jusqu'à une lieue environ de distance ; mais, dans une foule de localités, elle était ou plus grande ou plus petite.

¹ Yvan Combeau, *Histoire de Paris*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999, p. 60.

² Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain, op. cit.*, p. 250.

³ Jacques Bertillon, *Cartogrammes et diagrammes relatifs à la population parisienne et à la fréquence des principales maladies à Paris pendant la période 1865-1887 ; Envoyés à l'Exposition universelle de 1889 par le Service de statistique municipale de la Ville de Paris*, Paris, Masson, 1889, p. 7.

La banlieue de Paris avait plus de deux lieues aux environs¹.

En partant du parvis Notre-Dame, le point zéro de Paris, on constate que les fortifications sont éloignées de quatre à sept kilomètres du centre. Un cercle partant du point zéro et possédant un rayon de huit kilomètres englobe donc Paris dans son entier et une portion des communes voisines telles que Clichy, Saint-Ouen, Pantin, Ivry, Gentilly, Montrouge, etc. Il semble que cette limite de huit kilomètres provienne de la frontière naturelle formée par la Seine. Nanterre et Asnières, aujourd'hui communes de banlieue parisienne, se situent donc hors de ce cercle. Cependant, ce cercle imaginaire, déjà flou à l'époque, présente avec le temps une tendance à l'agrandissement.

Victor Hugo affirme lui aussi que la largeur de la banlieue parisienne est de deux lieues, mais en mesurant cette distance à partir des barrières du mur des Fermiers généraux :

Paris, centre, la banlieue, circonférence ; voilà pour ces enfants toute la terre. Jamais ils ne se hasardent au-delà. Ils ne peuvent pas plus sortir de l'atmosphère parisienne que les poissons ne peuvent sortir de l'eau. Pour eux, à deux lieues des barrières, il n'y a plus rien : Ivry, Gentilly, Arcueil, Belleville, Aubervilliers, Ménilmontant, Choisy-le-Roi, Billancourt, Meudon, Issy, Vanvres, Sèvres, Puteaux, Neuilly, Gennevilliers, Colombes, Romainville, Chatou, Asnières, Bougival, Nanterre, Enghien, Noisy-le-Sec, Nogent, Gournay, Drancy, Gonesse ; c'est là que finit l'univers².

« Asnières, Nanterre, Bougival, etc. » : Hugo énumère des communes que le cercle de Larousse exclut. L'étendue proposée par Hugo semble plus fidèle à l'image collective de la banlieue dans les années 1860, car elle contient les lieux de détente à la mode au bord

¹ S. v. « banlieue », dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome deuxième B. -BILL., Slatkine, 1982, (Réimpression de l'édition d'administration du grand dictionnaire universel, 1867), p. 156.

² Victor Hugo, *Les misérables*, éd. cit., troisième partie « Marius », livre premier « Paris étudié dans son atome », chapitre V « ses frontières », p. 570-571.

de la Seine. C'est en effet en 1869 que Monet et Renoir décrivent les guinguettes sur l'eau à La Grenouillère, près de Bougival.

2) L'ouverture des chemins de fers franciliens en 1837

Un trajet de huit kilomètres équivalait à deux heures de marche. Les habitants de la périphérie, surtout, peuvent atteindre la banlieue au bout d'une heure de promenade. Les Parisiens ont quant à eux la possibilité d'utiliser la traction hippomobile, mais celle-ci ne réduit pas de beaucoup la durée du trajet, surtout pour qui ne possède pas de voiture privée, la vitesse moyenne des omnibus étant limitée à 8 km/h, arrêts inclus, dans le Paris des années 1860¹. L'étendue de la banlieue est ainsi conditionnée à l'accessibilité pour les personnes à revenus modestes.

C'est l'ouverture des chemins de fer qui viendra étendre les limites de la banlieue. La première ligne francilienne relie Paris à Saint-Germain-en-Laye à partir du 24 août 1837. Le 2 août 1839 ouvre une deuxième ligne entre Paris et Versailles. L'inauguration des chemins de fer et l'élargissement de la banlieue *via* la construction des fortifications sont donc concomitants.

Contrairement à une idée répandue, le développement des chemins de fer ne contribue pas de beaucoup à l'urbanisation de la petite banlieue : toutes les grandes gares ayant leur terminus à Paris (la gare Saint Lazare, la gare du Nord, la gare de l'Est, la gare de Lyon, la gare d'Austerlitz et la gare Montparnasse) se situent tout juste à l'intérieur du mur des Fermiers généraux. La petite banlieue reste avant tout une zone de passage.

C'est bien plutôt la campagne ou la grande banlieue que les chemins de fer relie à la ville. L'élargissement du réseau ferroviaire permet aux Parisiens de passer leur dimanche à la campagne. L'apparition du train démocratise le plaisir en pleine nature de part des tarifs abordables même pour les Parisiens possédant peu de moyens. Roy Porter nous apprend qu'avant l'apparition du chemin de fer, les voyages de masse sur route

¹ Élise Fau, « Le cheval dans le transport public au XIX^e siècle, à travers les collections du musée national de la Voiture et du Tourisme, Compiègne », *In Situ* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 26 octobre 2015. <http://journals.openedition.org/insitu/12124> [consulté le 17 mai 2020]

étaient impossibles parce que « cher[s], lent[s], pénible[s] et même dangereux¹ ». Eric Hazan rappelle une lettre de Balzac adressée à Mme Hanska, qui témoigne de l'enthousiasme des Parisiens qui attendent l'inauguration de la ligne Paris-Versailles du 2 août 1839². Le romancier se vante de la situation géographique avantageuse de ses maisons sévriennes :

J'aurai trois maisons environ à louer, donnant toutes sur des jardins de sept arpents enclos. [...] Notre chemin de fer va rouler dans quelques jours et de mon jardin on peut s'embarquer dans un wagon, en sorte que je suis plus près du cœur de Paris que je ne l'ai jamais été, puisque pour 8 sous et en quinze ou vingt minutes, je suis dans Paris³.

Le tarif de huit sous (40 centimes) pour le trajet de Sèvres à Paris-Saint-Lazare n'était pas beaucoup plus cher que d'autres transports en commun. Le prix des omnibus parisiens fut fixé à 30 centimes par personne en 1830⁴. Le prix des voitures reliant Paris et ses environs (comme Saint-Germain-en-Laye), qui disparaîtront après l'ouverture des chemins de fers, était même plus élevé. Selon Gustave Bienaymé, « en l'absence de tarif, les cochers de ces cabriolets prenaient de 50 centimes à 1 fr. 50 c. par place⁵ [...] ».

Si nous considérons la banlieue comme une destination dont l'aller-retour en une journée est possible en un trajet de moins de deux heures, alors l'apparition des chemins de fer élargit rapidement son étendue.

¹ Roy Porter, « Les Anglais et les loisirs », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, p. 29.

² Éric Hazan, *Balzac, Paris*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 22.

³ Lettre de Balzac à Madame Hanska, juillet 1839 ; Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, éd. Roger Pierrot, Paris, Delta, tome I, 1967, p. 649.

⁴ Gustave Bienaymé, « Le coût de la vie à Paris à diverses époques. Moyens de transport publics (suite) », *Journal de la société statistique de Paris*, tome 43, 1902, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

3) La naissance de la banlieue verte

Durant la première moitié du XIX^e siècle, à Paris, se détendre à la campagne se révélait hors de portée des bourses modestes. Tandis que les aristocrates et les grands bourgeois profitent sans peine de la belle saison à la campagne, les petits bourgeois et les classes laborieuses sont forcés d'endurer la touffeur estivale de la capitale. Dans cette situation difficile, le désir de se promener en plein air semble omniprésent. Le dimanche et, parfois, le lundi, les gens du peuple fuient Paris pour aller se distraire aux guinguettes rurales bordant les barrières.

À partir des années 1840, les modes de détente dans la nature se transforment brusquement. En premier lieu, la construction des fortifications et l'annexion à Paris freinent la prospérité des guinguettes bordant les boulevards extérieurs du mur d'octroi. Ensuite, l'apparition des chemins de fer permet aux Parisiens d'effectuer l'aller-retour vers la grande banlieue en une même journée.

Comme nous l'avons déjà noté, la banlieue *extra-muros* ne souffre pas encore de connotations aussi négatives que celles des faubourgs. La grande banlieue parisienne sert d'abord aux habitants de la capitale de destination d'excursion.

- La promenade dominicale en banlieue

Le dimanche, les classes laborieuses ont le choix entre deux destinations : les guinguettes au bord des barrières et la banlieue verte hors des fortifications. Ces deux destinations représentent autant de possibilités contradictoires : l'une est malsaine, immorale et coûteuse ; l'autre est saine, morale et économique. Selon Alain Corbin, l'intérêt bourgeois pour le repos hebdomadaire des ouvriers croît à partir des années 1860¹. Les débats autour du repos idéal ne concernent pas, au premier chef, une préoccupation pour la condition des ouvriers eux-mêmes, mais plutôt pour les bénéfices des propriétaires d'usines :

¹ « Entre le début des années 1860 et 1906, date de la loi qui institue en France le repos hebdomadaire, celui-ci – bien souvent sous forme de repos dominical – est revendiqué de plus en plus fermement » (Alain Corbin, « La fatigue, le repos et la conquête du temps », dans *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, *op. cit.*, p. 290).

Le repos hebdomadaire autorise une restauration des poumons, un rétablissement de la circulation sanguine et de l'acuité sensorielle, un apaisement du système nerveux, une reviviscence des capacités d'attention et de raisonnement logique. Le respect du dimanche désamorce le surmenage. Il prévient le délabrement physique, l'apparition des infirmités, les accidents du travail, les catastrophes ferroviaires. Le travailleur reposé n'a plus besoin de recourir à l'eau-de-vie. Le dimanche atténue donc les risques encourus par la descendance de l'ouvrier. Le docteur Féré insiste, ainsi, sur la vertu que possède le repos hebdomadaire d'exorciser la dégénérescence¹.

L'objectif principal du repos hebdomadaire n'est donc pas l'amélioration du bonheur des ouvriers, mais l'augmentation du rendement du travail. La respiration d'air pur à un rythme hebdomadaire s'oppose ici à la consommation quotidienne d'alcool. Dans ce contexte, Julia Csergo oppose la santé de la campagne à la débauche de la ville :

[...] c'est [la temporalité catholique] qui s'interroge sur la possibilité de réintroduire la festivité des campagnes saines et du spectacle de la nature contre la débauche des cités pathologiques. Autour de la sortie hors de la ville et de la partie de campagne se précisent alors de nouvelles temporalités urbaines, où la nature émerge comme espace sanitaire et comme lieu possible d'un loisir régénérateur et revigorant².

La campagne devient ainsi un lieu « régénérateur » et « revigorant » pour les Parisiens. Certes, la limite entre la ville et la campagne reste floue dans les environs de Paris, mais la banlieue *extra-muros* est généralement considérée comme une campagne saine. Zola fait lui-même remarquer ce contraste entre deux loisirs dans une chronique publiée le 18 octobre 1868 :

¹ Alain Corbin, « La fatigue, le repos et la conquête du temps », art. cit., p. 292.

² Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX^e – début XX^e siècle », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, op. cit., p. 166.

Dimanche dernier, par ce clair après-midi qui avait appelé tout Paris dans la banlieue, j'ai fait un voyage d'exploration et j'ai découvert l'île de Saint-Ouen. [...]

Je suis resté jusqu'au soir au milieu du peuple endimanché. Peu de paletots, beaucoup de blouses : un monde ouvrier gai et franc, des jeunes filles en bonnet de linge, montrant leurs doigts nus criblés de piqûres d'aiguille, des hommes vêtus de toile, dont les mains rudes gardaient l'empreinte d'un outil. La joie de ce monde était saine ; je n'ai pas entendu une seule querelle, je n'ai pas aperçu un seul ivrogne. Les femmes, assises dans l'herbe, riaient entre elles ; les jeunes gens emplissaient les tirs, luttaient, heureux de vivre au soleil, loin de leurs ateliers noirs et enfumés. C'était une gaieté de bons enfants, des éclats de rire sincères, des plaisirs sans honte. On eût dit une seule famille, la grande famille plébéienne, venant goûter sous le ciel libre le repos gagné par une longue semaine de labeur¹.

Les gens du peuple qui se rendent en banlieue le dimanche y découvrent une forme de joie collective en plein air. En grande banlieue, l'auteur ne rencontre aucun ivrogne. Il néglige en cela la présence des guinguettes au bord de l'eau où les jeunes parisiens modestes boivent et dansent². En revanche, il affirme que les ouvriers qui restent dans leurs faubourgs le dimanche dégradent leur santé en consommant de l'alcool :

Les ouvriers étouffent dans les quartiers étroits et fangeux où ils sont obligés de s'entasser. Ils habitent les ruelles noires qui avoisinent la rue Saint-Antoine, les trous pestilentiels de la vallée Mouffetard. Ce n'est pas pour eux qu'on assainit la ville ; chaque nouveau boulevard qu'on perce les jette en plus grand nombre dans les vieilles maisons des faubourgs. Quand le dimanche vient, ne sachant où aller respirer un peu d'air pur, ils s'attablent au fond des cabarets ; la pente est fatale, le travail demande une récréation, et lorsque l'argent manque, lorsque l'horizon est fermé, on prend le plaisir qu'on a sous la main.

¹ Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 18 octobre 1868, dans *NME*, tome III, p. 472.

² Comparer à la scène des guinguettes de Saint-Ouen dans *Thérèse Raquin* (1867), que nous étudierons dans le second chapitre de la troisième partie de la thèse.

Mais ouvrez l'horizon, appelez le peuple hors des murs, donnez-lui des fêtes en plein air, et vous le verrez peu à peu quitter les bancs du cabaret pour les tapis d'herbe verte¹.

Zola encourage les gens du peuple à se rendre en grande banlieue plutôt qu'aux guinguettes des barrières. Cet extrait révèle la connotation plutôt positive dont jouit la banlieue *extra-muros*. Les fonctions des deux enceintes sont ainsi contradictoires : alors que le mur des Fermiers généraux sépare une positivité intérieure (la ville et les faubourgs urbanisés) d'une négativité extérieure (le tapage des barrières), les fortifications, quant à elles, opposent une positivité extérieure (la campagne et le dimanche) et une négativité intérieure (l'alcool et le travail).

- Le déplacement des guinguettes vers la forêt et le fleuve

Comme nous l'avons remarqué, la raison d'être des guinguettes bordant les boulevards extérieurs du mur des Fermiers généraux s'estompe avant l'annexion de 1860. En 1863, en se promenant au bord du boulevard Rochechouart élargi par la démolition du mur des Fermiers généraux, les Goncourt sont témoins de la disparition des guinguettes des barrières :

Je me promène sur les boulevards extérieurs, élargis par la suppression du chemin de ronde. L'aspect est tout changé. Les guinguettes s'en vont. Les maisons publiques n'ont plus leur vieux caractère de gros numéros : avec leurs verres dépolis et éclairés, elles ont l'air de *bars* américains. [...]

Entre Lariboisière et l'Abattoir, ces deux *souffroirs*, je reste rêvant, [...]. [...]. C'est bien le nouveau Paris².

La prospérité des guinguettes du quartier de la Goutte-d'Or dans *L'Assommoir* reflète ainsi la fin de leur apogée. Le destin de Gervaise correspond de façon frappante à celui

¹ *NME*, tome III, p. 473.

² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal* [30 mai 1863], éd. cit., tome I, p. 970-971.

du quartier. Bien que le personnage gravisse l'échelle sociale jusqu'à la fin des années 1850, il commence à éprouver un malaise dans ce quartier annexé, et dégringole dès le début des années 1860.

C'est dans la grande banlieue, surtout au bord de la Seine et de la Marne, que de nouveaux types de guinguettes fleurissent. La différence avec les anciennes réside dans leur proximité avec le plaisir en plein air, surtout au bord de l'eau. L'image collective des guinguettes semble se transformer vers 1860, passant de débits de vin pour la « populace » à restaurants à la mode. Autrement dit, les bourgeois intègrent un pan de la culture populaire en l'adoucissant. À l'instar du chemin de fer, les guinguettes deviennent une zone où se côtoient des classes sociales qui vivent d'ordinaire séparées à l'intérieur Paris.

Au bord de la Seine et de la Marne, la vogue de l'activité nautique est liée aux nouvelles guinguettes. Alors que la baignade dans la Seine était autorisée par endroits dans un but sanitaire, en 1867, elle devient strictement interdite à Paris tout en restant tolérée en banlieue¹.

Non seulement l'extension du territoire fiscal de la capitale, mais aussi l'interdiction des plaisirs nautiques à Paris favorisent les nouvelles guinguettes au bord de l'eau. À partir de la fin des années 1860, les guinguettes se rattachent presque toujours à la baignade et au canotage. En 1869, Monet et Renoir dépeignent tous deux des gens venus se divertir à la guinguette de la Grenouillère. Dans l'imaginaire collectif relatif aux guinguettes de banlieue, les canots, les baigneurs et les baigneuses deviennent inséparables.

Les bords de Seine en banlieue ne forment plus des terrains intacts et purs puisqu'ils deviennent des lieux exploités pour le plaisir des Parisiens. L'apparition des guinguettes au bord de l'eau modifie rapidement l'atmosphère de ces endroits. Diverses classes sociales s'y ruent en quête de plaisirs populaires et, surtout, de « virilité

¹ Laurence Lestel et Catherine Carré, *Les rivières urbaines et leur pollution*, Versailles, Quae, 2007, p. 72.

populaire¹ ». De campagne bucolique, ces endroits se changent en lieux de plaisir charnel, comme le décrit Maupassant dans *La femme de Paul* ou *Une partie de campagne*. Tout comme les bras forts des ouvriers et des bouchers charmaient les bourgeoises aux barrières, les muscles des canotiers attirent ici les femmes qui s'ennuient aux côtés de leur mari chétif.

Dans ce chapitre, nous avons mis en lumière la différence et les ressemblances entre les faubourgs, la petite banlieue et la grande banlieue de Paris. Les faubourgs sont une agglomération s'étendant entre les grands boulevards et le mur des Fermiers généraux ; la petite banlieue, une zone de transition entre villages et ville allant du mur des Fermiers généraux aux fortifications de Thiers ; la grande banlieue, enfin, une zone de huit kilomètres de largeur, presque totalement rurale à l'extérieur des fortifications. Au cours du XIX^e siècle, les faubourgs s'urbaniseront et la petite banlieue deviendra les nouveaux faubourgs. Cependant, les quartiers nommés faubourgs ne se déplaceront pas vers l'extérieur du mur des Fermiers généraux. Dans ce contexte historique, le terme de « banlieue » supplante de plus en plus celui de « faubourg » pour désigner les quartiers pauvres et ouvriers à la périphérie de Paris.

Le terme de banlieue possède donc deux connotations radicalement différentes : la première a trait au repos dominical, à la (quasi-)campagne, aux guinguettes des bords de Seine, quand la seconde rappelle les masures, les ouvriers, les chiffonniers et le crime. Bien qu'aujourd'hui les termes « faubourgs » et « banlieue » puissent être porteurs de connotations négatives, leur étymologie indique que ce n'était à l'origine pas le cas. Le mot « faubourg » provient de « *foris burgum* » (« hors » et « bourg »), et non de « faux-bourg », interprétation étymologique postérieure et vraisemblablement erronée. La banlieue n'est pas non plus le « lieu-banni », mais l'« espace d'une lieue autour de l'enceinte d'une ville, qui était soumis au droit de ban² ». Si les faubourgs revêtaient déjà

¹ Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, op. cit., p. 142.

² S. v. « banlieue », dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (1992-).

une connotation négative au XIX^e siècle, celle de la banlieue reste assez neutre durant cette période.

Nous avons étudié les faubourgs décrits dans les œuvres littéraires de Balzac et de Hugo. Afin de comprendre la petite banlieue décrite dans les années 1860 par Zola et les frères Goncourt, il était indispensable de la comparer avec les faubourgs des alentours de 1830. À cette fin, nous avons essayé d'éclairer la structure topographique des faubourgs, surtout ouvriers, comme les faubourgs Saint-Antoine et Saint-Marcel. La frontière entre la ville et les faubourgs longe les grands boulevards que Louis XIV aménage en 1670 après avoir démoli les enceintes. Dans *Facino Cane* de Balzac, le narrateur, étudiant pauvre habitant à la lisière de la société bourgeoise, flâne sur les grands boulevards pour observer les mœurs ouvrières des faubouriens. Si les faubourgs commencent aux grands boulevards, ils s'achèvent au mur des Fermiers généraux, lequel marque l'apogée de la misère populaire. Dans *Les Misérables*, Hugo décrit trois établissements symboliques situés aux barrières du faubourg Saint-Marcel : l'hôpital, l'abattoir et la prison. Ces trois lieux réapparaîtront aux barrières nord de Paris chez les Goncourt et Zola.

La construction des fortifications de Thiers entre 1841 et 1844 divise en deux l'espace hors du mur des Fermiers généraux. La partie intérieure de la petite banlieue est la zone qui subira le plus de transformations entre 1840 et 1860. Certes, dans les années 1830, les guinguettes fleurissent aux abords des barrières, et certaines agglomérations se forment au bord des routes importantes, mais la plupart des terrains de petite banlieue sont couverts de vignes et de champs. Si les bourgeois investissent déjà la petite banlieue ouest pour en faire des quartiers résidentiels, son attrait principal réside toujours dans son ambiance campagnarde. La construction des fortifications change brusquement cette situation stagnante. Après avoir être englobée dans les fortifications, la petite banlieue se peuple rapidement (jusqu'à 29,30 % d'accroissement de 1846 à 1851, et 62,75 % entre 1851 et 1856), tandis que la population parisienne croît à un rythme ralenti, quand elle ne décroît pas (-0,06 % de 1846 à 1851)¹.

¹ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et Classes dangereuses*, *op. cit.*, p. 315-316.

La construction des fortifications de Thiers n'influence pas de façon marquée la grande banlieue hors des fortifications. Tandis que le boulevard extérieur du mur d'octroi favorise le transport et la communication des quartiers périphériques, les fortifications bordées de la zone « *non ædificandi* » (zone militaire d'une largeur de 250 mètres où toute construction est strictement interdite) bloquent la circulation entre petite et grande banlieues, et divisent les communes voisines. Si la grande banlieue change d'aspect à partir des années 1840, c'est parce que les chemins de fer élargissent leurs réseaux aux environs de Paris après leur apparition en 1837. Ce nouveau moyen de locomotion, plus rapide et moins cher que la voiture à cheval, permet aux Parisiens de se rendre en banlieue pour s'y reposer le dimanche. Les guinguettes, perdant leurs avantages fiscaux, s'éloignent de plus en plus des barrières pour se déplacer vers la grande banlieue, notamment sur les bords de la Seine et de la Marne.

Les objectifs de développement de la petite et de la grande banlieues se révèlent ainsi complètement opposés : la petite banlieue se peuple et s'urbanise à l'instar des faubourgs, quand la grande banlieue sera exploitée de sorte à devenir une campagne accessible aux Parisiens. Cependant, cette opposition ne perdure pas très longtemps. Au fur et à mesure de l'élargissement de l'agglomération populaire qu'est la petite banlieue, son atmosphère « faubourienne » franchira les fortifications pour s'infiltrer dans la grande banlieue. Dans le chapitre suivant, nous étudierons le bouleversement que subit la banlieue du fait de l'annexion de 1860 et de l'haussmannisation sous le Second Empire.

CHAPITRE II

LE BOULEVERSEMENT DE LA PETITE BANLIEUE DANS LES ANNÉES 1860 : UNE LECTURE DE *GERMINIE LACERTEUX* DES GONCOURT

Le premier chapitre proposait une taxinomie concentrique de Paris : la ville, les faubourgs, la petite et la grande banlieue. Alors que les faubourgs sont une agglomération située hors des anciennes enceintes et peuplée d'ouvriers, la banlieue recouvre une étendue plus large incluant champs et vignes. Les deux zones présentent des caractéristiques opposées : les faubourgs sont bruyants, dangereux et misérables ; la banlieue est silencieuse, paisible et récréative.

Cette opposition géographique n'est ni évidente ni stable. Si elle est imaginée et structurée par la société bourgeoise, la classe laborieuse possède sa propre taxinomie qui ne coïncide pas avec celle de la bourgeoisie. De surcroît, la frontière entre faubourgs et banlieue s'estompe avec l'urbanisation haussmannienne croissante sous le Second Empire. Dans le deuxième chapitre, nous nous focaliserons sur la transformation des petite et grande banlieues de 1844, année de la construction des fortifications, à 1865, année de la publication du premier roman de Zola. Nous étudierons d'abord l'urbanisation de Haussmann et les réactions contemporaines qu'elle suscite, surtout chez les hommes de lettres que sont Hugo, les Goncourt et Zola. La spéculation, l'embellissement hypocrite et la destruction massive par le percement des boulevards sont les cibles principales des critiques.

Nous nous focaliserons ensuite sur *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, roman précurseur de la littérature de la banlieue. Il est d'usage de représenter l'espace urbain parisien selon un double clivage : la polarité est-ouest (ouvrier-bourgeois) croisant

une polarité nord-sud (ville-université). Nous proposerons d'adjoindre à cette taxinomie un principe concentrique (ville, faubourgs, petite banlieue, grande banlieue), plus en adéquation avec les romans réalistes décrivant les gens du peuple habitant la périphérie. Ainsi, dans *Germinie Lacerteux* (1865) des frères Goncourt, l'héroïne éponyme, domestique de son état, voit la routine de son existence bouleversée par le passage de deux frontières : le mur des Fermiers généraux, qui la fait sortir de son quartier faubourien, puis l'enceinte de 1840. Ces deux murailles sont bordées d'une double frange formée, à l'intérieur, d'une étroite bande louche et, à l'extérieur, de lieux de plaisirs. De la petite à la grande banlieue, les types de divertissements populaires s'opposent aussi axiologiquement : les boulevards extérieurs du mur d'octroi passent pour un lieu dysphorique de débauche dans l'alcool et la danse, tandis que les talus verdoyants des fortifications jouissent d'une réputation de lieu euphorique pour le repos salubre en plein air. Les frères Goncourt remettent cependant en doute ce partage – qui n'existe selon eux que dans la vision fantasmée de la bourgeoisie – en projetant une lumière sarcastique sur les arbustes rachitiques et sur l'appropriation de la grande banlieue par un peuple d'ouvriers vulgaires.

1. L'haussmannisation et ses conséquences à la périphérie de Paris

Dans le premier chapitre, nous avons abordé la différence entre les faubourgs et la banlieue avant 1860. Alors qu'à l'époque les faubourgs possèdent déjà une connotation négative, la banlieue, plutôt neutre, peut être considérée comme un lieu adéquat pour le repos en plein air. Cependant, il subsiste une zone ambiguë entre les deux : puisque les faubourgs balzaciens ou hugoliens se terminent au mur des Fermiers généraux et que la banlieue campagnarde commence aux fortifications, la zone entre les deux enceintes, que l'on appelle « petite banlieue » ou « banlieue *intra-muros* », reste indéfinissable.

Si la construction des fortifications dans les années 1840 déclenche la mutation de cette première couronne de Paris, l'entrée dans le Second Empire (1852-1870) et l'annexion de la petite banlieue à Paris en 1860 accélèrent la transformation urbanistique,

démographique et sociale de la capitale. Les terrains agricoles se raréfiant, la petite banlieue se met à ressembler aux faubourgs des années 1830. La population et le nombre des bâtiments de banlieue augmentent de façon exponentielle : « [...] alors qu'entre 1821 et 1850 on construisait environ 260 maisons par an à Paris, on en bâtit en moyenne, chaque année, 1 240 à Paris et 3 600 dans la proche banlieue entre 1851 et 1860, et plus de 5 000 dans le grand Paris d'après l'annexion¹. » Il est donc indispensable de faire référence à l'urbanisation dirigée par Haussmann pour aborder la genèse de la banlieue dans son sens actuel.

1) L'objectif de l'urbanisme haussmannien

La situation historique avant l'annexion de la petite banlieue à Paris en 1860 ayant déjà été abordée, nous essaierons ici de la replacer dans le contexte de l'haussmannisation. En effet, « l'opération d'annexion de la petite banlieue était inséparable des travaux d'urbanisme² » d'Haussmann. Nommé préfet de la Seine le 22 juin 1853, Eugène Haussmann (1809-1891) modernise Paris sous la direction de Napoléon III lui-même³.

L'empereur, longtemps exilé à Londres, entend dès son retour moderniser Paris suivant le modèle londonien. La différence la plus notable entre ces deux capitales réside dans la présence de verdure à l'intérieur de la ville. Bien que Londres ait connu autant de problèmes sanitaires que Paris durant la première moitié du siècle, ses habitants avaient la possibilité de se rendre dans de vastes parcs pour échapper au fameux *smog*. Louis-Napoléon admirera Hyde Park et le long lac sinueux du « Serpentine⁴ » qui le sépare en deux. L'anglophilie de l'empereur se profile dans les aménagements du bois de Boulogne.

¹ Bertrand Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 1993, p. 85.

² Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Seuil, 1985, p. 223.

³ Haussmann témoigne de ce que l'empereur a eu l'initiative de la transformation de Paris : « Au surplus, l'Empereur était pressé de me montrer une carte de Paris, sur laquelle on voyait tracées par Lui-Même, en bleu, en rouge, en jaune et en vert, suivant leur degré d'urgence, les différentes voies nouvelles qu'Il se proposait de faire exécuter » (Georges Eugène Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann*, Paris, Victor-Havard, 1890, tome II, p. 53).

⁴ Pierre-André Touttain, *Haussmann, Artisan du Second Empire, Créateur du Paris moderne*, préface de Alain Decaux, Paris, Librairie Gründ, 1971, p. 42.

Ce bois qui, sous le Second Empire, deviendra une destination de promenade privilégiée pour les aristocrates, était ravagé, et son charme oublié, sous la Monarchie de Juillet. Les travaux d'aménagement du bois sont planifiés par Napoléon III, Haussmann ne jouant là qu'un rôle secondaire. C'est plutôt Adolphe Alphand (1817-1891), ingénieur et assistant puis successeur de Haussmann après sa démission en 1870, qui s'occupera de réaliser le rêve de l'empereur¹.

Eugène Haussmann, quant à lui, se consacre corps et âme aux travaux de voirie. Alors que la sinuosité est le caractère dominant du bois de Boulogne, la ligne droite domine les plans des nouveaux boulevards et rues de la ville. Les opérations de voirie planifiées par Napoléon III et exécutées par Haussmann obéissent à deux grands objectifs. Le premier est de relier le cœur économique de la ville aux bois extérieurs. À ce titre, deux travaux de voiries exécutés dans les quartiers ouest sont symboliques : la place de la Bourse et le bois de Boulogne. Le second objectif est de relier de nouveaux points centraux de circulation tels que les terminus des chemins de fer. Pour accomplir ces deux buts, Haussmann perce des boulevards rectilignes dans les vieux quartiers sans considération pour leurs anciennes rues étroites et sinueuses. Voici le plan des opérations de voirie sous le Second Empire :

¹ Howard Saalman, *Haussmann: Paris Transformed*, New York, George Braziller, 1971, p. 19.

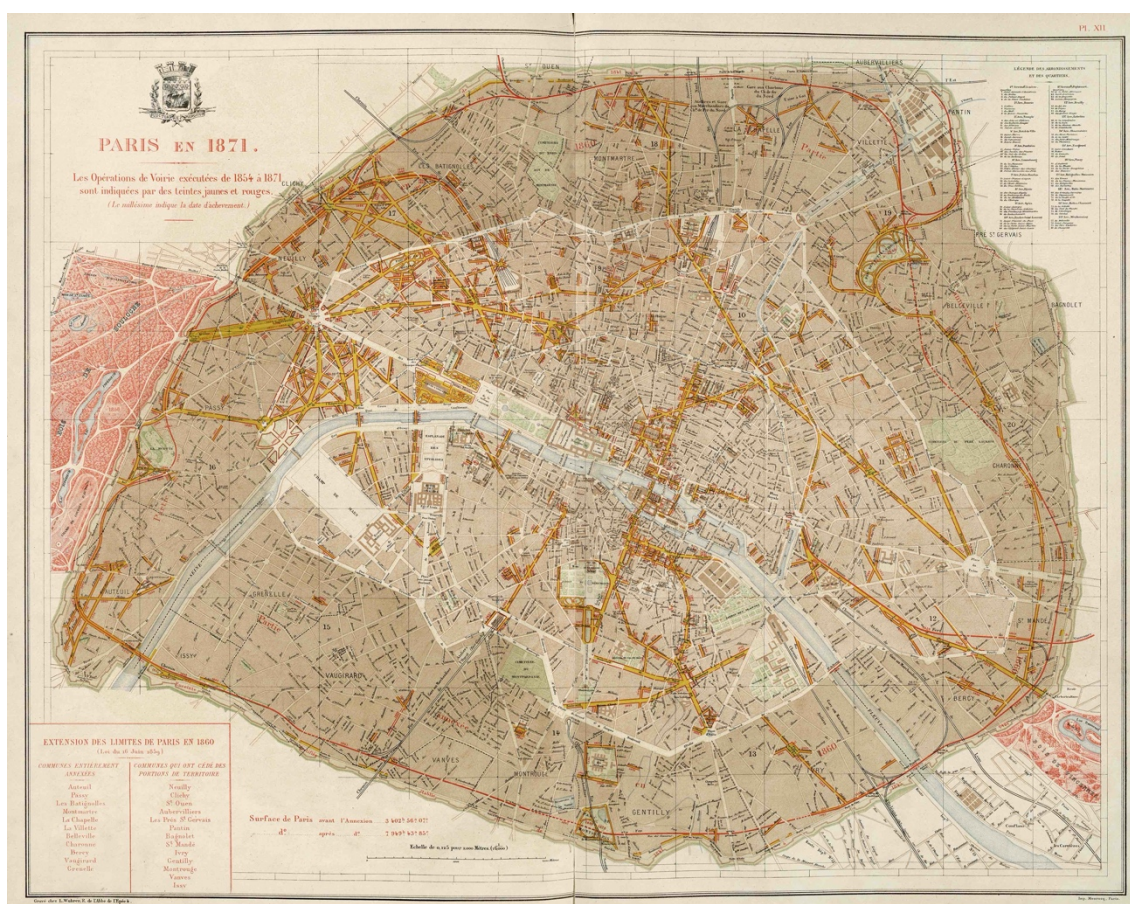


Figure 4 : « Les opérations de voirie exécutées de 1854 à 1871¹ »

Aristide Saccard, personnage de *La Curée*, explique à sa première épouse le plan des trois réseaux découpant la capitale². Le premier réseau coupe Paris en quatre par un axe nord-sud (les boulevards Saint-Michel et de Sébastopol) et est-ouest (la rue de Rivoli). Le second réseau, diagonal, troue « la ville de toutes parts, pour rattacher les faubourgs au premier réseau³ », depuis de la place de l'Arc de Triomphe jusqu'à la place du Trône (actuelle place de la Nation) en passant par Madeleine, Opéra, Gare du Nord, etc. Saccard imagine encore un futur troisième réseau. Retenons de cette description que le roman zolien restitue, dans la fiction, le fait que les réseaux haussmanniens relient la ville aux

¹ « Les opérations de voirie exécutées de 1854 à 1871 », dans *Les Travaux de Paris, 1789-1889*, sous la direction de M. Adolphe Alphand, Imprimerie nationale, 1889. Source : Ville de Paris / BHVP, <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000858328>.

² Émile Zola, *La Curée*, ch. 2, dans *RM*, tome I, p. 389.

³ *Ibid.*

faubourgs, et non à la banlieue.

Nous remarquons une disparité dans l'urbanisme haussmannien. Même si, rive gauche, le percement du boulevard Saint-Michel permet aux résidents des quartiers pauvres de l'île de la Cité ou des Halles de se rendre facilement au Jardin du Luxembourg, et qu'à l'est de la ville, les ouvriers du faubourg Saint-Antoine peuvent se rendre directement au bois de Vincennes par l'avenue Daumesnil, le développement de ces quartiers ne peut rivaliser avec celui des quartiers ouest. Le nouveau réseau de voirie couvre en effet la plupart du territoire des 8^e, 16^e et 17^e arrondissements.

À cette époque, l'île de la Cité n'est plus considérée comme le véritable centre de la ville car l'épicentre topographique de la vie mondaine se déplace vers l'ouest¹. L'*incipit* de *La Curée* de Zola illustre à merveille la vogue de la promenade au bois vers 1863. Dans ce roman, Aristide Saccard s'enrichit grâce à une sorte de délit d'initié dans le domaine de l'investissement immobilier : tout en ayant connaissance du plan des nouvelles opérations de voirie, il investit dans des bâtiments que l'État acquerra et démolira. L'itinéraire, décrit dans l'*incipit*, que suivent Renée, sa femme, et Maxime, son beau-fils, se recoupe avec la voie aménagée grâce à laquelle Aristide a accumulé une immense fortune. Leur calèche court sur l'avenue de l'Impératrice (l'actuelle avenue Foch) qui relie le bois de Boulogne à la place de l'Étoile :

À ce moment, la calèche sortit du Bois. L'avenue de l'Impératrice s'allongeait toute droite dans le crépuscule, avec les deux lignes vertes de ses barrières de bois peint, qui allaient se toucher à l'horizon. Dans la contre-allée réservée aux cavaliers, un cheval blanc, au loin, faisait une tache claire trouant l'ombre grise. Il y avait, de l'autre côté, le long de la chaussée, çà et là, des promeneurs attardés, des groupes de points noirs, se dirigeant

¹ « [...] le développement des nouveaux beaux quartiers qui favorise une migration notable crée dans le centre un vide qualitatif et symbolique [...] ; en effet en devenant “vieux centre” l'ancienne zone centrale perd une partie de sa valeur symbolique, une partie des caractères de la centralité ; elle n'est plus le centre de Paris, mais le centre de la vieille société ; elle cesse d'être le lieu de la projection réelle, imaginaire, symbolique de toute une société » (Françoise Paul-Lévy, *La Ville en croix. De la révolution de 1848 à la rénovation haussmannienne...*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, p. 102).

doucement vers Paris. Et tout en haut, au bout de la traînée grouillante et confuse des voitures, l'Arc-de-Triomphe, posé de biais, blanchissait sur un vaste pan de ciel couleur de suie.

Tandis que la calèche remontait d'un trot plus vif, Maxime, charmé de l'allure anglaise du paysage, regardait, aux deux côtés de l'avenue [...].

La calèche prit l'avenue de la Reine-Hortense, et vint s'arrêter au bout de la rue Monceau, à quelques pas du boulevard Malesherbes, devant un grand hôtel situé entre cour et jardin¹.

L'avenue de l'Impératrice, aménagée en 1855-1856, est la voie la plus large parmi toutes celles créées par Haussmann. De style anglais, bordée de deux rangées d'arbres, elle semble prolonger le bois. La nature s'introduit dans la ville *via* ce passage vert.

En dépassant la place de l'Étoile, la calèche prend l'avenue de la Reine Hortense, actuelle avenue Hoche, elle aussi aménagée vers 1859. Le jardin sur lequel donne le grand hôtel qu'occupent les personnages est le parc Monceau, aménagé en 1861 par Adolphe Alphand. La petite banlieue ouest que traverse l'avenue de l'Impératrice devient un nouveau *topos* mondain venant supplanter le Palais Royal. Elle constitue une sorte d'utopie dans laquelle la civilisation se veut compatible avec la nature. Comme la ville côtoie le bois, il ne reste aucune place pour la banlieue.

Penchons-nous à présent sur le centre de la ville. À travers les travaux du boulevard de Sébastopol et du boulevard Saint-Michel (le premier réseau) entamés vers 1860 et ayant pour but la démolition des bidonvilles de l'île de la Cité, du quartier des Halles et du quartier Latin, Haussmann entend faciliter la circulation sur l'axe nord-sud. Les boulevards diagonaux (le deuxième réseau) forment eux aussi une caractéristique apparente de l'urbanisme haussmannien. Avec eux, le baron entend relier directement les nœuds de communication récemment apparus depuis l'inauguration des chemins de fer².

¹ Zola, *La Curée*, ch. 1, dans *RM*, tome I, p. 329-330.

² Cependant, le résultat du deuxième réseau « fut médiocrement atteint ». Car « il manque un ensemble de voies larges conduisant directement de l'une à l'autre : la gare Saint-Lazare et la gare d'Orléans-Orsay sont trop isolées. Quant à la gare Montparnasse, l'effarante erreur de la rue de Rennes la laisse sans lien commode avec le centre : on s'aperçut un peu tard que cette rue, projetée toute droite jusqu'à la gare du Nord, nécessitait la destruction complète de l'Institut et d'une partie

Les terminus des chemins de fer se trouvant à la lisière de la ville, aménager des voies qui les connectent se révèle indispensable. Le boulevard de Magenta relie ainsi la gare du Nord et la gare de l'Est à la place du Château d'Eau (future place de la République), quand les boulevards Arago et Saint-Marcel connectent la gare de Seaux (actuelle gare Denfert-Rochereau), située place d'Enfer, à la gare d'Orléans (actuelle gare d'Austerlitz).

- Le retard de l'urbanisation dans la petite banlieue

Tandis que les travaux de Haussmann transforment rapidement les faubourgs et la petite banlieue est, l'urbanisation du reste de celle-ci (les environs du quartier de la Goutte-d'Or, pour ne citer qu'eux) prend du retard. Pour s'en convaincre, il suffit de constater que le boulevard de Magenta a été aménagé en 1858-1859, tandis que le boulevard Ornano, qui aboutit à la porte de Clignancourt, n'a été aménagé qu'en 1869. Quant à la rive gauche, sa petite banlieue restera presque intacte jusqu'en 1865.

En dépit de l'intention haussmannienne d'intégrer la petite banlieue à la ville de par le tracé des frontières entre le 8^e et les 16^e et 17^e arrondissements, le tracé du mur des Fermiers généraux restera visible au sud et au nord-est de Paris même après la destruction de ce dernier. En effet, la rue de Rennes s'arrête devant la gare Montparnasse située juste à l'intérieur du mur des Fermiers généraux, et le boulevard Arago ainsi que l'avenue des Gobelins prennent également fin aux barrières de l'ancien mur.

Le plan des travaux de voirie des 19^e et 20^e arrondissements montre clairement l'absence d'intention d'intégrer la petite banlieue à la ville. La rue de Puebla, qui relie le parc des Buttes Chaumont au bois de Vincennes, court parallèlement à la ligne de la Petite Ceinture. Si son existence améliore la circulation périphérique, elle ne facilite pourtant pas la circulation diamétrale. Le manque de rues diamétrales reliant la ville à la petite banlieue trahirait-il un paradoxe dans l'urbanisme de Haussmann ? C'est du moins ce que l'on est en droit de penser lorsque l'on constate que le baron, alors qu'il entend unifier la petite banlieue et la ville à l'ouest de la capitale, s'efforce de conserver ou de renforcer

de la colonnade de Perrault. » (Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, *op. cit.*, p. 77-78)

l'écart entre petite banlieue et ville au sud et au nord-est de Paris.

- Le contraste entre l'est (ouvrier) et l'ouest (bourgeois)

L'urbanisme du baron Haussmann transforme la répartition des classes sociales au sein de Paris. Dans la première moitié du siècle, c'est le contraste entre l'ouest (la nouvelle ville) et le centre (l'ancienne ville) qui prévaut dans la topographie parisienne¹. L'haussmannisation rénove les quartiers centraux et extirpe les bidonvilles de la capitale. Grâce à la nouvelle voirie, le contraste entre l'ouest et le centre s'estompe de plus en plus. À la place, on distingue sous le Second Empire un contraste nouveau, cette fois entre l'ouest et l'est. Il ne s'agit plus d'opposition entre quartiers neufs et anciens, mais d'une ségrégation sociale séparant les quartiers bourgeois des quartiers ouvriers².

Des garnis misérables abritant les gens du peuple, des fabriques et des ateliers sont ainsi évacués du centre de la ville. L'objectif sanitaire de l'haussmannisation étant l'élimination des « miasmes » qui stagnent dans les rues étroites et sinueuses de la capitale, les industries polluantes sont « jugées indésirables dans le centre³ ». C'est ainsi qu'elles se déplaceront dans la banlieue est de Paris. La capitale est désormais divisée en deux villes, « l'une pour la bourgeoisie, l'autre pour le prolétariat⁴ ».

Durant la première moitié du siècle, il était possible de relever des caractéristiques

¹ Selon Françoise Paul-Lévy, Paris vers 1840 connaît « trois phénomènes liés : le changement du centre, la création d'une nouvelle ville non intégrée à l'ancienne et le dépérissement de l'ancienne ville. » (Françoise Paul-Lévy, *La Ville en croix*, op. cit., p. 80)

² « Les travaux d'Haussmann aggravèrent beaucoup les disparités : entre Paris et la banlieue, entre quartiers riches de l'ouest et quartiers pauvres de l'est, entre rive droite et rive gauche. La ségrégation verticale (les pauvres se logeant sous les toits et les riches occupant les étages nobles) fut peu à peu remplacée, dès la monarchie de Juillet, par une ségrégation horizontale que les travaux d'Haussmann étendirent à toute la ville. » (Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, op. cit., p. 88)

Françoise Paul-Lévy accepte avec quelques réserves cette théorie répandue de la transition d'une ségrégation verticale à horizontale, car en effet, « une ségrégation horizontale par rues et par quartiers existait antérieurement » et il s'opère non seulement une ségrégation vers l'extérieur (vers la périphérie), mais aussi une autre, horizontale, vers l'intérieur (vers les chambres donnant sur les cours). (Françoise Paul-Lévy, *La Ville en Croix. De la révolution de 1848 à la révolution haussmannienne*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, p. 187-188)

³ John M. Merriman, *Aux marges de la ville. Faubourgs et Banlieues en France (1815-1870)*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Bardos, Paris, Seuil, 1994, p. 291.

⁴ *Ibid.*, p. 293.

communes aux « faubourgs » ou aux « barrières ». Pourtant, à partir des années 1860, il devient difficile de relever le moindre point commun entre les différentes zones de la petite banlieue. L'écart entre le 19^e arrondissement (la petite banlieue est) et 16^e arrondissement (la petite banlieue ouest) est plus grand que celui entre les 16^e et 8^e arrondissements (le faubourg ouest). En résumé, tandis que la ville gagne en homogénéité jusqu'à ses fortifications ouest, la petite banlieue nord, sud et est se développe quasiment comme s'il s'agissait d'une ville différente.

- Quatre paysages dans quatre directions hors des fortifications

Hausmann transforme Paris en une ville fort hiérarchisée et divisée selon l'usage de ses zones. Dans la capitale française, l'industrialisation se révèle incompatible avec l'urbanisation. Les usines et les ouvriers se déplacent donc à l'extérieur et à l'est au fur et à mesure de la hausse des loyers. La plupart des propriétaires d'usines ont choisi la grande banlieue pour déplacer leurs infrastructures et en construire de plus grandes et plus modernes, la petite banlieue étant déjà saturée d'usines. En 1860, on dénombre plus de cent entreprises employant plus de cent ouvriers dans les communes annexées¹. Plus tard, même en petite banlieue, les usines gênent l'avancée de l'urbanisation. Dans ce contexte historique, l'industrialisation de communes de grande banlieue comme Saint-Denis, Pantin, Aubervilliers et Ivry s'accélère. Paris a commencé une expansion désordonnée en franchissant les limites administratives que sont les fortifications.

Hors des fortifications, on remarque ainsi des paysages très disparates selon la direction. À l'ouest, on trouve le bois de Boulogne, lieu de promenade des aristocrates et des bourgeois, idéal paysager d'un urbanisme aspirant à une ville splendide et verdoyante. À l'est, on découvre un paysage semblable avec le bois de Vincennes derrière lequel court la Marne, bien que les promeneurs y soient prolétaires, et que ce bois soit relié au faubourg Saint-Antoine par l'avenue Daumesnil. Au nord, les usines s'étendent. La question du sud, enfin, sera abordée plus loin, lorsqu'il s'agira de lire les premiers romans

¹ *Ibid.*, p. 291.

de Zola.

2) Les polémiques autour de l'haussmannisation

L'urbanisation haussmannienne suscite un ensemble de réactions très différentes. L'amélioration sanitaire obtenue grâce aux travaux d'adduction d'eau et à l'élargissement des réseaux d'égouts est généralement admise. L'aménagement de parcs à l'anglaise n'est pas non plus la cible principale des attaques. Les nombreuses critiques contemporaines et postérieures concernent plutôt les travaux de voirie ainsi que l'architecture « haussmannienne ».

- L'opposition esthétique : un « Néron des temps modernes »

Pour les opposants à Haussmann, l'acte emblématique de son projet n'est autre que l'entreprise de démolitions en vue du percement de nouvelles voies. Selon Pierre Pinon, « le thème des démolitions est un des plus représentés dans les caricatures contemporaines et dans les pamphlets¹ ». Le baron est souvent considéré comme un « Néron des temps modernes », ainsi que l'explique Michel Carmona dans une description de critiques révoltées contre l'haussmannisation :

[...] des nouveaux mots sont apparus pour dénoncer l'expropriation à outrance, les démolitions aveugles, la grande déportation des pauvres : « haussmanniser » et « haussmannisation ».

Le temps n'a pas apaisé les passions et certains continuent de voir dans l'« haussmannisation » l'œuvre criminelle d'un Néron des temps modernes acharné à vandaliser le vieux Paris, valet de la spéculation et bourreau du petit peuple des faubourgs² [...].

¹ Pierre Pinon, « L'Éventrement du “vieux Paris” », dans Jean des Cars et Pierre Pinon, *Paris. Haussmann. Le pari d'Haussmann*, Paris, Édition du Pavillon de l'Arsenal/Picard éditeur, 1991, p. 126.

² Michel Carmona, *Haussmann*, Paris, Fayard, 2000, p. 501.

Ces images de « Néron », de « spéculateur » ou de « bourreau » se reflètent, dans *Les Rougon-Macquart*, chez certains personnages ayant la particularité de profiter de l'haussmannisation, comme Aristide Saccard de *La Curée* ou Octave Mouret d'*Au Bonheur des Dames*. Tout en contemplant le paysage de Paris depuis les buttes Montmartre, Saccard dévoile, lors d'une discussion avec sa première femme, Angèle, une ambition de détruire (ou brûler) cette ville avant de la reconstruire :

« C'est la colonne Vendôme, n'est-ce pas, qui brille là-bas ?... Ici, plus à droite, voilà la Madeleine... Un beau quartier, où il y a beaucoup à faire... Ah ! cette fois, tout va brûler ! Vois-tu ?... On dirait que le quartier bout dans l'alambic de quelque chimiste¹. »

Octave Mouret s'apprête quant à lui à agrandir ses grands magasins en profitant des travaux de la rue du Dix-Décembre, qui reliera l'Opéra à la Bourse en 1868. Grâce aux expropriations préalables aux travaux, il obtient presque un pâté de maisons entier :

On parlait d'agrandissements considérables, de magasins gigantesques tenant les trois façades des rues de la Michodière, Neuve-Saint-Augustin et Monsigny. Mouret, disait-on, avait traité avec le baron Hartmann, président du Crédit Immobilier, et il occuperait tout le pâté de maisons, sauf la façade future sur la rue du Dix-Décembre, où le baron voulait construire une concurrence au Grand-Hôtel².

En dépit d'une différence de professions, le nom du baron Hartmann maquille à peine celui du baron Haussmann³. Son titre de « président du Crédit Immobilier » serait-il une

¹ Émile Zola, *La Curée*, ch. 2, dans *RM*, tome I, p. 388.

² Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, dans *RM*, tome III, p. 588.

³ Le portrait du baron Hartmann révèle des ressemblances et des différences avec l'homme réel. Tandis que le premier est décrit comme « un homme petit et vigoureux, à grosse tête alsacienne » (*RM*, tome III, p. 454), Haussmann mesurait en fait un mètre quatre-vingt-dix. En revanche, il est certain que le baron descend d'une famille alsacienne protestante. Sur le portrait de Haussmann, voir par exemple Jean des Cars, *Haussmann. La Gloire du Second Empire*, Paris, Perrin, 1978, p. 16 et 126-127.

critique de l'auteur envers la fraude générée sous l'urbanisation¹ ?

Quant à l'image de « bourreau » que les critiques attribuent à Haussmann, Zola se veut plus hésitant. Certes, Octave Mouret et le baron Hartmann jouent ensemble le rôle de « bourreau » des petits commerçants, mais l'auteur ne fait pas réellement montre de compassion envers les victimes. Denise, l'héroïne du roman, finit par approuver l'idée que cette destruction créatrice soit nécessaire pour renouveler Paris. Zola est loin de se placer en conservateur critiquant aveuglément la rénovation de la capitale.

- L'architecture haussmannienne

Une grande partie de l'atmosphère harmonieuse du Paris d'aujourd'hui tire sans aucun doute sa source de l'architecture haussmannienne. Le percement des nouvelles voies a été suivi par la construction d'innombrables immeubles². Haussmann avait la manie de l'alignement. La hauteur de chaque étage des immeubles donnant sur les nouvelles voies fut strictement établie de manière que l'alignement continu des balcons des deuxième et cinquième étages créent un paysage homogène.

À l'époque, ce nouveau paysage provoque plus d'une répulsion. Le manque de popularité est clairement ce qui le caractérise. Pierre Pinon recollecte des critiques d'écrivains ou d'artistes envers les rues haussmanniennes³. Dans un poème, Victor Hugo, exilé à Guernesey, fait la satire de la transformation haussmannienne :

Que c'est beau ! de Pantin on voit jusqu'à Grenelle !

Ce vieux Paris n'est plus qu'une rue éternelle

Qui s'étire, élégante et belle comme l'I

¹ Sur cette question, voir Jean des Cars, « Émile Zola et le Paris d'Haussmann », dans Jean des Cars et Pierre Pinon, *Paris. Haussmann. Le pari d'Haussmann*, *op. cit.*, p. 169-173.

² « L'activité du bâtiment qui, dans les plus belles années occupe près de 80 000 ouvriers, est bien sûr immense. Selon Louis Hauteœur, le nombre des immeubles construits à Paris, entre 1852 et 1870, dans le cadre des vingt arrondissements actuels s'élève à 102 487 » (Jean-Robert Pitte, *Paris, Histoire d'une ville*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 110).

³ Pierre Pinon, « La construction d'un nouveau paysage parisien », dans Jean des Cars et Pierre Pinon, *Paris. Haussmann. Le pari d'Haussmann*, *op. cit.*, p. 181.

En disant : Rivoli ! Rivoli ! Rivoli !

L'empire est un damier enfermé dans sa boîte.

Tout, hors la conscience, y suit la ligne droite¹.

Tout comme l'allitération en /i/ due à la triple occurrence de « Rivoli », les formes rectilignes récurrentes – l, i, I et !- — accentuent la rectitude des avenues percées par Haussmann. Les Goncourt se sentent quant à eux « étrangers » aux nouveaux boulevards s'étirant en lignes droites : « Notre Paris, [...] le Paris des mœurs de 1830 à 1848, s'en va. [...] Je suis étranger à ce qui vient, à ce qui est, comme à ces boulevards nouveaux, qui ne sentent plus le monde de Balzac, qui sentent Londres, quelque Babylone de l'avenir² ».

Nous pouvons ajouter à ce corpus l'opinion d'Émile Zola. Le malaise des Goncourt nous rappelle celui de Gervaise dans le quartier de la Goutte-d'Or rénové à travers le percement de nouveaux boulevards :

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, toute blanche, posée juste en face de la rue, semblait l'éclairer d'une

¹ Victor Hugo, *Les années funestes*, LI « Quant à Paris, ton poing l'étreint », dans *Poésie*, tome IV, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 781.

² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, tome I, 1989 [Fasquelle and Flammarion, 1956], p. 632 [18 novembre 1860].

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 dérangent 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 tête¹.

Le rêve modeste de Gervaise était « de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir² ». L'embellissement dû à l'haussmannisation annihile le « trou » dont rêve Gervaise, et semble l'accuser de sa propre corruption³. Le déblaiement des quartiers ouvriers est indispensable à l'ennoblissement de la ville. Dans un article de 1867 intitulé « Dans les ruines », Edmond About déplore déjà que les quartiers industriels soient balayés à cause de la montée des loyers⁴ :

Quand je repense à ces braves gens devant les ruines de leur vieux nid, je me demande si les rues insalubres, si les taudis étroits, si les allées obscures et les escaliers en colimaçon n'ont pas leur destinée et leur utilité dans le monde. Cette fange des pauvres quartiers, que l'on balaye dédaigneusement hors barrière, n'était-elle pas autrefois un engrais de

¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *RM*, tome II, p. 737.

² *Ibid.*, p. 410.

³ Il est pourtant douteux que l'urbanisation de Haussmann ait complètement dissipé l'atmosphère chaotique de la Goutte-d'Or. Éric Hazan montre bien comment ce quartier s'est transformé jusqu'à nos jours. Selon lui, « jusque dans les années 1950, la Goutte-d'Or était un lieu sombre et inquiétant, un équivalent parisien du Whitechapel de Jack l'Éventreur. [...] Par la suite, le décor est passé de *L'Assommoir* aux *Mille et Une Nuits*. La Goutte-d'Or est devenue une porte de l'Orient, un quartier arabe [...]. [...] La Goutte-d'Or a été ravagée par une rénovation inepte à la fin des années 1980 : on a coupé les pointes effilées des immeubles d'angle, on a détruit le lavoir de la rue des Islettes qui avait servi de modèle à Zola pour celui de Gervaise [...] » (Éric Hazan, *L'Invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2012, p. 221-222).

⁴ Kosei Ogura présente cet extrait dans *L'Illustration : La France au XIX^e siècle, l'amour, la peur et la foule*, Tokyo, Jimbun Shoin, 1997, p. 259-260 [en japonais].

civilisation ? Les plus beaux fruits de l'industrie parisienne ne sont-ils pas sortis de ce fumier ? Peut-être.

Je comprends le noble mépris d'une administration toute-puissante : il est clair que les logis à 250 francs font tache au milieu d'une ville aussi majestueuse que Paris. Mais nous avons des travailleurs qui gagnent peu, et je me demande sous quel toit ils abriteront leurs têtes quand le Paris des rêves municipaux sera fini. On les chasse du centre à la circonférence¹ [...].

Ce qu'il faut retenir de cet extrait est qu'About tient compte de l'expulsion des ouvriers de la ville ou des faubourgs vers la petite banlieue (hors des barrières). L'assimilation des quartiers pauvres à « un engrais » ou au « fumier » symbolise l'ambivalence des ouvriers face à la splendeur de Paris. Sans eux, la capitale n'existe pas ; néanmoins, leur existence empêche son perfectionnement. L'accusation zolienne envers l'haussmannisation se focalise surtout sur l'hypocrisie de cet embellissement, au moyen, là encore, de la métaphore du fumier. Dans *La Cloche* du 8 juin 1872, Zola critique « le nettoyage de Paris sous Haussmann » :

L'Empire avait de singuliers caprices de propreté. Il faisait comme certaines ménagères qui balaient le milieu des pièces et qui poussent les ordures sous les meubles. Il balayait le pavé de Paris et mettait toute la boue dans les maisons et les palais.

[...]

[...] 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 ; [...]. Les squares, les grands jardins, avec leurs fleurs, avaient les sourires d'hypocrites mis là pour cacher les bancs de fumier et combattre les souffles empestés passant sur la ville. Tout le plâtre neuf, tout le badigeon, tout le peinturlurage bouchait des

¹ Edmond About, « Dans les ruines », dans *Paris-Guide*, par les principaux écrivains et artistes de la France, deuxième partie « La Vie », introduction par Victor Hugo, Paris, Lacroix, 1867, p. 921-922.

fentes affreuses, dissimulait l'émiettement des maisons, les plaies incurables, l'écroulement prochain¹.

Loin d'être une simple chronique politique, cette critique fait aussi office de manifeste d'esthétique littéraire et artistique. Généralement parlant, Zola est attentif à la présence de la « fêlure² ». La surface plate et monotones des immeubles symbolise donc pour lui l'hypocrisie bourgeoise du Second Empire³.

Il semble possible de rapprocher cette critique zolienne de la conception de l'« hétérotopie » proposée par Michel Foucault. Si les utopies sont des espaces irréels, les hétérotopies sont quant à elle des « sortes d'utopies effectivement réalisées » :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables⁴.

Foucault aborde tout d'abord les hétérotopies de crise. La perte de la virginité a lieu « ailleurs », par exemple là où s'effectue le « service militaire pour les garçons » ou le voyage de noces pour les jeunes filles. Viennent ensuite les hétérotopies de déviation, qui nous intéressent ici :

¹ Émile Zola, « Le nettoyage de Paris sous Haussmann », *La Cloche*, 8 juin 1872, dans *NME*, tome V, p. 766-767.

² Sur le terme « fêlure » dans les études zoliennes, voir Gilles Deleuze, « Introduction » à *La Bête humaine*, dans *OC*, tome VI, 1967, p. 13-21.

³ Sur l'hypocrisie de l'haussmannisation, voir surtout Pierre Solda, « Émile Zola et l'haussmannisation de Paris », *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, *EIDÔLON*, n° 68, mars 2005, p. 95-108.

⁴ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 (n° 54), p. 15.
<https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.

Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation, celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, ce sont bien entendu aussi les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviation, puisqu'après tout, la vieillesse est une crise, mais également une déviation puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation¹.

Juste après cet extrait, Foucault s'intéresse à l'expulsion des cimetières du centre de la ville. Avant le XVIII^e siècle, le cimetière n'est pas le lieu foncièrement à part qu'il est de nos jours. Situé au centre de la ville, il flanque l'église sans que sa présence n'inquiète le voisinage. Cependant, les progrès de la médecine ont commencé à entraîner une sorte de peur des cadavres. Le cimetière devient alors une nouvelle hétérotopie de la mort et se voit expulsé de la ville afin de créer une distinction entre deux espaces opposés. Nous remarquons que les exemples d'hétérotopies de crise cités par Foucault (« les maisons de repos, les cliniques psychiatriques », « les prisons », « les maisons de retraite ») se situent très souvent à la périphérie des villes. L'urbanisation de Haussmann peut être considérée comme une expulsion des hétérotopies de déviation. Elle homogénéise, classifie et hiérarchise les espaces de Paris. Elle pointe les établissements et les groupes sociaux « indésirables » et crée des hétérotopies distinctes hors de la ville.

- La critique financière

Il ne faut pas oublier que nombre de critiques contemporaines à l'haussmannisation portent sur les dépenses extraordinaires qu'elle engendre. L'opposition à la politique des emprunts de Haussmann atteint son apogée en 1868 avec la publication d'un célèbre pamphlet de Jules Ferry. Tout en réfutant les *Mémoires* de

¹ *Ibid.*, p. 15-16.

Haussmann parus en 1867, Ferry reproche « l'absence de contrôle qui a présidé aux opérations et l'imprévoyance qui les caractérise¹ » :

La Ville a emprunté, à la sourdine, 398 millions, qu'elle ne peut payer ; elle veut prendre du temps et répartir sa dette sur soixante ans. [...] Comment se trouve-t-on avoir emprunté 398 millions sans que le Corps législatif y ait mis le nez ? L'a-t-on fait avec droit, l'a-t-on fait avec prudence ?²

Napoléon III et ses économistes sont d'avis que les emprunts pour le percement de la voirie pourront être remboursés par l'augmentation des impôts que l'urbanisation apportera. Cette idée ne paraît pas étrange aux économistes d'aujourd'hui qui connaissent la macroéconomie keynésienne. Quand Louis-Napoléon Bonaparte devient le souverain du Second Empire en 1852, l'économie française se remet à peine du krach de 1847³. Dans cette situation, l'investissement public est primordial pour stimuler la croissance économique⁴. Pour autant, dans les années 1860, l'énorme dette accumulée inquiète.

Les gigantesques travaux publics de percement des boulevards embauchent simultanément des dizaines de milliers d'ouvriers⁵. Si ces travaux accélèrent naturellement la croissance économique de la France sous le Second Empire, ils produisent toutefois un effet secondaire : l'inflation⁶. En effet, la hausse du niveau général des prix ainsi que celle des prix des terrains que les nouvelles voiries traverseront font

¹ Pierre Pinon, « Les comptes fantastiques d'Haussmann », dans Jean des Cars et Pierre Pinon, *Paris. Haussmann. Le pari d'Haussmann*, op. cit., 1, p. 167.

² Jules Ferry, *Les comptes fantastiques d'Haussmann*, suivi de *Les finances de l'Hôtel de Ville* par J.-E. Horn, Guy Durier éditeur, 1868, p. 9.

³ Sur le krach de 1847, voir par exemple A.-J. Tudesq, « La crise de 1847 vue par les milieux d'affaires parisiens », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, n° 19, 1956, p. 4-36.

⁴ Pour une étude de l'haussmannisation vue sous l'angle de la macroéconomie keynésienne, voir Howard Saalman, *Haussmann. Paris Transformed; Planning and cities*, op. cit., p. 21.

⁵ Jean-Robert Pitte, *Paris, Histoire d'une ville*, op. cit., p. 110

⁶ « La hausse de demande effective, de la production et de l'emploi conduit à la hausse des coûts marginaux des entrepreneurs, ce qui génère une hausse du niveau général des prix avant de parvenir au plein emploi (« semi-inflation », selon Keynes), d'où une baisse du salaire réel » (Jean-Pierre Potier, « J. M. Keynes et la macroéconomie : les grands thèmes », *Ressources en Sciences économiques et sociales*, ENS de Lyon, 2018,

<http://ses.ens-lyon.fr/articles/j-m-keynes-et-la-macroeconomie-les-grands-themes>).

augmenter les dépenses d'expropriation. L'État se montre trop obligeant envers les propriétaires qui entendent élever la valeur estimée de leurs terrains. Imaginer des machinations quant à l'expropriation, comme le fait Aristide Saccard, devient dès lors facile. Ainsi, à cause de l'inflation immobilière, les dépenses réelles pour les travaux surpasseront considérablement le budget prévu.

- Les discours sur l'objectif militaire

La critique financière s'estompe à mesure que l'on comprend que le fruit de l'urbanisation en vaut la chandelle. Cependant, une autre critique visant cette fois les visées militaires de l'haussmannisation prend une ampleur croissante. L'objectif final du percement des nouveaux boulevards ne serait pas l'amélioration de la circulation, mais la prévention des barricades dans les quartiers populaires aux rues étroites et sinueuses. Dans *La Curée*, le protagoniste Aristide reprend ainsi cette critique : « Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers¹. » Dans ses mémoires, Haussmann lui-même approuve cette fonction des boulevards :

Un autre Décret, du 9 Juillet, ratifia de même le Rachat de la Concession du Canal Saint-Martin, au prix de 1 338 800 francs en numéraire, et de 61 annuités de 180 000 francs chaque, à partir du 1^{er} Janvier 1862.

Cette Opération permit d'abaisser de plus de 6 mètres le plan d'eau primitif du bief compris entre l'écluse des Récollets, en amont, [...] ; puis, de couvrir le bief abaissé, de la voûte sur laquelle passe aujourd'hui la partie centrale du Boulevard Richard-Lenoir². [...]

J'ai rarement vu mon Auguste Souverain enthousiasmé. Cette fois, il le fut sans réserve, tant il attachait de prix, dans un intérêt d'ordre public, au travail par lequel je proposais de

¹ Émile Zola, *La Curée*, ch. 2, dans *RM*, tome I, p. 389.

² Georges Eugène Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann*, Paris, Victor-Havard, tome II, 1890, p. 317.

faire disparaître l'obstacle permanent dont le plan d'eau, trop élevé, du bief du Canal menaçait, soit, la circulation commode, soit, l'établissement, « à plein voyant », d'un bout à l'autre, de la ligne magistrale d'où l'on pourrait, au besoin, prendre à revers tout le Faubourg Saint-Antoine.

Bien plus, le Boulevard que je projetais au-dessus du Canal couvert, et dont le nom me fut indiqué par l'Empereur, devait substituer, au moyen de défense que le Canal offrait aux émeutiers, une nouvelle voie d'accès dans le centre habituel de leurs manifestations.

Détail curieux ! lorsque mon projet fut mis à l'enquête, plus de 30 000 dépositions favorables provenaient surtout des classes ouvrières. Les 500 autres avaient été presque toutes faites par des négociants et industriels, qui profitaient du service à quai du canal, sans souci, pour la population, des miasmes délétères de ses eaux, renouvelées insuffisamment, comme des mérites divers de la promenade nouvelle, dont la promesse charmait les petites gens¹.

Hausmann tire ainsi fierté de sa proposition d'aménagement du boulevard au-dessus du canal couvert. En abaissant la surface de l'eau, il réussit à remplacer le canal, obstacle à la circulation entre les deux rives, par un boulevard. Le canal Saint-Martin a en effet joué le rôle de « première ligne de défense » pour les insurgés du faubourg Saint-Antoine en 1848². Cette transformation du paysage aura pour effet secondaire de faciliter l'intervention militaire dans des quartiers dangereux, comme le faubourg Saint-Antoine, incessant foyer d'émeutes et d'agitation populaire, comme nous l'avons vu. Il faut cependant retenir le fait que cette conséquence reste secondaire pour le baron Hausmann.

Néanmoins, parfois, dans les discours postérieurs, l'objectif secondaire supplante l'objectif principal, à savoir l'amélioration de la circulation. Le véritable but des travaux aurait-il été le maintien de l'ordre public ? Les ouvriers, contents par l'abondance de

¹ *Ibid.*, p. 318-319.

² « Pour première ligne de défense, le faubourg Saint-Antoine a le canal et la rivière. Il ne peut donc être attaqué que par un petit nombre de points » (*Journées illustrées de la Révolution de 1848. Récit historique de tous les événements*, Paris, Aux Bureaux de l'illustration, 51^e livraison, le 25 juin 1848, p. 201).

l'emploi et l'inauguration des nouveaux boulevards, auraient-ils été dupés par un État hypocrite ?

Selon Michael Löwy, cette hypothèse est très présente dans les discours marxistes, d'Engels à Walter Benjamin¹. Après avoir critiqué le capitalisme financier de l'impérialisme napoléonien, Benjamin pointe la haine de Haussmann envers les gens du peuple. Selon lui, le véritable but des travaux est d'empêcher la construction de barricades grâce à l'élargissement des rues étroites et le percement de nouvelles voies :

L'activité d'Haussmann s'intègre à l'impérialisme napoléonien. Celui-ci favorise le capital financier. Paris connaît une période faste pour la spéculation. [...] Les expropriations d'Haussmann suscitent une spéculation frauduleuse. [...]

Haussmann tente d'étayer sa dictature et de placer Paris sous un régime d'exception. En 1864, dans un discours à la Chambre, il donne libre cours à sa haine de la population déracinée des grandes villes. Laquelle ne cesse de s'accroître du fait même de ses travaux. Le renchérissement des loyers chasse le prolétariat dans les « faubourgs ». [...]

La vraie finalité des travaux d'Haussmann était de prémunir la ville contre la guerre civile. Il voulait rendre à jamais impossible l'édification de barricades à Paris. C'est dans le même esprit que Louis-Philippe avait introduit le pavage de bois. Pourtant les barricades jouèrent un rôle pendant la révolution de Février. Engels s'intéresse à la tactique des combats sur les barricades. Haussmann veut les empêcher de deux façons. La largeur de la chaussée doit en interdire la construction et les nouvelles rues qui sont percées doivent conduire le plus rapidement possible des casernes aux quartiers ouvriers. Les contemporains baptisent l'entreprise l'« embellissement stratégique² ».

¹ Michael Löwy, « La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes : Insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le *Passagenwerk* de Walter Benjamin », dans *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, sous la direction de Philippe Simay, Paris, L'Éclat, 2006, p. 30.

² Walter Benjamin, « Baudelaire ou les rues de Paris », « Haussmann ou les barricades », dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989, p. 44-45.

L'argumentation d'Engels et de Benjamin semble assez plausible sur le plan topographique. Les boulevards rectilignes relient en effet les casernes (aux fortifications) aux faubourgs Saint-Antoine et Saint-Marcel ou au quartier de la Goutte-d'Or. Des questions subsistent toutefois : la largeur des rues était-elle vraiment efficace pour empêcher la construction des barricades ? Le maintien de l'ordre public était-il un objectif plus important que l'amélioration de la circulation ?

En somme, les historiens se montrent généralement sceptiques quant à l'hypothèse d'un but militaire prédominant dans les travaux de Haussmann. Tout en admettant que certaines nouvelles artères ont des visées stratégiques, Pierre Pinon fait remarquer que « toutes les voies nouvelles ne peuvent être interprétées ainsi¹ ». Il affirme aussi que « la majorité des percées étaient étrangères à un tel programme offensif, même si l'historien reconnaît volontiers que l'usage militaire de certaines artères avait bel et bien été envisagé² ». Jean-Robert Pitte donne une explication semblable :

On a souvent insisté, à propos des grands travaux de Paris de l'époque haussmannienne, sur la volonté du gouvernement napoléonien de satisfaire au besoin de tranquillité de l'opinion publique. [...]

Le baron Georges-Eugène Haussmann n'a jamais nié que des préoccupations d'ordre militaire aient été présentes dans son œuvre. [...]

[...]

Au total, l'œuvre accomplie répond avant tout à l'obligation d'établir des communications directes entre les points opposés de la capitale. Pour tout dire, de résoudre un problème de circulation³.

¹ Pierre Pinon, « Le Projet de Napoléon III et d'Haussmann », dans Jean des Cars et Pierre Pinon, *Paris. Haussmann. Le pari d'Haussmann, op. cit.*, p. 76.

² Hélène Combis, « Comment Haussmann a réussi son Paris », résumé de l'émission de radio « Pierre PINON et Caroline MATHIEU : hommage à Georges Eugène HAUSSMANN », 31/01/2017, France Culture, <https://www.franceculture.fr/architecture/comment-haussmann-reussi-son-paris>.

³ Jean-Robert Pitte, *Paris, Histoire d'une ville*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 108.

Bernard Marchand affirme aussi que les travaux d’Haussmann « n’ont pas pu empêcher la plus grave insurrection parisienne du siècle », et ce pour trois raisons : 1) « nombre d’avenues haussmanniennes avaient été projetées sous d’autres régimes et dans des conditions différentes » ; 2) « la Troisième République n’a pas hésité à continuer et à terminer l’œuvre d’Haussmann » ; 3) « les communards construisirent leurs barricades aux endroits mêmes où les insurgés de juin 1848 avaient élevé les leurs¹ ». D’autres historiens comme Howard Saalman ou Norihiko Fukui nient également que le maintien de l’ordre public ait constitué l’objectif principal des travaux de grande voirie².

Bien qu’Eugène Haussmann et ses travaux aient subi des critiques sévères pour diverses raisons, lesquelles varient selon le contexte historique et politique, la réaction d’Émile Zola est pourtant mitigée. Si l’auteur reproche la spéculation, la conspiration et l’hypocrisie du baron et de l’Empire, il ne peut s’empêcher d’admirer le grandiose des travaux réalisés par Aristide Saccard et Octave Mouret, ses personnages qui tirent parti de l’urbanisation haussmannienne³.

Les réactions zoliennes que nous venons de citer sont exprimées après la démission du baron Haussmann et la chute du Second Empire. Dans les premiers romans de Zola auxquels cette étude se consacrera, la réaction à la transformation de Paris et de sa banlieue est moins explicite. L’opinion de l’auteur envers l’urbanisation sous le Second Empire ne doit donc pas être déduite hâtivement et anachroniquement.

¹ Bernard Marchand, *Paris, histoire d’une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, *op. cit.*, p. 117.

² Howard Saalman, *Haussmann: Paris Transformed; Planning and cities*, *op. cit.*, p. 26 ; Norihiko Fukui, Kôji Inaba, *Heritage of World History: Architecture and Urban Space of Paris*, Tokyo, Yamakawa, 2003, p. 64 [en japonais].

³ Sur cette question, voir par exemple Pierre Solda, « Émile Zola et l’haussmannisation de Paris », *art. cit.*, p. 95-108.

2. Les boulevards extérieurs du plaisir et du crime

En plus de l'urbanisation haussmannienne, la construction des fortifications et l'annexion en 1860 transforment elles aussi la petite banlieue de Paris. L'opposition axiologique entre les faubourgs et la banlieue s'estompe à mesure que l'espace urbain franchit le tracé du mur des Fermiers généraux et s'allonge jusqu'aux fortifications, notamment à l'ouest de la ville. Alors que les quartiers appelés « faubourgs » demeurent à l'intérieur du mur des Fermiers généraux, l'atmosphère « faubourienne » envahit de plus en plus la petite banlieue.

Avant d'entamer l'étude des premiers romans de Zola, nous aborderons celle de *Germinie Lacerteux* (1865) des frères Goncourt. Dans les années 1860, les Goncourt découvrent dans la banlieue un motif important pour représenter l'évolution de la société et de la capitale. Bien que le terme « banlieue » soit complètement absent de leur journal dans les années 1850, il est employé dix-neuf fois entre 1862-1871¹. Les écrivains commencent également à décrire des paysages de banlieue dans leurs œuvres romanesques. *L'incipit* de *Renée Mauperin* (1864), roman dédié à Théophile Gautier, dépeint une baignade dans la Seine où « la campagne, le faubourg et la banlieue se mêlaient sur les deux rives² ». Dans *Manette Salomon* (1867), Crescent et Coriolis, deux peintres, se détournent des paysages bucoliques de Barbizon pour découvrir le charme des paysages répugnants du faubourg Saint-Marcel³. *Germinie Lacerteux* se situe ainsi dans un contexte de découverte des faubourgs et de la banlieue chez les Goncourt.

La représentation de la banlieue dans *Germinie Lacerteux* constitue un maillon essentiel de la chaîne reliant les écrivains de la première moitié du XIX^e siècle à Zola. La

¹ Nous comptons la fréquence de « banlieue » dans l'édition numérique ci-dessous basée sur l'édition originale de Charpentier (1887-1896) : Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, 2011. ASIN : B004UJS53Q.

² Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin* [1864], (éd.) Nadine Satiat, Paris, Flammarion, 1990, p. 56.

³ « Et l'étrange coin de faubourg et de campagne dans lequel Crescent avait ouvert ses yeux et trouvé son génie, se développa devant Coriolis.

C'étaient les tanneries à côté du théâtre Saint-Marcel [...]. [...]

De là, les études de Crescent avaient remonté la Bièvre. » (Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, ch. 93, édition présentée par Michel Crouzet, annotée par Stéphanie Champeau et Adrien Goetz, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 381-382)

mort de leur domestique Rose et la découverte de sa double vie en août 1862 poussent les Goncourt à la rédaction de ce roman. À travers lui, ils entendent surpasser *Les Misérables* de Hugo qui viennent de les décevoir :

Une grande déception pour nous, les MISÉRABLES d'Hugo. J'écarte la morale du livre : il n'y a point de morale en art ; le point de vue humanitaire de l'œuvre m'est absolument égal. [...] Titre injustifié : point la misère, pas d'hôpital, prostituée effleurée. Rien de vivant : les personnages sont en bronze, en albâtre, en tout, sauf en chair et en os. Le manque d'observation éclate et blesse partout. [...] En deux mots, un roman de cabinet de lecture par un homme de génie¹.

Comme l'explique Éléonore Reverzy, « *Germinie Lacerteux* est aussi une réponse à Hugo » dans laquelle les Goncourt veulent étaler « la vraie misère, le vrai peuple » sous le regard des lecteurs².

Nous abordons ce roman des Goncourt non seulement parce qu'il représente parfaitement l'évolution de la petite banlieue avant 1865, mais aussi parce qu'il influence profondément *La Confession de Claude* et *L'Assommoir*, les deux romans les plus « banlieusards » et « faubouriens » de Zola. L'influence sur *L'Assommoir* est claire : tout comme *Germinie Lacerteux*, *L'Assommoir* décrit la déchéance d'une femme du peuple habitant près des boulevards extérieurs du nord de Paris. L'alcoolisme, l'accumulation de dettes et la fainéantise des hommes ruinent les héroïnes des deux romans. L'intertextualité avec *La Confession de Claude* sera, quant à elle, étudiée au troisième chapitre de cette partie.

1) La spatialité de *Germinie Lacerteux* des Goncourt

Certes, *Germinie Lacerteux* influence beaucoup *L'Assommoir*, mais le roman goncourtien n'est pas encore un véritable roman du peuple. Tandis que Gervaise, de

¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. cit., tome I, p. 808-809 [25 avril 1862].

² Éléonore Reverzy, « Préface », dans *GL*, p. 14.

L'Assommoir, est une ouvrière qui ne sort presque jamais de son quartier faubourien, Germinie est domestique chez une aristocrate. Selon Robert Ricatte, les personnages populaires chez les Goncourt n'ont pas prétention à incarner « le peuple » :

Aussi bien les Goncourt ne prétendaient-ils pas représenter « le peuple », mais conter l'histoire d'une servante parisienne. On ne s'attend à voir le peuple que par ce détour ancillaire, c'est-à-dire à connaître avant tout les domestiques et le concierge de la maison, relations naturelles de Germinie, et les boutiquiers, ses fournisseurs¹.

Le rôle de Germinie est donc d'introduire le lectorat aux gens du peuple qui travaillent dans la société bourgeoise². Germinie ne pénètre jamais dans un véritable quartier ouvrier. Le boulevard Rochechouart que fréquente Jupillon, son premier amant, n'est pas une zone industrielle, mais un quartier de plaisirs pour petits bourgeois et ouvriers. Selon Béatrice Laville, « les Goncourt écrivent un roman sur le peuple sans qu'y soit évoqué son travail, alors qu'ils s'attachent à décrire essentiellement ses lieux de plaisir, voire de perdition³ ». Laville résume la spatialité de *Germinie Lacerteux* en ces termes :

Comme nous l'indiquions plus haut, les lieux évoqués renvoient à un secteur géographiquement très localisé, entre Notre-Dame-de-Lorette, la place Blanche et la barrière de Rochechouart. Les déplacements sont donc très concentrés, et les incursions au dehors de ce triangle scandent les grands moments du récit, l'évolution du personnage : promenades à la « campagne » vers Clignancourt, puis à Vincennes, le bal de la Boule Noire, l'hôtel garni de Gautruche : emplacements géographiques mais aussi images du plaisir des classes populaires sous le Second Empire. Les autres déplacements dans Paris concerneront

¹ Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 285.

² Bien que Mlle de Varandeuil soit aristocrate, elle mène une vie assez modeste du fait de la déchéance de sa famille après la Révolution (*GL*, ch. 2, p. 60-78).

³ Béatrice Laville, « Spatialité et clôture. La spatialité romanesque dans *Germinie Lacerteux* », dans Jean-Louis Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 191.

la maternité rue du Port-Royal, l'hôpital Lariboisière et Montmartre, c'est-à-dire le cimetière. [...] Les lieux hors de la capitale sont des lieux de réconfort pour Germinie [...].

À l'inverse, Paris s'impose comme lieu dysphorique¹.

Germinie mène en général une vie sédentaire dans un quartier bourgeois à l'intérieur du mur des Fermiers généraux. Pour peu qu'elle reste dans ce quartier, elle jouit d'une vie paisible avec son employeuse. L'aville propose ici une opposition spatiale : les lieux hors de la capitale sont des lieux de réconfort, alors que Paris est un « lieu dysphorique ». Or, cette partition géographique ne nous semble pas assez nette, car elle ne distingue pas les quartiers bourgeois des faubourgs ouvriers, ni la petite banlieue de la grande banlieue. Tout en suivant l'étude de L'aville, nous essaierons donc de proposer une taxinomie plus pertinente en vue de comprendre la spatialité de *Germinie Lacerteux*.

Ce roman aborde les frontières spatio-temporelles entre deux mondes opposés : la ville opposée aux faubourgs ; la bourgeoisie (et l'aristocratie) opposée au peuple ; la journée opposée à la nuit. Nous reportons sur le plan ci-dessous les principaux déplacements de Germinie :

¹ *Ibid.*, p. 192-193.



Figure 5 : Les déplacements de Germinie¹

- A : Appartement de Mlle de Varandeuil, actuelle rue Victor-Massé
- B : « L'entrée des champs » à l'extérieur de la porte de Clignancourt
- C : Guinguettes au bord des boulevards extérieurs
- D : Le café de la Villette que Germinie rejoint pour une « tournée »
- E : Pique-nique au bois de Vincennes
- F : Point de passage entre D et E
- G : Place de la Bastille (Balzac, *Facino Cane*)
- H : Faubourg Saint-Marcel (Balzac, maison Vauquer du *Père Goriot* ; Hugo, mesure Gorbeau des *Misérables*)
- I : Montfaucon (Gautier, « Voyage hors barrières »)

¹ Nous reportons les déplacements de Germinie sur le « Plan de Paris, anciennes enceintes et limites de Paris », établies d'après Aimé Grimault inspecteur des fouilles archéologiques, complétées en 1964 par Michel Fleury, Institut géographique national, domaine public, source de numérisation : Ville de Paris/Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cote G 239, <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000855632>.

J : Guinguettes de Montparnasse (Murger, *Scènes de la vie de bohème*)

Germinie oscille entre deux mondes et mène, par là même, une double vie : la journée, elle sert fidèlement Mlle de Varandeuil, sa maîtresse, dans l'espace clos de son appartement, tandis que la nuit, elle plonge dans la débauche de la rue, espace ouvert. L'appartement de Mlle de Varandeuil se situe d'ailleurs à la frontière de la ville (ou du faubourg urbanisé selon le critère que nous adoptons) et de la petite banlieue. Le personnage de Mlle de Varandeuil, vieille fille issue de l'aristocratie et ayant perdu ses proches, mène une vie modeste et solitaire dans un appartement de la rue de Laval (actuelle rue Victor-Massé, point A sur le plan ci-dessus)¹. Ce quartier se situe tout juste à l'intérieur de la barrière Montmartre. La vie stagnante dans l'appartement côtoie de fait la vie mouvementée des boulevards extérieurs. Si le quotidien de Germinie est certes circonscrit à l'intérieur du triangle « entre Notre-Dame-de-Lorette, la place Blanche et la barrière de Rochechouart² » (point A), il lui est facile de franchir la frontière entre les deux mondes tant qu'elle vit dans ce quartier périphérique.

Pour séparer deux mondes, une ségrégation verticale (la rue pour le peuple, l'appartement pour les bourgeois et la mansarde pour les domestiques) est aussi importante qu'une ségrégation horizontale (entre le faubourg urbanisé et la petite banlieue ouvrière). Dans la rue ou sur le boulevard, Germinie croise des gens du peuple qui la changeront. À son arrivée à Paris, la jeune héroïne travaille dans un petit café du boulevard. Violée un jour par un garçon de café, elle tombe enceinte et accouche d'un enfant mort-né. Mlle Varandeuil la sauve d'une vie dans la rue. Elle travaillera désormais dans l'appartement de sa maîtresse au 5^e étage (*GL*, ch. 64, p. 217). Le soir, elle monte dormir au 6^e dans une « mansarde de quelques pieds carrés sans cheminée, où la tabatière

¹ Le déménagement de Mlle de Varandeuil témoigne de sa descente sociale et de la fin d'une famille aristocrate : « [Mlle de Varandeuil] avait quitté son appartement de la rue Taitbout et [était] venue se loger rue de Laval. Un jour chaque semaine, sans que rien pût l'en empêcher, même la maladie, elle allait au cimetière Montmartre, là où reposaient son père, son frère, les femmes qu'elle regrettait, tous ceux qui avaient fini de souffrir avant elle. » (*GL*, ch. 2, p. 78)

² Béatrice Laville, « Spatialité et clôture. La spatialité romanesque dans *Germinie Lacerteux* », art. cit., p. 192.

à crémaillère laissait passer l'haleine des saisons, le chaud de l'été, le froid de l'hiver » (*GL*, ch. 63, p. 216). L'aisance des aristocrates et des bourgeois est cernée par la misère et la précarité des gens du peuple qui habitent des chambres mansardées et travaillent dans la rue. Mlle de Varandeuil a beau occuper un appartement bourgeois, seule une fine cloison la sépare du monde de la pauvreté.

2) Plaisir à l'extérieur des murs, crime à l'intérieur

Comme l'écrit Laville, « les incursions au dehors du triangle [Notre-Dame-de-Lorette, place Blanche et barrière de Rochechouart] scandent les grands moments du récit, l'évolution du personnage¹ ». Nous montrerons comment les déplacements de Germinie jouent en effet un rôle décisif dans l'intrigue du roman.

Née en 1820, Germinie débarque à Paris à l'âge de quinze ans, en 1835. Elle travaille d'abord « dans un petit café du boulevard », avant d'être violée par l'un de ses collègues (*GL*, ch. 3, p. 79-81). Bien que l'on ignore de quel boulevard il s'agit, on notera que les boulevards deviendront désormais pour le personnage des lieux de supplice. Après son embauche par Mlle de Varandeuil, Germinie mène une vie paisible jusqu'en 1844. Les événements bouleversants viennent toujours de la rue. Germinie se lie d'amitié avec Mme Jupillon, crémillère de son état, et son fils Jupillon. Séduite par les compliments de Mme Jupillon, Germinie commence à passer du temps dans sa boutique située « au bout de la rue » (*GL*, ch. 7, p. 94). Elle tombera amoureuse du fils Jupillon, jeune garçon de dix-sept ans fraîchement sorti de pension (*GL*, ch. 9, p. 98-101), et sera jalouse des jeunes femmes que Jupillon voit dans la rue et aux cafés-concerts aux barrières du mur des Fermiers généraux. Pour le surveiller, elle fréquentera elle aussi les bastringues des barrières autour de la butte Montmartre : la Boule-Noire, la Reine Blanche et l'Ermitage (point C) (*GL*, ch. 17, p. 118).

Les boulevards extérieurs au mur des Fermiers généraux deviennent un lieu dysphorique, lieu de supplice et de jalousie. Comme elle approche de la trentaine,

¹ *Ibid.*

Germinie ne peut rivaliser avec les jeunes danseuses, chanteuses et prostituées qui séduisent Jupillon, et doit se résoudre à observer son amant tandis qu'il se divertit avec d'autres femmes qu'elle.

En parallèle de la naissance de sa fille, Germinie aide Jupillon à ouvrir une boutique de gants et amasse deux mille trois cents francs pour l'exempter du service militaire, mais le jeune homme la quitte malgré son sacrifice. Cette déception amoureuse provoque la déchéance de l'héroïne, qui commence à boire en l'absence de sa maîtresse, qu'elle vole un jour où vingt francs lui manquent pour rembourser ses dettes (*GL*, ch. 38, p. 163-166). S'ensuivent fainéantise et perte d'ardeur à la tâche. La dégradation s'accélère :

Son intelligence allant ainsi en s'affaissant, son corps aussi s'abandonnait et se délaissait. Elle renonçait à la toilette, à la propreté même. Dans son incurie, elle ne gardait rien des soins de la femme ; elle ne s'habillait plus. (*GL*, ch. 39, p. 167)

Dans la rue, elle n'avait plus l'air d'appartenir à quelqu'un de propre. Elle ne semblait plus la domestique d'une personne honnête. Elle perdait l'aspect d'une servante qui, se soignant et se respectant dans sa mise même, porte sur elle le reflet de sa maison et l'orgueil de ses maîtres. De jour en jour elle devenait cette créature abjecte et débraillée dont la robe glisse au ruisseau, – une *souillon*.

Se négligeant, elle négligeait tout autour d'elle. Elle ne rangeait plus, elle ne nettoyait plus, elle ne lavait plus. Elle laissait le désordre et la saleté entrer dans l'appartement, envahir l'intérieur de mademoiselle, ce petit intérieur dont la propreté faisait autrefois mademoiselle si contente et si fière. La poussière s'amassait, les araignées filaient derrière les cadres [...]. (*GL*, ch. 39, p. 167)

Ayant touché le fond, Germinie échoue à contenir les différences entre les deux mondes que tout oppose, et le mal de la rue pénètre l'appartement de Mlle Varandeuil. Cette perte de distinction entre les espaces ouvert et clos, public et privé, sale et propre, nous rappelle

celle que suscite la déchéance de Gervaise dans *L'Assommoir*¹. Le dévouement de Germinie à sa maîtresse la sauve finalement. La jeune femme se retire de la rue et mène une vie paisible dans l'appartement de mademoiselle et dans sa chambre mansardée.

La rencontre avec un nouvel amant bouleversera cependant une fois de plus la vie casanière de Germinie. Celle-ci se rend un jour à un pique-nique au bois de Vincennes où elle rencontre Gautruche, ouvrier buveur surnommé Gogo-la-Gaieté², et tombe amoureuse de lui. Gautruche symbolise la vie dans la rue : « C'était un homme élevé par la rue. La rue avait été sa mère, sa nourrice et son école. La rue lui avait donné son assurance, sa langue et son esprit » (*GL*, ch. 49, p. 187). Germinie et Gautruche se fréquentent à compter de ce pique-nique. Cette rencontre ramènera l'héroïne dans la vie tapageuse des boulevards. Pour voir son amant, Germinie se met à se promener quotidiennement sur les boulevards extérieurs où il habite. Comme il ne lui confie pas la clef de son logement, elle est forcée d'attendre dehors, dans la rue. Nous trouvons là une scène importante qui influencera la description du quartier de la Goutte-d'Or chez Zola :

Elle marchait ainsi souvent des heures, honteuse et crottée, sous le ciel brouillé, dans la suspecte horreur d'une avenue de barrière et de l'ombre de toutes choses. [...] Elle passait devant des boutiques fermées, scellées, noires de faillites, devant des pans de mur maudits, devant des allées noires barrées de fer, devant des fenêtres murées, devant des entrées qui semblaient mener à ces logements de meurtre dont on fait passer le plan, en cour d'assises, à messieurs les jurés. [...]

¹ « Mais [Gervaise] commet une lourde faute : premièrement, elle ne fait pas de différence entre espace privé et espace public. Elle considère le quartier comme sa propriété [...]. Secondement, elle ne sait pas protéger l'espace qu'elle s'est acquis [...] » (Colette Becker, Agnès Landes, *L'Assommoir. Émile Zola*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1999, p. 58). Sur ce point, voir aussi Chantal Bertrand-Jennings, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1987 ; Anne Belgrand, « Espace clos, espace ouvert dans *L'Assommoir* », dans éd. Michel Crouzet, *Espaces romanesques*, PUF, 1982, p. 5-14 ; Philippe Hamon, *Le Personnel du roman* (1983), Genève, Droz, 2^e édition, 1998, p. 70-102.

² Le surnom du père Bazouge, croque-mort qui enterre Gervaise dans *L'Assommoir*, est Bibi-la-Gaieté. Il est fort possible que ce surnom s'inspire de celui de Gautruche. Sur l'influence générale de la lecture de *Germinie Lacerteux* sur Zola, voir par exemple Anne Belgrand, « Zola "Élève" des Goncourt : Le thème de l'hystérie », *Francofonia*, n° 20, printemps 1991, p. 115-131.

Germinie continuait à aller. Elle battait tout l'espace où la crapule soûle ses lundis et trouve ses amours, entre un hôpital, une tuerie et un cimetière : La Riboisière, l'Abattoir et Montmartre.

Les passants qui passent là, l'ouvrier qui remonte de Paris en sifflant, l'ouvrière qui revient, sa journée finie, les mains sous les aisselles pour se tenir chaud, la prostituée en bonnet noir qui erre, la croisaient et la regardaient. Les inconnus avaient l'air de la reconnaître ; la lumière lui faisait honte. Elle se sauvait de l'autre côté du boulevard, et longait contre le mur de ronde la chaussée ténébreuse et déserte ; mais elle en était bientôt chassée par d'horribles ombres d'hommes et des mains brutalement amoureuses... (*GL*, ch. 51, p. 192-193)

Se promener seule dans la ville était une pratique déconseillée aux femmes de la bourgeoisie¹. Même Germinie, domestique pouvant se permettre de marcher tranquillement dans son quartier, est inquiète quand il s'agit de se promener sur les boulevards extérieurs, car elle craint que les passants la prennent pour une prostituée. Ce que cet extrait révèle d'important, c'est que le chemin de ronde à l'intérieur du mur des Fermiers généraux est plus obscur et plus dangereux que les boulevards extérieurs. Le plan ci-dessous est un détail du « Nouveau plan de Paris illustré avec ses fortifications et ses environs » :

¹ « Au XIX^e siècle, les femmes de la bourgeoisie ou de l'aristocratie ne doivent pas marcher seules dans la ville. [...] Cette pratique est réservée à la ménagère, à la femme du peuple, laquelle parcourt la ville comme elle l'entend. » (Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 122.

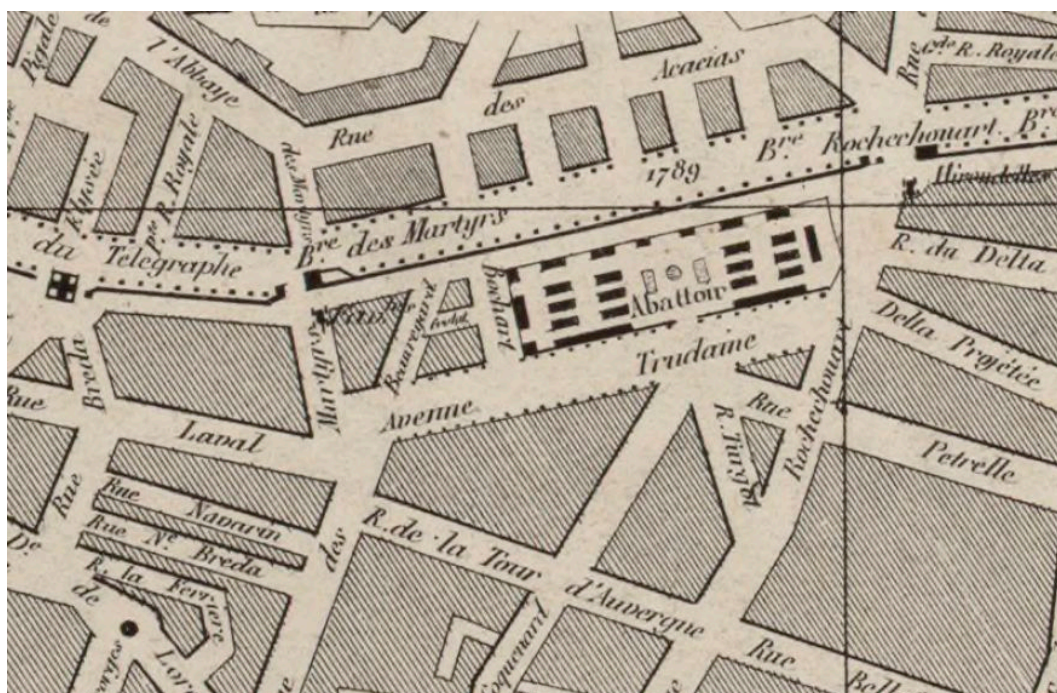


Figure 6 : « Nouveau plan de Paris illustré avec ses fortifications et ses environs », détail¹

On comprend, à sa consultation, que l'effroi de Germinie n'est pas sans fondement. À l'intérieur du boulevard Rochechouart, on constate l'existence de l'abattoir de Montmartre, qui restera ouvert jusqu'en 1867. Nous avons déjà noté, dans le premier chapitre, la récurrence des références, notamment chez Hugo et Zola, à l'hôpital de « Lariboisière », ainsi qu'à « l'Abattoir » du mur des Fermiers généraux. Dans l'*incipit* de *L'Assommoir*, Gervaise imagine que le crime de la nuit est tapi de l'autre côté, à l'intérieur du mur des Fermiers généraux :

[Gervaise] regardait à gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière, alors en construction. Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi, derrière lequel, la nuit, elle

¹ « Nouveau plan de Paris illustré avec ses fortifications et ses environs » / dressé par J. B. Noëllat, ingénieur géographe et éditeur ; dessiné et gravé par Ch. Avril ; lith. de Kaepelin, 1844, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DL 1844-138, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53087743r>.

entendait parfois des cris d'assassinés ; et elle fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coups de couteau¹.

L'influence de *Germinie Lacerteux* sur *L'Assommoir* ne se limite pas à la description des chemins sombres et dangereux à l'intérieur du mur. En effet, l'ambiance faubourienne est une autre caractéristique reprise de la première œuvre à la seconde. Sous la lumière éblouissante du gaz des boulevards extérieurs², Germinie, honteuse, souhaite se retirer dans un coin sombre. Quand elle tentera de se prostituer, Gervaise non plus ne se sent pas à sa place sur les boulevards embellis et éprouvera de la honte sous la lumière ardente d'un bec de gaz des boulevards :

Et, brusquement, [Gervaise] aperçut son ombre par terre. Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre vague se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas ; un vrai guignol ! Puis, lorsqu'elle s'éloignait, le guignol grandissait, devenait géant, emplissait le boulevard, avec des révérences qui lui cassaient le nez contre les arbres et contre les maisons. Mon Dieu ! qu'elle était drôle et effrayante ! Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement. Alors, elle ne put s'empêcher de regarder ça, attendant les becs de gaz, suivant des yeux le chahut de son ombre. Ah ! elle avait là une belle gaupe³ qui marchait à côté d'elle ! Quelle touche ! Ça devait attirer les hommes tout de suite. Et

¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, ch. 1, dans *RM*, tome II, p. 376.

² L'éclairage au gaz transforme l'aspect nocturne de la petite banlieue parisienne depuis son annexion en 1860. Selon Simone Delattre, l'haussmannisation « s'efforce de combler les retards » de l'éclairage de la petite banlieue : « En 1865, l'ancien Paris compte 18 500 becs, et la zone annexée 10 500, soit pour le premier une progression de 22 % depuis 1860 [15 160 becs], et pour la seconde une augmentation de 273,8 % [2 812 becs en 1860]. » (Simone Delattre, *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, préface d'Alain Corbin, Paris, Albin Michel, 2000, p. 153)

³ « Gaupe » signifie « Femme malpropre, souillon ; femme de mauvaise vie » (s. v. « gaupe », dans le *Dictionnaire de L'Académie française*, 9^e édition, 1992-).

elle baissait la voix, elle n’osait plus que bégayer dans le dos des passants.

« Monsieur, écoutez donc¹... »

Ces descriptions du même lieu dans les deux romans campent de façon efficace l’atmosphère « faubourienne » des boulevards extérieurs². La structure spatiale du mur d’octroi se compose en effet de trois strates : le chemin de ronde intérieur (obscur, dangereux), le mur et les boulevards extérieurs (éblouissants, lieu de plaisirs).

Retenons que les boulevards extérieurs occupent une présence plus importante dans ces extraits que le chemin de ronde intérieur et le mur lui-même. Comme Germinie meurt en 1862, il est fort possible que les boulevards extérieurs où elle se promène soient les boulevards aménagés à l’extérieur du mur des Fermiers généraux. Gervaise, quand elle décide de se prostituer, marche quant à elle sur les boulevards élargis après la destruction du mur d’octroi. Malgré ces différences, les boulevards extérieurs sont toujours un lieu de supplice pour les deux héroïnes tombées dans la prostitution.

Dans les deux romans, les boulevards extérieurs témoignent donc de la transition fonctionnelle du mur d’octroi. Kevin Lynch, urbaniste américain, liste cinq éléments constituant l’image de la cité : les voies (*paths*), les limites (*edges*), les quartiers (*districts*), les nœuds (*nodes*) et les points de repère (*landmarks*)³. Dans cette optique, le mur d’octroi possède deux éléments (« les limites » et « les voies »). En effet, dans les années 1830 et 1840, Balzac et Hugo considèrent le mur d’octroi comme la limite des faubourgs et décrivent peu les espaces qui se trouvent en dehors, alors que pour les frères Goncourt et Zola, le mur d’octroi et les boulevards extérieurs ne représentent plus la limite de Paris,

¹ Émile Zola, *L’Assommoir*, ch. 12, dans *RM*, tome II, p. 771-772.

² Il est fort possible que cet extrait de Zola soit inspiré de certaines œuvres goncourtiennes. Edmond de Goncourt l’accusera de quasi-plagiat : « Vraiment, il ne faut pas lire ce qu’on fait à ses amis littéraires. J’ai lu à Zola la promenade de ma fille Élisabeth *battant le quart*, et je la retrouve, cette promenade, je ne dirai pas tout à fait plagiée, mais bien certainement inspirée par ma lecture. Sur un autre théâtre, ce sont absolument les mêmes effets de ténèbres, d’ombre lamentable qu’elle laisse derrière elle. Il n’y manque même pas : “Monsieur, écoutez-moi donc !” — phrase qui se dit dans le quartier Saint-Honoré, mais non sur la Chaussée-Clignancourt. » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. cit., tome II, p. 720 [17 décembre 1876]) *La fille Élisabeth* sera publié après *L’Assommoir*, en 1877.

³ Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1960, p. 47-48.

mais l'épicentre topographique de l'atmosphère « faubourienne ». La fonction de voie remplace donc celle de limite entre 1830 et 1870.

3. Les fortifications du repos dominical

En 1860, la limite de Paris recule jusqu'aux fortifications, qui occupent dès lors la même fonction que le mur des Fermiers généraux. Cependant, ces deux enceintes n'ont pas de caractéristiques communes : si le mur des Fermiers généraux se transforme de plus en plus en « voie » et en « nœud », pour reprendre la terminologie de Kevin Lynch, les fortifications restent quant à elles des « limites ». Chez Balzac ou Hugo, les barrières du mur des Fermiers généraux concentrent le summum de l'ambiance chaotique de la zone, et il n'y a pas grande différence entre l'intérieur et l'extérieur du mur. C'est aux abords du mur que l'on trouve des établissements hétérotopiques tels que les prisons, les hôpitaux, les cimetières ou l'échafaud, desquels émane une atmosphère de chaos faubourien.

En revanche, de par leurs murs épais, leurs profonds fossés et leur large zone militaire, les fortifications divisent plus nettement l'espace intérieur et extérieur. Si l'atmosphère faubourienne s'étend jusqu'aux fortifications, une fois celles-ci franchies, l'ambiance est aussitôt modifiée. Malgré la forte dissemblance des paysages hors des fortifications – rappelons que les bois verdissent l'ouest et l'est, et les usines s'étendent au nord-est –, dans l'imaginaire collectif parisien, les paysages hors des fortifications passent pour une sorte de banlieue ou de campagne uniforme et verdoyante.

Comme le note Laville, quand elle franchit les fortifications et baigne dans l'atmosphère rurale, Germinie éprouve toujours un sentiment de libération. Ses trois sorties dominicales donnent lieu à des événements heureux, fort rares dans le roman. La première sortie consiste en une promenade à l'extérieur de la porte de Clignancourt avec le jeune Jupillon ; la deuxième, en une sortie à la campagne avec Jupillon pour y voir leur fille ; la troisième est un pique-nique au bois de Vincennes, où Germinie rencontre Gautruche. Tentons à présent de mettre en lumière la caractéristique « idyllique » de la grande banlieue, *via* une lecture des première et troisième promenades.

1) Le bidonville à l'intérieur des fortifications

Au printemps, avant que Jupillon ne devienne l'amant de Germinie, les deux jeunes gens vont ensemble à « l'entrée des champs » (*GL*, ch. 12, p. 104), soit à l'extérieur des fortifications. Cette promenade en grande banlieue joue un rôle important dans leur rapprochement. Si un puissant réalisme se dégage de la description de cette promenade, c'est que les frères Goncourt ont enquêté pour la rédaction du roman¹. Leur regard s'est surtout porté sur le passage des faubourgs à la campagne.

Quand ils traversent la petite banlieue, Germinie et Jupillon partent de Château-Rouge (non loin du quartier de la Goutte-d'Or) pour rallier la porte de Clignancourt (du point C au point B du plan ci-dessus). Dès le mur des Fermiers généraux franchi, c'est-à-dire dès leur entrée dans la petite banlieue, les personnages trouvent « le premier arbre, les premières feuilles » :

Ils montaient la chaussée Clignancourt, et avec le flot des Parisiens de faubourg se pressant à aller boire un peu d'air, ils marchaient vers ce grand morceau de ciel se levant tout droit des pavés, au haut de la montée, entre les deux lignes des maisons, et tout vide quand un omnibus n'en débouchait pas. La chaleur tombait, les maisons n'avaient plus de soleil qu'à leur faite et à leurs cheminées. Comme d'une grande porte ouverte sur la campagne, il venait du bout de la rue, du ciel, un souffle d'espace et de liberté.

Au Château-Rouge, ils trouvaient le premier arbre, les premières feuilles. Puis, à la rue du Château, l'horizon s'ouvrait devant eux dans une douceur éblouissante. La campagne, au loin, s'étendait, étincelante et vague, perdue dans le poudrolement d'or de sept heures. (*GL*, ch. 12, p. 104-105)

Germinie est émue dès qu'elle atteint l'orée de la campagne, espace du repos dominical, par opposition à la ville, espace du travail en semaine. Cependant, l'arrivée à la campagne

¹ Voir Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. cit., tome I, p. 1069-1070 [le 8 mai 1864].

s'accompagne d'une déception. En effet, en petite banlieue, les espaces ruraux et urbains se mélangent, et le recul de la verdure entache le bonheur du personnage :

La descente finissait, le pavé cessait. À la rue succédait une large route, blanche, crayeuse, poudreuse, faite de débris, de plâtras, d'émiettements de chaux et de briques, [...]. Alors commençait ce qui vient où Paris finit, ce qui pousse où l'herbe ne poussa pas, un de ces paysages d'aridité que les grandes villes créent autour d'elles, cette première zone de banlieue *intra muros* où la nature est tarie, la terre usée, la campagne semée d'écailles d'huîtres. Ce n'était plus que des terrains à demi clos, montrant des charrettes et des camions les brancards en l'air sur le ciel, des chantiers à scier des pierres, des usines en planches, des maisons d'ouvriers en construction, trouées et tout à jour, portant le drapeau des maçons [...]. (GL, ch. 12, p. 105-106)

Un paradoxe émerge de cet extrait : la verdure est présente dans l'espace urbanisé, mais disparaît dès que l'on en sort pour pénétrer dans la « première zone de banlieue *intra muros* ». Sophie Basch affirme que la description de cette promenade est influencée par celle que l'on trouve dans le « Voyage hors barrières¹ » de Théophile Gautier. Ce dernier propose dans son récit un paradoxe similaire, en ce qu'il fait reculer la verdure à mesure que l'on s'éloigne du centre-ville. Le narrateur de Gautier se dirige vers Montfaucon, où se trouvait à l'époque de grandes voies sales (qui seront réaménagées pour devenir en 1867 l'actuel parc des Buttes-Chaumont). En chemin, il remarque que la verdure se fait de plus en plus rare :

À mesure qu'on avance, la physionomie du paysage devient étrange et sauvage ; la végétation disparaît complètement, il n'y a pas un seul arbre, un seul arbuste dans tout ce

¹ « Dès l'origine, emboîtant le pas à Gautier dans son *Voyage hors barrières*, les Goncourt exprimaient leur fascination pour les faubourgs, zone indéfinie et trouble [...] » (Sophie Basch, « Du Cirque aux Barrières : la "géographie morale" d'Edmond de Goncourt, dans *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (éd.), Préface d'Edmond Charles-Roux, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 187).

rayon, pas un bouton d'or, pas une herbe, pas un brin de folle-avoine ; la terre, brûlée par des sels corrosifs [...]¹.

Plusieurs ressemblances sont repérables entre les deux textes. Les Goncourt écrivent : « l'herbe ne poussa pas », « la nature est tarie, la terre usée », quand chez Gauthier, on lit : « la végétation disparaît complètement », « la terre, brûlée ». Ce paradoxe végétal est récurrent dans *Germinie Lacerteux*.

Notons encore que l'expression « banlieue *intra muros* » des Goncourt est un oxymore. Bien que la banlieue se situe en général à l'extérieur de l'enceinte de Paris, elle est en grande partie encerclée par les fortifications. De plus, le terme de banlieue n'est plus neutre à cette époque, car le qualificatif « *intra muros* » vient lui ajouter une forte connotation négative.

L'opposition entre le verbe « commencer » et « finir » n'est pas anodine : ces antonymes qualifient parfaitement le caractère transitoire de la banlieue. Victor Hugo convoque lui aussi cette opposition entre commencement et fin dans sa description d'une promenade en banlieue :

Errer songeant, c'est-à-dire flâner, est un bon emploi du temps pour le philosophe ; particulièrement dans cette espèce de campagne un peu bâtarde, assez laide, mais bizarre et composée de deux natures, qui entoure certaines grandes villes, notamment Paris. Observer la banlieue, c'est observer l'amphibie. Fin des arbres, commencement des toits, fin de l'herbe, commencement du pavé, fin des sillons, commencement des boutiques, fin des ornières, commencement des passions, fin du murmure divin, commencement de la rumeur humaine ; de là un intérêt extraordinaire².

¹ Théophile Gautier, « Voyage hors barrières » [1838], dans *Caprices et Zigzags*, Lecou, 1852, p. 273.

² Victor Hugo, *Les Misérables*, troisième partie « Marius », livre premier « Paris étudié dans son atome », chapitre V « Ses frontières », édition établie par Henri Scepti, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 569.

Pour Hugo, la banlieue est amphibie. De la même façon que les amphibiens occupent à la fois un espace aquatique et terrestre, la banlieue se déploie, de même, pour former un entre-deux, à la fois ville et campagne.

La banlieue *intra-muros* chez les Goncourt diffère des faubourgs et de la banlieue d'avant 1850. Chez eux, la frontière entre la ville et les faubourgs d'une part, et entre les faubourgs et la banlieue d'autre part, s'estompe. Les frères Goncourt mettent en relief le caractère ambigu ou « amphibie » de la petite banlieue, notamment lorsqu'ils décrivent des gens du peuple joyeux sur fond de paysages tristes. Là où le romantisme ferait concorder le sentiment des personnages et les paysages, dans l'extrait suivant, un décalage intentionnel s'opère entre les deux :

Ils arrivaient derrière Montmartre à ces espèces de grands fossés, à ces carrés en contre-bas où se croisent de petits sentiers foulés et gris. Un peu d'herbe était là frisée, jaunie et veloutée par le soleil qu'on apercevait se couchant tout en feu dans les entre-deux des maisons. Et Germinie aimait à y retrouver les cardeuses de matelas au travail, les chevaux d'équarrissage pâturent la terre pelée, les pantalons garance des soldats jouant aux boules, les enfants enlevant un cerf-volant noir dans le ciel clair. Au bout de cela, l'on tournait, pour aller traverser le pont du chemin de fer, par ce mauvais campement de chiffonniers, le quartier des limousins du bas de Clignancourt. Ils passaient vite contre ces maisons bâties de démolitions volées, et suant les horreurs qu'elles cachent ; ces huttes, tenant de la cabane et du terrier, effrayaient vaguement Germinie : elle y sentait tapis tous les crimes de la Nuit. (GL, ch. 12, p. 106-107)

Bien avant que le narrateur évoque la peur qu'éprouve Germinie, des images sinistres abondent dans le paysage : l'herbe frisée, le soleil couchant, les chevaux d'équarrissage, la terre pelée, etc. Si les promeneurs semblent heureux et gais, ils ne peuvent toutefois échapper à la présence de la mort : les soldats évoquent tout naturellement la guerre, le cerf-volant noir rappelle le corbeau, un oiseau de sinistre réputation depuis le mythe biblique de Noé, et les chevaux qui pâturent sont d'équarrissage.

Les mesures des chiffonniers et des maçons limousins constituent l'apogée du paysage misérabiliste. Les chiffonniers, dans le stéréotype de pauvreté qu'ils incarnent, accentuent la tristesse des paysages de banlieue¹. Comme l'indique Sylvie Thorel-Cailleteau, le quartier des limousins se réfère à « de nombreux maçons du Limousin [qui] émigrèrent à Paris » pour contribuer « aux travaux de Haussmann² ». Comme l'attestent les *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon* (1895) de Martin Nadaud, il n'était pas rare que la rivalité régionale ou professionnelle fasse éclater des querelles entre groupes d'ouvriers³. Lors de leur visite de la porte de Clignancourt en vue d'enquêter pour la rédaction du chapitre XII de *Germinie Lacerteux*, les frères Goncourt eux-mêmes observent une scène de querelle entre ouvriers à l'intérieur des fortifications :

Été à la barrière Clignancourt pour un paysage de GERMINIE LACERTEUX.

Près des fortifications, au milieu de baraques basses, taudis de chiffonniers, de bohémiens, je vois tout à coup une ruée, une nuée de peuple. [...]

Puis au milieu de cela, un homme athlétique, en blouse, arrivant sur le jeune homme blond, frêle, échigné, se mettant en face de lui, lui donnant de toute la volée de son poing terrible, des coups sur les yeux et recommençant, sans que l'autre résiste, jusqu'à ce qu'il tombe et, là encore, voulant s'acharner. Tout le peuple autour, comme à un spectacle, regardant cruellement, se repaissant, ne sentant rien, de ce qui retourne nos entrailles, de l'horreur de la force contre le faible⁴.

Nous trouvons ici, chez les Goncourt, un point commun topographique entre le mur des Fermiers généraux et les fortifications : les quartiers les plus effrayants ne se situent pas

¹ Voir par exemple certaines peintures de Jean François Raffaëlli vers 1879. Voir également Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2017.

² Sylvie Thorel-Cailleteau, « note » à Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 98.

³ Martin Nadaud, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, Duboueix, Bourgneuf, 1895, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24301h>.

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. cit., tome I, p. 1069 [8 mai 1864].

à l'extérieur du mur, mais plutôt à l'intérieur.

2) Remise en cause du repos en plein air sur le talus des fortifications

Les Goncourt soulignent les scènes terribles qu'ils observent à l'intérieur des fortifications afin de créer un contraste avec l'atmosphère paisible et joyeuse de la grande banlieue. Dès que Germinie franchit les fortifications, elle se sent en effet soulagée, et goûte à nouveau au plaisir :

Mais aux fortifications, son plaisir revenait. Elle courait s'asseoir avec Jupillon sur le talus. À côté d'elle, étaient des familles en tas, des ouvriers couchés à plat sur le ventre, de petits rentiers regardant les horizons avec une lunette d'approche, des philosophes de misère, arc-boutés des deux mains sur leurs genoux, l'habit gras de vieillesse, le chapeau noir aussi roux que leur barbe rousse. L'air était plein de bruits d'orgue. Au-dessous d'elle, dans le fossé, des sociétés jouaient aux quatre coins. (*GL*, ch. 12, p. 107)

Comme nous l'avons déjà constaté dans le premier chapitre, pour les bourgeois modestes et les ouvriers, le talus des fortifications se prête admirablement à la pratique du pique-nique. La photographie d'Atget ci-dessous immortalise cette vogue du XIX^e siècle.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 7¹

Comme la construction des bâtiments est interdite à l'extérieur des fortifications, les arbres, les arbustes et l'herbe semblent « intacts » dans cette zone. C'est pourquoi Germinie qualifie celle-ci d'« entrée des champs ». Néanmoins, les auteurs offrent une description relativement sceptique et sarcastique de ce paysage. En effet, nombre d'indices dépoétisent cette « campagne » de grande banlieue. Nous en relèverons deux : l'odeur et le bruit.

- L'odeur

Bien que, chez les frères Goncourt, la vue l'emporte de loin sur les quatre autres sens, il ne faut pas oublier l'importance des informations olfactives ou auditives. Pour ce qui est du sens olfactif, l'odeur de la friture ou de l'engrais dépoétise de manière fort efficace la campagne hors de la porte de Clignancourt. Bien que les constructions soient strictement interdites, nous remarquons la présence de divers débits de nourriture sur le

¹ Eugène Atget, « Fortification de Paris – Porte d'Arcueil [Pique-nique en famille] », juin 1899, photographie, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10517931v>.

glacis :

[Germinie et Jupillon] descendaient, passaient la porte, longeaient les débits de saucisson de Lorraine, les marchands de gaufres, les cabarets en planches, les tonnelles sans verdure et au bois encore blanc où un pêle-mêle d'hommes, de femmes, d'enfants, mangeaient des pommes de terre frites, des moules et des crevettes, et ils arrivaient au premier champ, à la première herbe vivante [...]. (*GL*, ch. 12, p. 107-108)

Les débits de nourriture et de vin renforcent l'atmosphère joyeuse du lieu. Cependant, les Goncourt décrivent de façon sarcastique les ouvriers qui se divertissent à cette « entrée des champs ». Pour eux, l'espace à l'extérieur des fortifications est une « étrange campagne » où se mêlent des éléments contradictoires :

Étrange campagne où tout se mêlait, la fumée de la friture à la vapeur du soir, le bruit des palets d'un jeu de tonneau au silence versé du ciel, l'odeur de la poudrette à la senteur des blés verts, la barrière à l'idylle, et la Foire à la Nature ! (*GL*, ch. 12, p. 108)

La poudrette est un type d'engrais industriel confectionné à partir d'excréments séchés d'animaux, ainsi que de la population parisienne. Il s'agit d'un produit fameux de la Voirie de Montfaucon. La présence de cette marque olfactive permet d'évoquer le « Voyage hors barrières » de Gautier, dans lequel le narrateur est stupéfié de voir des gens du peuple fabriquer de la poudrette tout en mangeant :

[...] nous sommes dans une fabrique de *poudrette* ; des femmes, des enfants, petits garçons et petites filles, vannent, blutent, tamisent la précieuse poudre, qui a la couleur mais non le parfum du tabac d'Espagne ; ils n'ont pas l'air de soupçonner qu'ils manient quelque chose de fort dégoûtant, car ils quittent leur ouvrage, prennent un morceau de pain, mordent dedans,

se remettent à travailler, puis recommencent à manger sans la moindre ablution préalable¹
[...].

Le fait que des éléments agricoles remettent en cause le caractère idyllique de la campagne fait également écho à la célèbre scène des Comices agricoles de *Madame Bovary* (1857) de Flaubert, où les discours de la criée agricole entrecourent sans cesse les épanchements amoureux de Rodolphe à Emma².

– Le bruit

Concernant le sens auditif, nous nous concentrerons sur l'évocation de l'orgue de Barbarie³. Le bruit de l'orgue résonne dans le fossé des fortifications où se promènent les Parisiens modestes. Cette musique divertit les classes modestes rassemblées au fossé des fortifications : des ouvriers côtoient de petits rentiers ou des étudiants et artistes pauvres. Benoît Denis entend « mettre en relation l'émergence de l'orgue de Barbarie avec l'apparition et la mise en place d'une nouvelle esthétique et poétique littéraire au XIX^e siècle⁴ ». Selon lui, tandis que « la lyre et l'orgue d'église sont les symboles de l'harmonie », la musique de l'orgue de Barbarie est considérée à l'époque comme discordante, désagréable et dérangeante. Il énumère d'ailleurs les termes négatifs employés pour qualifier la sonorité de ce « faux » instrument qui répète inlassablement une même ritournelle :

¹ Théophile Gautier, « Voyage hors barrières » [1838], dans *Caprices et Zigzags*, *op. cit.*, p. 275.

² « – Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté. / « Fumier. » / – Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie ! / « À M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 2013, p. 281)

³ « *Orgue de Barbarie* (ainsi nommé par déformation de *Barberi*, nom d'un fabricant de Modène), instrument portatif dont on joue au moyen d'une manivelle qui actionne la soufflerie et fait tourner un cylindre denté ou défile une bande carton perforée pour régler l'ouverture et la fermeture des tuyaux » (s. v. « Orgue », dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, 2011).

⁴ Benoît Denis, « L'orgue de Barbarie : un nouveau système de représentations dans la littérature du XIX^e siècle », *Fabula/Les colloques*, Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte, <http://www.fabula.org/colloques/document4022.php>.

[...] ainsi l'orgue « joue » rarement, le plus souvent il « nasille », « brame », « gueule », « vocifère », « gémit », « braille », « pleurniche », « glapit », « sanglote », « bourdonne », « serine », « écorche », « se lamente », « moud », « racle », « hurle », « égrène », « broie », « gronde », « pleure », « râle », « raille », « scie », « ulule », « rage », « criaille », « éclate » ; de même les qualificatifs qu'on lui accole ne sont guère reluisants, puisqu'il apparaît « faux », « pauvre », « banal », « pleurard », « strident », « criard », « grêleux », « lamentable », « farouche », « lourd », « terne », « navrant », « lugubre », « malade », « poussif », « mauvais », « canaille », « lourd », « détraqué » ; il est perçu comme « agonisant », « assourdissant », « insignifiant », « atroce », ou « éreinté »¹.

Nous retrouvons dans cet extrait divers mots aussi employés pour qualifier les faubouriens et les paysages périphériques. Étant portable et ne requérant pas d'apprentissage particulier, l'orgue de Barbarie est « un instrument démocratique² ». Non seulement par sa sonorité, mais aussi par son contexte historique, cet instrument dérangeait les bourgeois :

Symboliquement, au contraire de l'orgue d'église ou de la lyre, qui sont des instruments organisateurs, modèles d'une structure verticale hiérarchique, à l'image de la société d'ancien régime, l'orgue des rues, instrument de l'extérieur, est toujours en mouvement ; il représente l'instabilité, l'agitation. Rien d'étonnant à ce qu'on le trouve alors sur les barricades lors des différents soulèvements populaires. Cette assimilation entre révolution et orgue de Barbarie est ancrée dans l'imaginaire du XIX^e siècle. Pour les bourgeois notamment, avides d'ordre et de calme, l'orgue de Barbarie n'est pas seulement dérangeant, mais dangereux³.

Rappelons le contraste topologique, dans la double vie que mène Germinie, entre l'espace

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

privé/clos (dans l'appartement) et l'espace public/ouvert (la rue). « L'orgue des rues, instrument de l'extérieur » toujours en mouvement, appartient manifestement à l'espace public et ouvert duquel le mal provient et envahit le monde clos et bourgeois.

La musique de l'orgue revient le jour du pique-nique au bois de Vincennes. Bien que Germinie se trouve dans le bois, elle n'entend pas le chant des oiseaux, mais les notes de l'orgue de Barbarie :

Point de chant dans les branches, point d'insecte sur le sol battu ; le bruit des tapisseries étourdissait l'oiseau ; l'orgue faisait taire le silence et le frisson du bois ; la rue passait et chantait dans le paysage. (*GL*, ch. 48, p. 182)

Le chant des oiseaux est un élément pertinent pour la constitution du *locus amoenus*¹. En remplaçant les oiseaux, la musique de l'orgue de Barbarie dépoétise le bois de Vincennes. C'est le débordement d'objets artificiels dans la campagne ou le bois périphérique qui nous intéresse ici. Même comparé à d'autres instruments comme la lyre ou l'orgue d'église, l'orgue de Barbarie est un instrument artificiel, très loin d'être naturel, car le joueur ne peut modifier la ritournelle perforée.

Certes, les frères Goncourt suivent méticuleusement la tradition littéraire pour établir des scènes bucoliques, mais tout en y ajoutant chaque fois quelques éléments susceptibles de dérégler l'harmonie de l'idylle. L'odeur de la poudrette et le son de l'orgue de Barbarie symbolisent bien le système de dérèglement qu'ils mettent en place.

3) Le pique-nique populaire en grande banlieue

Alors que la promenade avec Jupillon à la porte de Clignancourt se limite aux alentours des fortifications, le jour du pique-nique où Germinie rencontre Gautruche, son second amant, les deux personnages poussent jusqu'au bois de Vincennes. Ces deux promenades jouent des rôles narratifs similaires en ce qu'elles scandent le

¹ Nous étudierons ce terme dans la troisième partie.

commencement des amours : la promenade à la porte de Clignancourt est la première sortie amoureuse avec Jupillon, et au retour du bois de Vincennes, Germinie devient la maîtresse de Gautruche.

Au premier abord, on peut penser que ces promenades vers la grande banlieue suivent la tradition romantique : les amoureux regagnent jeunesse et innocence hors de la ville, en plein air. Cependant, les Goncourt déconstruisent cette illusion en estompant la frontière entre la petite et la grande banlieue.

- Réfutation de l'opposition entre alcool aux barrières et air pur aux fortifications

Dans la conception bourgeoise, une opposition claire existe entre petite et grande banlieues sur les plans axiologique et éthique. Comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre, la consommation d'alcool aux guinguettes des barrières s'oppose à la bouffée d'air pur prise lors de promenades en grande banlieue. Mlle de Varandeuil juge le changement d'habitude de Germinie selon ce critère géographique. Germinie cache sa grossesse et son accouchement à sa patronne, et envoie sa fille en nourrice à la campagne. Chaque dimanche, Germinie et Jupillon prennent le train et sortent de Paris pour voir leur fille. Mettre un enfant en nourrice n'est alors pas rare, surtout pour les Parisiens modestes. Ce qui nous intéresse est la réaction de Mlle de Varandeuil lorsqu'elle voit sa domestique se rendre chaque dimanche à la campagne :

Tous les dimanches, quelque temps qu'il fit, elle s'en allait sur les onze heures : mademoiselle croyait qu'elle allait voir une amie à la campagne, et elle était enchantée du bien que faisaient à sa bonne ces journées au grand air. (*GL*, ch. 21, p. 129)

Rappelons-nous les Parisiens à la porte de Clignancourt qui « se press[ent] à aller boire un peu d'air ». Le lien entre la campagne et le grand air contraste avec celui qui existe entre les faubourgs (la petite banlieue) et l'alcool. Dans l'esprit de Mlle de Varandeuil, la sortie à l'extérieur des fortifications n'est pas compatible avec la consommation d'alcool. Pour elle, l'air pur et l'alcool, deux buts contradictoires, correspondent respectivement à

l'extérieur et à l'intérieur des fortifications.

Cependant, les ouvriers parisiens ne partagent pas avec les aristocrates et les bourgeois cette conception binaire du repos dominical. Les ouvriers qui s'amuse à pique-niquer sur le talus des fortifications consomment en effet du vin :

Devant les yeux, [Germinie] avait une foule bariolée, des blouses blanches, des tabliers bleus d'enfants qui couraient, un jeu de bague qui tournait, des cafés, des débits de vin, des fritureries, des jeux de macarons [...]. (*GL*, ch. 12, p. 107)

Quand Germinie se promène avec Jupillon porte de Clignancourt, la jeunesse de ce dernier, âgé d'environ dix-sept ans, est ce qui les dissuade de boire. Le jour du pique-nique au bois de Vincennes, en revanche, les participants mangent et boivent du vin. Pour les gens du peuple qui ne s'intéressent pas au paysage bucolique, le plaisir principal du pique-nique réside dans sa convivialité.

Du profond désespoir qu'elle éprouve après sa rupture avec Jupillon, Germinie est sauvée par Gautruche, qu'elle rencontre un jour de pique-nique dans ce bois. Le choix de la destination n'est pas fortuit. Tandis que le bois de Boulogne est une destination de promenade bourgeoise, le bois de Vincennes est celle des gens du peuple, surtout des ouvriers du faubourg Saint-Antoine, relié au bois par l'avenue Daumesnil.

Avant de partir au bois, les participants au pique-nique se rassemblent devant un café aux barrières (point D de la figure 5) pour une « tournée¹ ». Si la pensée bourgeoise oppose la consommation d'alcool aux barrières et la promenade au grand air de la campagne, les personnages organisent pourtant bien un pique-nique ouvrier au grand air :

Une demi-heure après, les deux femmes partaient, remontaient le long du mur de l'octroi et trouvaient, au boulevard de la Chopinette², le reste de la société attablé à l'extérieur d'un

¹ « Tournée » : Il se dit populairement de l'Ensemble des consommations des personnes réunies autour d'une même table de café, que l'on paie à tour de rôle. » (s. v. « Tournée », dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e édition, 1935).

² Actuel boulevard de la Villette.

café. Après une tournée de cassis, on montait dans deux grands fiacres, et l'on roulait. Arrivé à Vincennes, devant le fort, on descendait, et toute la troupe se mettait à marcher en bande le long du talus du fossé. (*GL*, ch. 48, p. 181)

L'important est que la promenade vers la grande banlieue commence par la « tournée », un plaisir populaire aux barrières. Contrairement aux bourgeois, les ouvriers ne séparent pas les deux plaisirs que sont l'alcool et l'air pur.

Sur le plan textuel, la distance entre les deux enceintes, qui constituent les centres topographiques des deux plaisirs, est quasi inexistante. Tandis que les bourgeois se promènent au bois de Boulogne sur leur propre calèche, Germinie et ses amis se rendent au bois de Vincennes en fiacre¹. Il est fort possible qu'ils empruntent ainsi le boulevard extérieur du mur d'octroi depuis la Villette jusqu'au bois en passant par la barrière du Trône (actuelle place de la Nation). Leur itinéraire témoigne donc de la transition de la fonction principale du mur des Fermiers généraux, de barrière douanière à passage, de limite (*edge*) à voie (*paths*). Dans ce roman, la présence du boulevard extérieur au mur est plus importante que celle du mur lui-même. Le fiacre roule rapidement et les personnages négligent l'espace entre les deux enceintes. Les lecteurs ont par conséquent l'impression que les deux enceintes forment un seul et même rempart autour de Paris². Dans cette optique, et puisque le fossé des fortifications partage des caractéristiques topologiques avec les boulevards extérieurs du mur d'octroi, on peut les considérer comme équivalents, c'est-à-dire presque comme une seule et même zone. Même dans le récit du retour à Paris depuis Vincennes, la traversée de la petite banlieue est complètement occultée :

¹ Le contraste avec le « nouveau » bois de Boulogne, aménagé récemment par l'haussmannisation, est explicite. Le bois de Vincennes est décrit comme « un de ces bois à la façon de l'ancien bois de Boulogne, poudreux et grillé, une promenade banale et violée, un de ces endroits d'ombre avare où le peuple va se balader à la porte des capitales, parodies de forêts [...] » (*GL*, ch. 48, p. 182).

² En effet, c'est au point F (de la figure 5), où Germinie traverse la petite banlieue vers le bois de Vincennes, que l'écart entre les deux enceintes est le plus réduit.

Au mur des fortifications, Gautruche dessina avec l'entaille de son couteau, sur la pierre, un grand cœur dans lequel on mit le nom de tout le monde au-dessous de la date.

À la nuit, Gautruche et Germinie étaient sur les boulevards extérieurs, à la hauteur de la barrière Rochechouart. (*GL*, ch. 48, p. 185)

Les boulevards extérieurs sont entourés de deux murs (le mur d'octroi et le mur des bâtiments), tout comme le fossé, qui est enserré entre les fortifications et le talus. Pour cette raison, les ouvriers des faubourgs confondent deux divertissements contradictoires : la consommation d'alcool aux barrières et le bol d'air pur en banlieue, la flânerie sur les boulevards et la promenade en plein air.

Pour les ouvriers, la sortie en banlieue ne signifie pas toujours l'abandon de la boisson. L'itinéraire de la promenade au bois de Vincennes atteste du lien indissociable entre la banlieue et l'alcool. Pour les ouvriers des faubourgs, le pique-nique sur l'herbe n'est qu'un prolongement du temps passé aux guinguettes des barrières. La consommation (d'alcool et de nourriture) reste l'objectif principal de leur loisir, en dépit du changement de destination. Cette population ne contemple pas la nature de la même façon que les poètes romantiques. Le pique-nique se caractérise plutôt par la grossièreté des manières :

Tout à coup un gros pavé, lancé en l'air, tomba à côté de Germinie, près de sa tête ; en même temps elle entendait la voix du peintre [Gautruche] qui lui criait : – As pas peur ! c'est votre chaise...

Chacun mit son mouchoir par terre en guise de nappe. On détortilla les mangeailles des papiers gras. Des litres débouchés, le vin coula à la ronde, moussant dans les verres calés entre des touffes d'herbe, et l'on se mit à manger des morceaux de charcuterie sur des tartines de pain qui servaient d'assiettes. (*GL*, ch. 48, p. 183)

Ne peut-on voir là une parodie du pique-nique idéalisé auquel s'adonnent les grisettes et les peintres dans les œuvres romantiques ? Gautruche est lui aussi peintre, mais en

bâtiment. Certains termes péjoratifs, comme « mangeailles », insistent sur la distance psychologique que les auteurs placent entre leurs personnages et eux.

L'alliance même de la consommation d'alcool et de la verdure joue un rôle important dans l'établissement de l'atmosphère faubourienne ou (petite) banlieusarde. Rappelons-nous les guinguettes des barrières, où l'on se met à table sous les tonnelles : cette pratique évoque le pique-nique sur l'herbe de la clairière.

- L'herbe brûlée

En littérature aussi, un soleil trop ardent se révèle nuisible. De manière générale, l'herbe fraîche du printemps symbolise la jeunesse et annonce le commencement de l'amour, quand les feuilles mortes d'automne annoncent la mort et la fin de l'amour. Dans *Germinie Lacerteux*, les herbes sont toujours « brûlées » et « frisées » par le soleil ardent, et ce, même au printemps. Lors de la promenade printanière à la porte de Clignancourt, Germinie veut voir de l'herbe fraîchement reverdie, mais ne trouvera que de l'herbe sèche : « Un peu d'herbe était là frisée, jaunie et veloutée par le soleil qu'on apercevait se couchant tout en feu dans les entre-deux des maisons » (*GL*, ch. 12, p. 106). La promenade ayant lieu en fin d'après-midi, le soleil est décrit comme « en feu ». Les rayons rouges du couchant confèrent au paysage printanier une impression de fin d'été : par métonymie, la fin du jour rappelle la fin de la saison. Tout comme les herbes « brûlées » tout l'été durant, le peu d'herbe que Germinie rencontre est de surcroît « frisée, jaunie et veloutée » par les rayons que le soleil a dardés toute la journée.

En franchissant les fortifications, Germinie et Jupillon voient les guinguettes, mais les tonnelles au-dessus des tables ne sont pas vertes : « les tonnelles sans verdure et au bois encore blanc » (*GL*, ch. 12, p. 107). Contrairement à l'impression conférée par le soleil couchant, nous sommes au début du printemps, et les arbres au feuillage encore clairsemé permettent à Germinie d'apercevoir les gens du peuple en train de manger frites, moules et crevettes. La consommation dépoétise ainsi les paysages hors des fortifications. Sous le soleil ardent, la nourriture l'emporte sur la verdure.

L'herbe brûlée semble prépondérante au bois de Vincennes où Germinie et ses

amis pique-niquent. Une fois arrivé, on s'assied et s'étend sur l'herbe. Si les participants au pique-nique semblent heureux, les auteurs n'en sont pas moins acerbes avec le coin de verdure qu'est censé représenter le bois périphérique :

De volantes poussières de grandes routes enveloppaient de gris les fonds. Tout avait la misère et la maigreur d'une végétation foulée et qui ne respire pas, la tristesse de la verdure à la barrière : la Nature semblait y sortir des pavés. Point de chant dans les branches, point d'insecte sur le sol battu ; le bruit des tapisseries étourdissait l'oiseau ; l'orgue faisait taire le silence et le frisson du bois ; la rue passait et chantait dans le paysage. (*GL*, ch. 48, p. 181-182)

La poussière des grandes routes, des boulevards extérieurs, surtout, empêche la végétation de croître. Près du bois de Vincennes, l'écart entre le mur d'octroi et les fortifications est le plus étroit (environ 600 m). L'ambiance tapageuse des barrières du mur d'octroi franchit les fortifications pour s'infiltrer jusqu'au bois. Les auteurs assimilent ici les fortifications au mur d'octroi. L'herbe du bois est non seulement piétinée par la foule et polluée par la poussière des boulevards, mais aussi desséchée par le soleil ; elle est non pas verte, mais jaunie :

D'étroits sentiers, à la terre piétinée, talée et durcie, pleins de traces, se croisaient dans tous les sens. Dans l'intervalle de tous ces petits chemins, il s'étendait, par places, de l'herbe, mais une herbe écrasée, desséchée, jaunie et morte, éparpillée comme une litière, et dont les brins, couleur de paille, s'emmêlaient de tous côtés aux broussailles, entre le vert triste des orties. (*GL*, ch. 48, p. 181)

Loin d'être fraîche et intacte, l'herbe du bois apparaît « piétinée, talée et durcie », « écrasée, desséchée, jaunie et morte ». Cet extrait contredit en tous points l'idéal de

fraîcheur de l'herbe¹. Et ce n'est autre que la foule, dont fait partie la troupe de Germinie, qui a ainsi dégradé le bois. Les arbres sont décrits comme des hommes ruinés par la pauvreté de la vie parisienne : « tordus et mal venus », « tachés d'une lèpre jaune, ébranchés jusqu'à hauteur d'homme » (*GL*, ch. 48, p. 181) ; ne font-ils pas l'objet d'une métaphore, celle des ouvriers abîmés par le travail ?

Bien que les faubouriens considèrent ce bois comme un lieu champêtre adéquat au pique-nique, l'herbe jaunie produit un effet clairement sinistre. Elle annonce le malheur que connaîtra Germinie à cause de sa rencontre avec Gautruche. L'absence de feuilles sur les arbres, due à la pollution urbaine, renforce l'aspect lugubre des lieux. Chiche ou moribonde, la verdure ne saurait protéger les participants au pique-nique des rayons du soleil :

[...] des chênes malingres, mangés de chenilles et n'ayant plus que la dentelle de leurs feuilles. La verdure était pauvre, souffrante, et toute à jour ; le feuillage en l'air se voyait tout mince ; les frondaisons rabougries, fripées et brûlées, ne faisaient que persiller le ciel. (*GL*, ch. 48, p. 181)

La chaleur, ce jour-là, était étouffante ; il faisait un soleil sourd et roulant dans les nuages, une lumière orageuse, voilée et diffuse, qui aveuglait presque le regard. L'air avait une lourdeur morte ; rien ne remuait ; les légumes avec leurs petites ombres sèches ne bougeaient pas, le bois était las et comme accablé sous le ciel pesant. (*GL*, ch. 48, p. 182)

Contrairement à la conception des bourgeois parisiens qui opposent la fraîcheur de la nature et la corruption des faubourgs, des ouvriers s'adonnent à la débauche au milieu d'une verdure affaiblie. Si, dans la conception romantique, la verdure fraîche conduit les personnages à l'amour platonique, le désir charnel de Germinie est quant à lui provoqué par le vent sec et chaud :

¹ Voir Alain Corbin, *La Fraîcheur de l'herbe. Histoire d'une gamme d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2019.

Un vent du midi passait, un de ces vents d'énervement, fauves et fades, qui soufflent sur les sens et roulent dans du feu l'haleine du désir. Sans savoir d'où cela venait, Germinie sentait alors passer sur tout son corps quelque chose de pareil au chatouillement du duvet d'une pêche mûre contre la peau. (*GL*, ch. 48, p. 182)

Comme dans *Thérèse Raquin* de Zola, roman fortement influencé par *Germinie Lacerteux*, les actes de Germinie s'expliquent par les tempéraments. Le premier amour que l'héroïne éprouve pour Jupillon a transformé son tempérament lymphatique¹. Les quatre tempéraments d'Hippocrate et d'Aristote correspondent aux quatre éléments : « le feu, l'air, la terre et l'eau », lesquels se caractérisent par la combinaison sécheresse/humidité et chaleur/froid. Le tempérament nerveux (ou bile noire, ou mélancolie) correspond à la terre (sèche et froide) ; le tempérament bilieux (la bile jaune), au feu (sec et chaud) ; le tempérament sanguin, à l'air (humide et chaud) ; le tempérament lymphatique, à l'eau (humide et froide)². Comme Germinie possède un tempérament lymphatique, l'environnement théoriquement opposé (sec et chaud) du bois de Vincennes n'est pas sans bouleverser gravement ce dernier. Ce choc physiologique permet à l'héroïne d'échapper à sa vie sédentaire et de tomber amoureuse de Gautruche.

L'herbe brûlée, ou jaunie, affiche donc une large polysémie : à la fois signe de pollution industrielle, annonce d'événements sinistres, contestation du *locus amoenus* et opposition au tempérament lymphatique de Germinie. Sa fonction est clairement de faire douter les lecteurs du caractère idyllique de la banlieue verdoyante.

¹ « On aurait dit que la passion qui circulait en elle renouvelait et transformait son tempérament lymphatique » (*GL*, ch. 10, p. 101).

² « Chaque humeur est définie par un couple de deux qualités élémentaires. Le sang est chaud et humide, la bile jaune chaude et sèche, la bile noire froide et sèche, le phlegme froid et humide. » « Cet exposé comporte les principaux points de la théorie des quatre humeurs à l'époque tardive à une exception près, celle de la correspondance entre les éléments de l'homme, les quatre humeurs, et les éléments de l'Univers, feu, air, eau terre (sang = air, chaud et humide ; bile jaune = feu, chaud et sec ; bile noire = terre, froide et sèche ; phlegme = eau, froide et humide). » (Jacques Jouanna, « La théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments dans la tradition latine (Vindicien, Pseudo-Soranos) et une source grecque retrouvée », *Revue des Études Grecques*, 2004, n° 118, p. 142-144)

- La verdure maladive

De nombreux écrivains remarquent et critiquent abondamment la disparition de la verdure en petite banlieue¹. Il est certes possible de considérer que le paradoxe de Gautier quant à l'appauvrissement de la verdure en petite banlieue atteint désormais la forêt de Vincennes, mais nous voulons avant tout faire remarquer un autre type d'intertextualité concernant la verdure « maladive ». Voici la description d'une guinguette de barrière à Montparnasse, dans le premier chapitre de *Scènes de la vie de bohème* d'Henri Murger :

Schaunard se ressouvint alors qu'il se trouvait à deux pas d'un petit bouchon où deux ou trois fois il s'était nourri pour pas bien cher, et se dirigea vers cet établissement, situé chaussée du Maine, et connu dans la basse Bohême sous le nom de *la Mère Cadet*. C'est un cabaret mangeant dont la clientèle ordinaire se compose des rouliers de la route d'Orléans, des cantatrices du Montparnasse et des jeunes premiers de Bobino. – Dans la belle saison les rapins de nombreux ateliers qui avoisinent le Luxembourg, les hommes de lettres inédits, les folliculaires des gazettes mystérieuses, viennent en chœur dîner chez *la Mère Cadet*, célèbre par ses gibelottes, sa choucroute authentique, et un petit vin blanc qui sent la pierre à fusil.

Schaunard alla se placer sous les bosquets : – on appelle ainsi chez *la Mère Cadet* – le feuillage clairsemé de deux ou trois arbres rachitiques dont on a fait plafonner la verdure maladive².

¹ Un guide de 1851 montre clairement que la découverte de la disparition de la verdure en petite banlieue est assez récente : « Le dimanche, le lundi, quelquefois même le jeudi, une grande partie de la population parisienne, celle du moins qui travaille ou tient le comptoir pendant les journées pénibles de la semaine, se répand dans la zone comprise entre le long mur de l'octroi et l'enceinte des fortifications. C'est là que toute cette masse de boutiquiers et de prolétaires laborieux va voir une campagne qui n'existe plus, car le moellon a tout envahi, et où, il y a peu d'années encore, l'œil pouvait se reposer sur la verdure, où les pelouses et les ombrages invitaient à s'asseoir, il n'y a plus que les murs rougis des marchands de vin bleu, les tables disloquées des guinguettes, une atmosphère de fanges et de fritures, des rues sales, où une stupide tendance à la *villa* alterne avec la dégoûtante réalité du bouge, du repaire ou du lupanar. » (B. R., *Le Guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris*, suivi de tableaux relatifs aux restaurants, marchands de vins-traiteurs, cafés, etc., Paris, Libraire R. Ruel aîné, 1851, p. 10)

² Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème* [1845-1849], quatrième édition, Paris, Michel Lévy,

La Mère Cadet est une guinguette populaire dont la principale clientèle se compose d'ouvriers, d'acteurs de théâtres des faubourgs et de pauvres menant une vie de bohème. Bien que l'attrait des guinguettes dépende de leur atmosphère campagnarde, leurs « bosquets » sont loin d'être bucoliques, puisqu'on ne trouvera en guise de bosquets que « le feuillage clairsemé de deux ou trois arbres rachitiques dont on a fait plafonner la verdure malade ». Cependant, le motif de la verdure malade se limite aux barrières, la grande banlieue étant toujours décrite comme une zone de campagne digne de ce nom dans le roman-feuilleton de Murger, publié dans les années 1840. Ce stéréotype d'une verdure artificielle pauvre aux barrières du mur des Fermiers généraux, les Goncourt l'adaptent au bois de Vincennes, puisque l'on retrouve, dans leur description de ce bois, « la tristesse de la verdure à la barrière » (*GL*, ch. 48, p. 182).

4) La promenade solitaire et la promenade collective

Nous avons relevé dans *Germinie Lacerteux* quelques tensions lors des promenades vers la grande banlieue. La première tension est celle qui existe entre deux loisirs, la consommation d'alcool et le bain d'air pur, la deuxième, celle entre le plaisir des personnages et les jugements acerbes des auteurs. Germinie et ses amis suivent inconsciemment la tradition romantique de l'usage des paysages bucoliques, mais les frères Goncourt mettent constamment en relief des défauts susceptibles de déconstruire l'illusion idyllique et de déstabiliser la binarité de la partition spatiale. La troisième tension que nous allons relever réside entre la contemplation solitaire et les divertissements collectifs de la promenade. Les Goncourt remettent en cause la promenade solitaire en plein air, un *topos* romantique qui tire son origine des écrits de Jean-Jacques Rousseau.

1852, p. 22.

- La promenade romantique

Selon Alain Montandon, l'« absence de but réel est la première caractéristique de la promenade qui est une activité sans utilité immédiate, extérieure à elle-même¹ ». La promenade « n'est pas un moyen pour atteindre un but, elle est ce but elle-même² ». Pour les amoureux, surtout, la promenade en plein air autorise des moments heureux, seule à seul, sans interruption des parents ou amis. Pour les poètes ou les philosophes, la promenade joue d'autres rôles. Depuis Rousseau, la promenade constitue dans la tradition romantique un acte solitaire et contemplatif³. Au cours d'une promenade, on s'absorbe dans la méditation en contemplant des paysages qui reflètent ses propres états d'âme⁴. Qu'on soit amoureux, poète ou philosophe, on s'attend à ce que la promenade fournisse un environnement paisible dans lequel oublier les tracasseries du quotidien.

Même dans *Les Misérables*, où Hugo décrit des faubourgs repoussants, les jeunes amoureux se promènent en se rêvant dans une vallée bucolique. Marius marche dans le champ de l'Alouette en espérant revoir une belle fille dont il ne connaît pas encore le nom :

Il arriva une fois que les promenades solitaires de Marius le conduisirent à ce terrain près de [la Bièvre]. Ce jour-là, il y avait sur ce boulevard une rareté, un passant. Marius, vaguement frappé du charme presque sauvage du lieu, demanda à ce passant : — Comment

¹ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 14.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Voir, par exemple, la deuxième promenade de Rousseau (nous conservons l'orthographe de l'édition) : « Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon âme dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle manière plus simple et plus sûre d'exécuter cette entreprise, que de tenir un registre fidèle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent quand je laisse ma tête entièrement libre, et mes idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne. Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu » (Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1959, p. 1002).

⁴ Sur la relation entre le paysage et le romantisme, voir Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 24-25.

se nomme cet endroit-ci ?

Le passant répondit : — C'est le champ de l'Alouette.

Et il ajouta : — C'est ici qu'Ulbach a tué la bergère d'Ivry.

Mais après ce mot : l'Alouette, Marius n'avait plus rien entendu. Il y a de ces congélations subites dans l'état rêveur qu'un mot suffit à produire¹.

Le seul mot d'« Alouette » suffit à Marius pour espérer revoir la jeune fille, qui n'est autre que Cosette. L'idée que ce champ ait été le théâtre d'un fameux crime le laisse de marbre. La référence à l'assassinat d'une bergère est ambivalente. Elle devrait normalement conférer une atmosphère sinistre au champ, or, ici, le métier de la victime semble contribuer à modifier la perception que Marius a du champ, pour en faire à ses lieux un *locus amoenus*². Cet extrait montre que les promeneurs romantiques ont tendance à négliger la quotidienneté pour mieux s'absorber dans leur rêverie.

- La flânerie

Toutefois, une promenade d'un genre différent est apparue dans les grandes villes au XIX^e siècle. Le narrateur de *Facino Cane* (1855) de Balzac, par exemple, illustre cette nouvelle pratique lorsqu'il plonge dans la foule des ouvriers sur les grands boulevards dans le but d'« observer les mœurs du faubourg³ ». Dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire nomme « flâneur » ce nouveau promeneur de Paris :

¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, quatrième partie « L'Idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », livre deuxième « Éponine », chapitre I « Le champ de l'Alouette », éd. Henri Scepti, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 841-842.

² La présence des bergers est quasiment indispensable pour former le *locus amoenus* antique : « Mais il faut en plus un cadre social : une profession que l'homme exerce en plein air, ou au moins à la campagne, loin de la ville. Pour composer, le poète a besoin de temps et de certaines occasions ; il faut également qu'il possède un instrument de musique primitif. Les bergers disposent de tout cela et ils jouissent de grands loisirs. Leur patron est Pan, dieu des troupeaux, inventeur de la flûte faite de sept roseaux » (E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, préface de Alain Michel, Paris, Presses universitaires de France, tome I, 1956, p. 307).

³ Honoré de Balzac, *Facino Cane* [1836], dans *id.*, *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome VI, 1977, p. 1019.

Balzac lui-même, j'en suis très convaincu, n'eût pas été éloigné d'adopter cette idée, laquelle est d'autant plus juste que le génie de l'artiste peintre de mœurs est un génie d'une nature mixte, c'est-à-dire où il entre une bonne partie d'esprit littéraire. Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez [...]¹.

Comme l'indique Giampaolo Nuvolati, « la notion de flâneur est codifiée par W. Benjamin² ». Selon lui, « le regard de l'homme aliéné » ou « le regard du flâneur » permet à Baudelaire de découvrir pour la première fois une poésie lyrique au sein même de Paris :

Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire Paris devient objet de poésie lyrique. Cette poésie n'est pas une poésie du terroir ; le regard que l'allégoricien plonge dans la ville est bien plutôt le regard de l'homme aliéné. C'est le regard du flâneur dont le mode d'existence dissimule dans un nimbe apaisant la détresse future de l'habitant des grandes villes. Le flâneur se trouve encore sur le seuil, le seuil de la grande ville comme de la classe bourgeoise. Ni l'une ni l'autre ne l'ont encore totalement assujetti ; ni dans l'une ni dans l'autre il ne se sent chez lui. Il cherche un asile dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière, en tant que fantasmagorie, fait signe au flâneur³.

Le flâneur de Benjamin est donc un homme aliéné vivant à la limite entre la ville et les faubourgs, entre la classe bourgeoise et la classe ouvrière. Bien qu'il cherche un asile au sein de la foule, il n'éprouve pas nécessairement de sympathie envers les ouvriers. La foule n'est qu'un voile qui s'interpose entre lui et la « fantasmagorie » de la ville. En tant

¹ Charles Baudelaire, « Le croquis de mœurs », *Le Peintre de la vie moderne*, dans *id.*, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, p. 687.

² Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, 70 | 2009, mis en ligne le 25 avril 2013 [consulté le 29 juillet 2020]. <http://journals.openedition.org/gc/2167>

³ Walter Benjamin, « Baudelaire ou les rues de Paris », dans *id.*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989, p. 42.

que purs observateurs de mœurs, les flâneurs ne sont pas les amis du peuple. Les flâneurs de Balzac partagent avec ceux de Baudelaire des caractéristiques constitutives : la mélancolie et l'aliénation entre deux sociétés. On lit, dans *César Birotteau* (1837) de Balzac, la phrase suivante :

Désolé de quelques expériences infructueuses, [César Birotteau] flânait un jour le long des boulevards en revenant dîner, car le flâneur parisien est aussi souvent un homme au désespoir qu'un oisif¹.

Le rapprochement entre la flânerie et le désespoir des faubouriens nous interpelle. Sachant que le héros balzacien « loua une baraque et des terrains dans le faubourg du Temple² », on en déduit que les boulevards dont il est question ci-dessus sont les grands boulevards séparant la ville et les faubourgs à l'est de Paris. Cette alliance entre la flânerie et les faubourgs tristes se retrouve chez Hugo : « Errer songeant, c'est-à-dire flâner, est un bon emploi du temps pour le philosophe [...]. De là, dans ces lieux peu attrayants, et marqués à jamais par le passant de l'épithète : *triste*, les promenades, en apparence sans but, du songeur³. » Chez les quatre écrivains, les flâneurs marchent toujours dans les faubourgs ou en banlieue. Pour découvrir la poésie lyrique de la ville, ils doivent être aliénés ou étrangers à elle. Les étudiants pauvres ou les artistes défavorisés qui habitent les faubourgs constituent donc de bons candidats à la flânerie. L'important est que les flâneurs gardent toujours leurs distances avec la foule, bien qu'ils se trouvent en son sein. Ils éprouvent envers elle tantôt de la répulsion, tantôt un manque d'intérêt, mais jamais une volonté de s'assimiler à elle.

¹ Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* [1837], dans *La Comédie humaine*, éd. cit., tome VI, p. 63.

² *Ibid.*

³ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., troisième partie « Marius », livre premier « Paris étudié dans son atome », chapitre V « Ses frontières », p. 569.

- La promenade collective

La promenade romantique et la flânerie s'opposent certes à plusieurs égards, mais partagent malgré tout une caractéristique primordiale : la solitude. Les philosophes promeneurs comme Rousseau sont bien entendu solitaires, les amoureux s'isolent également du monde extérieur et, en dépit des apparences, les flâneurs restent eux aussi très seuls : bien que plongés dans la foule, ces derniers demeurent d'invariables « observateurs » de mœurs, sans que jamais ne tombe la distinction entre le sujet voyant (le poète, le philosophe) et l'objet vu (les gens du peuple).

Dans cette optique, les promenades de *Germinie Lacerteux* ne relèvent pas de la promenade romantique ni de la flânerie baudelairienne. Lors de ses promenades à la porte de Clignancourt, Germinie veut s'absorber dans la rêverie bucolique. Les lecteurs échouent toutefois à éprouver de la sympathie pour elle, car des banalités du quotidien viennent sans cesse s'immiscer dans la description de sa promenade (décrite comme « l'entrée des champs » (*GL*, ch. 12, p. 104)). Dans ses promenades, Germinie n'est pas une observatrice, mais plutôt un individu du peuple observé par un autre flâneur. On décèle en effet, dans les paysages que voit Germinie, une figure de « flâneur » probablement occupé à observer la foule des ouvriers, dont fait partie l'héroïne. Rappelons-nous, au milieu des familles et des groupes d'ouvriers, ces gens assis sur le talus des fortifications, à côté de Germinie, singulièrement seuls : « des familles en tas, des ouvriers [...], de petits rentiers [...], des philosophes de misère [...], l'habit gras de vieillesse [...] » (*GL*, ch. 12, p. 107) » Comme l'indique Robert Ricatte, les frères Goncourt ne décrivent pas la foule de la même manière que Zola plus tard¹. Alors que des familles, des ouvriers et de petits rentiers viennent camper certains groupes sociaux, la présence des « philosophes de misère » dans cette scène semble déplacée. Rappelons que les flâneurs balzaciens et hugoliens, d'apparence constamment triste, privilégient les

¹ « On soupçonne l'influence de Gavarni et dans ce choix du geste qui résume une condition sociale, et dans l'isolement de ces silhouettes : Gavarni n'est à aucun degré un peintre de foules ; ses lithographies ne saisissent guère qu'un ou deux personnages à la fois. De même, les Goncourt : où l'on attendrait une coulée de foule à la Zola, par exemple, lors de la promenade quotidienne des faubouriens vers les fortifications, ils détachent leurs personnages un à un » (Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt : 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 283).

paysages misérables de la périphérie. Comme le déclare Benjamin, « le flâneur se trouve encore sur le seuil, le seuil de la grande ville comme de la classe bourgeoise¹ ». Rappelons une nouvelle fois la définition baudelairienne du flâneur : « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez² ». Il est fort possible que ces philosophes mélancoliques plongés dans la foule du talus des fortifications ne soient autres que des flâneurs ou des observateurs de mœurs.

Germinie, qui n'est ni flâneuse, ni promeneuse romantique, plonge dans la foule que les flâneurs, doubles des auteurs, observent. Elle éprouve de l'horreur au milieu des terrains déserts, et de la joie parmi les gens heureux³. Elle ne nourrit aucun goût pour les paysages tristes des faubourgs auxquels elle appartient : la flânerie et le regard qu'elle implique sont étrangers à l'héroïne.

La promenade au bois de Vincennes est un bon exemple de promenade collective au sein de la classe laborieuse. Germinie fait partie de la foule qui ravage les tapis de verdure du bois. Ses amis et elle ne sont pas dérangés par les dégradations que subit la nature en banlieue car ils savent que ce sont des gens comme eux qui les ont causées⁴. Dans la promenade, Germinie ne cherche pas la contemplation ni la tranquillité, mais la convivialité, dans laquelle elle éprouve le besoin de baigner. Bien que les frères Goncourt ne soient pas des écrivains de la foule, leurs personnages lui appartiennent indubitablement.

Dans ce chapitre, nous avons situé sur les plans historique et littéraire la banlieue parisienne avant 1865, année où Zola prépare *La Confession de Claude*, son premier

¹ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, op. cit., p. 42.

² Charles Baudelaire, « Le croquis de mœurs », *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 687.

³ « [Germinie et Jupillon] passaient vite contre ces maisons bâties de démolitions volées, et suant les horreurs qu'elles cachent ; ces huttes, tenant de la cabane et du terrier, effrayaient vaguement Germinie : elle y sentait tapis tous les crimes de la Nuit » (*GL*, ch. 12, p. 106-107).

⁴ « On reconnaissait là un de ces lieux champêtres où vont se vautrer les dimanches des grands faubourgs, et qui restent comme un gazon piétiné par une foule après un feu d'artifice » (*GL*, ch. 48, p. 181).

roman. La promenade romantique, la flânerie balzacienne ou baudelairienne, la promenade « réaliste » des frères Goncourt : ces trois styles de promenade en banlieue coexisteront dans les premiers romans de Zola. Ce dernier, à la recherche de son propre style, oscillera entre ces trois modèles à suivre.

CHAPITRE III

LA TRAVERSÉE DE LA BANLIEUE : L'OBSTACLE DES FORTIFICATIONS

Si les deux chapitres précédents concernaient les descriptions de faubourg et de banlieue précédant les écrits de Zola, celui-ci abordera désormais le corpus principal de la thèse, à savoir les premiers romans de l'auteur. Dans ce chapitre, nous nous focaliserons sur *La Confession de Claude*, son tout premier roman, paru en 1865, qui marque de surcroît le passage, chez lui, du romantisme au réalisme. C'est son caractère hybride qui attirera notre attention : en effet, d'où provient la coexistence de scènes sentimentales et réalistes dans cette œuvre ? L'influence de la lecture de *Germinie Lacerteux* au cours de sa rédaction donne une explication plausible à cette hétérogénéité. Plus tard, Edmond de Goncourt regrettera d'ailleurs que la lecture de son roman ait détourné Zola des contes idylliques et l'ait conduit au réalisme¹. Comment la lecture de *Germinie* influence-t-elle Zola au point de lui faire prendre un véritable tournant littéraire ?

De nombreuses études ayant déjà exploré l'aspect physiologique de l'œuvre², nous limiterons la nôtre à la promenade en banlieue. Dans ce chapitre, nous tenterons d'éclaircir la façon dont la lecture de *Germinie Lacerteux* influence la promenade vers la banlieue dans *La Confession de Claude*. Tout comme les promenades en grande banlieue (à Clignancourt et au bois de Vincennes) sont source de péripéties dans le roman des

¹ « Les faits sont des faits. Avant GERMINIE LACERTEUX, qu'avait fait Zola ? Les CONTES A NINON ! GERMINIE paraît. Pour lui, ce livre est une révélation, qu'il avoue franchement dans un article publié depuis dans les HAINES, et il fait incontinent THÉRÈSE RAQUIN. » (Edmond de Goncourt, *Journal*, éd. cit., tome II, 25 avril 1877, p. 738)

² Voir notamment Anne Belgrand, « Zola 'Élève' des Goncourt : Le thème de l'hystérie », *Francofonia*, n° 20, printemps 1991, p. 115-131.

Goncourt, la promenade vers Fontenay dans *La Confession de Claude* constitue un tournant littéraire important : à demi-romantique, à demi-réaliste, elle incarne toute l'hybridité du roman.

1. *La Confession de Claude*, premier roman de Zola

Avant d'étudier l'intertextualité avec *Germinie Lacerteux*, effleurons brièvement la genèse et les caractéristiques de *La Confession de Claude*. L'histoire est assez simple. Un soir, Claude, le héros, entend des cris monter à son grenier : une femme en pleine crise de nerfs souffre de convulsions. Il la soigne avant de l'embrasser sans réfléchir. Quelques jours plus tard, cette dénommée Laurence s'introduit dans la chambre de Claude et lui demande de la loger, car elle s'est fait chasser de sa chambre pour retard de paiement. Ainsi commence un bizarre concubinage dénué d'amour entre le héros et Laurence, une femme plus âgée que lui et « laide » (CC, ch. 4, p. 18), alors même que le jeune homme rêvait d'amour pur avec une jeune femme vierge. Ce dernier tentera en vain de remettre son amie dans le droit chemin en suivant le modèle romantique des courtisanes repenties. À l'inverse, l'oisiveté de cette femme déteindra sur Claude, jusque-là pur et ambitieux. Dans cette vie misérable, le héros remarquera finalement qu'il aime Laurence.

Un jour, Claude revoit Jacques, un ancien camarade du collège, dans l'escalier de son immeuble. Ce dernier cohabite avec Marie, une jeune demi-prostituée qui a conservé son innocence. Tandis que Marie tombe malade et que Claude la soigne, Laurence se met à fréquenter Jacques en cachette. À la mort de Marie, Claude, au désespoir devant la dure réalité de son existence, décide de quitter Paris pour retourner en Provence. La désillusion dans l'amour romantique constitue donc la thématique principale du roman.

1) La dimension autobiographique

Bien que n'étant pas une autobiographie au sens strict du terme, *La*

Confession de Claude comporte bel et bien divers éléments autobiographiques¹. Sa préface est clairement dédiée aux « amis P. Cézanne et J.-B. Baille² » et, dans ce texte liminaire, Zola prétend publier ses véritables lettres à ses amis, afin d'apporter de l'authenticité à son œuvre³. Ce roman épistolaire est donc plus réaliste que les *Contes à Ninon*, adressés quant à eux une amie imaginaire de Provence. Trouver dans le roman des ressemblances avec les lettres réelles de Zola à Cézanne et Baille écrites vers 1861 est facile, car son écriture s'inspire de la première et amère expérience amoureuse de l'auteur avec une « fille à partie » en février de la même année. Ainsi que le font de nombreux écrivains pour donner de la vraisemblance à leur récit, Zola recourt ici à sa propre expérience⁴. L'appartement de Claude ressemble en effet à celui qu'il habite rue Soufflot. Nous étudierons plus précisément cette question dans la deuxième partie de ce travail, où nous aborderons les déménagements parisiens de Zola entre 1858 et 1865.

- Un amer souvenir : l'amour avec « Berthe »

Saisir l'expérience amère de désillusion amoureuse subie par Zola n'est pas chose facile, tant le jeune homme ne la raconte qu'allusivement dans ses lettres. La première mention figure dans la lettre à Cézanne du 5 février 1861. Zola avoue qu'il vient de sortir « d'une rude école, celle de l'amour » :

Tu me demanderas peut-être pourquoi toutes ces sonnettes vides pour toi d'intérêt. C'est que je sors d'une rude école, celle de l'amour réel ; de telle sorte que je ne saurais trop

¹ Sur la caractéristique autobiographique et surtout sur les discours intimes de *La Confession de Claude*, voir par exemple Miyuki Terashima-Fukuda, « L'auteur et son double : *La Confession de Claude* (1865), premier roman autobiographique », dans *Le discours de 'l'intime' dans les 'Rougon-Macquart' : Étude d'une trilogie romanesque* : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal, Thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation française, sous la direction d'Alain Pagès, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2011, p. 80-94. <NNT : 2011PA030064>. <tel-01067923>.

² Émile Zola, « À mes amis P. Cézanne et J.-B. Baille », *CC*, p. 9-10.

³ « J'ai hésité longtemps avant de donner au public les pages qui suivent. [...] je m'interrogeais, me demandant s'il m'était permis de divulguer le secret d'une confession. Puis, lorsque je relisais ces lettres haletantes et fiévreuses [...] » (*CC*, « À mes amis P. Cézanne et J.-B. Baille », p. 9).

⁴ Citons *Scènes de la vie de bohème* (1851), le premier roman d'Henry Murger, et *La Dame aux camélias* (1848), un des premiers romans de Dumas fils, deux romans à clefs.

aborder un sujet quelconque, tellement mon esprit se trouve abattu. J'en ai bien long à te raconter, lorsque tu arriveras ici. Ce n'est pas par lettres que l'on peut narrer de telles choses ; l'événement en lui-même n'est rien, les détails seuls importent. Je doute même de pouvoir te communiquer dans un récit de vive voix toutes les sensations douloureuses ou riantes que j'ai ressenties¹.

Cette lettre n'aborde nullement l'événement en lui-même. Le jeune homme semble avoir besoin de temps avant de pouvoir confier son expérience. Quelques jours plus tard, dans une autre lettre à Baille, il narre plus explicitement sa déception amoureuse. Avant d'aborder son expérience décevante, il décrit l'opposition entre les « réalités navrantes » et les « beaux rêves » de l'adolescence :

Parmi les réalités navrantes qui viennent assombrir notre jeunesse, il en est une contre laquelle se brise chaque cœur généreux, la désillusion de l'amour. À seize ans, nous faisons de beaux rêves ; notre sang bout dans nos veines, et nous brûlons de les réaliser. Aussi nous jetons-nous en aveugle à la poursuite de notre chimère ; la première femme rencontrée est celle que nous cherchons ; notre poésie nous la montre telle que nous l'avons rêvée, et, en fous que nous sommes, nous plaçons en elle tout un avenir de bonheur ! Hélas ! ce beau ciel ne tarde pas à s'obscurcir ; un jour nous avouons avec angoisse que nous nous sommes trompés. Mais nous sommes jeunes encore ; nous poursuivons de nouveau notre idéal, nous aimons de nouvelles maîtresses, et ce n'est que lorsque nous avons parcouru tous les rangs, depuis la fille publique jusqu'à la vierge, que brisés, nous déclarons que l'amour n'existe pas. C'est là ce que les vieux appellent de l'expérience, c'est là ce qu'ils regardent comme une qualité et nous jettent à la face pour dominer. Veuille le ciel que je reste toujours fou à ce prix et que, vieillard, j'aie encore toutes ces illusions qui nous font traiter d'écervelés² !

¹ Lettre d'Émile Zola à Paul Cézanne du 5 février 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 259.

² Lettre d'Émile Zola à Jean-Baptistin Baille, vers le 10 février 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 263.

Zola touche ici une problématique qu'il traitera à nouveau dans « Celle qui m'aime¹ », une nouvelle du recueil des *Contes à Ninon* (1864). Dans ce récit, un jeune homme de l'âge de l'auteur en quête d'une amoureuse innocente est persuadé que la première femme qu'il rencontrera dans la rue lui apportera le bonheur. Cependant, celle qu'il croise finalement est loin du stéréotype de la vierge ou de la marquise romantique. Le rêve forgé à la lecture de poèmes sentimentaux est brisé par la grossièreté de la femme réelle, issue de la classe ouvrière parisienne. Malgré cette première désillusion, le protagoniste est incapable de reconnaître son erreur. Il repart en quête de nouvelles maîtresses qui satisferont son idéal. Après avoir « parcouru tous les rangs, depuis la fille publique jusqu'à la vierge », il comprendra que « l'amour n'existe pas ». Sous sa tonalité littéraire et sa visée objective, le discours épistolaire de Zola entend dissimuler au camarade plus jeune que lui son agitation mentale.

Dans la suite de la lettre, Zola classe les femmes en trois catégories : filles de joie, veuves et vierges, et avoue ne connaître que la première :

Je puis te parler savamment sur la fille à parties. Parfois il nous vient, à nous autres, cette folle idée de ramener au bien une malheureuse, en l'aimant, en la relevant du ruisseau. Nous croyons remarquer en elle un bon cœur, une dernière lueur d'amour, et, sous un souffle de tendresse, nous tâchons d'activer l'étincelle et de la changer en un brasier ardent. D'une part, notre amour-propre est en jeu, de l'autre, nous répétons de belles pensées telles que celles-ci : que l'amour lave toute souillure, qu'il suffit à lui seul pour contrebalancer tous les défauts².

L'expression de « fille à parties » désigne ici une femme que l'on appelle pour animer une partie, un divertissement. Fraîchement sorti de la « rude école » de l'amour, Zola comprend que son projet de rédemption était une « folle idée » :

¹ Nous étudierons ce conte dans le premier chapitre de la deuxième partie.

² Lettre de Zola à Baille, vers le 10 février 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 263-264.

Hélas ! que toutes ces formules sont belles, mais combien elles sont menteuses ! La fille à parties, créature de Dieu, a pu avoir en naissant tous les bons instincts ; seulement l'habitude lui a fait une seconde nature. Je ne dis pas que son cœur soit toujours corrompu par caractère, mais toujours la trace des débauches y demeure, toujours le bien y a été effacé par le mal. D'une légèreté sans exemple, due sans doute à son instabilité, elle passe d'un amant à un autre, sans regretter l'un, sans presque désirer l'autre¹.

Cet extrait laisse entendre que « la fille à parties » en question a quitté Zola pour un autre homme. À travers les deux lettres aux camarades aixois, l'expérience amère du jeune homme vers février 1861 peut se reconstituer comme suit : Zola rencontre une femme, sans doute lors d'une partie avec des amis. Grand admirateur de Michelet, auteur de *L'Amour* et de *La Femme*, il croit déceler « un bon cœur » chez cette demi-prostituée et tente de la « relev[er] du ruisseau », croyant son amour capable de « lave[r] toute souillure ». Cependant, sa maîtresse ne partage pas ses vues rédemptrices et le quitte sans regret, Zola n'étant pour elle qu'un client. Cette expérience inspirera au jeune auteur son premier roman.

Comment s'appelle cette femme ? Un seul indice nous rapproche de son identité. Après la publication de *La Confession de Claude*, Georges Pajot, ami de jeunesse de Zola, lui fait part de ses impressions de lecture dans une lettre où il fournit deux noms propres importants pour relier le roman à la vie de l'auteur :

Je n'ai pas lu ton livre [*La Confession de Claude*] ; je l'ai rêvé, je l'ai vécu. Pendant quelques heures je me suis retrouvé devant la grande muraille de la rue Soufflot ; j'avais près de moi Berthe et sa robe en lambeaux ; c'était bien cette femme aux qualités négatives qui semblait attendre pour se mouvoir qu'une force étrangère vînt rompre son inertie. Je retrouvais tes souffrances et ta pauvreté².

¹ *Ibid.*, p. 264.

² Lettre de Georges Pajot à Zola du 19 novembre 1865, dans *NME*, tome I, p. 403.

La description de la chambre mansardée de Claude lui rappelle celle de la rue Soufflot que Zola occupe pendant l'hiver 1861-1862. Ce dernier s'installe dans un hôtel garni de la rue Soufflot le 7 décembre 1861. Selon Alexis, il dut entendre à travers les cloisons minces le tapage des étudiants et des filles :

[...] Zola échoue, 11, rue Soufflot, dans une maison aujourd'hui démolie, dans un hôtel garni, misérable et louche. Pour locataires, des étudiants et des filles. Les chambres n'étaient séparées que par des cloisons minces. On se doute de ce que notre jeune poète entendait au travers : bouteilles débouchées, rixes, baisers, soupirs, et le reste ! Tout à coup, au milieu de la nuit, des cris déchirants de femme le réveillaient en sursaut. On eut [*sic*] dit le vacarme de cinq ou six assassinats commis en même temps¹.

La grande rareté des lettres conservées de l'époque de la rue Soufflot nous force ainsi à avoir recours aux témoignages des amis.

Le deuxième nom que Pajot mentionne est celui de la femme en question : « Berthe ». Henri Mitterand l'assimile à la femme à parties². Or, un problème subsiste : Zola vit avec Berthe rue Soufflot à l'hiver 1861-1862, non à l'hiver 1860-1861, où il sort de la « rude école » de l'amour avec « la fille à parties ». Berthe et « la fille à parties » seraient-elles une seule et même personne, ou bien deux demi-prostituées ? Éclairer davantage « cette phase de sa jeunesse demeu[rant] obscure pour nous³ » est impossible.

Il n'est pas interdit d'imaginer que « la fille à parties » revienne auprès d'Émile après la déception de février 1861. En effet, la lettre à Baille de mars 1861 fait allusion à la présence d'une maîtresse :

J'accuse le ciel de nous avoir créés de telle façon que le corps cache toujours l'âme [...].

Lorsque ma maîtresse est près de moi, je mets l'oreille à ses lèvres et j'écoute son haleine,

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, avec des vers inédits d'Émile Zola, Paris, Charpentier, 1882, p. 51.

² Henri Mitterand, *Zola*, tome I, *Sous le regard d'Olympia*, Paris, Fayard 1999, p. 294.

³ Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 63.

son haleine ne me dit rien, et je me désespère. Je pose ma tête sur sa poitrine, j'entends palpiter son sein, j'entends les sourds battements de son cœur, parfois je crois surprendre la clef de ce langage, mais ce n'est que le limon qui s'agite, et je me désespère. Voilà la véritable cause de mon isolement ; dans la foule qui m'entoure je ne vois pas une seule âme, mais seulement des prisons d'argiles ; et mon âme désespère de son immense solitude, s'attriste de plus en plus¹.

La cause de son désespoir s'éclaire progressivement. Zola est découragé non seulement par la trahison de sa maîtresse, mais aussi par l'incommunicabilité entre amants. Sa maîtresse ne satisfait pas son besoin de communication d'âme à âme : bien qu'il possède son corps, son âme demeure hors de portée. La polysémie du terme « cœur » est donc la clef de son désespoir. Le mur des pulsations physiologiques barre l'accès aux élans de l'âme. Zola reprendra ce problème pour décrire le désespoir de Claude :

[Laurence] m'échappait. Je devinais une barrière infranchissable entre elle et moi. Je tenais son corps étroitement serré, je sentais ce corps s'abandonner avec dédain à mon embrassement. Mais je ne pouvais ouvrir cette âme [...]

Lorsque la voix m'a manqué, lorsque j'ai désespéré d'animer jamais Laurence, j'ai posé la tête sur son sein, l'oreille contre son cœur. Là, appuyé à cette femme, les yeux ouverts, regardant la mèche de la chandelle qui charbonnait, j'ai passé ma nuit à songer. [...]

J'ai songé. J'écoutais les battements réguliers du cœur de Laurence. Je savais que ce n'était là qu'un flot de sang, je me disais que je suivais dans leur cadence les bruits d'une machine bien réglée, et que la voix qui parvenait jusqu'à moi n'était que celle d'un mouvement d'horloge inconscient, obéissant à un simple ressort. (CC, ch. 24, p. 85-86)

Zola et Claude recherchent l'âme de leur maîtresse dans les battements de son cœur, puis comprennent enfin que celui-ci n'est qu'une « machine » faisant fonctionner son corps.

¹ Lettre de Zola à Baille du 17 mars 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 274-275.

Ainsi l'expérience de l'amour déçu avec une « fille à partie », ou « Berthe », constitue-t-elle le thème principal de *La Confession de Claude*.

2) La tradition littéraire du romantisme

- La confession

Sous-genre du roman autobiographique, la confession est aussi un modèle romantique qui aide l'auteur de se remettre du désespoir. La première autobiographie au sens contemporain du terme n'est autre que *Les Confessions* (1782, 1789) de Rousseau. Alfred de Musset, auteur de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), est l'idole du jeune Zola, qui gardera toute sa vie la volonté de se rapprocher du modèle qu'il voit en lui. Hugueny-Léger affirme que les confessions de Musset et de Zola « partagent une conception idéalisée de l'amour due au manque d'expérience, une opposition entre la débauche de la vie urbaine et la valorisation de la campagne¹ ». Chez Zola, cette dichotomie spatiale romantique sera bouleversée en 1865, au cours de la rédaction de *La Confession de Claude*.

Si le poète ou l'écrivain romantique ne confesse pas systématiquement ses péchés à l'instar de Saint Augustin dans ses *Confessions*, il avoue souvent sa naïveté et sa sincérité afin de critiquer l'hypocrisie et la médiocrité de la société. Quelle faute avoue Claude dans le roman ? Son concubinage avec une demi-prostituée, d'abord. Par cet acte, il trahit son rêve de jeunesse d'aimer une vierge innocente. Mais ce regret n'est que secondaire : sa vraie faute est d'avoir nourri une illusion enfantine et sentimentale. Cette illusion est à l'évidence celle que le jeune Zola conservait encore peu de temps avant la rédaction du roman. Même si les événements concrets de la vie de l'auteur sont modifiés pour structurer une narration solide, le secret central que Zola veut avouer semble résister à l'aveu. Pour Zola, l'événement importe moins que le sentiment éprouvé. La lettre à Cézanne dans laquelle il confesse pour la première fois sa relation avec une femme louche prouve qu'il a conscience de la difficulté à communiquer ses sensations à son

¹ Élise Hugueny-Léger, « Le « je », le double et son ombre dans *La Confession de Claude* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 81, 2007, p. 122.

lecteur. Relater fidèlement des événements n'est pas toujours un moyen efficace pour transmettre ses sentiments. C'est pourquoi la caractéristique autobiographique de *La Confession de Claude* dérive à la fois des expériences personnelles de Zola et de la tradition littéraire du romantisme.

- La courtisane repentie et la grisette oisive

Le concubinage avec une demi-prostituée représente une « faute » dans le système de valeur de l'époque, mais Claude trouve aussitôt une issue à cette situation en ayant recours à un autre modèle romantique : celui de la courtisane repentie. La source de ce *topos* littéraire est à chercher dans *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), de l'abbé Prévost. Ce roman-mémoire du XVIII^e siècle inspire de nombreux écrivains romantiques, surtout depuis 1830, l'année où son adaptation en ballet-pantomime en trois actes fut représentée à l'Opéra de Paris. Alors que Manon avait été pensée pour être un modèle de femme fatale, les écrivains romantiques plaquent sur elle une image de martyre de l'amour. L'influence de cette seconde image se retrouve dans la seconde version du *Marion de Lorme* de Hugo. Kyoko Murata pointe une grande différence entre les deux éditions, écrites toutes deux entre 1829 et 1831. Dans la première édition, le héros Didier découvre que Marion, qu'il considère à tort comme une femme chaste, est en fait une courtisane, ce qu'il ne lui pardonnera jamais. En revanche, dans la seconde édition, Hugo change ce dénouement à la demande de Marie Dorval, l'actrice jouant l'héroïne : le héros pardonne désormais à Marion, qui a une nouvelle fois vendu son corps pour lui sauver la vie, et la demande enfin en mariage¹. À travers l'œuvre de Hugo, l'attrait de Manon Lescaut est ainsi redécouvert et réinterprété au sein du mouvement romantique². *La Dame aux camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils est le

¹ Kyoko Murata, « La figure de la courtisane chez Victor Hugo : de Marion de Lorme à Fantine », *Intercultural Studies (Kokusaibunka)*, Osaka Women's University, 2005, n° 6, p. 110. [en japonais]

² Les écrivains romantiques soulignent la chasteté morale et le caractère élevé de leurs héroïnes en diminuant leur frivolité. Michelet compare deux héroïnes de Prévôt et de Dumas fils : « [Les courtisanes esclaves décrites par Virgile] étaient lettrées, gracieuses et de véritables *dames*, plus semblables à la dame au *camellia* actuelle qu'aux Manon Lescaut de l'ancien régime, si

fruit du mythe de Manon dans la tradition romantique.

Revenons à présent au premier roman zolien. Le héros Claude considère que le comportement de Didier envers Marion est un modèle à suivre :

Oui, je pense comme vous, je veux encore espérer, je veux faire de cette union fatale une source de nobles aspirations.

Autrefois, lorsque notre pensée s'arrêtait sur ces malheureuses filles, ce n'était qu'avec miséricorde et pitié. Nous rêvions la sainte tâche de la rédemption. Nous demandions à Dieu de nous envoyer une âme morte pour la lui rendre jeune et blanche de notre amour.

La foi de nos seize ans devait faire croire et s'incliner les pécheresses.

Alors nous étions Didier pardonnant à la Marion et l'avouant pour épouse au pied de l'échafaud. Nous grandissions la courtisane de la hauteur de nos tendresses.

Eh bien ! aujourd'hui, je puis être Didier. Marion est là, tout aussi impure que le jour où il lui pardonna [...]. (CC, ch. 8, p. 27)

Cet extrait illustre le fait que ce qui motive Claude à remettre son amante dans le droit chemin provient du modèle de la courtisane repentie. La survenue d'une femme corrompue lui fournit l'occasion de vivre à la façon d'un héros romantique, tout comme la vie modeste de grenier lui permet de rêver d'une gloire future dans les milieux littéraires. Pour lui, sa vie précaire et le sort tout aussi peu enviable de Laurence sont deux épreuves à surmonter avant de devenir un poète romantique.

Comment faire rentrer une femme dans le droit chemin ? La campagne, le travail et l'amour pur du héros constituent les trois principaux éléments « rédempteurs ». Dans sa présentation de l'œuvre d'Alexandre Parent-Duchâtelet, Alain Corbin compare les deux premiers en critiquant le fait que Parent-Duchâtelet « est à peine effleuré par le mythe de la campagne régénératrice ; tout au plus songe-t-il à faciliter le relèvement des filles repenties par la pratique des travaux de la terre ou du tread-mill (moulin à

naïvement corrompues, simple élément de plaisir, qui ne sentaient, ne savaient rien » (Jules Michelet, *La Femme* [1859], Paris, Calmann Lévy, dixième édition, 1879, p. 51).

marcher)¹ ». Cet extrait montre l'ambivalence des fonctions du travail. Alors que les travaux monotones et peu rentables dans la ville sont considérés comme un facteur conduisant à la prostitution, les travaux en plein air sont supposés régénérateurs². Dans ce contexte, la grisette (terme désignant les jeunes ouvrières de médiocre condition, en particulier celles travaillant dans la confection et le commerce), vue comme sexuellement accessible aux étudiants ou aux poètes pauvres, devient un motif littéraire à partir des années 1830³. La courtisane, qui n'a pas besoin de travailler, regagne généralement son âme grâce à l'amour du héros et à la campagne.

Dans *La Confession de Claude*, Claude tente en vain de régénérer Laurence au moyen d'une vie régulière, de paroles polies et d'un travail manuel⁴. Or, il se trouve que Laurence, issue du peuple, est à la fois grisette et fainéante⁵. Forcée de travailler à l'aiguille, elle éprouve de la répulsion à l'égard de Claude qui lui a fourni ce travail. N'étant pas du tout amoureux de Laurence, qu'il tient au contraire pour « laide et vieille » (CC, ch. 7, p. 27), Claude ne peut avoir recours à l'amour pur. C'est pourquoi la promenade vers la campagne, qui vient après divers échecs de rédemption, est la seule tentative qui se révélera efficace sur Laurence.

Le motif de la rédemption de la courtisane s'apparente aussi à celui de l'éducation

¹ Alexandre Parent-Duchâtelet, *La prostitution à Paris au XIX^e siècle*, texte présenté et annoté par Alain Corbin, Paris, Seuil, 1981, p. 10.

² Jules Michelet pense que les femmes, de par leur constitution, ne sont pas adaptées au travail et exige de les libérer des travaux industriels (Jules Michelet, *La Femme* [1859], *op. cit.*, p. 21). Selon Anne-Marie Thiesse, « le travail paysan est supposé idéal (air pur, exercice physique sain), il n'est pas censé nécessiter de véritable repos » (Anne-Marie Thiesse, « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930) », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, p. 314).

³ Kosei Ogura, « Splendeurs et misères de la grisette », *The Geibun-kenkyû: journal of arts and letters*, Université Keio, vol. 91, n° 3, 2006, p. 1-19. [En japonais]

⁴ Les travaux ménagers sont considérés comme un « repos » pour les femmes. « Si l'on reconnaît internationalement que les travailleurs peuvent échapper au cabaret en pratiquant les sports collectifs ou la musique, en revanche, la travailleuse n'a pas d'autre salut que la puériculture et les soins du ménage » (Anne-Marie Thiesse, « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930) », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs, 1850-1960*, *op. cit.*, p. 308).

⁵ Alors que dans les œuvres romantiques la grisette est travailleuse, les écrivains réalistes ont tendance à défaire ce stéréotype. Voir Alain Lescart, *Splendeurs et misères de la grisette. Évolution d'une figure emblématique*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 151-247.

des femmes chez Zola. Ce dernier s'intéresse en effet, depuis sa lecture de Jules Michelet en 1860, à l'éducation des femmes. L'influence de *L'Amour* (1858) ou de *La Femme* (1859) se retrouve facilement dans ses lettres à Cézanne et à Baille :

L'éducation de la jeune fille est si différente de celle du jeune homme, qu'à la sortie des écoles, même entre frère et sœur, il n'y a plus aucun lien, aucune parenté d'idée. Ce sera bien pire entre deux étrangers, entre deux époux. Le mari a donc une grande tâche, celle de la nouvelle éducation de la femme¹ [...].

Comme le note Colette Becker, Zola reprend ici les idées de Michelet sur l'éducation féminine, car pour Michelet², le mari a pour mission de « “créer” son épouse et d'éveiller son esprit endormi³ ». Ni Claude ni le jeune Zola ne doutent de ce que le mari a pour tâche de rééduquer et de régénérer son épouse.

3) Le triangle amoureux

Comme le résume Henri Mitterand, si *Les Rougon-Macquart* sont « un cycle de la Famille », les premiers romans zoliens (1865-1868) sont un « cycle de la Femme »⁴. Dans ce premier cycle, le triangle amoureux « mari (chétif)-femme-amant (vigoureux) » constitue la structure générale de l'histoire⁵ : ainsi des trios « Camille-Thérèse- Laurent » dans *Thérèse Raquin* et « Guillaume-Madeleine-Jacques » dans *Madeleine Férat*.

La Confession de Claude marque la première floraison d'un triangle amoureux auparavant en germe chez Zola⁶. Bien que Claude n'épouse pas Laurence, le

¹ Lettre de Zola à Cézanne du 16 avril 1860, dans *Corr.*, tome I, p. 143-144.

² Nous approfondirons ce thème dans le deuxième chapitre de la deuxième partie.

³ *Corr.*, tome I, p. 147.

⁴ Henri Mitterand, *Zola tel qu'en lui-même*, Paris, PUF, 2009, p. 4.

⁵ Henri Mitterand résume le trio tragique en ces termes : « Des deux hommes, l'un est l'amant, l'époux ou le protecteur, en quelque sorte légitime, mais fragile, sentimental, incertain, ou même inhibé, diminué : Claude, qui a recueilli Laurence [...]. L'autre, ami du premier, est un homme à la sensualité conquérante ou tout simplement doué de séduction, qui prend la place de son ami dans le cœur et le corps de la jeune femme : Jacques, un voisin de hasard [...] » (*ibid.*, p. 3).

⁶ Nous étudierons le triangle amoureux zolien en germe avant *La Confession de Claude* dans le premier chapitre de la troisième partie, à travers l'analyse de la nouvelle « Les Voleurs et l'âne ».

triangle « Claude- Laurence-Jacques » forme la structure principale de l'histoire. Alors que le prénom de l'héroïne change dans chaque œuvre, celui du mari et de l'amant varie peu. Surtout, on constate que trois des différents amants se ressemblent non seulement par leur prénom, mais aussi par leur caractère. Jacques (ou Laurent) est toujours l'ancien camarade d'école du héros. Ils se retrouvent un jour par hasard dans les rues d'une ville (Paris ou Mantes) assez éloignée de leur région natale. Le héros invite Jacques (ou Laurent) chez lui et l'ancien camarade séduit l'héroïne lasse de sa vie monotone avec son mari.

Toutefois, comparé à *Thérèse Raquin* et à *Madeleine Férat*, le triangle de *La Confession de Claude* n'est pas aussi explicite : il est même surpassé en importance par le carré que forment les deux couples (Claude-Laurence ; Jacques-Marie). La vie monotone de Claude et Laurence est bouleversée par l'arrivée de Jacques. Ce dernier séduit Laurence et abandonne Marie, qui tombe malade. En cette fille moribonde, Claude trouve l'âme innocente qu'il avait recherchée en vain chez Laurence.

La réorganisation des couples explique la force motrice de l'histoire. Les deux couples initiaux sont déséquilibrés à leur base : Claude est sentimental et Laurence grossière ; Jacques est vigoureux et Marie faible. La rencontre des deux couples est donc le déclencheur de l'intrigue. Surviennent alors divers événements perturbateurs, après lesquels s'installe un équilibre différent entre deux couples recomposés : l'un grossier et contenté par l'amour charnel (Jacques et Laurence), l'autre aspirant à l'amour romantique (Claude et Marie).

Cependant, ce dénouement, qui nie la sévérité de la réalité et privilégie l'évasion dans le rêve, nous semble fort naïf sous la plume du futur auteur des *Rougon-Macquart*. Lorsqu'on lit cet ouvrage comme un roman qui « dit la difficulté à passer du monde de l'enfance à celui des adultes¹ », on ne peut s'empêcher de penser que son but n'est pas atteint. Pour cette raison, juste après sa publication, son auteur critiquera les fautes qu'il y a commises : selon lui, « l'observateur s'évanouit, et le poète reparait, un poète qui a

¹ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola ; du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867*, Paris, PUF, 1993, p. 184.

bu trop de lait, mangé trop de sucre¹ ». Dans ses romans suivants (*Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat*) Zola remplacera ce carré formé de deux couples par un triangle constitué d'une femme et de deux hommes. Cette modification permettra à l'auteur d'effacer le rôle de Marie, la jeune fille romantique qui parvient à se repentir et à se purifier.

2. La réception de *Germinie Lacerteux*

1) L'inclination au positivisme à partir de 1864

La rédaction de *La Confession de Claude*, débutée en 1862 et bien entamée en 1863, est interrompue en 1864 par la publication des *Contes à Ninon*, premier ouvrage littéraire de Zola². Cette rupture correspond à l'époque où celui-ci s'engage dans la critique littéraire et artistique en se basant sur les théories positivistes. Il assiste en 1864 aux Conférences de la rue de la Paix et participe à la vulgarisation de connaissances scientifiques par des comptes rendus d'œuvres publiées chez Hachette, qui l'emploie depuis deux ans. Son intérêt personnel converge vers l'application de l'analyse scientifique et positiviste aux domaines littéraire et pictural.

Son article intitulé « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », paru le 16 avril 1864, marque ce tournant scientifique. Zola y déclare que « la poésie est morte » après Hugo, Lamartine et Musset et que les poètes de l'avenir doivent s'inspirer de la science et de l'industrie³.

C'est dans ce contexte qu'apparaît la célèbre théorie des trois écrans – classique, romantique et réaliste –, dans une lettre adressée à Valabrègue le 18 août 1864. Zola compare une œuvre d'art à « une fenêtre ouverte sur la création », car « nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une

¹ Lettre de Zola à Antony Valabrègue du 8 janvier 1866, dans *Corr.*, tome I, p. 434.

² Il en reprendra la rédaction vers le mois de février 1865. Voir Lettre de Zola à Antony Valabrègue du 6 février 1865, dans *Corr.*, tome I, p. 405.

³ Émile Zola, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », *Le Journal populaire de Lille*, 16 avril 1864, dans *NME*, I, p. 372-373.

personnalité¹ ». Après une analyse de l'écran classique (à travers lequel « la création [...] perd toutes ses brusqueries, toutes ses énergies vivantes et lumineuses ») et de l'écran romantique (qui donne « une création tumultueuse et agissante »), l'auteur déclare préférer l'écran réaliste². Ces trois écrans sont autant d'étapes du progrès. Selon lui, il est naturel et logique de traverser le romantisme avant de découvrir le réalisme :

Vous souvenez-vous ? Vous me disiez : « J'ai perdu le calme nécessaire, je brûle ce que j'ai fait et je ne sais plus quoi commencer. » Moi, naïf et bon garçon, j'attendais que votre romantisme ait déposé. La bonne histoire ! Vous n'avez pas eu le temps d'être romantique, et vous voilà déjà réaliste, stupéfait de pouvoir l'être [...] Vous êtes allé de Voltaire à Champfleury, en passant par Victor Hugo ; cela prouve que vous marchez [...]»³.

Chez Zola, la conversion littéraire du romantisme au réalisme coïncide donc avec un tournant « scientifique » que Colette Becker appelle « le grand tournant de 1864⁴ ». Pour autant, il ne faut pas considérer que l'écrivain renonce à son inclination romantique dès l'été 1864. Au contraire : comme nous le verrons, l'hésitation entre le romantisme et le réalisme constituera l'attrait incontournable de ses premiers romans.

2) L'analyse du compte rendu de *Germinie Lacerteux* par Zola : l'autopsie et la maladie

Après avoir franchi un double tournant littéraire et scientifique, Zola s'engage sérieusement dans le journalisme à partir de janvier 1865. *Le Salut public* de Lyon est le premier journal dans lequel paraîtront périodiquement ses analyses littéraires et artistiques. Certains de ses articles dans ce quotidien seront regroupés en 1866 dans un recueil de critiques intitulé « Mes Haines ». Le compte rendu de *Germinie Lacerteux* des

¹ Lettre de Zola à Valabrègue du 18 août 1864, dans *Corr.*, I, p. 375.

² *Ibid.*, p. 378-379.

³ *Ibid.*, p. 374.

⁴ Colette Becker, *Zola : Le saut dans les étoiles*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 46-47.

frères Goncourt compte parmi les articles littéraires les plus importants du recueil.

L'influence du roman des frères Goncourt sur la naissance du naturalisme est irrécusable. Les succès de *Thérèse Raquin* (1867) et de *L'Assommoir* (1877) doit beaucoup à *Germinie Lacerteux*, qui a ouvert de nouveaux horizons à l'analyse physiologique du petit peuple parisien. Pourtant, l'analyse zolienne de *Germinie* ne satisfait pas immédiatement les lecteurs postérieurs, qui espéraient y trouver des présages de la naissance du naturalisme. L'intérêt de Zola pour cet ouvrage se fixe sur le caractère maladif, étranger et moderne de l'écriture¹. Le jeune auteur déclare qu'il « aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques² ».

Cette critique ne semble pas s'inscrire dans le contexte de la critique positiviste. Il est évidemment possible de la placer dans la lignée de la littérature décadente, de Baudelaire à Huysmans. Cependant, en la comparant avec d'autres articles parus en 1865, nous comprenons que l'intérêt pour la maladie n'est pas spécifique à la critique de ce roman. Si le jeune Zola préfère la « sensibilité malade », c'est parce qu'elle lui fournit un prétexte pour étudier en profondeur des hommes et des objets dont les littératures classique ou romantique ne remarquent pas l'attrait. Dans son article sur *Germinie*, Zola assimile l'écrivain à un médecin, l'œuvre d'art à un enfant mort : « Le scalpel à la main, je fais l'autopsie du nouveau-né ». La curiosité pour la maladie n'est pas celle de l'artiste, mais du chirurgien, qui « ne recule devant aucun dégoût ; enthousiasmé, il se penche sur l'œuvre, saine ou malsaine, et, au-delà de la morale, au-delà des pudeurs et des puretés³ [...] ».

Zola tient lui aussi un scalpel, attribut de l'écrivain réaliste depuis Flaubert, en

¹ Selon Jacques Noiray, dans ce compte rendu, Zola entend attribuer quatre caractères aux frères Goncourt : 1) « le caractère maladif de l'art », 2) « le caractère moderne », 3) « la bizarrerie » et 4) « l'alliance ambiguë du raffinement et de la perversité » (Jacques Noiray, « Zola devant la décadence », dans *id.*, *Le simple et l'Intense, vingt études sur Émile Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 185-188).

² Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Le Salut public*, 24 février 1865, dans *NME*, tome I, p. 754-763.

³ *Ibid.*, p. 755.

qualité non de créateur, mais de critique littéraire. La sympathie qu'il déclare posséder envers l'étrangeté des frères Goncourt n'indique pas directement qu'il serait leur admirateur et leur élève : en effet, son éloge n'a pas pour objet le modèle littéraire, mais la nouveauté du cas qui se présente devant le médecin-critique qu'il est. La première lettre que Zola adresse à Edmond de Goncourt, le 3 février 1865, corrobore cette hypothèse de la relation entre un jeune critique et deux écrivains connus :

Je suis chargé de faire, dans *Le Salut public*, de Lyon, une « Revue littéraire » de quinzaine, et j'ai le plus vif désir de consacrer un grand article à votre dernière œuvre, *Germinie Lacerteux*.

Auriez-vous l'extrême obligeance de me faire remettre ce volume ?

Vous pouvez me l'envoyer à la librairie Hachette, avec cette suscription : M. Émile Zola, chef de la publicité¹.

Cette lettre purement professionnelle ne montre aucune intention de lier une relation privée avec les auteurs. Zola se présente aux Goncourt non pas comme un jeune écrivain ambitieux, mais comme le « chef de la publicité » de la librairie Hachette².

3) La concordance de la lecture de *Germinie Lacerteux* et de la réécriture de *La Confession de Claude*

Dans une lettre à Valabrègue du 6 février 1865, Zola écrit qu'il vient de reprendre la rédaction de *La Confession de Claude*, « qui, jusqu'ici, a dormi tranquillement au fond d'un tiroir³ ». Cette concomitance de la reprise du roman et de la rédaction de premières critiques littéraires début 1865 n'est pas fortuite. Plusieurs chercheurs supposent, à la

¹ Lettre de Zola à Edmond et Jules de Goncourt du 3 février 1865, dans *Corr.*, I, p. 404.

² Cette lettre prouve que Zola aura lu *Germinie Lacerteux* après le 3 février 1865. Nous sommes donc d'avis que le compte rendu de *Germinie Lacerteux* est publié le 24 février 1865, comme l'écrivent Henri Mitterand et Colette Becker (voir *NME*, tome I, p. 714 ; *Corr.*, tome I, p. 405), bien que certaines études goncourtiennes indiquent plutôt la date du 23 janvier 1865.

³ Lettre de Zola à Valabrègue du 6 février 1865, dans *Corr.*, tome I, p. 405.

lumière d'éléments hétéroclites relevés dans les chapitres précédents, que le chapitre XXI du roman est un des chapitres ajoutés en 1865. Henri Mitterand pense que l'étrange mélange de romantisme nostalgique et de réalisme moderne est apporté par la révision postérieure datant de la période où l'auteur s'engage dans la critique littéraire au *Salut public* en 1865¹. Selon lui, le chapitre XXI, qui comporte la promenade vers Montrouge, montre que Zola n'est plus « pasticheur de Musset ou de Murger » car la description est le fait d'un « ami des peintres, [du] regard d'un flâneur artiste qui parcourt la campagne en s'arrêtant sur les mêmes motifs que Daubigny ou Pissarro, et voit les pantomimes de la vie populaire et de la fête parisienne comme un Gavarni, un Guys ou un Daumier² ».

La lecture de *Germinie Lacerteux* a-t-elle aussi contribué à ce brassage du romantisme et du réalisme ? Certains chercheurs supposent en effet que ce chapitre est influencé directement par le chapitre XII du roman des frères Goncourt. John C. Lapp compare la promenade de Claude à « sa source probable : la promenade que font dans la banlieue parisienne Germinie et Jupillon dans *Germinie Lacerteux*³ ». Dans l'introduction à son édition critique de *La Confession de Claude*, François-Marie Mourad déclare que Zola « a sérieusement remanié, enrichi et étoffé son roman, à ce moment-là, pour lui donner un caractère plus concerté, quelque peu “moderne”, en appliquant notamment quelques leçons tirées de la lecture attentive de *Germinie Lacerteux*⁴ ». Vis-à-vis du chapitre XXI du roman, Mourad note aussi l'influence directe du chapitre XII de *Germinie Lacerteux* :

¹ « Si [*La Confession de Claude*] est ainsi tirée en arrière sur le versant de la plainte romantique, elle regarde aussi, déjà, le versant du réalisme psycho-physiologique et de l'investigation positive. La relecture, la révision et l'achèvement de 1865 ont accentué ce trait, sans anéantir l'expressionnisme de la souffrance originelle. À cette révision postérieure est dû aussi un caractère “moderne” de *La Confession de Claude*, la description attentive et sensible des paysages : paysages naturels, dans le chapitre de la promenade à Montrouge [...] » (Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 473-474).

² *Ibid.*, p. 474.

³ John C. Lapp, *Les racines du naturalisme : Zola avant les Rougon-Macquart*, traduit de l'anglais américain par Danielle Lapp, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1972, p. 57.

⁴ François-Marie Mourad, « introduction » de *La Confession de Claude*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Librairie générale française, 2013, p. 19-20.

L'évocation de l'escapade champêtre de Claude et Laurence est à rapprocher de celle de Jupillon et Germinie au chapitre XII de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt. Peu après la parution du roman en janvier 1865, Zola en fait un compte rendu élogieux et attentif. L'influence de cette œuvre est certaine¹ [...].

La naissance du naturalisme zolien est à l'évidence liée à la réception de *Germinie* par l'auteur. Néanmoins, le bref écart temporel entre la publication de *Germinie Lacerteux* (le janvier 1865) et celle de *La Confession de Claude* (le 25 novembre 1865²) nous incite tout de même à ne pas accepter sans réserve l'hypothèse de l'influence directe du premier roman sur le second.

Du fait de ce bref écart temporel, d'autres chercheurs évitent de mentionner l'influence de *Germinie Lacerteux* sur *La Confession de Claude*. Citons par exemple d'une part Colette Becker qui, dans un chapitre de ses *Apprentissages de Zola* consacré à *La Confession de Claude*, s'abstient de toute référence aux frères Goncourt, alors que leur nom apparaît au moins vingt-deux fois dans la totalité de l'ouvrage³, ou d'autre part Henri Mitterand, qui énumère les peintres – Daubigny, Pissaro, Gavarni, Guys et Daumier – ayant pu inspirer les promenades à Montrouge et à Fontenay dans le chapitre XXI de *La Confession de Claude*, tout en omettant la promenade vers la banlieue de *Germinie Lacerteux*⁴.

3. Comparaison des promenades vers la banlieue

Comparée aux romans postérieurs que sont *Thérèse Raquin* (1867) et *L'Assommoir* (1877), l'influence de *Germinie Lacerteux* sur *La Confession de Claude*

¹ François-Marie Mourad, note de *La Confession de Claude*, éd. cit., p. 153.

² Nicole Savy, « Introduction », dans Émile Zola, *La Confession de Claude*, éd. Nicole Savy, *Œuvres complètes*, sous la direction Didier Alexandre, Philippe Hamon, Alain Pagès, Paolo Tortonese, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 13.

³ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 402.

⁴ Henri Mitterand, *Zola*, op. cit., tome I, p. 474.

semble restreinte à cause de la proximité temporelle des deux titres. Afin de sonder la part d'intertextualité entre les Goncourt et Zola, nous nous focaliserons sur les promenades vers la grande banlieue dans *Germinie* et *La Confession de Claude*. Dans les deux romans, les fonctions narratives des promenades vers l'extérieur des fortifications se ressemblent. Claude et sa maîtresse Laurence mènent l'hiver durant une vie sédentaire dans le Quartier latin. À l'arrivée du printemps, ils décident de sortir de leur chambre et de se promener en plein air. Comparons le début du chapitre XII (la promenade vers la porte de Clignancourt) de *Germinie Lacerteux* et celui du chapitre XXI (la promenade vers la forêt de Fontenay) de *La Confession de Claude* :

Quand le printemps fut venu : – Si nous allions à l'entrée des champs ? disait presque tous les soirs Germinie à Jupillon. (*GL*, ch. 12, p. 104)

Dimanche, en ouvrant la fenêtre, j'ai vu que le printemps était de retour. [...]

À chaque printemps, mon cœur rajeunit, ma chair devient plus légère. Il y a purification de tout mon être. Devant ce ciel pâle et clair, d'une blancheur éclatante au levant, ma jeunesse s'est éveillée. J'ai regardé la grande muraille ; elle était nette et propre, et des brins d'herbe avaient poussé entre les pierres. [...]

« Lève-toi, lève-toi, ai-je crié à Laurence, voici le printemps qui nous appelle ! » (*CC*, ch. 21, p. 64)

Dans ces deux extraits, le printemps et l'aspiration à la verdure invitent les personnages à sortir de leur logement et de leur quartier. Ce qui nous intéresse chez Zola, c'est que l'herbe apparaît même avant la sortie de l'habitation. Comme nous l'avons constaté, la grande muraille sombre devant la fenêtre des personnages symbolise leur vie recluse dans une chambre mansardée. L'herbe qui y pousse la rend moins sinistre.

Le motif de l'évasion de la chambre exigüe, quant à lui, comporte une ressemblance avec la promenade au bois de Vincennes. Avant cette promenade, Claude

s'enferme dans sa chambre pendant deux mois¹. Germinie, quant à elle, est depuis longtemps casanière quand elle se joint au piquenique du bois de Vincennes :

Elle restait casanière et sauvage, enfermée chez mademoiselle, ou bien en haut dans sa chambre : le dimanche elle ne sortait plus. (*GL*, ch. 46, p. 177)

Après l'arrivée du printemps mettant fin à la vie sédentaire, la promenade amoureuse est le principal point commun entre les deux œuvres. Claude amène Laurence vers la grande banlieue afin de ressusciter leur amour. Les différences entre les romans résident également dans la relation amoureuse elle-même. La promenade de Claude et Laurence n'a pas lieu au début de leur relation, comme chez Germinie et Jupillon, mais juste avant la trahison de Laurence.

Le motif de la rédemption en plein air chez Zola introduit une autre grande différence avec le roman des Goncourt puisque, contrairement à Jupillon, Claude est intimement convaincu que l'air pur de la campagne rajeunit et revivifie l'âme et le corps. Nous tiendrons compte de ces similitudes et de ces divergences pour comparer la description de la banlieue dans les deux romans.

1) L'absence de la petite banlieue

Nous avons constaté dans le chapitre précédent que, dans les années 1860, la grande banlieue ressemble de plus en plus à la petite banlieue sur certains points. La verdure se tarit et les ouvriers se mettent à boire du vin aussi en grande banlieue. Zola décrit également cette tendance à la détérioration de la grande banlieue dans *La Confession de Claude*. Tandis que *Germinie Lacerteux* dépeint une société parisienne antérieure à sa publication (entre 1844-1862), *La Confession de Claude* dépeint le cadre beaucoup plus contemporain des années 1862-1865. Ses personnages ne distinguent plus la limite entre les faubourgs et la petite banlieue puisque cette dernière s'urbanise

¹ « Il y avait deux mois que je n'étais sorti » (*CC*, ch. 21, p. 64).

rapidement après l'annexion à Paris en 1860. Le plan ci-dessous retrace la première moitié de la promenade vers la forêt de Fontenay dans *La Confession de Claude* :

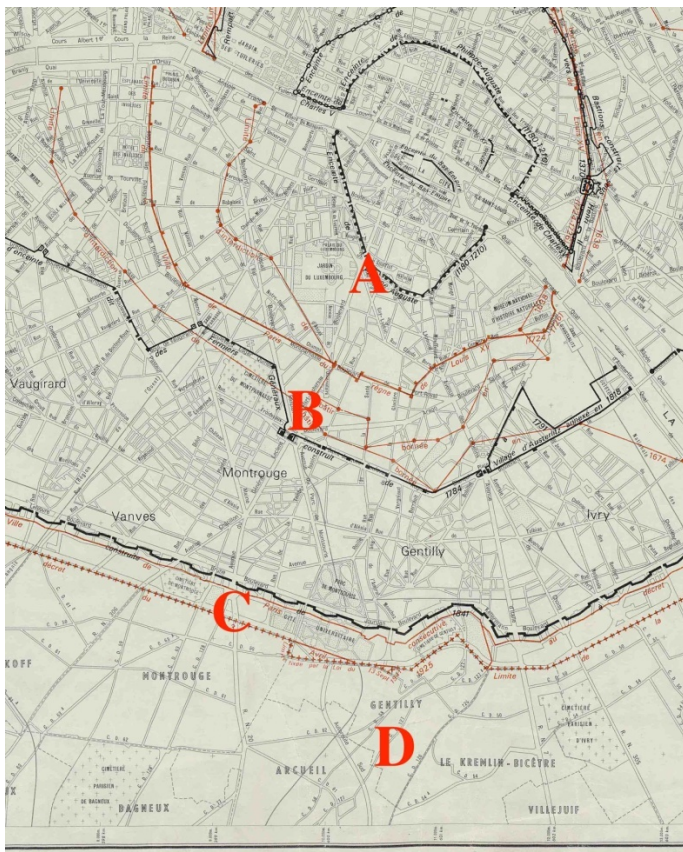


Figure 8¹

- A : Logement de Claude et Laurence, rue Soufflot
- B : Place d'Enfer (actuelle place Denfert-Rochereau)
- C : Porte d'Orléans
- D : La Bièvre

¹ « Plan de Paris, anciennes enceintes et limites de Paris », établies d'après Aimé Grimault inspecteur des fouilles archéologiques, complétées en 1964 par Michel Fleury, Institut géographique national, domaine public, source de numérisation : Ville de Paris / Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cote G 239, <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000855632>. Les indications A à D sont de l'auteur de cette thèse.

La promenade de Claude et Laurence les conduit du point A au point D, dans l'ordre alphabétique. Les personnages traversent les faubourgs (de A à B), puis la petite banlieue (de B à C). Alors que Germinie et son amant se promènent vers le nord, Claude et Laurence se dirigent vers le sud. À l'époque de la conception de *La Confession de Claude*, Zola habite rue Soufflot, dans une chambre qui servira de modèle aux appartements insalubres de Claude et Laurence. Ses personnages orientent leur promenade vers le sud apparemment car ils n'habitent pas le même quartier que ceux des Goncourt.

Pendant leur traversée de la petite banlieue, Claude et Laurence ne voient aucun paysage « faubourien » ni « banlieusard » : ils observent plutôt de splendides paysages urbains. Juste à côté de la rue Soufflot, l'aspiration de Claude à la verdure est satisfaite au Jardin du Luxembourg :

J'ai pressé Laurence, je l'ai coiffée moi-même, j'avais hâte d'être au soleil. Dans la rue, j'ai marché rapidement, ne levant pas la tête, attendant les arbres ; j'entendais avec une sorte d'émotion recueillie le bruit des voix et des pas. Au Jardin du Luxembourg, en face des grands massifs de marronniers, mes jambes ont fléchi, j'ai dû m'asseoir. Il y avait deux mois que je n'étais sorti. Je suis resté là sur un banc, un grand quart d'heure, à m'abîmer dans la jeune verdure, dans le jeune ciel. Je venais d'une telle nuit que le printemps m'éblouissait.
(CC, ch. 21, p. 64)

Après une reprise de la marche, le couple se dirige vers le sud. Au point B (la place d'Enfer), Claude et Laurence franchissent l'ancienne barrière du mur des Fermiers généraux. Comme le mur est déjà démoli, ils ne remarquent aucune limite entre les faubourgs et la petite banlieue :

Nous avons pris la rue d'Enfer et la route d'Orléans. Toutes les fenêtres étaient ouvertes, montrant les meubles. Il y avait sur les portes des hommes en blouses blanches qui causaient en fumant. On entendait sortir des boutiques des éclats de rire. Ce qui m'entourait, rues,

maisons, arbres, ciel, me paraissait avoir été nettoyé avec soin. Les horizons étaient propres, tout neufs, blancs de netteté et de lumière. (CC, ch. 21, p. 64-65)

C'est à la place d'Enfer que la rue d'Enfer devient la route d'Orléans. Aucun vestige du mur disparu il y a cinq ans ne subsiste, les personnages passent cette place sans être arrêtés. Ils ne voient ni les guinguettes des barrières, ni la ruée des ouvriers se pressant vers la grande banlieue. La propreté de la route d'Orléans est-elle une référence à l'urbanisation de Haussmann¹ ? Comparons deux plans détaillés de Paris, avant et après celle-ci : d'abord un plan des alentours de la place d'Enfer en 1844 (on note que la rue d'Enfer se prolonge vers la rue Soufflot), puis un autre, centré sur le même lieu et datant de 1889.

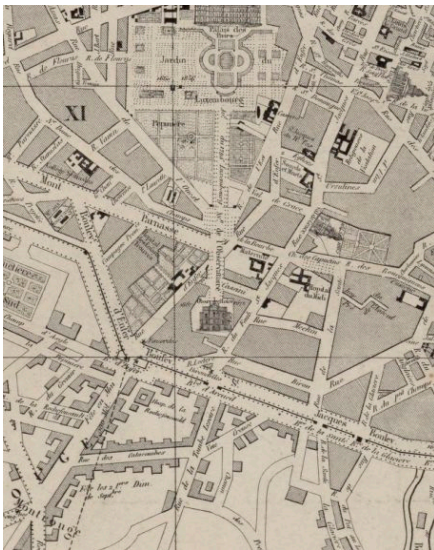


Figure 9²

¹ Zola critiquera la propreté hypocrite de l'haussmannisation. Voir le deuxième chapitre de cette partie.

² « Nouveau plan de Paris illustré avec ses fortifications et ses environs », dressé par J. B. Noëllat, ingénieur géographe et éditeur ; dessiné et gravé par Ch. Avril ; lith. de Kaepelin, 1844. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DL 1844-138, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53087743r>.

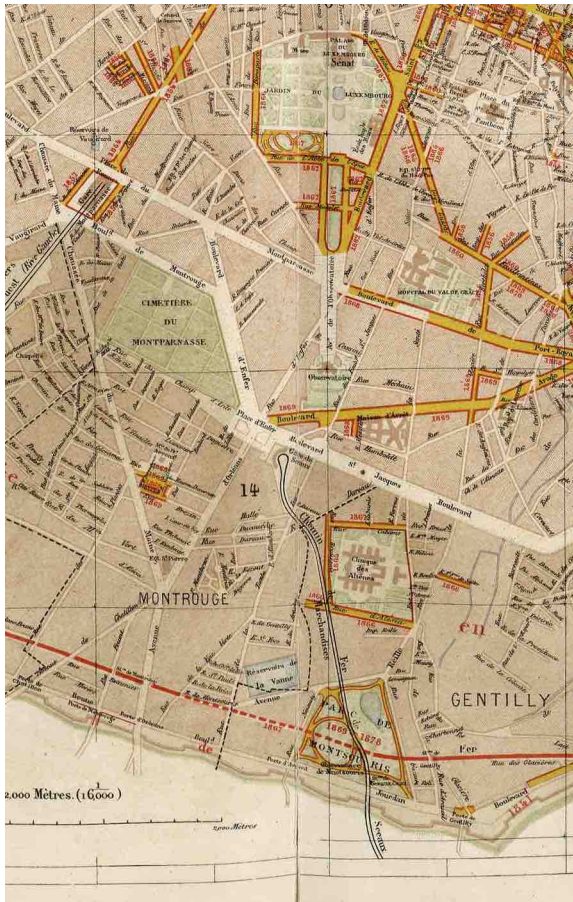


Figure 10¹

Le percement du boulevard Saint-Michel efface la moitié de la rue d'Enfer. En 1844, celle-ci n'est qu'une des grandes rues de la rive gauche, peu différente d'autres artères comme la rue Saint-Jacques. Les réseaux de voirie se retrouvent quelque peu emmêlés.

L'apparition du boulevard Saint-Michel simplifie la circulation, impulsant un mouvement allant du centre à la périphérie, et du nord au sud. Il est naturel que Claude et Laurence prennent la rue d'Enfer et la route d'Orléans, ces deux voies étant dans le prolongement du boulevard Saint-Michel. Même si les personnages n'en ont pas conscience, leur trajet est conditionné par l'urbanisation haussmannienne. Grâce à l'embellissement du territoire, ils traversent la petite banlieue sans voir les guinguettes

¹ Plan des « opérations de voirie exécutées de 1854 à 1871 », dans *Les Travaux de Paris, 1789-1889*, sous la direction de M. Adolphe Alphand, Imprimerie nationale, 1889. Source : Ville de Paris / BHVP, <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000858328>.

qui bordent les boulevards, ni les mesures à l'intérieur des fortifications.

2) Le topos bucolique du talus des fortifications

L'atmosphère paisible de la petite banlieue se lie à l'atmosphère idyllique du fossé des fortifications, ce qui signifie que les murailles des fortifications ne divisent plus deux espaces à l'ambiance opposée (triste et dangereuse à l'intérieur, joyeuse et paisible à l'extérieur, dans *Germinie Lacerteux*). Claude et Laurence se promènent lentement dans le fossé :

Aux fortifications, nous avons rencontré les premiers herbes, herbes courtes encore, en larges tapis. Nous sommes descendus dans le fossé, allant le long des hautes murailles grises, les suivant dans leurs angles. D'un côté le mur pâle, de l'autre le talus verdoyant ; on avance comme dans une rue désertée et silencieuse, qui n'aurait pas de maisons. (CC, ch. 21, p. 65)

Claude compare ce fossé à une rue parisienne. Bien que la comparaison entre la rue et la vallée ne soit pas originale, intéressons-nous au rapprochement de la « propreté » de la rue avec celle du fossé. Le paysage du fossé est sans aucun doute idéalisé. Tandis que Germinie voit des gens du peuple se divertir dans le fossé de la porte de Clignancourt, Claude n'aperçoit aucun parisien en train de piqueniquer sur l'herbe à l'extérieur de la porte d'Orléans.

La ressemblance topographique du fossé des fortifications avec des vallons de montagne (« nous nous sommes contentés de ce ravin » CC, ch. 21, p. 65) permet à Claude de s'imaginer en pleine promenade dans une vallée idyllique. Comme son champ visuel est limité par la présence de deux murs (les murailles à l'intérieur et le talus à l'extérieur), il peut se plonger dans sa méditation sans être interrompu par les tracasseries du quotidien :

Les fossés des fortifications sont de petits déserts où je me suis souvent oublié. L'horizon étroit, l'ombre, le silence, que rendent plus sensible le sourd murmure de la grande ville et

les clairons des casernes voisines, en font un lieu cher aux gamins, aux petits et aux grands enfants. On est là, dans un trou, aux portes de la cité, la sentant haleter et tressaillir, mais ne l'apercevant plus. Pendant une demi-heure Laurence et moi, nous nous sommes contentés de ce ravin qui nous faisait oublier les maisons et les sentiers frayés ; nous étions à mille lieues de Paris, loin de toute habitation, ne voyant que des pierres, de l'herbe, du ciel. (CC, ch. 21, p. 65-66)

La joie de Claude dans le fossé semble refléter celle de Zola lui-même. Après le siège de Paris (1870-1871), le romancier se montre nostalgique des scènes paisibles qu'il a vécues aux fortifications. Dans la chronique ci-dessous parue dans le journal *La Cloche*, Zola réutilise certaines phrases de *La Confession de Claude* afin de relater sa propre expérience (les expressions soulignées se retrouvent dans deux paragraphes de la promenade de Claude, depuis « Aux fortifications... » jusqu'à « La large campagne s'est étendue devant nous », CC, ch. 21, p. 65-66) :

J'ai aimé d'amour les fortifications, autrefois, dans leurs jours d'innocence. J'habitais un faubourg reculé, j'allais y rêver mes premiers rêves. J'aimais surtout le fossé, un désert, une solitude sans fin. J'avançais le long de la haute muraille grise, comme dans une de ces rues silencieuses de village qui n'ont pas de maisons. J'étais là au fond d'un trou, n'entendant que les clairons des casernes voisines, ne voyant qu'une étroite bande de ciel. Dans les coins, les rayons s'amassent, des chardons grandissent, peuplés de toute une nation d'insectes ; ces coins sont tout bourdonnement et chaleur. Et, lorsque l'ombre tombe de la muraille, il y a des apaisements suprêmes, des bercements qui m'endormaient, dans cette thébaïde où le rôle de Paris n'est plus qu'un soupir léger¹.

Dans l'extrait ci-dessus, Zola raccourcit des phrases à la tonalité littéraire en effaçant par exemple « scarabées, papillons, abeilles », puis « insectes », pour les remplacer parfois

¹ Émile Zola, « Une promenade à travers les ruines de Paris », *La Cloche*, 14 juin 1872, dans *NME*, tome V, p. 776.

par des expressions plus explicites (on passe du « murmure » au « râle » de Paris). La solitude et le silence restent néanmoins des thèmes communs aux deux textes. Les murailles scellent le murmure (ou le râle) de Paris, permettant d'oublier les soucis. Selon Sylvie Collot, l'allée constitue un endroit idéal pour les histoires amoureuses, car son horizon borné sépare les personnages du monde extérieur et son étroitesse « renforce l'intimité entre les amants »¹. On peut considérer le fossé comme une sorte d'allée : en son fond, Claude est libre de s'imaginer très loin de Paris, car il ne voit que la verdure des fortifications intérieures et des talus extérieurs.

Revenons à la promenade de Claude. Contrairement à *Germinie Lacerteux*, écrit à la troisième personne, dans *La Confession de Claude*, roman épistolaire écrit à la première personne, l'auteur n'intervient jamais pour tisser des descriptions sarcastiques au milieu de passages dépeignant l'émotion de ses personnages. Il semblerait bien que Claude ne mette pas en doute l'authenticité de la verdure du fossé. Toutefois, un discret indice révèle une « fêlure » dans cet univers idyllique :

Il y a des coins où les rayons s'amassent, faisant pousser de grands chardons que peuple toute une nation d'insectes, scarabées, papillons, abeilles ; ces coins sont tout bourdonnement et chaleur. Mais le matin, le talus jette son ombre ; on marche sans bruit, sur un gazon fin et serré, ayant devant soi une bande étroite de ciel sur laquelle se détachent les arbres maigres, en pleine lumière, qui dominant la muraille. (CC, ch. 21, p. 65)

En apparence, ce paysage est idéalement bucolique. Mais penchons-nous sur « les arbres maigres » qui se détachent sur « une bande étroite de ciel² ». Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, les arbres rachitiques forment l'un des principaux motifs des faubourgs et de la banlieue chez Gautier, Murger et les Goncourt. De plus, l'étréitesse de l'horizon semble suggérer le caractère trompeur du fossé.

¹ Sylvie Collot, *Les Lieux du Désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992, p. 130.

² Ces deux expressions seront réutilisées dans la chronique de *La Cloche*, 14 juin 1872, dans *NME*, tome V, p. 776.

L'atmosphère paisible aménagée par l'écran des murailles et le talus n'est pas vouée à perdurer. Dans la chronique de *La Cloche*, le souvenir des journées tranquille d'autrefois accentuera les scènes effrayantes de canonnades et l'inefficacité des murailles¹. Quant à *La Confession de Claude*, quelle désillusion se prépare après la promenade idyllique dans le fossé ?

3) Les terrains vagues hors des fortifications :

- Les carrières

Avec le pique-nique sur l'herbe, la vue sur la grande banlieue est un divertissement majeur aux fortifications². Germinie contemple la basilique de Saint-Denis et le soleil couchant sur Saint-Ouen depuis le sommet du talus des fortifications de la porte de Clignancourt³. Après une promenade au fond du fossé verdoyant, Claude et Laurence montent également sur le talus pour contempler l'horizon dégagé. Cependant, ce n'est pas la campagne qu'ils découvrent, mais le terrain vague de Montrouge, banlieue exploitée depuis des siècles pour la construction de grands bâtiments parisiens en pierre :

Nous nous trouvions dans les terrains vagues de Montrouge. Ces champs défoncés et boueux sont frappés d'éternelle désolation, de misère, de lugubre poésie. Ça et là, le sol noir bâille affreusement, montrant, comme des entrailles ouvertes, d'anciennes carrières

¹ « Là où s'entassaient les gabions fleurissent les pâquerettes. Des coquelicots ont poussé dans les trous d'obus, et il n'y a plus que ces taches rouges qui rappellent le sang de nos plaies » (Émile Zola, « Une promenade à travers les ruines de Paris », *La Cloche*, 14 juin 1872, dans *NME*, tome V, p. 776).

² Même pendant le siège de Paris (1870-1871), les Parisiens se ruent vers les fortifications afin de pique-niquer et d'observer les soldats prussiens à la lorgnette. Voir Edmond de Goncourt, *Journal*, éd. cit., tome II, p. 301-302 [2 octobre 1870] et 313-315 [16 octobre 1870].

³ « Sur la droite, elle apercevait Saint-Denis et le grand vaisseau de sa basilique ; sur la gauche au-dessus d'une file de maisons qui s'effaçaient, le disque du soleil se couchant sur Saint-Ouen était d'un feu couleur cerise et laissait tomber dans le bas du ciel gris comme des colonnes rouges qui le portaient en tremblant » (*GL*, ch. 12, p. 107). « Quand ils revenaient, elle voulait remonter sur le talus. Il n'y avait plus de soleil. Le ciel était gris en bas, rose au milieu, bleuâtre en haut. Les horizons s'assombrissaient ; les verdure se fonçaient, s'assourdisaient, les toits de zinc des cabarets prenaient des lumières de lune, des feux commençaient à piquer l'ombre, la foule devenait grisâtre, les blancs de linge devenaient bleus » (*GL*, ch. 12, p. 108).

abandonnées, blafardes et profondes. Pas un arbre ; sur l'horizon bas et morne se détachent seulement les grandes roues des treuils. Les terres ont je ne sais quel aspect sordide, et sont couvertes de débris sans nom. Les chemins tournent, se creusent, s'allongent avec mélancolie. Des masures neuves en ruines, des tas de plâtras s'offrent à chaque détour des sentiers. Tout est cru à l'œil, les terrains noirs, les pierres blanches, le ciel bleu. Le paysage entier, avec son aspect maladif, ses plans brusquement coupés, ses plaies béantes, a la tristesse indicible des contrées que la main de l'homme a déchirées. (CC, ch. 21, p. 66)

Claude et Laurence arrivent enfin à la zone de petite banlieue qui se révèle dénuée de verdure. À la place des arbres, ce sont « les grandes roues des treuils » qui se détachent au loin. Le « Plan d'ensemble des anciennes carrières souterraines de Paris¹ » montre que celles-ci, dont la moitié sera encore en service en 1906, débutent presque toutes à la petite Montrouge². Ce plan nous enseigne de surcroît que la pierre utilisée pour la construction provient de la rive gauche.

Les carrières abandonnées servent le motif du paysage misérabiliste. Dans *Les Misérables*, Hugo énumère les éléments qui constituent « le charme mystérieux » du mur des Fermiers généraux : en plus du moulin, des guinguettes, des cimetières et des tambours de la garnison, les « roues d'extractions des carrières » sont une composante importante de ce triste paysage :

[...] ces vastes recoins déserts où les tambours de la garnison tiennent bruyamment école et font une sorte de bégaiement de la bataille, ces thébaïdes le jour, coupe-gorge la nuit, le moulin dégingandé qui tourne au vent, les roues d'extraction des carrières, les guinguettes au coin des cimetières, le charme mystérieux des grands murs [des Fermiers généraux] sombres coupant carrément d'immenses terrains vagues inondés de soleil et pleins de

¹ Louis Wuhler, « Plan d'ensemble des anciennes carrières souterraines de Paris », gravé chez L. Wuhler, [date de publication inconnue]. Source : BHVP, G 37, <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000855427>.

² La commune de Montrouge est divisée en deux par l'annexion en 1860. La petite Montrouge indique la partie intérieure de la commune, annexée à Paris.

papillons, tout cela attirait [le rôdeur de barrières de Paris]¹.

En dépit d'intérêts topographiques différents (Hugo décrit la lisière du mur des Fermier généraux tandis que Zola dépeint l'extérieur des fortifications), les deux écrivains emploient des termes semblables pour décrire les « frontières » de Paris. Tout comme le narrateur de Hugo, Claude se promène dans le fossé silencieux et entend le murmure des « clairons des casernes voisines ». Zola appellera lui aussi ce fossé « thébaïde » en 1872². Il n'est donc pas interdit d'imaginer une intertextualité entre *Les Misérables* (1862) et *La Confession de Claude* (1865) concernant la description de la banlieue, surtout celle du paysage misérabiliste des carrières³.

Ajoutons *Les Casseurs de pierres* (1849) de Gustave Courbet. Inspiré par la publication posthume *Du principe de l'art et de sa destination* de Proudhon (1865), Zola rédige un article intitulé « Proudhon et Courbet », dans lequel il critique la vision proudhonienne exclusivement centrée sur le sujet de l'œuvre au mépris de sa dimension artistique. Zola attaque la « critique féroce de l'art utilitaire⁴ » de Proudhon : pour ce dernier « *La Baigneuse* est une satire de la bourgeoise », *Les Demoiselles de la Seine* représentent « l'orgueil, l'adultère, le divorce et le suicide, remplaçant les amours », et *Les Casseurs de pierres* « crient par leurs haillons vengeance contre l'art et la société »⁵. Malgré un jugement critique, cet article prouve que Zola reconnaît nettement, au plus tôt en août 1865, la connotation « socialiste » de la figure des carriers dans une œuvre artistique.

¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., troisième partie « Marius », livre premier « Paris étudié dans son atome », chap. V « Ses frontières », p. 569.

² « Et, lorsque l'ombre tombe de la muraille, il y a des apaisements suprêmes, des bercements qui m'endormaient, dans cette thébaïde où le rôle de Paris n'est plus qu'un soupir léger » (Émile Zola, « Une promenade à travers les ruines de Paris », *La Cloche*, 14 juin 1872, dans *NME*, tome V, p. 776).

³ Depuis les années 1850, Hugo est l'un des poètes favoris de Zola. En 1860, celui-ci lit *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829), réédité en 1859 (voir Lettre à Jean-Baptistin Baille, 10 août 1860 ; *Corr.*, tome I, p. 221-229). Il avoue aussi que « l'influence d'Hugo a été désastreuse sur ma génération, et comme rhétoricien, et comme déiste » (Lettre de Zola à Camille Chaigneau du 5 novembre 1880, dans *Corr.*, tome IV, p. 126).

⁴ Henri Mitterand, note à Émile Zola, *Mes Haines*, dans *NME*, tome I, p. 711.

⁵ Émile Zola, « Proudhon et Courbet », *Le Salut public*, 31 août 1865, dans *NME*, tome I, p. 740.

On peut aussi penser que les carrières souterraines abandonnées jouent un rôle semblable à celui des masures des maçons limousins de *Germinie Lacerteux* (cf. chapitre précédent). Les tailleurs de pierres et les maçons sont deux professions qui symbolisent l'exploitation de la banlieue et l'embellissement de la ville¹.

Le trajet de Claude du jardin du Luxembourg à la porte d'Orléans, en passant par la place d'Enfer, nous ouvre donc une possibilité de lecture. Avant de découvrir le terrain désolé de Montrouge, Claude et Laurence ont marché un long moment au-dessus des carrières abandonnées, peuplées d'innombrables os humains². Un lecteur attentif pourrait déceler, dans leur promenade insouciant dans la rue propre et lumineuse, le fait que l'auteur prépare une scène choquante qui contraste avec la découverte du terrain désolé de Montrouge. Dans un article de 1872, Zola reparlera de ces boulevards qui voilent une réalité laide :

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 ; ils n'allaient pas du 2-Décembre à Sedan. Les squares, les grands jardins, avec leurs fleurs, avaient les sourires d'hypocrites mis là pour cacher les bancs de fumier et combattre les souffles empestés passant sur la ville. Tout le plâtre neuf, tout le badigeon, tout le peinturlurage bouchaient des fentes affreuses, dissimulaient l'émiettement des maisons, les plaies incurables, l'écroulement prochain³.

Comme le résume Nathan Kranowski, Zola dénonce la rénovation de Paris organisée par Haussmann non pas par conservatisme, mais parce qu'il la considère comme un

¹ Les carriers sont littéralement victimes de la ville. Selon Jean Borie, « cette profession si noble, cette caste fraternelle est aussi un enfer. Les carriers meurent au seuil de la quarantaine, détruits par leur travail, détruits par la poussière de grès qu'ils respirent – en dépit du *balsamique* de l'air – et qui ravage leurs poumons, détruits aussi par les excès de leur acharnement » (Jean Borie, *Une forêt pour les dimanches. Les Romantiques à Fontainebleau*, Paris, Grasset, 2003, p. 105).

² À partir des années 1780, afin de réaménager le cimetière des Innocents pour en faire un marché public, on évacue ses ossements dans les carrières souterraines de Montrouge (actuelles Catacombes de Paris).

³ Émile Zola, « Le nettoyage de Paris sous Haussmann », *La Cloche*, 8 juin 1872, dans *NME*, tome V, p. 767.

« déguisement »¹. L'aspect impeccable des grands immeubles parisiens mènera au dévoilement de l'hypocrisie de la vie bourgeoise dans *Pot-Bouille* (1882). Nous pouvons ainsi considérer la promenade paisible de la place d'Enfer à Montrouge comme une étape nécessaire à la compréhension par Claude de l'hypocrisie de la société moderne.

Zola n'est pas le premier à décrire les carrières de Montrouge : le journal *L'Écho du soir* publiait déjà en 1826 un article intitulé « Statistique de Montrouge », dans lequel l'horreur du paysage était accentuée par les « profonds abîmes » et les « roues immenses » des carrières :

Pour atteindre le clocher nouveau, que les jésuites viennent d'élever à grands frais, sortez par la barrière d'*Enfer*, suivez cette large et poudreuse voie que les ministres reprendront avant peu pour regagner Toulouse. À gauche, est l'hôpital des fous ; à droite, de profonds abîmes : ces abîmes sont dominés par des roues immenses qui rappellent les hideux supplices de l'inquisition ; ce sont des carrières. Cet hôpital est Bicêtre, ainsi bizarrement nommé par la corruption du nom de Winchester, évêque anglais, qui l'a fait bâtir.

Tous les Terrains sont minés sous le village de Montrouge, et le sol qui porte ses habitants semble les soutenir avec peine. C'est de là qu'on s'enfonce dans les ténèbres pour venir enlever les appuis naturels qui sont les fondations de la grande ville ; les précipices creusés sous nos pas sont incessamment élargis par les habitants de Montrouge².

Les grandes roues des carrières deviendront un cliché autour du paysage misérabiliste de Montrouge. Une vingtaine d'années plus tard, dans son roman *Les Mille et un fantômes* (1849), Alexandre Dumas décrit plus directement un terrain vague à Montrouge, dont l'atmosphère pitoyable est accentuée par la présence d'un carrier. « Le 1^{er} septembre de l'année 1831 », le narrateur se dirige pour la première fois vers Fontenay-aux-Roses pour y chasser. Dès qu'« il franchi[t] la barrière d'Enfer » du mur des Fermiers généraux et

¹ Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, PUF, 1968, p. 25.

² « Statistique de Montrouge », *L'Écho du soir : Industrie, Lettres et Arts*, n° 47, 1^{er} août 1826. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6279928k>

prend « la route d'Orléans », il s'aperçoit, comme Claude lorsqu'il dépasse les fortifications, que le paysage change d'aspect :

On sait qu'Issoire est le nom d'un fameux brigand qui, du temps de Julien, rançonnait les voyageurs qui se rendaient à Lutèce. — Il fut un peu pendu, à ce que je crois, et enterré à l'endroit qui porte aujourd'hui son nom, à quelque distance de l'entrée des catacombes.

La plaine qui se développe à l'entrée du Petit-Montrouge est étrange d'aspect. Au milieu des prairies artificielles, des champs de carottes et des plates-bandes de betteraves s'élèvent des espèces de forts carrés, en pierre blanche, que domine une roue dentée pareille à un squelette de feu d'artifice éteint. Cette roue porte à sa circonférence des traverses de bois sur lesquelles un homme appuie alternativement l'un et l'autre pied. Ce travail d'écureuil qui donne au travailleur un grand mouvement apparent, sans qu'il change de place en réalité, a pour but d'enrouler autour d'un moyeu une corde qui, en s'enroulant, amène à la surface du sol une pierre taillée au fond de la carrière, et qui vient voir lentement le jour.

Cette pierre, un crochet l'amène au bord de l'orifice où des rouleaux l'attendent pour la transporter à la place qui lui est destinée. Puis la corde redescend dans les profondeurs où elle va rechercher un autre fardeau, donnant un moment de repos au moderne Ixion, auquel un cri annonce bientôt qu'une autre pierre attend le labeur qui doit lui faire quitter la carrière natale, et la même œuvre recommence pour recommencer encore, pour recommencer toujours.

Le soir venu, l'homme a fait dix lieues sans changer de place ; s'il montait en réalité, en hauteur, d'un degré à chaque fois que son pied pose sur une traverse, au bout de vingt-trois ans il serait arrivé dans la lune.

C'est le soir surtout, — c'est-à-dire à l'heure où je traversais la plaine qui sépare le petit du grand Montrouge, — que le paysage, grâce à ce nombre infini de roues mouvantes qui se détachent en vigueur sur le couchant enflammé, prend un aspect fantastique. On dirait une de ces gravures de Goya, où, dans la demi-teinte, des arracheurs de dents font la chasse aux pendus.

Vers sept heures, les roues s'arrêtent ; la journée est finie¹.

Le spectre d'un fameux brigand, de sa pendaison et de son enterrement probable se lient ici à une autre image tout aussi sinistre, celle d'« une roue dentée pareille à un squelette de feu d'artifice éteint » qui « amène à la surface du sol une pierre taillée au fond de la carrière ». La condition inhumaine du carrier, obligé de faire éternellement tourner sa grande roue, est décrite comme le châtiment d'un « moderne Ixion ». Dans ce roman, les carriers sont des personnages fortement néfastes. Leur travail au fond des galeries souterraines est censé leur conférer un caractère silencieux et féroce, comme des animaux nocturne². À peine arrivé devant la marie de Fontenay-aux-Roses, le narrateur rencontre un carrier du nom de Jacquemin, qui vient d'assassiner sa femme. La cause du crime est selon lui l'« obscurité » souterraine :

Quand on travaille sous terre comme nous travaillons, comme cela dans l'obscurité, et puis qu'on croit avoir un motif de chagrin, on se mange l'âme, voyez-vous, et alors il vous vient de mauvaises idées³.

Ici, Dumas ne montre pas beaucoup de compassion pour le travailleur. Au contraire, il renforce plutôt le stéréotype du carrier à moitié sauvage. Cette profession est simplement néfaste chez Dumas. Nous décelons là un tournant axiologique de l'image des carriers qui passera, au milieu du XIX^e siècle, de celle d'hommes sauvages dangereux à celle de victimes de la société bourgeoise⁴.

Divers points communs existent entre l'extrait du roman de Dumas et celui de Zola : l'itinéraire de la barrière d'Enfer à Fontenay en passant par Montrouge, le sacrifice

¹ Alexandre Dumas, *Les Mille et un fantômes*, Paris, Alexandre Cadot, 1849, p. 22-26.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 92.

⁴ Bien qu'Alexandre Dumas soit républicain, il ne cache pas son dégoût pour les ouvriers grossiers. Ce paradoxe est comparable à la posture ambiguë de Zola envers les ouvriers. Sur cette question, voir par exemple Paule Lejeune, *Germinal, un roman anti-peuple*, Paris, Nizet, 1978.

du sol dévasté pour le bien de la capitale et la référence à l'hôpital Bicêtre¹. Lorsqu'il rédige la promenade de Claude, Zola s'inscrit très certainement dans la tradition du paysage de banlieue misérabiliste.

- La comparaison avec « Le Vieux Cheval »

Pour prouver l'influence de *Germinie Lacerteux* sur *La Confession de Claude*, François-Marie Mourad s'attarde sur la scène de la découverte du terrain vague de Montrouge². Le contraste entre le Paris splendide et la banlieue épuisée, ainsi que l'emploi du champ lexical de la maladie dans la description de la verdure, nous rappellent effectivement deux des promenades vers la grande banlieue de *Germinie Lacerteux*. Cependant, une contradiction temporelle réfute cette supposition. En effet, Zola a écrit une chronique nommée « Le Vieux Cheval », parue dans *Le Petit Journal* du 26 janvier 1865, qui décrit la correspondance affective entre un paysage misérable de carrière abandonnée à Montrouge et la vie tragique d'un vieux cheval. Tous deux, bien qu'ayant longtemps travaillé pour les hommes, sont délaissés, sans soin, parce qu'ils se révèlent désormais inutiles. Étant donné que Zola entame la lecture de *Germinie Lacerteux* après le 3 février 1865³, la rédaction de cette chronique est sans doute indépendante du roman des Goncourt. Dans l'extrait du « Vieux Cheval » ci-dessous, nous soulignons les parties qui seront réutilisées pour l'écriture du paragraphe du terrain vague dans *La Confession de Claude* :

L'autre jour, le cœur attristé par un ciel d'hiver, je me promenais dans les terrains vagues

¹ L'ombre de l'hôpital Bicêtre dominant la vallée de la Bièvre terrifiera Claude et Laurence (nous aborderons ce point plus tard).

² « L'évocation de l'escapade champêtre de Claude et Laurence est à rapprocher de celle de Jupillon et Germinie au chapitre XII de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt. Peu après la parution du roman en janvier 1865, Zola en fait un compte rendu élogieux et attentif. L'influence de cette œuvre est certaine, à plusieurs niveaux (conception des personnages, techniques de la description, *ekphrasis*, rythmologie romanesque...). » (François-Marie Mourad, note sur *La Confession de Claude*, édition de François-Marie Mourad, Paris, Livre de poche, « Les Classiques de poche », 2013, p. 152)

³ Voir *NME*, tome I, p. 714 ; *Corr.*, tome I, p. 405.

de Montrouge. Si un coin de la terre est frappé d'éternelle désolation, de misère et de lugubre poésie, ce sont bien ces champs défoncés et boueux qui s'étendent aux portes de Paris, faisant un seuil de fange à la cité reine du monde. Ça et là, le sol bâille affreusement et montre, comme des entrailles ouvertes, d'anciennes carrières abandonnées, blafardes et profondes. Pas un seul arbre ; sur l'horizon bas et morne se détachent seulement les grandes roues des treuils. Les terres ont je ne sais quel aspect sordide ; les chemins tournent, s'allongent avec mélancolie ; des masures en ruine, des tas de plâtras s'offrent à chaque détour des sentiers. Le paysage, avec ses teintes malades, ses plans brusquement coupés, ses plaies béantes, a la tristesse des pays que la main de l'homme a déchirés¹.

Quand il réécrit le paragraphe ci-dessus, pour *La Confession de Claude*, l'auteur semble vouloir couper une longue phrase en y ajoutant des informations explicatives (par exemple, de « [...] les chemins tournent, s'allongent avec mélancolie [...] ; des masures en ruine [...] » à « [...] Les chemins tournent, se creusent, s'allongent avec mélancolie [...]. Des masures neuves en ruines [...] »). La réécriture étant globalement axée sur la forme, les motifs principaux restent intacts.

La plus grande différence réside plutôt dans la partie effacée (« qui s'étendent aux portes de Paris, faisant un seuil de fange à la cité reine du monde »). Dans le paragraphe suivant de *La Confession de Claude*, l'auteur approfondit davantage ce motif du « seuil » de Paris :

Là-bas étaient les églises, les panthéons et les palais royaux ; ici étaient les ruines d'un sol bouleversé, que l'on avait fouillé et volé pour bâtir des temples aux hommes, aux rois et à Dieu. La ville expliquait la plaine ; Paris avait à son seuil la désolation que fait toute grandeur. Je ne sais rien de plus morne ni de plus lamentable que ces terrains vagues qui entourent les grandes cités ; ils ne sont point encore ville ; et ils ne sont plus campagne ; ils ont les poussières, les mutilations de l'homme, et n'ont plus la verdure ni la tranquille

¹ Émile Zola, « Le Vieux cheval », *Le Petit Journal*, 26 janvier 1865, dans *NME*, tome I, p. 693.

majesté de Dieu. (CC, ch. 21, p. 66)

Lorsqu'il rédige « Le Vieux Cheval », Zola n'est pas encore conscient du caractère ambigu de la banlieue, car il considère les terrains vagues de Montrouge comme la « campagne »¹. La lecture de *Germinie Lacerteux* semble lui avoir ouvert des horizons. En écrivant : « [ces terrains vagues] ne sont point encore ville ; et ils ne sont plus campagne », l'auteur se rapproche en effet de la définition goncourtienne ou hugolienne de la banlieue.

L'intertextualité entre les Goncourt et Zola ne devrait par conséquent pas faire l'objet d'une trop grande simplification. Certes, le chapitre XXI de *La Confession de Claude* possède plusieurs points communs avec deux des promenades vers la grande banlieue dans *Germinie Lacerteux*, mais l'intérêt de Zola pour la banlieue préexiste à la lecture de ce roman. En revanche, il ne faut pas non plus négliger l'influence des Goncourt sur Zola : « Le Vieux Cheval » ne comporte aucune trace des fortifications, ni leurs fossés, ni leurs talus, et le lecteur est incapable de savoir si le narrateur se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur des fortifications². Ce n'est qu'après la lecture de *Germinie Lacerteux* que Zola construit dans sa prose le contraste entre Paris et sa banlieue, en se basant sur la particularité topologique des fortifications : les murailles, le fossé et le talus.

La structure spatiale autour des fortifications est néanmoins différente chez les Goncourt et Zola. Chez ces premiers, ce sont les murailles des fortifications qui divisent la zone intérieure sordide peuplée de masures et la quasi-campagne extérieure où les Parisiens modestes se divertissent en plein air. Or, chez Zola, c'est le talus qui distingue le territoire intérieur hypocritement propre et la zone extérieure où se révèle l'horrible et sévère réalité.

Où réside donc la particularité de Zola par rapport aux Goncourt ou à Hugo ? Peut-

¹ « Il y avait harmonie entre ce cheval, ce ciel d'hiver et ce misérable champ. Une telle infortune seyait à merveille dans ce paysage désolé. Ici, la créature et la campagne avaient chacune leurs larmes [...] » (*ibid.*).

² L'endroit étant simplement appelé « Montrouge », nous ne pouvons savoir s'il s'agit du Petit-Montrouge ou du Grand-Montrouge.

être dans le traitement du motif de l'exploitation de la banlieue. Zola nous rappelle que le paysage triste et mélancolique au « seuil » de Paris est l'autre face du développement de la capitale. Sans le sacrifice de Montrouge, Paris n'aurait eu ni ses énormes églises, ni son panthéon, ni ses nouveaux appartements haussmanniens. Le contraste spatial représente aussi le contraste social entre le consommateur riche et le producteur pauvre. La description de l'exploitation de la banlieue n'est cependant pas une critique naïve de la pauvreté ou de la pollution industrielle. Rappelons que c'est la machine inventée par François Zola, père de l'auteur, qui a creusé le fossé des fortifications à Montrouge¹. Chez le jeune romancier, le terrain vague de banlieue reste certes répugnant mais il se pare aussi, en un sens, d'une dimension « productive ».

- Le « fumier » au bord de la Bièvre

Bien que découragé par le caractère déprimant du paysage, Claude décide de traverser ces terrains vagues pour amener Laurence plus loin. Ayant emprunté « vingt francs à Jacques » et « une robe [blanche] et un chapeau [avec de larges rubans rouges] à Marie » pour sortir, le couple ne souhaite en effet pas renoncer à jouir de la campagne printanière. Les personnages s'éloignent de Paris comme deux exilés :

Laurence, qui était devenue rêveuse dans les fossés des fortifications, s'est serrée contre moi en traversant la plaine désolée. Nous avons marché en silence, nous retournant parfois pour voir Paris qui grondait à l'horizon. Puis nous ramenions nos regards à nos pieds, évitant les trous, regardant, l'âme attristée, cette plaine dont le soleil montrait brutalement les blessures ouvertes. (CC, ch. 21, p. 66)

Le contraste entre Paris (en hauteur et derrière le narrateur) et la banlieue (en contrebas et devant le narrateur) est structuré spatialement. Descendus du talus, Claude et Laurence arrivent enfin au fond de la vallée de la Bièvre :

¹ Voir le premier chapitre de la deuxième partie de cette thèse.

Nous avons descendu un coteau. La Bièvre coulait au fond du vallon, bleuâtre et épaisse. Des arbres, de loin en loin, bordaient le ruisseau ; de grandes maisons, sombres, efflanquées, percées d'immenses fenêtres, se dressaient lugubrement. Le vallon est plus écœurant que la plaine ; il est humide, gras, puant. Les tanneries y ont des senteurs âcres et étouffantes ; les eaux de la Bièvre, cette sorte d'égout en plein ciel, exhalent une odeur fétide et forte qui prend à la gorge. Ce n'est plus la désolation morne et grise de Montrouge ; c'est le dégoûtant aspect d'un ruisseau noir de boue et d'ordures, charriant des puanteurs. Quelques peupliers, dans ce fumier, ont poussé puissamment, et, là-haut, sur le ciel clair, se détachent les longues lignes blanches de l'Hôpital de Bicêtre, cette effrayante demeure de la folie et de la mort, qui domine dignement la vallée malsaine et ignoble. (CC, ch. 21, p. 66)

Si les terrains vagues et troués accueillent le passage du bonheur au malheur, le fond de la Bièvre constitue l'apogée du paysage répugnant. Alors que dans les poèmes romantiques le vallon est par essence bucolique, celui de la Bièvre « est plus écœurant que la plaine [de Montrouge] ». Loin de purifier les baigneurs, les eaux de la Bièvre sont décrites comme pestilentielles. Le stéréotype du vallon verdoyant est renversé de sorte que Claude abandonne ses illusions. Au fond du vallon, le personnage a l'impression qu'il n'est pas parvenu à « sortir de Paris » (CC, ch. 21, p. 68) tant la Bièvre lui rappelle les « ruisseaux¹ » ou les « égouts » de la capitale. Il est déjà découragé de parler d'amour².

Claude souligne par ailleurs la ressemblance entre l'humeur de Laurence près de la Bièvre et dans leur chambre de la rue Soufflot :

¹ Dans le vocabulaire parisien du XIX^e siècle, « ruisseau » indique très souvent un cours d'eau au milieu de la chaussée. « Ruisseau, se dit aussi, dans les villes, dans les bourgs, etc., de L'eau qui coule au milieu ou sur les deux côtés d'une rue. [...] Ruisseau, se dit également de L'endroit par où l'eau s'écoule dans les rues. » (S. v. « ruisseau », dans le *Dictionnaire de L'Académie française*, 7^e édition, 1878)

² Comparez à Éponine, fille de Thénardier, qui fait une promenade agréable avec Marius au champ de l'Alouette, un vallon de la Bièvre. Pour elle, même un champ ayant mauvaise réputation (où un dénommé Ulbach assassina une bergère d'Ivry en 1827) devient un bout de campagne idyllique grâce à la présence de Marius, qui ne s'intéresse pourtant qu'à Cosette (Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., quatrième partie « L'Idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », livre deuxième « Éponine », p. 837-854).

Laurence avait son visage affaissé, son visage de misère et de vieillesse. Le sourire du départ s'était évanoui. Elle semblait lasse et ennuyée ; elle regardait autour d'elle, calme, sans dégoût. J'ai cru la voir dans notre chambre, j'ai compris qu'il fallait à cette âme endormie plus de soleil, une nature plus douce pour lui rendre ses quinze ans. (CC, ch. 21, p. 68)

Si cette vallée n'est pas ensoleillée, c'est parce que le mouvement vertical des personnages donne l'impression qu'ils descendent au fond d'un trou aussi profond qu'une carrière. De plus, ce vallon est dominé par l'ombre sinistre de l'hôpital de Bicêtre, qui fait aussi office de prison et de maison de retraite¹. Dans les romans de courtisanes repenties, le héros débauché et l'héroïne prostituée sont parfois envoyés en prison. Il n'est pas donc interdit de penser que la noire silhouette de Bicêtre présage l'échec fatal de la tentative de régénération de Laurence.

Alors que l'odeur de la « poudrette » rompt l'idylle des fortifications à Clignancourt dans *Germinie Lacerteux*, le « fumier » renforce ici le caractère dégoûtant du paysage au bord de la Bièvre. Comme le bois de Vincennes chez les Goncourt et les guinguettes des barrières chez Murger, la vallée de la Bièvre est « malsaine et ignoble ». Cependant, la ressemblance s'arrête là. Car si la verdure de la banlieue goncourtienne est rachitique et pauvre, chez Zola, les « quelques peupliers » bordant le ruisseau ont poussé « puissamment » dans le fumier. Un tournant esthétique apparaît dans cet extrait : dans *Germinie Lacerteux*, le caractère maladif de la verdure dévoile le mensonge de la « campagne » en banlieue, alors que dans *La Confession de Claude*, l'aspect pestilentiel de la verdure en banlieue prouve plutôt sa vivacité, une vitalité sauvage que la civilisation ne peut maîtriser. C'est l'opposition spatiale entre Paris (propre, riche, romantique et hypocrite) et la banlieue (répugnante, pauvre et réaliste) qui prépare ce renversement

¹ Le héros du *Dernier Jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo, que Zola lit en 1860, est enfermé dans la prison de Bicêtre. Le héros du *Colonel Chabert* (1832) de Balzac est finalement envoyé à l'*Hospice de la Vieillesse* de Bicêtre. Malgré les différences d'usage, Bicêtre symbolise toujours la misère et les bas-fonds de la société (un *topos* déjà étudié dans le premier chapitre).

axiologique autour de la verdure repoussante. Alors que la verdure idyllique du fossé des fortifications est artificielle et trompeuse, celle de la vallée de la Bièvre est affreuse, mais réelle et fertile.

- La comparaison avec « Le Boutiquier campagnard »

Cependant, tout comme il est préférable de ne pas espérer trouver dans le premier Zola le germe du futur grand écrivain naturaliste, il faut éviter de conclure hâtivement que le motif de la verdure malade et fertile serait une marque d'originalité de l'esthétique zolienne dans la représentation de la banlieue. En effet, en 1865, Zola n'a pas encore conscience du potentiel de fertilité de la banlieue. En atteste « Le Boutiquier campagnard », un texte court publié en mai 1865, où le jeune auteur décrit des terrains vagues de banlieue « stériles » au bord de la Bièvre. Son narrateur dépeint avec humour, comme l'ont fait les Goncourt, un commerçant, Gorenflot, qui s'imagine vivre dans la campagne véritable, alors qu'il habite une banlieue poussiéreuse et pestilentielle :

Du samedi soir au lundi matin, Gorenflot respire l'air pur de la campagne, les émanations de la Bièvre et la poussière des carrières voisines, dans un petit jardin de dix à quinze mètres carrés qu'il possède près d'Arcueil¹.

Gorenflot passe le samedi et le dimanche à la campagne pour s'évader de sa boutique sombre comme un « tombeau² ». L'air d'Arcueil qu'il croit pur est en réalité pollué par la Bièvre, les carrières, les locomotives et les usines proches. Aux yeux des lecteurs, sa « campagne » n'est autre qu'une banlieue insalubre. Le jardin près de sa villa est encore

¹ Émile Zola, « Le Boutiquier campagnard », *Le Petit Journal*, 1 mai 1865, dans *NME*, tome I, p. 698.

² « [La boutique du bonnetier de Gorenflot] est une sorte de couloir obscur, garni à droite et à gauche de casiers ; au fond, dans une ombre et un silence solennel, se dresse le comptoir. Ce coin de la terre est morne et désert ; l'homme vit là séparé du reste des humains ; la lumière du jour et le bruit de la vie se refusent à se hasarder dans ce tombeau » (Émile Zola, « Le Boutiquier campagnard », *Le Petit Journal*, 1 mai 1865, dans *NME*, tome I, p. 698). Cette description ressemble à celle du passage du Pont-Neuf dans *Thérèse Raquin* (1867).

exigu :

Devant la villa, s'allonge un jardin enclos d'une muraille basse. La muraille et la maison sont blanches, le jardin est gris. Au milieu, se trouve un bassin qui n'a jamais eu d'eau ; çà et là, se dressent trois arbres étiques qui n'ont jamais eu de feuilles. La Bièvre coule à cinquante pas ; des terres crayeuses s'étendent tout autour, des débris, des champs bouleversés, des carrières béantes et abandonnées, tout un paysage misérable et désolé.

Depuis trois ou quatre saisons, Gorenflot a l'ineffable bonheur d'échanger chaque dimanche l'ombre de sa boutique pour le soleil ardent de sa villa, l'air du ruisseau de sa rue pour l'air nauséabond de la Bièvre¹.

Nous trouvons dans ce texte plusieurs termes employés pour décrire les terrains vagues de Montrouge dans *La Confession de Claude* : « çà et là », « des carrières béantes et abandonnées », « un paysage misérable et désolé ». Contrairement aux peupliers exubérants du roman épistolaire, les trois arbres du jardin sont « étiques » et n'ont « jamais eu de feuilles ». Le rachitisme de la végétation et, surtout, le regard moqueur du narrateur suggèrent l'influence des Goncourt².

Gorenflot tente de cultiver son jardin, mais le sol est si pauvre que ses plants ne poussent pas :

Le dimanche, dès l'aurore, Gorenflot a passé la blouse du paysan. Il est fermement décidé à cultiver ses terres.

Il bêche, il pioche toute la journée, il plante et il sème. Rien ne pousse ; le sol, fait de sable et de gravats, se refuse à toute végétation³.

¹ *NME*, tome I, p. 699.

² Zola n'est pas aussi sarcastique que les Goncourt envers les Parisiens modestes qui jouissent de la « fausse » campagne. À la fin du « Boutiquier campagnard », le narrateur rit lui-même : « Rions, si vous voulez ; nous n'en irons pas moins, comme les autres, jouir des gazons brûlés et des hautes murailles nues des fortifications » (*NME*, tome I, p. 700).

³ *NME*, tome I, p. 699.

Cet insuccès ne décourage pas Gorenflot, le labour et la sueur sur son visage suffisant à l'enthousiasmer. Devant les trous creusés, le boutiquier devient orgueilleux et sa femme s'extasie. C'est l'exception suivante qui nous intéresse :

L'année dernière, par un phénomène étrange et inexplicable, une salade, une romaine haute comme la main, rongée et d'un jaune sale, a eu le singulier caprice de pousser dans un coin du jardin. Gorenflot a invité trente personnes à dîner pour manger cette romaine¹.

Cet extrait suscite le malaise du fait du caractère exceptionnel de l'exubérance végétale, mais aussi le rire, du fait de la réaction démesurée du personnage face à ce phénomène. Ce texte témoigne peut-être d'un basculement de la perception de la verdure par Zola, celle-ci passant de stérile à féconde, mais n'est-ce pas plutôt que l'opinion de l'auteur au sujet du caractère verdoyant des bords de la Bièvre vacille en 1865 ?

- La fécondité du fumier chez le futur Zola

Dans *La Confession de Claude* aussi les peupliers poussant puissamment dans le fumier sont un cas exceptionnel. Après la mention des arbres vigoureux, le thème de la fécondité malade disparaît soudain et Claude tient le paysage des bords de la Bièvre pour malsain et stérile :

Jusque dans les champs, la saleté et l'infamie me suivaient ; les eaux étaient corrompues, les arbres avaient une santé malsaine, mes yeux ne rencontraient que plaies et que souffrances. (CC, ch. 21, p. 68)

Au temps de la rédaction du roman, Zola ne creuse pas le motif de la fécondité de la verdure malade ; cependant, tentons de situer *La Confession de Claude* dans le contexte historique du développement de l'esthétique zolienne. Dans sa lettre à Cézanne du 25

¹ NME, tome I, p. 699-700.

mars 1860, l'auteur proclame que l'on peut tirer de toute scène réaliste une poésie, même aussi prosaïque que « du fumier, des canards barbotant dans un ruisseau, un figuier à droite ». Selon lui, la présence de la poésie ne dépend pas du sujet de la peinture :

Que voulez-vous donc dire avec ce mot de réaliste ? Vous vous vantez de ne peindre que des sujets dénués de poésie ! Mais chaque chose a la sienne, le fumier comme les fleurs. Serait-ce parce que vous prétendez imiter la nature servilement ? Mais alors, puisque vous criez tant après la poésie, c'est dire que la nature est prosaïque¹.

L'indépendance de la valeur artistique par rapport au sujet est l'une des principales théories qui impulseront le développement esthétique de Zola. Rappelons-nous la critique de l'*Olympia* de Manet en 1867 : « il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat² ». En considérant que la « négresse » et le « chat noir » ne sont qu'un prétexte à « des taches noires » sur la toile, Zola refuse d'expliquer la toile « en donnant un sens politique, religieux³ », à la manière de Proudhon.

Zola prétend pouvoir trouver de la poésie dans n'importe quel sujet. Ses théories sur la littérature et la peinture se développent parallèlement. Dans les *Rougon-Macquart*, il découvrira la poésie moderne des Halles, des grands magasins, des chemins de fer, etc. De ce point de vue, l'importance attachée au motif du fumier, qui constitue une source d'inspiration poétique depuis le début de sa carrière littéraire, n'est pas négligeable. Le rôle du fumier commencera dès lors à gagner de l'ampleur dans l'univers zolien, sur le plan concret comme abstrait.

Avec une description à la fois réaliste et onirique de l'aire Saint-Mittre, l'*incipit* de *La Fortune des Rougon* (1871), premier roman du cycle des *Rougon-Macquart*, symbolise la polysémie de la corruption. L'abondance végétale du terrain provient du fumier créé par les cadavres des habitants de Plassans :

¹ Lettre de Zola à Cézanne du 25 mars 1860, dans *Corr.*, tome I, p. 140-141.

² Émile Zola, *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, 1991, p. 161.

³ Émile Zola, « Proudhon et Courbet », *Le Salut public*, 31 août 1865, dans *NME*, tome I, p. 740.

La terre, que l'on gorgeait de cadavres depuis plus d'un siècle, suait la mort, et l'on avait dû ouvrir un nouveau champ de sépultures, à l'autre bout de la ville. Abandonné, l'ancien cimetière s'était épuré à chaque printemps, en se couvrant d'une végétation noire et drue. Ce sol gras, dans lequel les fossoyeurs ne pouvaient plus donner un coup de bêche sans arracher quelque lambeau humain, eut une fertilité formidable. De la route, après les pluies de mai et les soleils de juin, on apercevait les pointes des herbes qui débordaient les murs ; en dedans, c'était une mer d'un vert sombre, profonde, piquée de fleurs larges, d'un éclat singulier. On sentait en dessous, dans l'ombre des tiges pressées, le terreau humide qui bouillait et suintait la sève.

Une des curiosités de ce champ était alors des poiriers aux bras tordus, aux nœuds monstrueux, dont pas une ménagère de Plassans n'aurait voulu cueillir les fruits énormes. Dans la ville, on parlait de ces fruits avec des grimaces de dégoût ; mais les gamins du faubourg n'avaient pas de ces délicatesses, et ils escaladaient la muraille, par bandes, le soir, au crépuscule, pour aller voler les poires, avant même qu'elles fussent mûres.

La vie ardente des herbes et des arbres eut bientôt dévoré toute la mort de l'ancien cimetière Saint-Mittre ; la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits, et il arriva qu'on ne sentit plus, en passant le long de ce cloaque, que les senteurs pénétrantes des giroflées sauvages¹.

Notons que les habitants de la ville répugnent aux fruits ayant poussé sur le terreau de la pourriture humaine, tandis que les « gamins du faubourg » les convoitent tellement qu'ils les volent à la nuit tombée. L'attrait de la banlieue réside dans cette ambivalence symbolique : la zone est pourriture pour les habitants de la ville, et fermentation nutritive pour les banlieusards.

Il n'est pas interdit de voir les terrains de Montrouge comme un modèle de l'aire Saint-Mittre. Non seulement cette dernière se situe au sud de Plassans, mais elle abrite

¹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *RM*, tome I, p. 5-6.

aussi des « poutres énormes, de dix à quinze mètres de longueur, gisant çà et là, par tas, pareilles à des faisceaux de hautes colonnes renversées sur le sol¹ », une scène qui rappelle inévitablement les terrains vagues de Montrouge où « çà et là, le sol noir bâille affreusement » et où « sur l'horizon bas et morne se détachent seulement les grandes roues des treuils² ». En effet, comme nous l'avons déjà suggéré, le cimetière abandonné (de Plassans) se rapproche métonymiquement des « anciennes carrières abandonnées » (de Montrouge).

Dans *Le Ventre de Paris* (1873), Mme François, la maraîchère de Nanterre, a « un marché passé avec la compagnie chargée du nettoyage des Halles » : elle emporte « deux fois par semaine, une charretée de feuilles, prises à la fourche dans les tas d'ordures qui encombrent le carreau », parce que les ordures produites aux Halles deviennent « un excellent fumier³ ». En tant que représentante de la vie heureuse à la campagne et qu'antithèse du « gros » commerçant des Halles, la maraîchère a cependant besoin de la corruption de Paris pour rendre ses champs féconds.

Dans *Au Bonheur des Dames* (1883), malgré sa compassion pour la famille de son oncle et ses voisins, Denise comprend la nécessité économique de la prospérité des grands magasins et des faillites des petits commerces : « Et [Denise] ne pouvait sauver personne, et elle avait conscience que cela était bon, qu'il fallait ce fumier de misères à la santé du Paris de demain⁴ ». Le fumier, métaphore de la misère causée par l'évolution rapide de la société capitaliste, devient le terreau qui nourrira la société future.

À la fin de *L'Argent* (1891), Mme Caroline, bien que ballottée par le projet de banque de Saccard et par sa banqueroute, bien que haïssant du fond du cœur l'argent qui ruine le cœur des hommes, ne peut s'empêcher de reconnaître son caractère grandiose : « [Aristide Saccard] avait raison : l'argent, jusqu'à ce jour, était le fumier dans lequel poussait l'humanité de demain ; l'argent, empoisonneur et destructeur, devenait le ferment de toute végétation sociale, le terreau nécessaire aux grands travaux qui

¹ *Ibid.*, p. 7.

² *CC*, ch. 21, p. 66.

³ Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, dans *RM*, tome I, p. 798.

⁴ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, dans *RM.*, tome III, p. 748.

facilitaient l'existence¹. » Cette triade « fumier », « ferment » et « terreau » résume bien l'ambivalence de l'argent et du système capitaliste qui détruisent l'ancienne société stagnante avant de construire une société nouvelle, plus solide et plus grande.

Autrement dit, la corruption sociale précède presque toujours la régénération de la société vieillie. De ce point de vue, le rôle social que joue Nana sous le Second Empire n'est pas forcément négatif pour la III^e République à venir. Dans le roman éponyme, l'héroïne est vertement critiquée par Fauchery dans une chronique intitulée « La Mouche d'Or », qui dévoile ses origines populaires : « [Nana] avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnées dont elle était le produit². » Une victime de la société capitaliste, une fille comparée à « une plante de plein fumier », se venge en répandant la corruption à chaque étage de la société.

Dans les cinq romans des *Rougon-Macquart* cités, la corruption ou le fumier concerne toujours les faubourgs (de Plassans), la banlieue (Nanterre et le quartier de la Goutte-d'Or) ou l'urbanisation de Haussmann. Le lien entre le fumier et la banlieue n'est certes pas causal, mais on peut penser que les peupliers exubérants grâce au fumier du bord de la Bièvre dans *La Confession de Claude* annoncent le motif ambivalent du fumier, qui se développera dans *Les Rougon-Macquart*.

4) La régénération en grande banlieue

- La verdure fraîche en amont

Revenons à la promenade de Claude qui se poursuit au bord de la Bièvre pour atteindre la campagne véritable où les personnages pourront respirer de l'air pur. Le couple remonte le ruisseau et « le coteau » (CC, ch. 21, p. 68) : le mouvement vertical correspond cette fois aussi à une amélioration de l'atmosphère du terrain. Dès qu'ils ont sauté « un mince ruisseau », possiblement la Bièvre en amont, ils se retrouvent soudain dans un coin de campagne véritablement idyllique :

¹ Émile Zola, *L'Argent*, dans *RM.*, tome V, p. 398.

² Émile Zola, *Nana*, dans *RM.*, tome II, p. 1269.

Pendant deux heures, nous sommes allés ainsi, en silence, rapidement. Nous avons passé par deux ou trois villages, Arcueil, Bourg-la-Reine, je crois ; nous avons parcouru plus de vingt sentiers, entre des murs blancs et des haies vertes. Puis, comme nous venions de sauter un mince ruisseau, dans une vallée pleine de feuillages, Laurence a poussé un cri d'enfant, un éclat de rire, et elle s'est échappée de mon bras, courant dans l'herbe, toute gaie, toute naïve.

Nous étions dans un grand carré de gazon, planté d'arbres, de hauts peupliers, qui montaient d'un jet, majestueusement, et se balançaient avec langueur dans l'air bleu. Le gazon était dru et épais, noir à l'ombre, doré au soleil ; on eût dit, lorsque le vent agitait les peupliers, un large tapis de soie à reflets changeants. Tout autour s'étendaient des terres labourées, couvertes d'arbustes et de plantes ; l'horizon n'était que feuilles. (CC, ch. 21, p. 68)

Cette vallée regorgeant de feuillage contraste avec le vallon répugnant de la Bièvre en aval. La verdure saine et abondante n'est ici ni brûlée ni rongée. Dans ce lieu utopique, Claude a bon espoir que Laurence regagne son innocence. Cette idée étrange est de l'auteur lui-même, qui souscrit à la théorie du milieu.

Dans le compte rendu de *Germinie*, Zola explique la corruption de l'héroïne par le milieu social dans lequel elle vit : « Imaginez une créature faite de passion et de tendresse [...]. Placez cette femme frémissante et forte dans un milieu grossier qui blessera toutes ses délicatesses [...]. Cette femme, cette créature maudite sera Germinie Lacerteux » (NME, tome I, p. 756). Les frères Goncourt reconnaissent la pertinence de cette analyse et, dans leur lettre de remerciements, répondent à Zola en ces termes : « comme vous le dites parfaitement, donnez à Germinie un mari, des enfants, et tout son dévouement se règle¹ ».

Il ne faut pas confondre la théorie du milieu avec les caractéristique du paysage

¹ Lettre d'Edmond et Jules de Goncourt à Émile Zola du 27 février 1865, dans *id.*, *Germinie Lacerteux*, éd. Nadine Satiat, Paris, Flammarion, 1990, p. 289.

romantique, lequel est le reflet du cœur des personnages. Le paysage désolé de Montrouge, avec son vieux cheval vu à travers le regard de Claude, n'est qu'un exemple typiquement romantique de paysage-état d'âme. L'origine du terme « romantique » est strictement liée à la naissance et au développement de l'idée de paysage comme miroir du moi. Comme l'écrit Michel Collot, « *romantique* est le paysage dont la virginité sollicite l'imagination¹ ».

En revanche, dans *La Confession de Claude*, l'espace devient un véritable actant du roman². Le changement de milieu où évolue Laurence constitue l'axe principal de l'intrigue. Claude se donne à elle en tant que futur mari et l'emmène à la campagne pour lui rendre sa virginité. En amont du ruisseau, dans un vallon proche de Fontenay-aux-Roses, les amants aboutissent à un carré de verdure fraîche qui les purifie : Claude croit que Laurence a « retrouvé ses quinze ans au sein de cette campagne qui n'avait pas quinze jours » (CC, ch. 21, p. 69).

- La fin de l'illusion

Cependant, une régénération durable nécessite un éloignement suffisamment long de la source de corruption. Le manque de moyens de Claude et Laurence les empêche de séjourner plus de deux jours à la campagne. Dès leur retour à Paris, Laurence entame une liaison avec Jacques, et Marie, ancienne petite amie de celui-ci, est expulsée de la chambre de Jacques. Le bonheur éphémère conféré par la partie de campagne (espace ouvert) accentue le contraste avec les histoires misérables qui se déroulent ensuite dans le cadre des appartements parisiens (espace fermé). Schéma principal du roman, l'inefficacité, voire la contre-productivité de la partie de campagne se retrouve dans *Germinie Lacerteux*. Vigor Caillet montre en effet que les trois promenades à la banlieue ou à la campagne dirigent paradoxalement Germinie vers les prochaines étapes de sa corruption³ : le piquenique jovial provoquera la rencontre d'hommes qui ruineront

¹ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, p. 25.

² « Le territoire n'est pas "à côté" ou "autour" du personnage, il constitue l'effet-personnage » (Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, p. 206).

³ Vigor Caillet, « *Germinie Lacerteux* des Goncourt, ou l'invention littéraire de la zone », dans

l'héroïne.

Pourquoi le bonheur conféré par la verdure de la banlieue ne dure-t-il pas plus longtemps ? Quelles fonctions joue la promenade vers la banlieue dans les premiers romans de Zola ? Nous répondrons à ces questions dans la deuxième partie de cette thèse. Concernant *La Confession de Claude*, on peut difficilement nier que la promenade vers la forêt de Fontenay semble être insérée postérieurement à la lecture de *Germinie Lacerteux*, tant cette scène détonne avec les autres chapitres et n'a aucun impact sur l'intrigue globale du roman. Même après la trahison de Laurence, Claude n'abandonnera pas son idéal naïf nourri par les récits romantiques, puisqu'il s'occupera de Marie, jeune fille moribonde, en la considérant comme une courtisane repentie que la mort purifiera.

Zola approfondira la description de la banlieue lorsqu'il développera sa future théorie littéraire : le « naturalisme ». La promenade vers la banlieue s'intégrera de plus en plus profondément à la structure générale de ses romans suivants : *Le Vœu d'une morte* (1866), *Thérèse Raquin* (1867) et *Madeleine Férat* (1868).

Loin d'être romantique, la promenade de Claude et Laurence dans les paysages répugnants des terrains vagues et de la Bièvre empêche les personnages de s'absorber dans une rêverie bucolique. Elle ne s'apparente pas non plus à une flânerie baudelairienne ou benjamienne car elle a pour objectif précis de régénérer l'héroïne au sein d'une fraîcheur verdoyante. Pour les personnages, petite et grande banlieues ne sont que des obstacles à franchir pour aboutir à un lieu euphorique, véritable destination de leur promenade.

Pour autant, nous ne pouvons conclure que la promenade zolienne suit l'exemple proposé par les Goncourt. Si de nombreux points communs existent entre les promenades vers la banlieue dans *La Confession de Claude* et *Germinie Lacerteux*, un écart considérable subsiste néanmoins entre les deux œuvres. Tout d'abord, Claude, pauvre et

Paysages urbains de 1830 à nos jours, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 143-156.

fainéant, vit à la bohème, alors que les amants de Germinie sont de classe laborieuse. La banlieue est un environnement hostile à Claude, tandis que Germinie et ses amants se promènent et piqueniquent à leur aise à Montmartre et au bois de Vincennes. Ensuite, Claude entend se promener en banlieue seul avec sa maîtresse, tandis que Germinie ne cesse de se plonger dans la foule. Enfin, l'atmosphère conviviale de la foire sur le talus des fortifications rend Germinie heureuse, quand le silence du même endroit permet à Claude de s'adonner à la rêverie.

DEUXIÈME PARTIE

LA BANLIEUE, UNE INTERFACE ENTRE PARIS ET LA CAMPAGNE

Il fouilla les environs de la capitale, et découvrit une bicoque à vendre, en haut de Fontenay-aux-Roses, dans un endroit écarté, sans voisins, près du fort : son rêve était exaucé ; dans ce pays peu ravagé par les Parisiens, il était certains d'être à l'abri ; la difficulté des communications mal assurées par un ridicule chemin de fer, situé au bout de la ville, et par de petits tramways, partant et marchant à leur guise, le rassurait. (Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], dans *Romans et nouvelles*, éd. André Guyaux et Pierre Jourde, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 543)

CHAPITRE PREMIER

LES DEBUTS LITTERAIRES DE ZOLA À LA PÉRIPHÉRIE

Alors que, dans la première partie de cette thèse, nous avons étudié de façon générale la représentation de la banlieue chez les écrivains réalistes, de Balzac à Zola, en passant par Hugo et les frères Goncourt, cette deuxième partie sera notamment consacrée à l'étude de la représentation de la banlieue dans les quatre premiers romans de Zola : *La Confession de Claude*, *Le Vœu d'une morte*, *Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat*. Ce faisant, nous essayerons désormais de nous focaliser sur la poétique de la banlieue tout en soulignant ce qui relève de la transition du romantisme au réalisme d'une part, mais aussi du réalisme au naturalisme.

Sur le plan thématique, la deuxième partie fait aussi pendant à la première. Dans celle-ci, nous avons mis en lumière la caractéristique frontalière de la banlieue en soulignant l'importance du mur des Fermiers généraux et des fortifications de Thiers. Dans la deuxième partie, au contraire, il n'est plus question de relever la présence des murs, car nous étudierons désormais la fonction d'interface de la banlieue. La banlieue n'est pas un mur, mais une zone habitable. Certes, une courte promenade en banlieue ne satisfait pas les personnages qui aspirent à une renaissance romantique, mais quand ils y demeurent plus longtemps, ces derniers ne peuvent malgré tout échapper à certaines influences locales.

De même que la première partie s'ouvrait sur une approche historique générale concernant les faubourgs et la banlieue entre 1830 et 1870, nous commencerons la deuxième par une approche biographique de Zola. En effet, la représentation de la banlieue dans les premiers romans de l'auteur est indissociable de ses expériences dans les environs d'Aix et de Paris. Pourquoi sa formation est-elle si fortement liée à la

banlieue ? Nous pouvons désigner à cela deux raisons. La première est la précarité de sa vie sans père. Après la mort de François Zola en 1847 et jusqu'en 1858, les Zola seront contraints de déménager de plus en plus vers la périphérie d'Aix. Leur situation financière s'aggrave encore après l'installation à Paris. Leurs domiciles dans les deux villes se situent presque toujours dans les faubourgs ou la petite banlieue. La seconde raison est liée à une habitude de Zola : la randonnée. Dans sa jeunesse, le futur romancier arpente les environs d'Aix avec ses amis Cézanne et Baille. Cette expérience subsistera chez Zola comme une source majeure d'inspiration. Il est donc possible de considérer les promenades vers la banlieue dans ses premiers romans comme une tentative visant à se ressourcer dans les environs de Paris.

1. La banlieue dans la vie de Zola avant 1864

Avant d'entamer l'étude des premiers romans zoliens, nous nous pencherons brièvement sur les expériences du futur auteur relatives aux faubourgs et à la banlieue. Durant les vingt-cinq premières années de sa vie, Émile vit souvent dans des situations marginales, aussi bien socialement que géographiquement. Né à Paris le 2 avril 1840, de père vénitien et de mère française, ses parents et lui s'installent, en avril 1843, à Aix-en-Provence pour que son père, François Zola, dirige la construction d'un barrage. La famille est totalement étrangère dans cette ville (sa mère est, quant à elle, originaire de Dourdan, commune située à environ 45 km au sud-ouest de Paris¹). Le 27 mars 1847, François décède juste après le commencement des travaux qu'il menait, laissant les siens endettés. Les difficultés financières contraignent la mère et le fils à demeurer dans les quartiers périphériques de la ville. En février 1858, les Zola quittent Aix-en-Provence pour revenir à Paris. Émile entre au lycée Saint-Louis en cours d'année scolaire, et éprouve des difficultés à s'intégrer dans le groupe de lycéens précoces : sa jeunesse, son inexpérience, sa qualité d'étranger le desservent.

¹ Les camarades du collège appellent Émile Zola « franchiot » à cause de son accent parisien. (Henri Mitterand, *Zola*, Paris, Fayard, tome I, 1999, p. 109).

1) François Zola, ingénieur et père de l'auteur

La relation entre Émile Zola et la banlieue remonte à avant sa naissance. Si François Zola est connu par la construction du barrage d'Aix-en-Provence, il faut savoir qu'il a auparavant proposé divers projets de travaux publics, mais en vain. En 1833, il crée une société pour l'éclairage au gaz dans la ville de Marseille, mais celui-ci sera installé sans lui, en 1837¹. À compter de 1834, il prépare un projet d'agrandissement du port de Marseille, qui sera d'abord approuvé par le conseil municipal en 1836, puis finalement refusé sous prétexte que François s'est « trompé dans son budget » et a « établi un programme de travaux “inutilement gigantesque” ». Ce sont les ingénieurs des Ponts et Chaussées locaux qui gèreront les travaux. Zola père abandonne alors ses projets d'urbanisation marseillais pour s'intéresser à Aix-en-Provence en 1838.

- La machine de transport des terres et les fortifications

François Zola propose ses projets de travaux à Marseille, mais aussi à Paris. Il est plusieurs fois contraint de séjourner dans la capitale pour obtenir des autorisations³, séjours pendant lesquels il présente par deux fois son plan de fortifications de Paris, en 1831 et en 1840⁴. Si ses plans sont chaque fois refusés, ses tentatives ne se révèlent pourtant pas inutiles, puisqu'une machine qu'il avait inventée dans le cadre de ses projets est effectivement employée pour débayer les fossés des fortifications⁵. C'est là son premier succès :

L'ingénieur [François Zola] invente une machine pour le transport des terres. Grâce à M. Thiers, il expérimente son invention à la porte de Clignancourt, la perfectionne, la fait

¹ Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 34-35.

² *Ibid.*, p. 39.

³ Dans le privé, pendant ses séjours à Paris, François se marie à Émilie Aubert en 1839. Leur fils Émile naît l'année suivante (*ibid.*, p. 43).

⁴ *Ibid.*, p. 28, 50-51.

⁵ François dépose le brevet de cette machine le 10 juin 1841 (*ibid.*, p. 51).

accepter. Et sa machine fonctionna à Montrouge, en 1842¹.

Dans cet extrait, la référence aux fossés des fortifications ne semble pas futile². Paul Alexis rédige sa biographie de Zola grâce aux documents que celui-ci lui a présentés. Il est légitime d'imaginer que Zola contribue lui-même, dans une certaine mesure, à introduire une structure cohérente dans la narration de sa vie. Comme l'indique Frédérique Giraud, nous devons considérer avec prudence l'authenticité de cette biographie car les documents en sont déjà triés par Zola³. Le texte d'Alexis doit plutôt nous aider à comprendre comment Zola entend construire et faire connaître sa propre image.

La machine de transport des terres relie les fossés des fortifications de Paris au barrage d'Aix-en-Provence. Pour Émile Zola, les deux grands succès de son père ont consisté à « creuser » le sol et un canal. Émile consolide ainsi l'image de son père comme un homme qui « féconde » la terre grâce à la technologie industrielle.

- Son protecteur Adolphe Thiers

En 1836, en pleine préparation de son projet d'agrandissement du port de Marseille, François Zola fait la connaissance d'Adolphe Thiers, marseillais, député d'Aix-en-Provence depuis 1830 et alors président du Conseil⁴. La protection de cet homme politique favorisera certainement le succès des travaux ultérieurs de François. Les fortifications dont il a déblayé les fossés sont appelées « les fortifications de Thiers ». Son projet de barrage à Aix-en-Provence n'aurait pas été admis sans le soutien du président, qui avait fait son droit dans cette ville.

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami, avec des vers inédits de Émile Zola*, Paris, Charpentier, 1882, p. 11.

² Alors que Germinie se promène dans le fossé de la porte de Clignancourt, Claude marche dans le fossé de Montrouge. Zola est donc conscient du point commun entre les promenades de *Germinie Lacerteux* et de *La Confession de Claude* quand il fournit ses documents à Alexis, soit au moins vers 1880.

³ Frédérique Giraud, *Émile Zola, Le déclassement et la lutte des places*, Les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 78-80.

⁴ Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 38.

La biographie d'Alexis souligne fortement le lien avec Thiers :

Émile avait alors trois ans. Ses parents, à Aix, se logèrent d'abord cours Sainte-Anne ; puis peu après, impasse Sylvacanne, dans une maison précédemment habitée par la famille de M. Thiers¹.

La première apparition d'Émile Zola dans la presse se rapporte aussi à Thiers. Quatre mois après la mort de François, Adolphe Thiers se rend sur les chantiers du barrage. On présente le fils de l'ingénieur à cet ancien président du Conseil². Le journal local décrit méticuleusement l'itinéraire de Thiers qui visite Aix le 26 juillet et y séjournera jusqu'au 2 août. Le lendemain, l'ancien président visite l'école des Arts et Métiers, l'étang de Berre et le Port-de-Bouc. La visite au barrage du surlendemain est loin d'être prioritaire :

– Hier 28 juillet [1847], M. Thiers, ainsi que MM. Aude, maire d'Aix, Borély, procureur-général, Goyrand, adjoint, Leydet, juge de paix, et plusieurs autres notabilités de la ville, sont allés inopinément visiter les travaux du canal Zola, à la colline des Infernets. Ils ont été reçus au milieu des bruyantes détonations des coups de mines que les ouvriers, prévenus à la hâte, avaient préparés à cette intention.

[...]

M. Pérémé [le gérant] a profité de la circonstance pour présenter à M. Thiers le jeune fils de feu M. Zola. L'illustre orateur a fait le plus gracieux accueil à l'enfant ainsi qu'à la veuve d'un homme dont le nom vivra parmi ceux des bienfaiteurs du pays³.

Pour Thiers, le but de cette visite n'est pas de célébrer le commencement des travaux ni de présenter ses condoléances à la famille de l'ingénieur décédé. Il semble plutôt s'agir

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, *op.cit.*, p. 11. L'orthographe du toponyme « Sylvacanne » varie, cf. ci-dessous.

² Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 65.

³ *La Provence*, jeudi 29 juillet 1847, p. 2. Source, Bibliothèque Méjanès, Cote : JX012. Bibliothèque numérique, <https://bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com/idurl/1/36251>.

d'une excursion imprévue. Pourtant, la rencontre avec l'ancien président qui avait soutenu le projet du barrage revêtra une grande importance dans la formation du jeune garçon. Juste après la mort de son père, un protecteur apparaît devant lui. Il est possible d'imaginer que Thiers lui est apparu comme une sorte de père de substitution. Le jeune Émile considère en effet Thiers comme un modèle à suivre et un protecteur éventuel :

Je ne sais vraiment quelle destinée me poursuit dans le choix de mes logements. Tout enfant, j'ai habité, à Aix, la demeure de Thiers [dans la traverse Sylvacanne]. [...] puis aujourd'hui, je ne sais trop par quelle fatalité, je déménage de ce splendide septième, dont je t'ai parlé au printemps dernier et je choisis justement une nouvelle mansarde, celle où Bernardin de Saint-Pierre a écrit la plupart de ses œuvres¹.

Dans cet extrait, Zola cite Adolphe Thiers et Bernardin de Saint-Pierre, deux sommités des sphères politique et littéraire, respectivement. Bien que les deux chambres jadis occupées par ces illustres personnages ne soient pas somptueuses, le hasard, ressenti comme providentiel, qui a conduit le jeune écrivain à y emménager lui semble préfigurer un succès futur.

Au même titre que la machine de transport de terre, Adolphe Thiers est aussi la charnière reliant deux grands travaux de François Zola : les fortifications de Paris et le barrage d'Aix-en-Provence. Cette combinaison itérative indique que la contribution du père aux fortifications rivalise avec la construction du barrage, au moins dans l'image que son fils se crée.

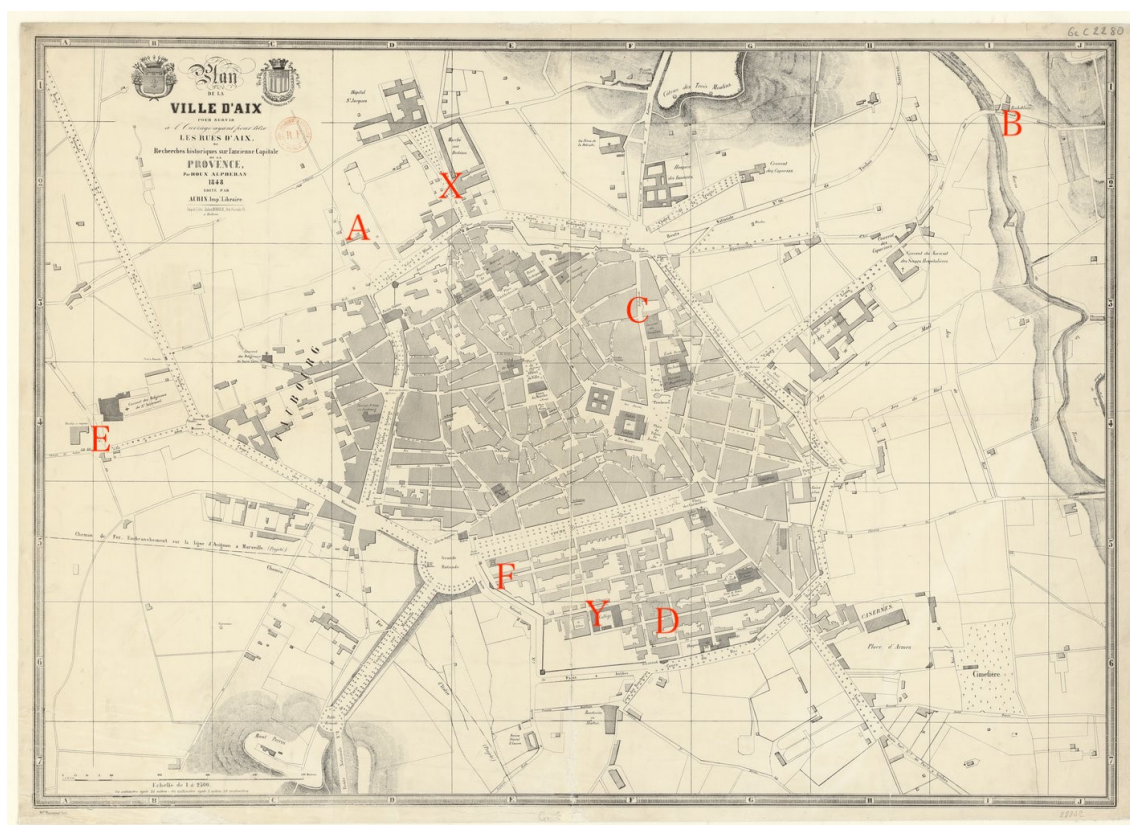
Ainsi, Paris n'était pas une ville complètement étrangère au jeune Émile. En se promenant dans les fossés des fortifications, comme le fait Germinie, ce dernier se sent fier d'être le fils du grand ingénieur oublié. L'urbanisation et l'industrialisation ne sont donc pas répréhensibles *a priori* pour l'auteur. Pour autant, le regard qu'il porte sur les fortifications est ambivalent, car elles incarnent le plan refusé de son père. Après

¹ Lettre d'Émile Zola à Paul Cézanne du 5 février 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 258.

l'invasion prussienne et la Commune de Paris, Zola critiquera en 1871 l'inutilité des fortifications d'alors¹.

2) La vie périphérique à Aix-en-Provence : 1843-1858

En 1843, François Zola a enfin réussi à obtenir une autorisation pour la construction du barrage, et s'installe avec sa famille à Aix-en-Provence. Nous reportons ci-dessous le plan d'Aix-en-Provence en 1848. Les lettres que nous y inscrivons marquent l'emplacement des principaux logements où les Zola vécurent de 1843 à 1858².



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

¹ « Je crois que la Commune ne se fait plus aucune illusion sur la défense des remparts, elle sait bien que l'enceinte sera emportée une nuit ou l'autre ; mais elle compte sur la guerre des rues [...] » (Émile Zola, « Lettre de Paris », 30 avril 1871, *Le Sémaphore de Marseille*, dans *NME*, tome IV, p. 491).

² Nous avons consulté à cette fin Henri Mitterand (*Zola*, tome I, p. 54-129), Alain Pagès et Owen Morgan (*Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 108-110) et Jean-Luc Lioult (« Nouvelles précisions sur les années aixoises d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 1991, n° 65, p. 199-214).

Figure 11, « Plan de la ville d'Aix, pour servir à l'ouvrage ayant pour titre "Les Rues d'Aix"¹ »

Domiciles :

A : 6, traverse Silvacane, 1843-1852.

B : Pont de Béraud, 1852.

C : 27, rue Bellegarde, 1853- (les grands parents d'Émile).

D : rue Longue-Saint-Jean (actuelle rue Roux-Alpheran), à partir de 1853 (la mère d'Émile).

E : Moulin à Vapeur (« le quartier des Minimes, sur la route de Gallice² »), 1855-56.

F : 2, rue Mazarine, 1857-58.

Écoles :

X : pensionnat Notre-Dame, 1847-1852.

Y : collège Bourbon, 1852-1858.

- La traverse Silvacanne

Déterminer la position du domicile de la « rue » Silvacanne (A) où les Zola s'installent en 1843 n'est pas facile. Selon Henri Mitterand, « le 26 septembre 1843, l'ingénieur donne une adresse qui sera longtemps celle des Zola à Aix : 6, rue Silvacanne, près du boulevard Notre-Dame³ ». *Le Guide Émile Zola* d'Alain Pagès et d'Owen Morgan affirme aussi que « la famille Zola habite dans cette maison [6, rue Silvacanne] (située aujourd'hui au n° 12), dès le 26 septembre⁴ ». Ces deux études biographiques se basent sur un article de Jean-Luc Lioult paru en 1991 :

¹ François Roux-Alphéran, « Plan de la ville d'Aix, pour servir à l'ouvrage ayant pour titre "Les Rues d'Aix" », Aubin, 1848. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-2280. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530293237>.

² Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 108.

On peut estimer que le petit Émile et sa mère sont, cette fois, du voyage ; dès le 26 septembre 1843, l'ingénieur donne l'adresse bien connue du 6, rue Silvacanne¹.

La maison de la rue Silvacanne est en fait la propriété, selon le cadastre, de la marquise Henriette de Félix-d'Ollières, veuve en secondes nocces de Joseph-Gaspard Léon de Guiedan².

Il n'est pas interdit d'y voir un prototype de l'impasse des Chevillottes dans « La Conquête de Plassans », et l'on sait qu'il existe, au n° 10 actuel, un puits mitoyen fort semblable à celui de « La Fortune des Rougon » ; ajoutons qu'il s'y trouve aussi (mais depuis quand ?) une étroite porte percée dans le mur de séparation. (Tout cela, en 1990, reste assez bien visible. La maison Gueidan, au n° 12 actuel [...])³.

La plupart des informations relatives aux domiciles aixois des Zola contenues dans les études de Mitterand et de Pagès et Morgan proviennent de cet article de Lioult⁴. La présence d'un puits mitoyen et d'une étroite porte dans la rue en 1990 permet à ce dernier d'imaginer que la rue Silvacanne servit de modèle à l'aire Saint-Mittre de *La Fortune des Rougon*. Les deux études biographiques suivent cette hypothèse⁵.

Pourtant, avant 1978, dans la notice d'une lettre de Zola, Colette Becker avait déjà écrit que le domicile des Zola depuis 1843 était le « 6, traverse Sylvacane, dans une

¹ Jean-Luc Lioult, « Nouvelles précisions sur les années aixoises d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 65, 1991, p. 200.

² *Ibid.*, p. 202.

³ *Ibid.*, p. 203.

⁴ La remarque sur la ressemblance entre la traverse Sylvacanne et l'impasse Saint-Mittre n'est cependant pas une originalité de Lioult. Selon Roger Ripoll, c'est Armand Lunel (« Le Puits mitoyen. Un souvenir d'enfance d'Émile Zola », *L'Arc*, n° 12, 1960, p. 85-87) qui a le premier « montré que l'impasse [Saint-Mittre] devait être identifiée à la traverse Silvacanne » (Roger Ripoll, « La vie aixoise dans *Les Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 43, 1972, p. 40).

⁵ « Acceptons la surimpression mutuelle d'Émile et de Silvère, du jardin de la rue Silvacanne et de l'aire Saint-Mittre [...] » (Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 68).

« La maison où demeurent Tante Dide et Silvère, dans *La Fortune des Rougon*, doit sans doute être identifiée à celle de la rue Silvacanne » (Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 108).

maison appartenant au marquis de Gueydan¹ » (l'orthographe de « Sylvacanne » fluctue : « Sylvacane », « Silvacane », etc.). Selon Alexis, premier biographe de Zola, la famille de l'écrivain a logé « impasse Sylvacanne, dans une maison précédemment habitée par la famille de M. Thiers² ». Rue ? Traverse ? Impasse ? En fin de compte, nous ne trouvons, sur le plan aixois de 1848 ci-dessus comme sur sa version actuelle, qu'une « traverse » Sylvacanne³. Les caractéristiques topographiques de la « rue » Sylvacanne que les chercheurs relèvent correspondent bien à cette traverse. Comme le décrit Henri Mitterand, la traverse Sylvacanne aboutit sur le boulevard Notre-Dame, actuel boulevard Jean Jaurès. Alexis, Lioult et d'autres chercheurs font remarquer que le milieu de la traverse Sylvacanne est assez champêtre. Sur le plan de 1848, les bâtiments situés au bord de la traverse sont effectivement très espacés, et de grands jardins privés figurent toujours sur le plan actuel de la ville. C'est pourquoi nous décidons de reporter le premier domicile, marqué d'un « A », à l'adresse de l'actuel n° 12, traverse Sylvacanne.

La ressemblance topographique entre la traverse Sylvacanne et l'aire Saint-Mittre du Plassans des *Rougon-Macquart* est certes assez convaincante, mais il serait hâtif de conclure qu'elle en eût été l'unique modèle, ou le modèle primordial. Roger Ripoll affirme que l'aire Saint-Mittre possède deux modèles réels, l'ancien cimetière et le terrain vague :

[...] on peut découvrir l'origine réelle du décor de l'aire Saint-Mittre, cet ancien cimetière devenu un terrain vague où les charrons du faubourg déposent leurs pièces de bois et où viennent camper les bohémiens. Simplement, Zola a confondu l'ancien cimetière et le terrain vague, qui étaient en réalité deux choses différentes⁴.

¹ Collete Becker, note dans *Corr.*, tome I, p. 260.

² Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, op. cit., p. 11.

³ Selon Raymond Jean, qui fut professeur à l'université d'Aix-en-Provence, ces trois nominations existent en effet : « [...] la maison de la rue Silvacanne (parfois dite impasse, aujourd'hui traverse Silvacanne » (Raymond Jean, *Cézanne et Zola se rencontrent*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 24).

⁴ Roger Ripoll, « La vie aixoise dans Les Rougon-Macquart », *Les Cahiers naturalistes*, n° 43, 1972, p. 41.

En citant *Le Messager de Provence* du 3 février 1866, Ripoll montre qu'un terrain vague se trouvait « entre la route impériale, le jardin de Grassi et la traverse Silvacanne » où bohémiens et chiffonniers campaient¹. Reprenons le plan d'Aix de 1848 en nous focalisant sur les environs de la traverse Sylvacanne :

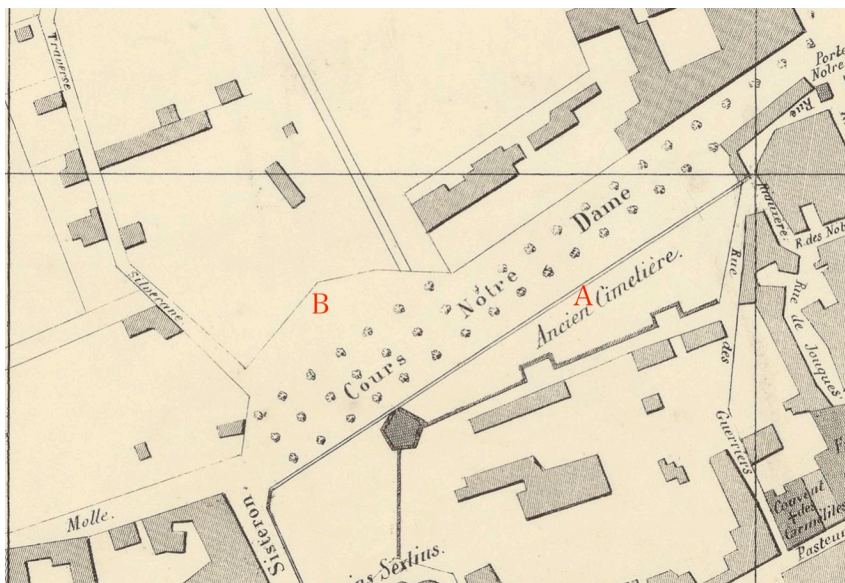


Figure 12²

La rue qui s'étire parallèlement à la traverse Sylvacanne est l'actuelle avenue de Grassi. Selon Ripoll, en B se situait un terrain sans nom où les marginaux se rassemblaient³. De l'autre côté du boulevard Notre-Dame, nous trouvons l'« Ancien Cimetière ». Il est donc probable que Zola ait réuni divers lieux caractéristiques qui se trouvaient dans les environs de la traverse Sylvacanne afin de créer l'aire et l'impasse Saint-Mittre, auquel cas il n'est pas interdit d'élargir la zone de recherche pour retrouver les modèles du roman. Rappelons la topographie de l'aire Saint-Mittre :

[...] après avoir dépassé les premières maisons du faubourg, un terrain vague désigné dans

¹ *Ibid.*

² François Roux-Alphéran, « Plan de la ville d'Aix, pour servir à l'ouvrage ayant pour titre "Les Rues d'Aix" », Aubin, 1848. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-2280. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530293237>.

³ Roger Ripoll, « La vie aixoise dans Les Rougon-Macquart », art. cit., p. 41.

le pays sous le nom d'aire Saint-Mitre¹.

Pour se rendre à l'aire Saint-Mitre depuis la ville, il faut franchir non seulement les murailles de celle-ci, mais aussi ses faubourgs. L'ancien cimetière et le terrain vague près de la traverse Sylvacanne, quant à eux, côtoient le rempart. Certains « modèles » de l'aire Saint-Mitre se retrouvent à l'ouest d'Aix, non seulement sur le plan topographique, mais aussi sur le plan toponymique. Le plan aixois de 1848 montre en effet que les faubourgs ne s'étaient développés qu'à l'ouest de la ville. En traversant ces faubourgs, appelés « la ville des Tours », on aboutissait à une vigne². La légende veut qu'un saint catholique du nom de Mitre y travaillât comme vigneron. Ce « Saint-Mitre » d'Aix est à l'évidence la source du Saint-Mitre de Plassans.

Sur la carte fictionnelle de Plassans, l'aire Saint-Mitre confine au champ appelé « Jas-Meiffren ». Un « jas » se trouve également à l'ouest d'Aix, à proximité de la vigne de Saint-Mitre. Le 15 septembre 1859, Louis-Auguste Cézanne, père de Paul Cézanne, camarade d'Émile et futur grand peintre, achète le « Jas³ de Bouffan » dans les parages⁴. Les modèles de l'aire Saint-Mitre ne se limitent donc pas aux environs de la traverse Sylvacanne. Comme les domiciles aixois des Zola sont presque toujours situés dans des quartiers marginaux, nous tenterons de rechercher d'autres modèles possibles dans ou près des lieux habités par la famille.

- De la campagne aux faubourgs

En 1852, la Société du canal Zola tombe en faillite et la veuve Émilie Zola perd sa pension de 150 francs mensuels⁵. Mère et fils sont forcés de quitter la maison de la

¹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *RM*, tome I, p. 5.

² Depuis 1978, un parc baptisé Saint-Mitre existe dans les parages.

³ « Jas » : Dans les Alpes et le Midi de la France, désigne un abri couvert pour les troupeaux de chèvres et de moutons. (*Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, 1992-).

⁴ « Bastide du Jas de Bouffan », Aix-en-Provence.fr. <http://www.aixenprovence.fr/Bastide-du-Jas-de-Bouffan>.

⁵ Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola*, *op. cit.*, p. 12.

traverse Sylvacanne, dont le loyer annuel s'élève à 350 francs¹ :

Le 11 avril 1852, [Émilie Zola, mère d'Émile] résilia le bail ; elle n'avait pas payé tout son dû, et elle laissa en garantie à son propriétaire, M. de Guiedan, en échange d'un délai de cinq ans, cinq actions du canal. [...] En fait, dès l'automne de 1851, la famille s'était installée au Pont de Béraud, un lieu encore champêtre, sur la route de Vauvenargues, dans une sorte de maison de campagne appartenant elle aussi au marquis de Gueidan, avec un loyer inférieur à celui de la rue Sylvacanne [...]².

Le Pont de Béraud (le point B sur la figure 11) se situe à environ 800 m au nord-est de la muraille d'Aix. Les Zola vivent dans cette maison champêtre durant le printemps et l'été 1852. Émile étant pensionnaire de l'école, ce déplacement ne lui cause pas de réel tracass³. Alexis explique même comment l'environnement de ce lieu nourrit chez Émile l'amour de la campagne :

Au lieu d'un simple jardin, les champs entiers, les champs qui n'ont pas de clôture, lui furent ouverts. C'est là, le long de la Torse, petit ruisseau adorable, ainsi nommé à cause des capricieuses sinuosités de son cours, que le futur auteur des *Contes à Ninon* commence à s'éprendre de ce large amour de la campagne, qui, plus tard, sera à chaque instant la fantaisie et le côté poétique de son œuvre réaliste⁴.

La question n'est pas de savoir si cette histoire de la naissance de l'amour pour la campagne est vraie ou fausse. L'important est qu'Émile Zola lui-même pourrait raconter

¹ *Ibid.*, p. 108.

² Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 87.

³ Selon Henri Mitterand, en dépit de la proximité entre la traverse Sylvacanne et l'école Joseph Isoard qui se trouvait sur le cours de l'Hôpital (l'actuelle avenue Pasteur), Émile est resté pensionnaire entre 1847 et 1852. (Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 70). Pourtant, Paul Alexis affirme qu'Émile était « externe du pensionnat Isoard ». (Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami, op. cit.*, p. 19).

⁴ *Ibid.*, p. 19.

ce genre de « mythe ». Tandis qu'Alexis souligne la continuité du milieu champêtre depuis le vaste jardin de la traverse Sylvacanne à la campagne du Pont de Béraud, il ignore que les bohémiens et les chiffonniers campaient à côté de la traverse Sylvacanne¹.

- De l'école ouverte au collège fermé

Selon Alexis, le pensionnat Notre-Dame qu'Émile fréquente de 1847 à 1852 est un lieu presque campagnard où les garçons s'ébattent en plein air. Il se trouvait au 18 du cours de l'Hôpital² (actuelle avenue Pasteur), à l'extérieur des remparts. Alexis le décrit comme un jardin pour les enfants :

Mais, à mon dernier voyage à Aix, je me souviens d'avoir passé devant le pensionnat Notre-Dame. Un brouhaha joyeux de gamins en récréation venait jusqu'à moi. [...]

Émile Zola passa cinq ans, de sept à douze, sous la férule peu redoutable de ce premier père intellectuel. [...] Il restait aussi libre que par le passé, courant quand il voulait dans le jardin, grimant aux arbres, pétrissant le sable et la terre à sa guise, manquant la pension, si ça ne lui disait pas d'y aller³.

Jusqu'à l'âge de douze ans, Émile vit ainsi toujours à l'extérieur de la muraille. Les logements familiaux et son pensionnat font toujours face aux grands jardins.

Cependant, le temps du bonheur libre en plein air touche à sa fin dès qu'on l'inscrit seul collègue qui existe à Aix. En octobre 1852, les Zola s'installent de nouveau dans la ville, mais pour vivre cette fois à l'intérieur des remparts. Émile n'habite pas avec sa famille car il devient interne du pensionnat du collège Bourbon. Sa vie d'interne le prive de sa liberté. Le garçon entre pour la première fois dans un milieu hostile :

Peu liant, pas tutoyeur, myope, timide, naturellement très doux, déjà réfléchi avec un grand

¹ *Ibid.*, p. 17-19.

² Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 70.

³ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami, op. cit.*, p. 18.

fond de sérieux dans le caractère, le « nouveau » ne sympathisait pas avec la tourbe de gamins brailards, qui compose le fond des petites classes des collèges méridionaux. En outre, cette engeance brutale trouvait de l'accent à ce camarade bien élevé, né à Paris. On le traitait de « parisiens » de « *franchiot*¹ ! »

1852 est donc l'année où Émile se sent pour la première fois étranger. Franchir le mur implique de se confronter à l'antipathie des bourgeois aixois. La présence de la muraille se fait ainsi de plus en plus prégnante dans la conception de l'espace urbain chez Zola.

- Son dernier domicile près du collège

Si Émile reste interne durant ses quatre premières années de collège, c'est parce que la précarité financière des Zola les force à changer très souvent de domicile. Durant cette période, la relation entre la mère et les grands-parents maternels d'Émile semble instable. Les deux générations vivent tantôt ensemble, tantôt séparément. Quand les grands-parents habitent un quartier (C de la figure 11) assez proche du centre-ville, la mère d'Émile habite seule dans un autre, situé au sud de la ville, près du collège (D). En 1855-1856, les Zola (sans Émile) vivent cette fois ensemble dans les faubourgs à l'ouest de la ville (E). À compter de 1856, Émile devient « externe surveillé » et vit avec sa mère près du collège (F).

Les errances domiciliaires des Zola entre les quartiers (C) et (E) compteront sans doute moins pour l'auteur que le dernier domicile de sa famille (F). Interne pendant la période 1852-1856, Émile n'habite chez sa mère ou chez ses grands-parents que pendant les vacances. Le dernier domicile, sis rue Mazarine, sera quant à lui très important pour imprimer les images des faubourgs dans le cœur d'Émile.

La topographie du quartier sud, où se situent leur dernier domicile aixois et le collège, est aussi symbolique que celle de la traverse Sylvacanne. Voici le détail de ce quartier sud :

¹ *Ibid.*, p. 26.

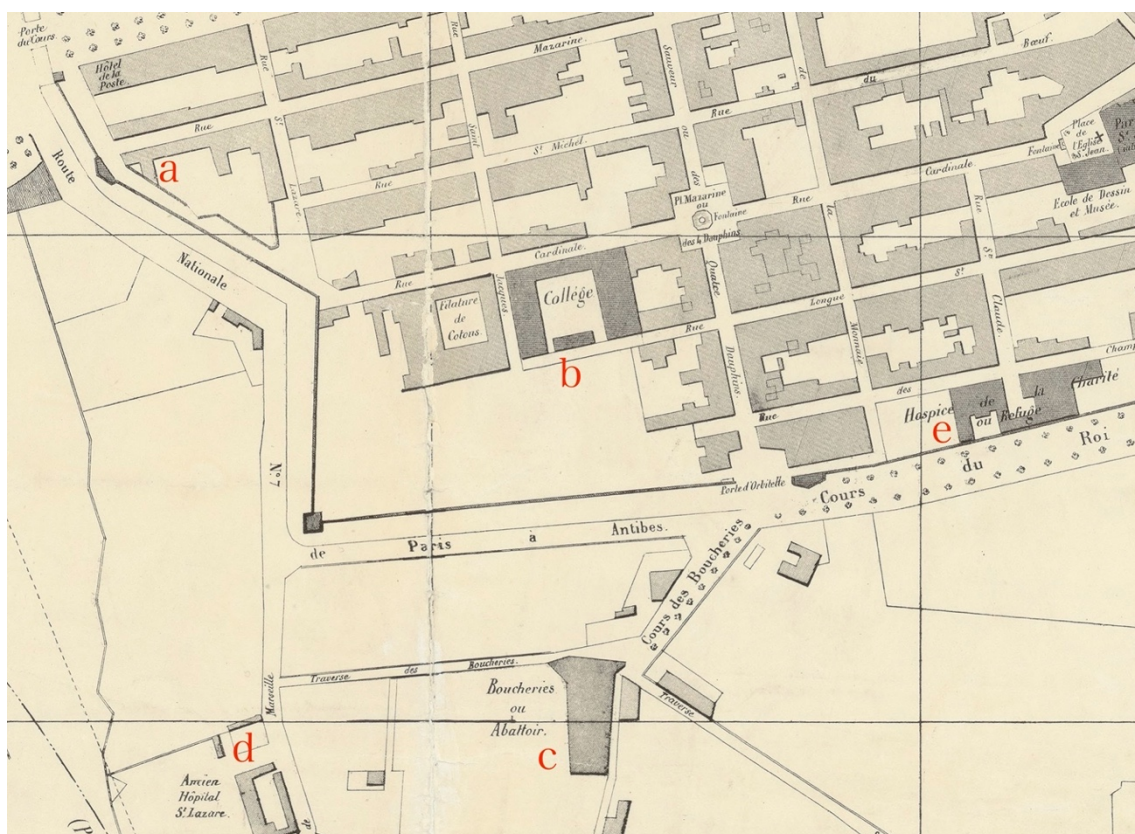


Figure 13¹

- a. logement des Zola au 2, rue Mazarine
- b. Collège Bourbon
- c. Abattoir
- d. Ancien Hôpital Saint-Lazare
- e. hospice de la Charité ou Refuge

Le point « a » désigne le domicile du 2, rue Mazarine. Selon Alexis, ce dernier logement des Zola est « le plus pauvre », la famille étant en effet forcée de quitter les logements précédents afin de diminuer ses dépenses :

¹ Nous marquons certains lieux importants sur le détail du plan. Il s'agit du plan de François Roux-Alphéran, « Plan de la ville d'Aix, pour servir à l'ouvrage ayant pour titre "Les Rues d'Aix" », Aubin, 1848. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-2280. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530293237>.

Dès le commencement de 1857, l'appartement du cours des Minimes étant devenu trop cher, il avait fallu le quitter, et l'on était venu au coin de la rue Mazarine. Ce fut là le dernier logement de la famille Zola à Aix, le plus pauvre, rien que deux petites pièces donnant sur le « barri », sorte de ruelle faisant le tour de la ville : de chétives maisons d'un côté, et de l'autre le mur en ruines du rempart¹.

Le plan ci-dessus permet de constater que la ruelle, qui fait le tour de la ville, court derrière le domicile des Zola. La porte d'octroi et la ruelle intérieure du rempart ne sont cependant pas les seuls éléments « périphériques » dans les environs du domicile de la rue Mazarine et du collège Bourbon.

En effet, tout d'abord, le collège lui-même touche quasiment les remparts. Zola assimile parfois le mur du collège au mur de la ville du fait de leur contiguïté topographique. Dans *L'Œuvre*, le tome le plus autobiographique des *Rougon-Macquart*, Claude et Sandoz se rappellent le milieu oppressant du collège de Plassans :

Ce fut d'abord le collège, l'ancien couvent moisi qui s'étendait jusqu'aux remparts, les deux cours plantées d'énormes platanes, le bassin vaseux, vert de mousse, où ils avaient appris à nager, et les classes du bas dont les plâtres ruisselaient, et le réfectoire empoisonné du continuel graillon des eaux de vaisselle, et le dortoir des petits, fameux par ses horreurs [...]².

L'énumération des termes négatifs tels que « moisi », « vaseux », « mousse », « graillon » et « horreurs » renvoie fortement, dans l'esprit de Zola, au milieu périphérique et marginal qu'est le collège.

Au bord des remparts, dans les environs du collège, nous trouvons certains établissements symboliques. Le « c » désigne l'emplacement de l'abattoir, le « d », l'« ancien Hôpital Saint-Lazare » et le « e », l'« Hospice de la Charité ou Refuge ». Cette

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, op. cit., p. 33.

² Zola, *L'Œuvre*, ch. 2, dans *RM*, tome IV, p. 36.

triade de l'abattoir, de l'hôpital et de l'hospice nous rappelle les établissements « hétérotopiques » à la périphérie de Paris, que l'on retrouve dans les œuvres de Hugo et des frères Goncourt et que nous avons étudiés dans le deuxième chapitre de la première partie. Quand Émile lira ces écrivains, il n'aura aucun mal à imaginer que l'hôpital côtoie l'abattoir aux barrières de Paris, puisqu'il lui avait été donné de voir à Aix un agencement spatial similaire.

Pour les collégiens, la frontière entre la ville et le faubourg est significative. Alexis raconte en effet un épisode résumant la tension entre les collégiens et « les enfants du faubourg ». Selon lui, des « batailles à coups de pierres » éclatent quand « les trois inséparables » [Zola, Cézanne et Baille] traversent le faubourg :

Pendant qu'on remontait le faubourg, une pierre, puis deux, puis quatre, fendaient l'air au-dessus de leur tête, ricochaient contre les maisons d'en face. Les trois amis devaient se garer, gagnaient l'abri de quelque porte cochère, et assistaient de là à un dangereux spectacle. C'étaient d'homériques batailles à coups de pierres, enfants du faubourg contre enfants de la ville, deux bandes de marmaille sauvage se pourchassant l'une l'autre avec des cailloux, continuant je ne sais quelle haine séculaire de quartier à quartier¹.

Les expériences d'Émile dans les faubourgs d'Aix préparent ainsi sa compréhension de la topographie des faubourgs et de la banlieue de Paris.

- Les promenades au grand air

La jeunesse de Zola racontée par Alexis se conforme à un certain modèle du paradis perdu du fait d'une l'éducation trop rigide (et surtout à cause de l'apprentissage des langues mortes). L'entrée au collège Bourbon constitue dans sa narration le tournant de l'enfance joyeuse et innocente à l'adolescence mélancolique. Le double mur du collège et de la ville réprime la vivacité du jeune Émile.

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, op. cit., p. 27-28.

Dans ce contexte, l'évasion du collège vers la campagne, le dimanche et durant les vacances, devient aussi un « mythe » qui explique la renaissance de l'inspiration poétique. Dans ses récits rétrospectifs de promenades dans la campagne provençale, Émile Zola relie toujours la campagne, les amis (Cézanne et Baille) et les poèmes de Hugo et de Musset. Alors que les milieux périphériques de ses domiciles préparent son futur « réalisme », la campagne *extra muros* revivifie sa sensibilité « romantique ». Dans *L'Œuvre*, le trio Claude-Sandoz-Dubuche, qui nous rappelle celui de Cézanne-Zola-Baille, se passionne pour la randonnée dans la campagne :

Alors, d'autres souvenirs leur vinrent, ceux dont leurs cœurs battaient à grands coups, les belles journées de plein air et de plein soleil qu'ils avaient vécues là-bas, hors du collège. Tout petits, dès leur sixième, les trois inséparables s'étaient pris de la passion des longues promenades. Ils profitaient des moindres congés, ils s'en allaient à des lieues, s'enhardissant à mesure qu'ils grandissaient, finissant par courir le pays entier, des voyages qui duraient souvent plusieurs jours¹.

Notre intention n'est pas de retirer de cet extrait des faits biographiques, mais de montrer comment l'auteur structure le mythe de la naissance de la poésie dans son adolescence. Dans cette optique, ce roman constitue un document très fiable, car les adolescences de Claude et de Sandoz correspondent presque parfaitement à celles de Zola et de Cézanne telles que décrites par Alexis. Au bord de « la Viorne² », Claude crayonne des paysages et Sandoz lit Musset et Hugo :

Déjà, Claude, entre sa poire à poudre et sa boîte de capsules, emportait un album où il crayonnait des bouts d'horizon ; tandis que Sandoz avait toujours dans sa poche le livre d'un poète. C'était une frénésie romantique, des strophes ailées alternant avec les gravelures de garnison, des odes jetées au grand frisson lumineux de l'air qui brûlait [...]. Dans cette

¹ Zola, *L'Œuvre*, ch. 2, dans *RM*, tome IV, p. 38.

² La Viorne est une rivière fictive dont le modèle est l'Arc qui coule au sud d'Aix.

province reculée, au milieu de la bêtise somnolente des petites villes, ils avaient ainsi, dès quatorze ans, vécu isolés, enthousiastes, ravagés d'une fièvre de littérature et d'art. Le décor énorme d'Hugo, les imaginations géantes qui s'y promènent parmi l'éternelle bataille des antithèses, les avaient d'abord ravis en pleine épopée [...]. Puis, Musset était venu les bouleverser de sa passion et de ses larmes, ils écoutaient en lui battre leur propre cœur [...]¹.

L'opposition spatiale entre la ville et la campagne influence divers domaines de la vie des garçons. L'enseignement insipide des langues mortes au collège à l'enceinte double s'oppose ainsi à la lecture des poèmes romantiques en plein air. En outre, les trois inséparables refusent strictement les divertissements qu'offre la rue, c'est-à-dire la débauche de la vie citadine² :

Ils n'entraient jamais dans un café, ils professaient l'horreur des rues, posaient même pour y dépérir comme des aigles mis en cage, lorsque déjà des camarades à eux traînaient leurs manches d'écoliers sur les petites tables de marbre, en jouant aux cartes la consommation³.

L'opposition entre l'amour chaste et l'amour charnel coïncide aussi avec la division spatiale entre la campagne et la ville. Pour Claude et ses amis, qui ne peuvent aller au café, « la femme elle-même était bannie⁴ ». Au bord de la Viorne, les garçons rêvent d'un amour platonique comme dans un poème romantique.

La position intermédiaire du collège, qui se situe au bord des murailles de la ville, offre aux collégiens le choix de deux directions : celle de la ville (un espace de corruption) et celle de la campagne (un espace de pureté). La promenade dans la rue se situe aux antipodes de la promenade dans la campagne puisque la première, délimitée par le mur, ne peut que devenir une habitude monotone :

¹ Émile Zola, *L'Œuvre*, ch. 2, dans *RM*, tome IV, p. 40.

² « Néanmoins, la grande débauche des trois amis n'était ni le théâtre, ni la musique, ni le jeu, ni la femme. C'était la campagne. Une orgie saine de campagne, une soulerie de grand air » (Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami, op. cit.*, p. 31).

³ Zola, *L'Œuvre*, ch. 2, dans *RM*, tome IV, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

Cette vie provinciale qui prenait les enfants tout jeunes dans l'engrenage de son manège, l'habitude du cercle, le journal épilé jusqu'aux annonces, la partie de dominos sans cesse recommencée, la même promenade à la même heure sur la même avenue, l'abrutissement final sous cette meule qui aplatit les cervelles indignait [Claude et Sandoz], les jetait à des protestations, escaladant les collines voisines pour y découvrir des solitudes ignorées, déclamant des vers sous des pluies battantes, sans vouloir d'abri, par haine des cités. Ils projetaient de camper au bord de la Viorne, d'y vivre en sauvages, dans la joie d'une baignade continue, avec cinq ou six livres, pas plus, qui auraient suffi à leurs besoins¹

D'après le plan de Plassans dessiné par l'auteur, le mur de cette ville forme un cercle plus régulier que la muraille réelle d'Aix-en-Provence. Cette simplification nous semble apte à exprimer la haine des personnages contre la vie monotone et « circulaire » de cette ville « ronde ». La promenade à la campagne joue donc un rôle capital en vue de sauver les personnages de leur « prison ».

Nous pouvons certes retrouver, dans les environs des logements des Zola aux périphéries d'Aix, divers modèles des faubourgs de Plassans, mais les quartiers s'estompent, reculent quand l'auteur raconte son adolescence et ses premières expériences poétiques. L'opposition de la ville et de la campagne l'emporte sur l'attrait d'une description des existences marginales au bord de la muraille. Il faudra donc attendre le retour de Zola à Paris en 1858 pour assister à sa véritable découverte des faubourgs et de la banlieue.

2. L'installation dans la vie Parisienne : 1858-1865

L'errance des Zola poursuit après leur déménagement à Paris. Nous marquons sur le plan ci-dessous les logements que la famille occupera entre 1858 et 1865.

¹ *Ibid.*, p. 40.

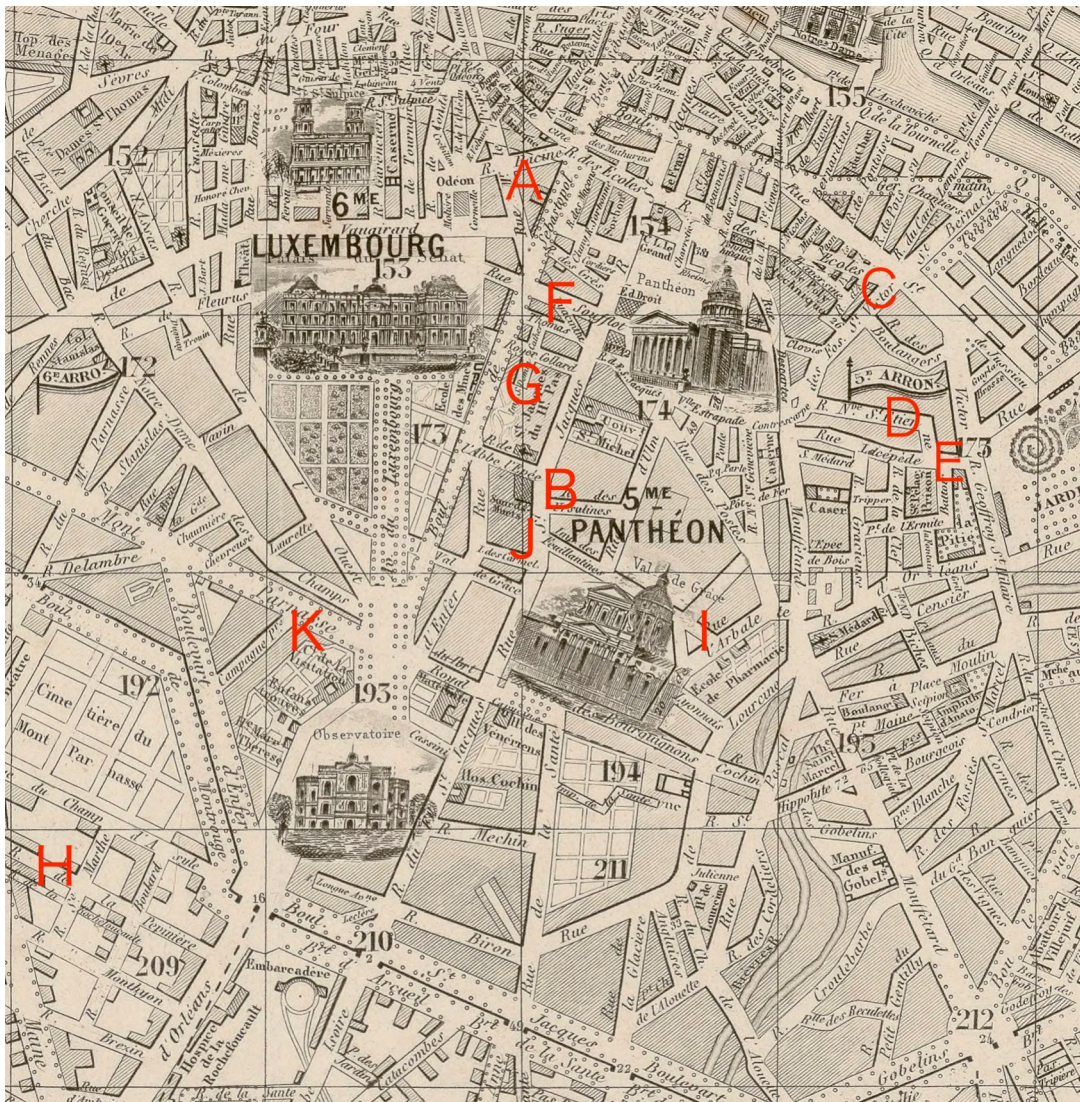


Figure 14¹

A : 63, rue Monsieur-le-Prince, en 1858.

B : 241, rue Saint-Jacques, de janvier 1859 à avril 1860.

C : 35, rue Saint-Victor, d'avril 1860 à février 1861.

D : 24, rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont, à partir de février 1861.

E : 3, rue Lacépède, en juin 1861.

¹ « Plan de Paris en 1860 divisé en 20 arrondissements », gravé par J.-N. Henriot, 1860. Source, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-7124.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53085514h>.

F : 11, rue Soufflot, pendant l'hiver 1861-1862.

G : 7, impasse Saint-Dominique-d'Enfer, à partir d'avril 1862.

H : 62, rue de la Pépinière, à Montrouge, de fin 1862 à juin 1863.

I : 7, rue des Feuillantines, de juillet 1863 à juin 1864.

J : 278, rue Saint-Jacques, à partir de juillet 1864.

K : 162, boulevard du Montparnasse, à partir de janvier 1865¹.

La plupart de ces logements se trouvent dans le 5^e arrondissement, et la moitié d'entre eux se situe au bord du boulevard de Sébastopol (actuel boulevard Saint-Michel) et de la rue Saint-Jacques. Cela s'explique par la proximité du lycée Saint-Louis (1858-1859) et de la librairie Hachette (1862-1866).

En apparence, Zola ne semble pas s'installer aux périphéries de Paris, comme le fait Gervaise dans *L'Assommoir*. Le premier logement (A) se situe en effet à deux pas du lycée. Pour autant, la famille ne vit pas non plus au centre de la ville.

¹ Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 110-112.

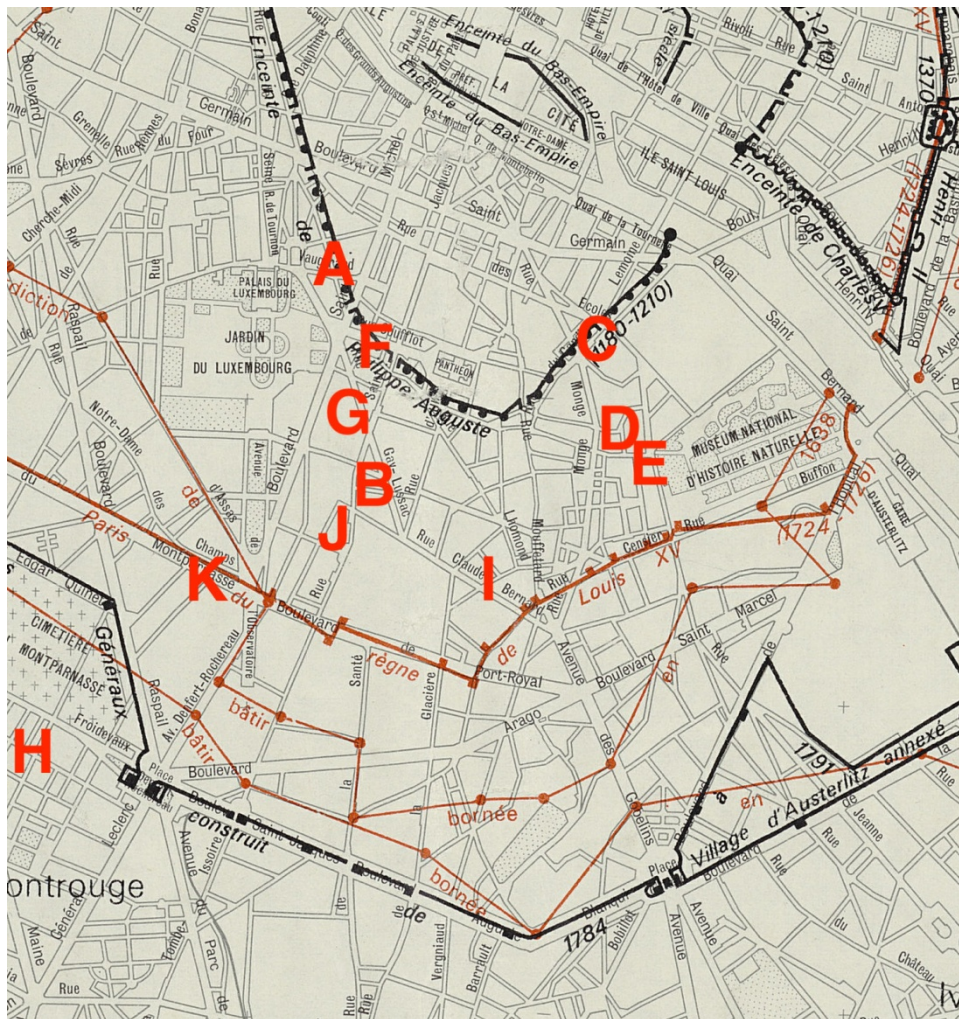


Figure 15¹

Voici un autre plan, sur lequel nous reportons les premiers logements des Zola. Ce plan montre clairement que la famille ne s’installe pas dans l’ancienne ville située à l’intérieur de l’enceinte de Philippe Auguste. Même la rue Monsieur-le-Prince (A), la rue Saint-Victor (C) et la rue Soufflot se trouvent sur le tracé de l’ancienne enceinte. Le logement du boulevard du Montmartre (K), quant à lui, se situe à l’extérieur de la limite de Louis XV que nous pouvons considérer comme le prolongement du grand boulevard

¹ « Plan de Paris, anciennes enceintes et limites de Paris », établies d’après Aimé Grimault, inspecteur des fouilles archéologiques, complétées en 1964 par Michel Fleury, Institut géographique national, domaine public, source de numérisation : Ville de Paris / Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cote G 239.

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000855632>.

de la rive droite.

Cerner la limite entre la ville et les faubourgs sur la rive gauche n'est pas chose facile¹. Tandis que, sur la rive droite, une seule ligne (celle des grands boulevards) constitue la frontière entre ville et faubourgs, deux lignes (celle de l'enceinte de Philippe Auguste et de la limite de Louis XV, laquelle correspond au boulevard du Montmartre et à la rue Censier) semblent partager ce rôle sur la rive gauche. Ainsi, la plupart des premiers logements des Zola (à l'exception des K et H) se situent dans les quasi-faubourgs.

Par la suite, la famille se déplace toujours plus vers les faubourgs. Les logements suivants se situent tous plus loin du centre que le premier domicile. En 1862, les Zola franchissent finalement l'ancienne barrière et s'installent dans la petite banlieue (H).

Cependant, leur errance vers la petite banlieue n'est pas directement synonyme de déclin financier. Tandis que le logement le plus pauvre de tous est assez proche du centre (F), le domicile situé hors de l'ancienne barrière sera un appartement relativement aisé au premier étage d'un immeuble (H)². Ces déménagements perpétuels s'expliquent plutôt par la tension entre le désir d'Émile de vivre seul, séparé de sa mère et de son grand-père alité, et le besoin de vivre avec sa mère pour réduire ses dépenses. Ainsi, il vit tantôt seul dans une chambre mansardée ou dans un misérable hôtel garni (C, D, F), tantôt avec sa mère (A, H, K). Il loge à l'occasion dans une autre chambre à la même rue ou dans un même bâtiment que sa mère vit (C, D, G).

Deux événements influenceront fortement sur les choix domiciliaires de Zola. Le premier est la mort de son grand-père, Louis-Étienne Aubert, survenue sans doute dans la seconde moitié de l'année 1861³. Pendant les années où sa mère soigne son grand-père, Émile vivra séparément de sa famille mais non loin d'elle (C, D). Le second événement est l'entrée du jeune homme à la librairie Hachette (« d'abord à la fabrication des paquets puis, très vite, au service de la publicité⁴ »), le 1^{er} mars 1862 : le salaire de 100 francs

¹ Nous appelons de façon générale « les faubourgs » les quartiers situés en dehors des anciennes enceintes avant 1670. Voir le premier chapitre de la première partie de la thèse.

² « Zola occupe, avec sa mère, un logement de trois pièces au premier étage. Le loyer [annuel] est de 280 francs » (Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 112).

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa*

(puis 200 francs) mensuels qu'il y reçoit améliore en effet sa situation¹.

1) La vie au Quartier latin bouleversé par l'haussmannisation

Si Émile Zola ne vit pas à la périphérie de Paris, il est certain en revanche qu'il occupe des logements situés au cœur des travaux haussmanniens d'urbanisation. En plus de certains de ces logements, le lycée Saint-Louis et la librairie Hachette se trouvent au bord du boulevard Saint-Michel, alors en cours d'aménagement. De la fenêtre du bureau de la librairie, Zola regardera les maçons travailler à l'agrandissement du boulevard en 1862². C'est dans ce milieu, qu'il connaît une période « transitoire³ ».

Zola observe de près l'évolution rapide de la capitale depuis la fenêtre d'un bâtiment qui sera détruit. Selon Henri Mitterand, ce premier domicile, sis au 63 rue Monsieur-le-Prince, se trouve dans un immeuble ancien qui n'a « rien à voir avec les immeubles haussmanniens, de cinq étages plus les combles, aux façades ornementées, qui se construisent le long du boulevard Saint-Michel⁴ ».

Après son second échec au baccalauréat à l'automne 1859, Émile Zola entame la période la plus dure et la plus pauvre de son existence. Plus lycéen et pas encore bachelier, le jeune homme ne semble toutefois pas trop souffrir de cette situation, la précarité lui offrant l'occasion de mener une vie paisible et solitaire dans sa chambre mansardée. Il rédige à ce moment-là des œuvres qui seront assemblés sous le titre *Contes à Ninon* (1864), sa première œuvre littéraire. Zola semble content de vivre à la bohème, à l'instar des poètes décrits dans *Scènes de la vie de bohème* (1851) d'Henri Murger. Quand il obtient, rue Saint-Victor, son premier « grenier » au septième étage (C), il écrit à Cézanne qu'il rêve de le meubler de façon exquise :

vie, son œuvre, son époque, suivi du *Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 177.

¹ Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 323-324.

² Lettre d'Émile Zola à Baille et à Cézanne du 18 septembre 1862, dans *Corr.*, tome I, p. 320.

³ « Notre siècle est un siècle de transition ; sortant d'un passé abhorré, nous marchons vers un avenir inconnu » (Lettre de Zola à Baille du 2 juin 1860, dans *Corr.*, tome I, p. 169).

⁴ Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 155.

Nous attendons, pour commencer le superbe tableau dont je te parlais, que je sois installé dans une chambre que je viens de louer. Mon vieux, au septième ; l'habitation la plus haute du quartier ; une immense terrasse, la vue de tout Paris ; une chambrette délicieuse que je vais meubler dans le dernier chic, divan, piano, hamac, pipe en foule, narguilé turc, etc. Puis des fleurs, puis une volière, un jet d'eau, une véritable féerie. Je te reparlerai de mon grenier quand tous ces embellissements seront terminés¹.

Selon Colette Becker, les Zola habitent au premier étage du même immeuble depuis avril 1860². Pourquoi Émile loue-t-il une chambre mansardée au septième ? L'extrait ci-dessus nous permet d'imaginer qu'il nourrissait de grands espoirs pour sa nouvelle vie seul. Il est également légitime de supposer qu'il rêvait d'amener une femme chez lui³. Cependant, il n'aura pas le temps d'aménager cette chambre comme il le souhaite : en février 1861, il déménage à nouveau, dans un autre grenier plus étroit (D). Le loyer était-il devenu trop élevé pour lui ? Dans une lettre, il apprend à Cézanne que Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), auteur de *Paul et Virginie* (1788), aurait rédigé ses œuvres dans ce même grenier :

[...] puis aujourd'hui, je ne sais trop par quelle fatalité, je déménage de ce splendide septième, dont je t'ai parlé au printemps dernier et je choisis justement une nouvelle mansarde, celle où Bernardin de Saint-Pierre a écrit la plupart de ses œuvres. Un vrai bijou que cette nouvelle chambrette : petite, il est vrai, mais égayée par le soleil et surtout originale au possible. On y grimpe à l'aide d'un escalier tournant, deux fenêtres, l'une au midi, l'autre au nord. En un mot, un belvédère, ayant pour horizon presque toute la grande ville⁴.

¹ Lettre de Zola à Cézanne du 13 juin 1860, dans *Corr.*, tome I, p. 175-176.

² *Corr.*, tome I, p. 178.

³ En effet, il sortira de cette première chambre personnelle avec une expérience rude de l'amour « réel » avec une certaine Berthe. « C'est que je sors d'une rude école, celle de l'amour réel ; de telle sorte que je ne saurais trop aborder un sujet quelconque, tellement mon esprit se trouve abattu » (Lettre de Zola à Cézanne du 5 février 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 259).

⁴ Lettre de Zola à Cézanne du 5 février 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 258.

L'exagération de certaines expressions sert-elle à dissimuler la dégradation de sa situation financière à son ami aixois, ou révèlent-elles simplement un optimisme forcené ? Toujours est-il qu'il paraît intéressant d'évoquer ici l'attitude du personnage de Mme Raquin, qui trouve une boutique à louer dans un passage sombre et humide et qui décrit son nouveau domicile à son fils et à Thérèse tout en accentuant les côtés positifs et en ignorant les aspects négatifs :

[Mme Raquin] revint rayonnante à Vernon, elle dit qu'elle avait trouvé une perle, un trou délicieux, en plein Paris. Peu à peu, au bout de quelques jours, dans ses causeries du soir, la boutique humide et obscure du passage devint un palais ; elle la revoyait, au fond de ses souvenirs, commode, large, tranquille, pourvue de mille avantages inappréciables. (*TR*, ch. 3, p. 533)

Comme Mme Thérèse, Émile minore l'étroitesse de son grenier tout en exagérant la hauteur de ce « belvédère » qui lui permet d'observer « tout Paris ».

En ayant ainsi recours à la rêverie romantique, Zola semble vouloir renverser la hiérarchie topographique. Les greniers au septième étage servent en général de logement aux domestiques, aux ouvriers et aux étudiants pauvres. Dans certaines œuvres littéraires, les jeunes poètes pauvres mais ambitieux rédigent des vers sous les mansardes. Avant de s'installer dans son premier grenier, Zola avait déjà assimilé « la mansarde de la grande ville » à un « chalet de la montagne¹ ». Pour lui, la chambre mansardée est l'espace idéal pour se consacrer à la littérature ou à l'art pour l'art. Dans ce contexte de pauvreté, la proximité du ciel pourrait sembler annoncer une future gloire littéraire.

Cependant, l'illusion se perd dès la seconde moitié de la même lettre. En effet, Zola confie à Cézanne qu'il rédige cette lettre dans une chambre sans feu, en dépit de la froideur de février :

¹ Lettre de Zola à Baille du 2 mai 1860, dans *Corr.*, tome I, p. 157.

Pour l'instant, mon poêle étant éteint, crainte du froid aux pieds, j'écris dans mon lit, fort peu à mon aise, tu peux croire, car je tiens ma bougie d'une main et de l'autre je griffonne à grand'peine. D'ailleurs, le matin, lorsque je pourrais écrire ceci ou cela, je reste au lit à rêvasser, le tout par paresse d'allumer mon feu. C'est ma chanson éternelle : je travaillerais bien si j'avais mon poêle allumé, mais rien n'est ennuyeux comme un tel préparatif. Et la conclusion est toujours d'aller me chauffer chez ma mère, en me jurant d'être plus sage au printemps¹.

Cet extrait nous apprend qu'Émile n'est alors plus tant studieux que paresseux, à l'instar d'un poète bohème. L'ambition littéraire justifie les conditions de vie misérables et le déclin social. Pour fuir le quotidien pénible qui est le sien, le jeune homme se plonge plus profondément encore dans l'illusion romantique.

Vingt ans plus tard, Zola se souviendra de cette époque avec nostalgie. Pour lui, ces années sont l'âge d'or où coexistent pauvreté, inquiétude de l'avenir et surtout plaisir de la littérature :

Je faisais des vers, j'écrivais mes premiers contes, j'étais heureux... Du feu ? il n'y fallait pas penser, le bois était trop cher ; [...] Oh ! une bougie de trois sous, songez donc : toute une nuit de littérature² !

Cette période féerique cesse soudain lorsqu'il faut déménagement une fois de plus. Le 7 décembre 1861, Zola s'installe dans un hôtel garni de la rue Soufflot. Désormais, il ne pourra plus vivre sans penser à la vie terrestre, car il sera entouré de gens pauvres comme lui. Selon Alexis, cet hôtel garni est « misérable et louche », ses locataires sont « des étudiants et des filles » et « les chambres n'étaient séparées que par des cloisons minces³ ». À compter de ce nouveau déménagement et jusqu'à son entrée à la librairie Hachette en

¹ Lettre de Zola à Cézanne du 5 février 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 259.

² Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, *op. cit.*, p. 48-49.

³ *Ibid.*, p. 51.

mars 1862, le jeune homme se rapproche de la périphérie de la société. S'il habite toujours en-deçà de l'ancienne barrière, il vit en revanche souvent « sur » le toit de son immeuble¹. Ce n'est pas une ségrégation horizontale, mais une ségrégation verticale qui l'expulse (ou le protège) de la société.

2) La promenade vers la banlieue et la nostalgie de la Provence

La promenade vers la banlieue est l'un des rares divertissements venant égayer la vie casanière d'Émile. Ce dernier se dirige parfois vers le centre de la ville en longeant le boulevard Saint-Michel. Il se promène avec des artistes aixois dans les galeries du Louvre (comme Gervaise dans *L'Assommoir*) et s'étonne des pavillons de fer et de verre, construits par Baltard aux Halles (comme Florent dans *Le Ventre de Paris*). Cependant, le jeune homme préfère la randonnée en plein air à la flânerie dans les rues. À cette époque, il se rendait souvent à pied en banlieue, non seulement parce qu'il n'était pas assez riche pour se payer un moyen de transport, mais aussi car qu'il aimait marcher de longues distances.

Il lui était par ailleurs impossible de se promener en banlieue parisienne sans se souvenir de la Provence. En 1860, Émile souffre de la solitude et a le « mal du pays ». Le récit de ses visites aux bois voisins de Paris à ses amis aixois est toujours l'occasion de les inviter à se promener avec lui dans la capitale, comme dans cette lettre à Baille datée du 14 mai 1860 :

Je suis allé pourtant m'égarer sous les ombrages de Saint-Cloud, de Saint-Mandé et de Versailles ; ces sites-là sont charmants, sauvages parfois, même pittoresques. Une bonne pipe à la bouche, un rêve doré dans la cervelle, et l'on peut encore y passer de doux instants. Nous irons visiter ces bois l'année prochaine, alors que tu seras ici, et que mercredis et dimanches

¹ Paul Alexis souligne que les greniers que Zola habitait se situent « sur » le toit. « Zola passa au 35 de la rue Saint-Victor. [...] non pas au sixième, mais dans une construction légère élevée au-dessus de cet étage, par conséquent à un véritable septième » (Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, op. cit., p. 49). « Zola demeura rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont, [...]. La chambre qu'il occupait était un belvédère, une sorte de cage vitrée, posée sur le toit [...] » (*ibid.*, p. 50).

t'appartiendront ; ce sera pour moi un temps de joie folle, en comparaison du temps présent¹.

Saint-Mandé (au bois de Vincennes), Saint-Cloud (en bord de Seine, au sud du bois de Boulogne) et Versailles nous semblent être des destinations assez populaires chez les Parisiens². Zola n'est encore qu'un des nombreux promeneurs que l'on pouvait voir partout aux environs de Paris. Cependant, le mois suivant, il décrit à Cézanne une étrange promenade sans destination durant laquelle, pendant une errance en banlieue, il trouve par hasard un café où sont exposés les chefs-d'œuvre d'un peintre inconnu³. Nous décelons dans cette lettre le futur grand conteur, ainsi que le futur critique d'art. Zola n'est plus un promeneur qui se fixe une destination conventionnelle : l'important, pour lui, est de « s'égarer » dans un endroit inconnu. L'itinéraire désordonné de la promenade lui permet de se croire dans sa lointaine Provence, alors qu'il se trouve à trois ou quatre lieues de Paris. Cette promenade portant sur un des principaux sujets de la troisième partie (« la baignade »), nous reviendrons sur cet extrait plus tard.

En mars 1861, alors qu'il attend la visite de Cézanne, Zola lui suggère de profiter de son séjour à Paris en passant la semaine à l'atelier et au Louvre, et le dimanche à la campagne⁴. Que Zola divise strictement l'emploi du temps de son ami entre semaine et dimanche est important, puisque cette division temporelle correspond à une division spatiale entre des espaces clos, artificiels (l'atelier et les musées) et un autre, ouvert, naturel (la campagne). La campagne à quelques lieues de Paris joue un rôle important non seulement pour se reposer, mais aussi pour s'inspirer de la nature. Zola réalise enfin l'un de ses rêves lors de la venue de Cézanne à Paris. Trois mois plus tard, en juin 1861, il écrit à Baille qu'il avait projeté de se baigner au bord de la Seine à Neuilly avec Cézanne :

Je vois Paul fort souvent. [...] Demain dimanche, nous devons aller à Neuilly passer la

¹ Lettre de Zola à Baille du 14 mai 1860, dans *Corr.*, tome I, p. 166.

² Zola ne précise pas le mode de transport, mais il est possible qu'il ait pris le train, surtout pour aller à Versailles.

³ Lettre de Zola à Cézanne du 13 juin 1860, dans *Corr.*, tome I, p. 174-175.

⁴ Lettre de Zola à Cézanne du 3 mars 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 272.

journee au bord de la Seine, nous baigner, boire, fumer, etc., etc. Mais voilà que le temps s'assombrit, le vent souffle, il fait froid. Adieu notre belle journée ; je ne sais trop comment nous l'emploierons. – Paul va faire mon portrait¹.

Comme la baignade dans la Seine n'est autorisée à Paris que dans certains endroits et dans un but sanitaire, il était nécessaire pour s'amuser dans l'eau de franchir les fortifications et d'aller en grande banlieue². À travers cette baignade dans le fleuve, Zola espérait revenir aux temps heureux de l'adolescence qu'il passait avec Cézanne et Baille au bord de la rivière aixoise. Non seulement la banlieue parisienne sert ici de substitut à la campagne provençale, mais elle évoque aussi pour le jeune homme l'amitié et l'âge d'or de sa vie.

Pourtant, les séjours de Cézanne à Paris se révéleront moins heureux que prévus. En effet, dès son arrivée à la capitale, le peintre évoque son retour à Aix, et Zola prend enfin conscience que sa relation amicale avec Cézanne n'est plus la même. Dix jours plus tard, dans une lettre à Baille, il ne cache pas sa déception :

Je vois Cézanne³ rarement. Hélas ! ce n'est plus comme à Aix, lorsque nous avons dix-huit ans, que nous étions libres et sans souci de l'avenir. Les exigences de la vie, le travail séparé, nous éloignent maintenant. Le matin Paul va chez Suisse, moi je reste à écrire dans ma chambre. À onze heures nous déjeunerons, chacun de notre côté. Parfois à midi, je vais chez lui, et alors il travaille à mon portrait. Puis il va dessiner le reste du jour chez Villevieille ; il soupe, se couche de bonne heure, et je ne le vois plus. Est-ce là ce que j'avais

¹ Lettre de Zola à Baille du 1^{er} juin 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 288.

² La baignade sera strictement interdite à Paris en 1867. Voir Laurence Lestel et Catherine Carré, *Les rivières urbaines et leur pollution*, Versailles, Quae, 2007, p. 72.

³ Comparez avec « je vois Paul fort souvent » de la dernière lettre. Ce n'est pas parce que « Paul » et « Cézanne » coexistent dans les lettres à Baille de cette époque, qu'il faut en déduire une rupture avec lui. Pourtant, dans cette lettre du 10 juin 1861, Zola appelle son ami « Cézanne » (« Prouver quelque chose à Cézanne, ce serait vouloir persuader aux tours de Notre-Dame d'exécuter un quadrille ») lorsqu'il lui adresse des reproches, et « Paul » (« Paul est toujours cet excellent fantasque garçon que j'ai connu au collège », « Paul est toujours pour moi un bon cœur, un ami ») lorsqu'il souligne ses bons côtés. Leur amitié semble avoir atteint une période de transition entre l'adolescence et l'âge adulte.

espéré¹ ?

Par quels aspects de cette vie Zola est-il déçu ? En comparant cette lettre avec celle du 3 mars, on repère la disparition des bavardages en soirée et de la promenade dominicale. Il est compréhensible que Cézanne ne fût pas autant passionné de randonnée que Zola. Pour lui, Paris est un champ de bataille sur lequel il souhaite décrocher une gloire future. Le peintre ne partage sans doute pas le désir de revivre son adolescence avec les camarades aixois dans une campagne quelconque à trois lieues de Paris. Nous approfondirons cette question en l'abordant du point de vue esthétique dans la troisième partie.

Résumons à présent la conception zolienne de la promenade vers la banlieue parisienne entre 1858-1861. Tout d'abord, la promenade constitue une « hétérotopie² » qui lui rappelle son adolescence heureuse dans la campagne provençale ainsi que l'amitié pure, sans calcul. Elle représente presque tout l'opposé de la vie sédentaire et « réelle » dans les greniers et dans l'hôtel garni de Paris : la liberté, le passé, l'espace ouvert, l'amour platonique et, surtout, la rêverie. Signalons encore qu'elle se transforme, passant de promenade dotée d'une destination précise telle que le bois de Boulogne ou le bois de Vincennes, à promenade sans destination dans un pays inconnu où l'on s'égaré. Le hasard permet de découvrir des chefs-d'œuvre inattendus dans un café campagnard. Nous remarquons enfin une opposition concernant la peinture : alors que les ateliers et les musées servent l'école académique, la banlieue verte comme la campagne développent l'originalité des peintres³.

¹ Lettre de Zola à Baille du 10 juin 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 293-294.

² Nous avons défini les hétérotopies comme des « sortes d'utopies effectivement réalisées » dans le deuxième chapitre de la première partie. Voir aussi Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 (n° 54), p. 15. DOI : 10.3917/empa.054.0012. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.

³ « J'approuve complètement ton idée de venir travailler à Paris et de te retirer ensuite en Provence. Je crois que c'est une façon de se soustraire aux influences des écoles et de développer quelque originalité si l'on en a » (Lettre de Zola à Cézanne du 29 septembre 1862, dans *Corr.*, tome I, p. 324).

3. La banlieue dans ses premiers contes : 1861-1864

C'est l'opposition entre le rêve et la réalité, entre la promenade vers la banlieue et la vie mélancolique dans une chambre étroite et humide, entre Paris et la Provence, qui incite Zola, entre 1859 et 1864, à rédiger ses premiers contes. L'écrivain choisit les récits les mieux écrits et publie *Contes à Ninon* à la fin de l'année 1864. Si notre étude porte sur les premiers romans de Zola entre 1865 et 1868 et que ses contes et nouvelles ne constituent qu'un corpus secondaire, il est toutefois primordial d'aborder certains contes datant d'avant 1864 pour replacer convenablement *La Confession de Claude* (1865) dans l'historique de la poétique zolienne de la banlieue.

À cette fin, on peut d'abord dire que le titre du recueil dénote un caractère fantastique. Le narrateur des *Contes* narre des récits à Ninon, son amie de Provence. Dans sa préface, Zola laisse libre cours à sa nostalgie de la campagne provençale :

Les soirs de mai, à l'heure où la terre et le ciel s'anéantissaient avec lenteur dans une paix suprême, je quittais la ville et gagnais les champs : les coteaux arides, couverts de ronces et de genévriers ; ou bien les bords de la petite rivière, ce torrent de décembre, si discret aux beaux jours ; ou encore un coin perdu de la plaine, tiède des embrasements de midi, vastes terrains jaunes et rouges [...]¹.

Bien qu'il vive à Paris depuis six ans, sa Muse n'existe encore qu'en Provence. Ainsi que l'affirme cette préface, la majorité des contes sont des histoires féeriques ou bucoliques se déroulant dans les forêts ou au bord de l'eau. Le premier, « Simplicite », résume bien la caractéristique fondamentale du recueil. Le protagoniste éponyme découvre une forêt dont il s'éprend, et se lie d'amitié avec les animaux et les arbres². Dans le deuxième conte, « Le Carnet de danse », le narrateur décrit la danse féerique des paysans « au centre d'une

¹ Émile Zola, *Contes à Ninon*, dans *CN*, p. 5.

² *CN*, p. 11-20.

clairière, sur une bande de gazon entourée de genévriers et de pistachiers sauvages¹ ».

Cependant, Zola n'est plus un collégien naïf qui méconnaîtrait tout de la vie réelle. La véritable problématique de cette œuvre n'est pas la manière de dépeindre des scènes féeriques dans la forêt, mais d'affronter l'opposition entre réalité et rêverie. Prêtons attention à deux contes dont l'intrigue se déroule non pas dans une campagne féerique, mais aux alentours de Paris : « Les Voleurs et l'âne » et « Celle qui m'aime ». Comme le premier aborde de façon profonde les sujets de la troisième partie, nous nous focaliserons ici sur « Celle qui m'aime » afin de mettre en lumière la conception zolienne des faubourgs ou la banlieue avant *La Confession de Claude*.

1) L'errance dans la foule

L'histoire de « Celle qui m'aime » se déroule plus près de Paris, dans un champ de foire des faubourgs. Alors que « Les Voleurs et l'âne » représente la victoire de la rêverie au sein de la banlieue verte, « Celle qui m'aime » prend un tour plus pessimiste et décrit des scènes davantage réalistes et banales dans les faubourgs.

- La foire des faubourgs

Le ton du début du récit se veut plutôt empreint de mystère. Le héros rêve que sa future amante existe quelque part dans le monde. Il se demande si « celle qui l'aime » est marquise ou grisette, enfant blonde ou brune paysanne, fille d'Europe ou fille d'Asie, etc. Un jour, il tente de la chercher dans la foule de la fête du faubourg. Dans cette scène, Zola décrit en détail l'odeur et le bruit particuliers de la foire populaire :

Il y avait dans l'air une odeur de poussière, de pain d'épice et de gaufres à la graisse. Les orgues chantaient ; les paillasses enfarinés riaient et pleuraient sous une grêle de soufflets et de coups de pied. Une nuée chaude pesait sur cette joie².

¹ CN, p. 22.

² CN, p. 34.

Cet extrait nous rappelle la description de la foire à la porte de Clignancourt dans *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt. Le bruit d'orgue, l'odeur de friture, de gaufres, ainsi que la brume et la vapeur sont des éléments communs aux deux œuvres. Soulignons aussi le vocabulaire, qui affiche une certaine ressemblance avec l'extrait ci-dessus :

L'air était plein de bruits d'orgue. [...] des cafés, des débits de vin, des fritureries, des jeux de macarons [...] ; puis au-delà, dans une vapeur, dans une brume bleuâtre, une ligne de têtes d'arbres dessinait une route. [...]

Ils [Germinie et Jupillon] descendaient, passaient la porte, longeaient les débits de saucisson de Lorraine, les marchands de gaufres, les cabarets en planches, les tonnelles sans verdure et au bois encore blanc où un pêle-mêle d'hommes, de femmes, d'enfants, mangeaient des pommes de terre frites, des moules et des crevettes, et ils arrivaient au premier champ, à la première herbe vivante : sur le bord de l'herbe, il y avait une voiture à bras chargée de pain d'épice et de pastilles de menthe, et une marchande de coco vendait à boire sur une table dans le sillon... Étrange campagne où tout se mêlait, la fumée de la friture à la vapeur du soir, [...] l'odeur de la poudrette à la senteur de blés verts, la barrière à l'idylle, et la Foire à la Nature ! (*GL*, ch. 12, p. 107-108)

Cette ressemblance ne pointe-t-elle pas vers quelque liens d'influences entre Zola et les frères Goncourt ? Ces derniers rédigent la préface de *Germinie Lacerteux* en novembre 1864, mois de la publication du récit de Zola. Celui des frères Goncourt paraîtra quant à lui en janvier 1865. Il est donc impossible d'établir une relation directe entre les deux œuvres. Leurs nombreux points communs témoignent plutôt de l'existence de représentations collectives sur les foires populaires aux faubourgs.

Zola n'est certes pas encore écrivain de la banlieue, mais il est déjà écrivain de la foule : son héros plonge dans l'affluence de la foire et décrit les événements chaotiques qu'il y voit. D'être écrivain de la foule n'indique cependant pas que Zola soit du côté des gens de peuple. Le héros du récit ne cache pas en effet sa répugnance envers la foule :

Il y a, au-dessus des foules, je ne sais quelle angoisse, quelle immense tristesse, comme s'il se dégagait de la multitude un souffle de terreur et de pitié. Jamais je ne me suis trouvé dans un grand rassemblement de peuple sans éprouver un vague malaise. Il me semble qu'un épouvantable malheur menace ces hommes réunis, qu'un seul éclair va suffire, dans l'exaltation de leurs gestes et de leurs voix, pour les frapper d'immobilité, d'éternel silence¹.

La réaction du narrateur en présence de la multitude est un bon exemple de la posture du flâneur qui observe les faubouriens. Comme nous l'avons déjà montré dans le deuxième chapitre de la première partie, la flânerie balzacienne et baudelairienne est très souvent associée à la tristesse, à la mélancolie et à la foule des faubourgs. Le narrateur zolien se sent lui aussi seul au sein de la foule rassemblée à la foire faubourienne :

Au-dessus de cette nuée, au-dessus de ces bruits, s'élargissait un ciel d'été, aux profondeurs pures et mélancoliques. Un ange venait d'illuminer l'azur pour quelque fête divine, fête souverainement calme de l'infini.

Perdu dans la foule, je sentais la solitude de mon cœur. J'allais, suivant du regard les jeunes filles qui me souriaient au passage, me disant que je ne reverrais plus ces sourires².

Alors que Germinie éprouve un sentiment heureux quand elle se mêle aux faubouriens endimanchés sur les talus des fortifications, le héros de « Celle qui m'aime » se sent encore plus seul au milieu de la foule joyeuse. C'est que, même s'il vit de façon aussi modeste que les ouvriers, le poète est incapable de partager la joie qui anime ces derniers.

Ce qui surprend ici est l'écart entre la rêverie mystique et la réalité banale. Bien qu'il plonge dans la foule des gens du peuple, le héros zolien conserve, et développe, même, son rêve de trouver « celle qui [l']aime ». Un simple croisement de regard lui semble présager de la rencontre avec sa future amoureuse.

¹ *CN*, p. 40.

² *CN*, p. 34.

2) La rencontre providentielle avec l'amoureuse

En suivant des jeunes filles, le narrateur arrive devant une baraque du nom de « Miroir d'amour ». Un homme en costume de magicien crie à la foule : « Mes beaux messieurs, mes belles demoiselles, je vous apporte la réalisation de vos rêves. Entrez, entrez voir Celle qui vous aime ! Pour deux sous Celle qui vous aime¹ ! ». Voyant là l'œuvre de la Providence, le héros entre dans « le temple ».

Le récit a pour thème la désillusion, la rêverie déçue. « Le Miroir d'amour » n'est autre que « deux glaces sans tain, une dans chaque compartiment, petites vitres rondes donnant sur l'intérieur de la baraque² ». Pour voir « celle qui m'aime », il suffit d'« appliquer l'œil droit contre la vitre, et au-delà, sans qu'il soit question de tonnerre ni de soufre³ ». Dans les faubourgs, la rêverie du narrateur semble tout à coup pouvoir devenir réelle sans qu'il ait à fournir d'autre effort que de s'abandonner à un subterfuge de foire soi-disant miraculeux. Le narrateur méprise les autres qui font, comme lui, la queue devant le miroir, mais garde pour lui un espoir. Rappelons que le flâneur, l'observateur de mœurs, est censé découvrir dans la misère des faubourgs un charme invisible de prime abord. Le narrateur croit ainsi pouvoir rester « observateur » et trouver la vraie « [femme] qui l'aime » dans cette baraque. Son tour arrive, et il applique son œil :

Elle était vivement éclairée par des quinquets que je ne pouvais voir, et se détachait sur une toile peinte, tendue au fond ; cette toile, coupée par endroits, avait dû représenter jadis un galant bocage d'arbres bleus.

Celle qui m'aime portait, en vision bien née, une longue robe blanche, à peine serrée à la taille, traînant sur le plancher en façon de nuage. Elle avait au front un large voile également blanc, retenu par une couronne de fleurs d'aubépine. Le cher ange était, ainsi vêtu, toute blancheur, toute innocence.

Elle s'appuyait coquettement, tournant les yeux vers moi, de grands yeux bleus

¹ *CN*, p. 35.

² *CN*, p. 36.

³ *CN*, p. 36.

caressants¹.

La femme éclairée est entourée d'imitations de la nature. La lumière des quinquets ne ressemble cependant pas aux rayons de soleil. La toile qui « avait dû représenter jadis un galant bocage » et une longue robe blanche qui traîne « en façon de nuage » trahissent la déception du héros quant à la décoration kitch. Toutefois, il n'abandonne pas l'espoir de trouver « celle qui [l']aime » dans cette baraque. Il voit dans la femme « une sainte » et « une bonne fille » au « front candide de vierge » et aux « lèvres délicates »². Il remarque la couronne de fleurs d'aubépine au front de la femme. Évoquons ici « Les Voleurs et l'âne », dont le narrateur invite Léon à « aller voir aux champs si l'aubépine fleurissait³ ». Dans ces deux récits, l'aubépine fonctionne de façon à évoquer l'image de la campagne et de la virginité.

La quête de « Celle qui m'aime » se constitue de trois étapes. La première réside dans le fait de croiser des jeunes filles qui sourient au narrateur. La deuxième est la vision dans le Miroir d'amour. La dernière étape est la rencontre en chair et en os avec « Celle qui m'aime », qui n'est autre qu'une actrice dans un miroir. En sortant de la foire, le héros tombe sur cette dernière :

Je marchais d'un bon pas, montant et descendant les allées, lorsque je vis une ombre grise glisser le long des maisons. Cette ombre venait à moi, rapidement, sans paraître me voir ; à la légèreté de la démarche, au rythme cadencé des vêtements, je reconnus une femme.

Elle allait me heurter, quand elle leva instinctivement les yeux. Son visage m'apparut à la lueur d'une lanterne voisine, et voilà que je reconnus Celle qui m'aime : non pas l'immortelle au blanc nuage de mousseline ; mais une pauvre fille de la terre, vêtue d'indienne déteinte. Dans sa misère, elle me parut charmante encore, bien que pâle et fatiguée⁴.

¹ *CN*, p. 39.

² *CN*, p. 39.

³ Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », dans *Contes à Ninon*, *CN*, p. 66.

⁴ Émile Zola, « Celle qui m'aime », dans *Contes à Ninon*, *CN*, p. 42-43.

Le héros comprend que « Celle qui [l']aime » n'est pas une marquise, ni une vierge innocente, mais une jeune fille pauvre de la classe ouvrière. Il se console en considérant que cette grisette a gardé un cœur pur. Il s'était d'ailleurs déjà demandé si « celle qui [l']aime » est « grisette pimpante, trottant menu, se troussant pour sauter les ruisseaux¹ ». Même la pauvreté accorde une sorte de poésie à cette fille jeune et belle. En elle, le héros décèle une nature enfantine et innocente qui suscite en lui un désir de protection : « Pauvre ange, elle avait froid ! », « Elle haussa les épaules, avec une petite moue d'insouciance ; elle me dit de sa voix d'enfant² ».

Cette rencontre « providentielle » n'est qu'un événement banal pour cette demi-prostituée. Quand le narrateur lui demande où ils vont, elle lui répond sans hésitation : « chez moi, chez toi, peu importe³ ». En descendant l'avenue, de nombreuses personnes adressent au protagoniste des saluts moqueurs. La quête rêveuse du héros s'achève ainsi de manière fort prosaïque. En cherchant l'unique femme qui lui aurait été destinée, il trouve à l'inverse une prostituée s'offrant à tous les hommes du faubourg.

Alors que « Les Voleurs et l'âne », que nous étudierons plus tard, représente le côté positif, idéal et romantique de la banlieue – par son évocation de l'île déserte, de la victoire de l'amour chaste et de la verdure printanière –, « Celle qui m'aime » décrit l'autre face de la banlieue : la verdure trompeuse, le spectacle kitch et, surtout, la foule répugnante. Certes, les récits divergent dans leur conclusion, mais l'analyse montre des éléments principaux communs : les héros rêvent de rencontrer une amoureuse vierge et innocente, mais vivent dans une société où ils ne trouvent que des grisettes ou des prostituées. Ils se retirent alors dans la rêverie, pour se détacher de cette réalité repoussante. Cette tension entre rêve et réalité structure l'intrigue des deux récits.

¹ *CN*, p. 33.

² *CN*, p. 43.

³ *CN*, p. 43.

Comme nous l'avons déjà montré dans la première partie, la tension éthique entre les faubourgs et la banlieue verte, ainsi que la tension littéraire entre le romantisme et le réalisme, forment la structure principale de la description des promenades vers la banlieue dans *Germinie Lacerteux*. Si les premiers contes de Zola ne sont pas sans rapport aucun avec le roman des frères Goncourt, nous y décelons aussi une tension entre les faubourgs et la banlieue verdoyante, ainsi qu'une autre, entre la rêverie et la réalité, qui jouent un rôle important pour architecturer les récits.

Cependant, on peut difficilement conclure que Zola s'empare de la problématique de la banlieue avant 1864. Avant cette date-là, la transformation provoquée par l'urbanisation haussmannienne et par l'annexion de la petite banlieue n'apparaît pas dans son univers fictif. Il faut donc attendre 1865 afin de voir Zola débiter vraiment en tant qu'écrivain de la banlieue parisienne.

CHAPITRE II

LA CAPTIVITÉ DES HÉROÏNES ET LE REFOULEMENT DE LEUR NATURE EN PETITE BANLIEUE

Comme nous l'avons constaté dans la première partie, la promenade vers la grande banlieue constitue le noyau des problématiques de la poétique de ce lieu. Dans les premiers romans zoliens, tous les personnages se promènent en banlieue dans le but de trouver une seconde jeunesse en respirant l'air pur et l'odeur de l'herbe fraîche.

Si les clichés littéraires relatifs à la grande banlieue concernent les plaisirs – les herbes fraîches, les guinguettes tapageuses ou le canotage –, l'image véhiculée par la petite banlieue n'est quant à elle pas homogène. Zola néglige d'ailleurs ce décor dans son premier roman, *La Confession de Claude*. Plus tard, dans *Le Vœu d'une morte* et *Thérèse Raquin*, l'intrigue se déroulera également dans « la ville » ou en « grande banlieue ». Il faudra attendre la fin des premiers romans, avec *Madeleine Férat*, pour voir des personnages vivre longtemps en petite banlieue, dans des villes telles que Montrouge, Ternes et Passy. De 1865 à 1868, l'auteur semble découvrir la petite banlieue en tant qu'habitat, et non plus comme destination de promenade dominicale.

Alors que la grande banlieue est un lieu de passage, entre Paris et la campagne, la petite banlieue constitue plutôt un lieu fermé, d'où les personnages ne peuvent sortir facilement. Cette particularité topologique de la petite banlieue n'est pas sans lien avec la présence de deux enceintes : l'ancien mur des Fermiers généraux à l'intérieur, et les fortifications à l'extérieur.

Les héroïnes des premiers romans de Zola mènent des jeunesses assez semblables puisqu'elles subissent la mort de leur mère, l'abandon par leur père et la captivité dans un espace fermé. Ces motifs sont certes si banals qu'on les retrouve facilement dans les

romans idéalistes de l'époque, mais Zola les approfondit pour justifier le désir de s'évader de Paris. Il fait ainsi de la nature refoulée de ses héroïnes son principal moteur romanesque. Autrement dit, le thème de l'émancipation par la promenade vers la grande banlieue (les conséquences) concrétise rétrospectivement la jeunesse opprimée de ses héroïnes (la cause).

Nous étudierons donc dans ce chapitre les milieux dans lesquels les héroïnes vivent leur jeunesse. Le jeune Zola adopte d'abord, certainement sans trop y réfléchir, les *topoi* répandus à son époque que sont le couvent et le pensionnat. Pour autant, il saura y mêler une critique de l'éducation religieuse, austère et hypocrite. Le couvent devient une « prison » qui empêche l'épanouissement de la bonne nature des héroïnes.

Au couvent s'oppose les rues de Paris, où toutes les jeunes femmes du peuple perdent leur virginité dans la littérature du XIX^e siècle. Ce thème de la corruption dans la grande ville, apparemment indépendant de la banlieue, est un chaînon indispensable pour relier le motif de la captivité en petite banlieue à celui de l'évasion en grande banlieue. Nous établirons quant à l'évolution des héroïnes l'hypothèse suivante :

1. Une jeune fille active et innocente est envoyée dans un milieu clos (comme le couvent).
2. L'éducation austère qu'elle y reçoit l'opprime et « endort » sa bonne nature.
3. À peine sortie de sa « prison » et entrée dans Paris, elle est approchée par un séducteur et perd sa virginité.
4. Quand son amant l'amène en grande banlieue, il croit qu'elle retrouve sa nature endormie.
5. Cette illusion éphémère se dissipe dès que le couple rentre à Paris.

Pour vérifier et renforcer cette hypothèse, nous aurons recours à trois approches. Tout d'abord, nous essaierons de resituer la critique zolienne contre le couvent dans l'histoire du développement de l'éducation féminine. Cette étude éclaircira le tournant axiologique non seulement du *topos* du couvent et du pensionnat, mais aussi de l'idéal de l'héroïne et de l'objectif de la promenade en plein air.

Ensuite viendra l'approche narratologique et sémiotique urbaine. Les

mouvements centripètes et centrifuges aux environs de Paris correspondent aux péripéties des héroïnes. Dès qu'elles entrent dans Paris, elles perdent facilement leur virginité. Les héros les emmènent en grande banlieue afin de leur rendre leur pureté enfantine. Nous tenterons de mettre en lumière les fonctions des milieux clos en petite banlieue (comme le couvent et le pensionnat) avant la chute des héroïnes. Dans ce contexte, nous étudierons l'alliance indéfectible de la théorie du milieu avec celle des tempéraments chez Zola.

Enfin, nous comparerons les romans de Zola avec la structure spatio-temporelle des romans idéalistes qui rivalisèrent avec le naturalisme zolien. Dans les romans feuilletons idéalistes (comme ceux d'Octave Feuillet), les longues descriptions sont évitées et les déplacements des personnages sont très schématisés (par exemple, une fille devient une femme quand elle se déplace du couvent à un salon). De nombreux points communs existent entre ces romans feuilletons et ceux du premier Zola. Tous les lieux sont assignés aux personnages et aux saisons qui conviennent (le couvent pour les filles, le salon pour les femmes et le cercle pour les hommes ; Paris l'hiver, la Normandie l'été et le château féodal à l'automne). Nous chercherons à montrer comment Zola se détache de ce *topos* pour trouver sa propre façon de construire son univers romanesque. Dans cette optique, nous tenterons de remettre en lumière les théories du tempérament et du milieu que l'auteur adoptera à partir de *Thérèse Raquin*.

1. La captivité des héroïnes

1) La mort de la mère et l'abandon par le père

Les héroïnes des premiers romans de Zola mènent une enfance et une jeunesse semblables, qui nous rappellent celles de l'auteur lui-même. Leur enfance heureuse s'achève soudain avec la mort de leur mère avant l'âge de six ans. Leur père les confie à un tiers (une tante négligente ou un tuteur obscène) qui les envoie au couvent ou dans un pensionnat très fermé dans lequel elles grandissent jusqu'à l'âge de quinze ou dix-huit ans. La vie monotone dans ce milieu fermé altère leur caractère. Les héroïnes perdent leur innocence et leur vitalité enfantines pour apprendre à se comporter en bourgeoises dociles.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que leur couvent ou leur pensionnat se situe en général à la périphérie de Paris, surtout en petite banlieue. La transformation des héroïnes est ainsi fermement liée à leur déplacement en banlieue.

Comme le passé de Laurence n'est pas décrit dans *La Confession de Claude*, nous aborderons d'abord l'enfance de Jeanne, l'héroïne du *Vœu d'une morte* (1866), deuxième roman de Zola. Selon Alexis, ce roman-feuilleton, paru dans *L'Événement* du 11 au 26 septembre 1866, n'était « pas un roman réalisant toutes ses tendances artistiques, mais une œuvre spécialement écrite pour le journal, dans le but de plaire aux abonnés¹ ». À l'instar d'autres romans idéalistes contemporains comme ceux d'Octave Feuillet (1821-1890), le sujet du roman est la grandeur du sacrifice de soi, en l'occurrence, celle du héros Daniel². Il faut donc être attentif pour tenter d'y déceler des qualités littéraires propres à Zola, le thème et l'intrigue du roman étant conformes aux exigences du genre plutôt qu'à l'esthétique zolienne. Mais le passé de Jeanne prépare le modèle à suivre pour les héroïnes des romans à venir, lesquels seront plus artistiques.

Blanche, mère de Jeanne, regrette son mariage avec M. de Rionne, un homme méprisable. Elle mène une vie solitaire et ne peut diriger son amour que vers sa fille Jeanne : « sa vie n'eut plus d'autre but que ce petit être rose ; elle n'existe plus que pour et que par son enfant » (*VM*, ch. 2, p. 23). Elle « s'enferme avec sa fille » et l'élève seule jusqu'à son sixième anniversaire (*VM*, ch. 2, p. 23). Comme elle souhaite que sa fille n'épouse pas un homme exécrationnel mais fortuné, « elle s'apprêtait à lui donner toute son expérience de la vie, à la mettre en garde contre les misères de ce monde » (*VM*, ch. 2, p. 23). Il existe deux « vœux » dans ce roman. Le premier est celui que la mère de Daniel transmet à Blanche qui passait par là, peu avant de mourir après avoir sauvé son fils d'un incendie. Pour respecter ce vœu, Blanche soutient Daniel financièrement et l'envoie au lycée à Marseille. Une fois sorti du lycée, Daniel se rend à Paris pour rencontrer sa mystérieuse protectrice, mais trouve une moribonde alitée. Le second vœu est celui que

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, Paris, Charpentier, 1882, p. 69.

² Takuzo Tanaka, « Émile Zola et *Le Vœu d'une morte* », *Revue de Langue et Littérature françaises*, Société de Langue et Littérature françaises de l'Université de Tokyo, n° 32, 2006, p. 82. [en japonais]

Blanche confie à son tour en cachette à Daniel : celui de trouver un bon mari pour Jeanne, car elle se méfie de son époux, M. de Rionne, et de la sœur de ce dernier, Mme Tellier. Après la mort de Blanche, M. de Rionne abandonne sa fille à sa sœur, Mme Tellier, au prétexte qu'« une femme est nécessaire à l'éducation d'une fille » (*VM*, ch. 5, p. 47). Mme Tellier enverra Jeanne au couvent car la fillette est « toujours dans les jupes de madame, et madame est trop nerveuse pour souffrir un enfant autour d'elle » (*VM*, ch. 5, p. 48).

La mort de la mère et l'abandon par le père sont les principaux éléments biographiques de cette héroïne, qu'elle partagera avec d'autres. L'héroïne éponyme de *Thérèse Raquin* (1867) perd aussi sa mère et se voit abandonnée par son père à l'âge de deux ans :

Thérèse allait avoir dix-huit ans. Un jour, seize années auparavant, lorsque Mme Raquin était encore mercière, son frère, le capitaine Degans, lui apporta une petite fille dans ses bras. Il arrivait d'Algérie.

« Voici une enfant dont tu es la tante, lui dit-il avec un sourire. Sa mère est morte... Moi, je ne sais qu'en faire. Je te la donne. » (*TR*, ch. 2, p. 529)

Son père repart séance tenante et se fait tuer en Afrique quelques années plus tard. Les Raquin sont originaires de Vernon, une commune normande limitrophe de l'Île-de-France. Mme Raquin, mercière, y vit avec son mari et son fils, Camille. Dès son enfance, Thérèse souffre ainsi d'un important changement de milieu. Si sa tante ne l'envoie pas au couvent, Thérèse est toutefois obligée de rester enfermée dans une chambre étroite avec son chétif cousin.

Ce moule resservira pour former l'héroïne de *Madeleine Férat*, autre roman-feuilleton paru dans *L'Événement illustré* du 2 septembre au 20 octobre 1868. Très chétive, la mère de Madeleine perd la vie en donnant naissance à sa fille. Madeleine elle-même oscille entre la vie et la mort jusqu'à ses deux ans, âge où sa santé s'améliore soudain (*MF*, ch. 2, p. 706-707). Enchanté de cette « résurrection », son père, fabriquant de

chaudières, essaie de la rendre plus robuste en l'amenant dans son atelier :

Pendant des heures, Férat jouait avec sa fille ; il la portait dans ses ateliers au milieu du tapage épouvantable des machines, disant qu'il voulait la rendre courageuse comme un garçon. (*MF*, ch. 2, p. 707)

Élevée dans ce milieu bruyant, Madeleine devient une jeune fille très vivante mais conserve la sensibilité de sa mère :

Maintenant, frémissante de vie, trapue et vigoureuse, elle paraissait un garçon ; elle avait les yeux gris, le front rude de Férat, et elle était, comme lui, violente et entêtée. Mais il lui restait toujours, du drame de sa naissance, une sorte de frisson nerveux, une faiblesse innée qui la brisait au milieu de ses grosses colères d'enfant. (*MF*, ch. 2, p. 707)

Son enfance heureuse avec son père prend fin quand la baisse du prix du fer le ruine. En perdant son atelier, Férat décide de partir en Amérique pour regagner fortune et d'envoyer sa fille en pensionnat. Son ami Lobrichon se charge de Madeleine, qui sera envoyée dans un pensionnat des Ternes, dans la petite banlieue de Paris, le lendemain du départ de son père. Cependant, Férat n'arrivera jamais en Amérique : « le vaisseau qui le portait, surpris par un coup de vent, revint se briser sur les côtes de France. Madeleine n'apprit la mort de son père que longtemps plus tard » (*MF*, ch. 2, p. 708). Les pères des héroïnes des premiers romans zoliens disparaissent ainsi juste après la séparation avec leur fille.

Les points communs des trois héroïnes sont les suivants : d'abord, la mort de la mère ; même si cette dernière possède un caractère instable, un côté (souvent positif) de la nature de l'héroïne en dérive : la gentillesse de Jeanne, la vivacité de Thérèse et la sensibilité de Madeleine. Ensuite, l'abandon par le père incapable d'élever sa fille : le père de Madeleine fait figure d'exception, car il élève seul sa fille jusqu'à sa ruine et l'influence de manière positive. Enfin, l'indifférence du reste de la famille ou des tuteurs : Mme Raquin néglige Thérèse en l'enfermant avec son propre fils gâté dans une chambre

étroite. Après avoir envoyé Jeanne ou Madeleine au couvent ou au pensionnat, leur protectrice ou leur tuteur ne leur rendent que de rares visites.

Certes, la condition d'orpheline est un cliché de la condition de l'héroïne dans les romans idéalistes et mélodramatiques, mais le destin des héroïnes reflète aussi celui de l'auteur, par simple inversion du sexe des personnages. François Zola est mort juste avant l'anniversaire des sept ans de son fils. Émile est envoyé cette année-là au pensionnat, bien que ce dernier se trouve à quelques pas du logement de sa famille¹. Comme le note Mitterrand, Émile se sent « deux fois orphelin » par la mort de son père et l'abandon par sa mère².

2) Le couvent dans la littérature

Dans les romans du XIX^e siècle, nombreuses sont les héroïnes élevées au couvent ou au pensionnat. Cosette, *des Misérables* (1862), grandit dans un couvent du Petit-Picpus pour que Jean Valjean échappe aux recherches de Javert³. Esther, de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847), est envoyée dans un couvent et y rachète son passé de prostituée par amour pour Lucien de Rubempré⁴. Dans ces deux cas, le couvent fonctionne comme un lieu opposé au monde « réel », plein de périls et de vices. À ce titre, il est même possible de remonter jusqu'à *Manon Lescaut* (1731). En route pour le couvent auquel elle est envoyée afin d'« arrêter sans doute son penchant au plaisir⁵ », Manon s'enfuit avec Des Grieux, entamant alors sa dégringolade jusqu'à la prostitution. Le couvent est ainsi souvent considéré comme un établissement servant à faire rentrer les prostituées dans le droit chemin. L'opposition spatiale entre le couvent et la vie mondaine correspond bien à celle qui existe entre les anges et les prostituées, les deux idéaux féminins des jeunes

¹ Henri Mitterrand, *Zola*, Paris, Fayard, tome I, 1999, p. 70-71.

² *Ibid.*, p. 71.

³ Victor Hugo, *Les Misérables*, deuxième partie, livre sixième « Le Petit-Picpus », éd. Henri Scepti, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 472-501.

⁴ Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* [1847], dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome VI, 1977, p. 460.

⁵ Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* [1731], éd. Deloffre et Raymond Picard, Paris, Garnier, 1965, p. 20.

bourgeois du XIX^e siècle¹. Cependant, cette dichotomie ne pourrait-elle faire naître une hypothèse paradoxale ? En effet, si une prostituée rentre dans le droit chemin dès son arrivée au couvent, que se produit-il quand une femme quitte le couvent ?

Le couvent s'oppose-t-il axiologiquement à la vie mondaine ? N'est-il pas la véritable cause de la corruption des filles ? La représentation du couvent peut servir de pierre de touche au réalisme et au romantisme. Si les héroïnes des deux premiers romans de Zola – Jeanne et Madeleine – se corrompent dès leur sortie du couvent ou du pensionnat, la vision de l'écrivain évolue radicalement durant les deux années qui séparent les œuvres.

De plus, le couvent est un *topos* ambivalent. D'un côté, il offre aux héroïnes un refuge confortable où se repentir et se racheter. De l'autre, l'éducation austère et la vie oppressante qui y ont cours nourrissent l'envie d'en sortir tout en conservant l'ignorance du monde extérieur. Les écrivains réalistes-naturalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle ciblent cet effet secondaire de la vie monastique. Dans ce contexte, la fonction d'institution scolaire du couvent suscite leur intérêt. Emma, de *Madame Bovary* (1857), est élevée au couvent des Ursulines de ses treize ans à ses quinze ans au moins. Sa future corruption dans le monde profane est due à sa formation au sein du couvent. La lecture cachée des romans sentimentaux, notamment ceux de Walter Scott, suscite la curiosité d'Emma pour l'amour et le monde extérieur. C'est parce qu'elle est déçue de sa vie banale et matérielle dans une ville de province qu'elle se met à rechercher des aventures romanesques en plongeant dans l'adultère².

Renée, de *La Curée* (1871), et Christine, de *L'Œuvre* (1886), sont quant à elles élevées au couvent de la Visitation jusqu'à leur dix-huit ou dix-neuf ans³. Leur ignorance du monde cause la perte de leur virginité juste après leur sortie du couvent, car elles ont

¹ « [...] le rythme cardiaque de la sexualité victorienne : exploits de bordel, pétitions angéliques et passionnées. [...] la liaison des deux exaltations, cochonne et idéalisante [...]. » (Jean Borie, *Le Célibataire français*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Grasset, 2002, p. 46).

² Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, tome III, p. 181-184.

³ Émile Zola, *La Curée*, ch. 2, dans *RM*, tome I, p. 379-380 ; *L'Œuvre*, ch. 1, dans *RM*, tome IV, p. 26-27.

gardé leurs illusions enfantines sur l'amour et ignorent tout de la sexualité. Renée est violée par un homme marié dès sa sortie du couvent :

[Renée] ne sortit du couvent qu'à dix-neuf ans, et ce fut pour aller passer une belle saison chez les parents de sa bonne amie Adeline, qui possédaient, dans le Nivernais, une admirable propriété. [...] un homme de quarante ans, riche, marié, et dont la femme, jeune et charmante, était là, l'avait violentée à la campagne, sans qu'elle sût ni osât se défendre¹.

Pour dissimuler le scandale de sa grossesse hors mariage, elle est forcée de se marier avec un autre homme, pauvre et arriviste.

Christine, quant à elle, évite de justesse le viol à deux reprises lors de sa première nuit à Paris. Son train arrivant à la capitale avec quatre heures de retard, Christine est forcée de prendre une voiture dont le cocher est « très sale, empestant le vin » pour se rendre chez Mme Vanzade à Passy. Mais le fiacre s'arrête soudain « dans un endroit très noir », le cocher descend « de son siège » et essaie d'entrer « dans la voiture » pour violer sa victime². Christine réussit à sauter « sur le pavé, par l'autre portière » et s'abrite de la tempête sous la porte du bâtiment où habite Claude. Ce dernier la considère comme une prostituée ment pour attirer les hommes, et l'amène dans sa mansarde³ :

Il avait la méfiance de la femme : cette histoire d'accident, de train en retard, de cocher brutal, lui paraissait une invention ridicule. [...] Il haussa les épaules : le prenait-elle pour un sot⁴ ?

Certes, Claude ne violera par Christine, mais le lendemain, il contempera attentivement sa poitrine dénudée. Le *topos* du couvent chez Zola peut donc se résumer ainsi : l'ignorance conservée au couvent conduit paradoxalement les héroïnes à la corruption dès

¹ Émile Zola, *La Curée*, ch. 2, dans *RM*, tome I, p. 380.

² Émile Zola, *L'Œuvre*, ch. 1, dans *RM*, tome IV, p. 25-27.

³ *Ibid.*, p. 24-27.

⁴ Émile Zola, *L'Œuvre*, ch. 1, dans *RM*, tome IV, p. 12.

qu'elles en sortent pour entrer dans la vie mondaine ou urbaine.

Cette tendance est déjà apparue dans ses deux premiers romans, *Le Vœu d'une morte* et *Madeleine Férat*. Quand Jeanne sort du couvent et entre dans le salon de sa tante, elle se change en fille arrogante et se laisse happer par la vie luxueuse pour rattraper les années perdues dans l'enfermement :

Alors elle s'abandonnait. Elle tâchait de satisfaire son être par la vanité seule ; elle tirait tout le bonheur possible du froissement de belles étoffes, de l'admiration de la foule, des commodités luxueuses de la richesse. Et elle croyait vivre. (*VM*, ch. 8, p. 63)

Madeleine, quant à elle, cohabite avec un étudiant en médecine dès la nuit où elle s'évade de la maison de son tuteur. Le lendemain, Jacques, l'étudiant, s'étonne de ce que Madeleine n'est pas une prostituée mais une jeune femme vierge :

Quand son amant sut que son histoire de la vieille n'était pas un conte, il parut fort surpris. Il pensait avoir rencontré une rusée qui mentait pour se faire désirer davantage. (*MF*, ch. 2, p. 713)

Cet extrait a sans doute influencé l'incipit de *L'Œuvre*. Les deux héroïnes entrent dans la chambre d'un jeune homme, relativement sympathique et rassurant, pour fuir des dangers plus graves (le tuteur obscène, les canailles dans la rue, le cocher ivre et l'orage). Leur naïveté est telle que les héros les considèrent comme des prostituées habituées à jouer les ingénues pour attirer les hommes.

Zola critique ainsi l'éducation féminine au sein du couvent. Selon lui, l'enseignement religieux y est non seulement inutile, mais parfois même nuisible aux jeunes filles, car il les prive de toute connaissance sur le monde extérieur. Il pense également que la fréquentation des camarades de couvent est dangereuse en ce qu'elle renforce sans cesse les fantasmes mélodramatiques nés de la lecture de romans-feuilletons, et qu'elle fait aspirer les héroïnes à la vie mondaine. Protégée dans le pensionnat, Jeanne

devient ainsi « une enfant nerveuse » (*VM*, ch. 8, p. 62) et ignorante.

À plusieurs reprises, Zola s'en prendra également à l'éducation féminine dans le contexte de sa critique anticléricale. Dans son roman posthume, *La Vérité* (1903), le protagoniste lutte contre les restes de cléricisme dans les écoles laïques de la Troisième République. Cette critique se révèle pourtant si frontale que « *Vérité* demeure un pamphlet laborieux, une œuvre de croisade anticléricale¹ ». Quant aux héroïnes de ses premiers romans, elles mènent aussi leur jeunesse dans des écoles religieuses obéissant à un système éducatif daté, la laïcisation de l'éducation des filles dans les années 1860 accusant un retard sur celle des garçons, et la majorité des écoles pour filles étant dirigées par des congrégations religieuses féminines². Alors que les filles issues de familles du peuple se contentent de l'enseignement primaire ou du catéchisme de l'église, celles issues de familles aristocrates ou bourgeoises sont souvent envoyées dans des pensionnats de filles ou au couvent³.

Des points communs sont aussi décelables entre Jeanne et Madeleine : ni l'une ni l'autre ne tarde à cueillir les fruits interdits (l'amour et le luxe) dès sa sortie du couvent ou du pensionnat. Pourtant, nous trouvons aussi des différences considérables dans leurs souvenirs de la vie au couvent ou au pensionnat. Plutôt désobéissante, Jeanne conserve une image assez positive du couvent. Quand elle regagne sa pureté et sa vitalité enfantine

¹ Christian Amalvi, « Les idées pédagogiques et éducatives d'Émile Zola à travers l'étude de son roman *Vérité* », dans Michèle Sacquin (dir.), *Zola et les historiens*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 86.

² « [...] l'éducation féminine à cette époque demeure celle de l'éducation religieuse. [...] Doublement : les congrégations religieuses féminines ont proliféré, sont présentes aussi dans l'école publique. Les écoles privées laïques de filles, comme les écoles publiques à direction laïque, suivent le modèle dominant. » (Françoise Mayeur, « L'éducation des filles en France au XIX^e siècle : historiographie et problématiques », *Problèmes de l'histoire de l'éducation*, Actes des séminaires organisés par l'École française de Rome et l'Università di Roma, 1988, p. 81).

³ « Deux types de congrégations existent : certaines exigent la clôture, les vœux solennels et perpétuels [...]. Elles possèdent des classes ouvertes gratuitement aux petites filles (qui rassemblent jusqu'à 300 ou 400 externes) pour leur apprendre à lire et à écrire, leur faire le catéchisme et éventuellement leur apprendre à coudre, à filer et se préparer à la première communion. Elles ont très souvent aussi de jeunes pensionnaires, issues des élites locales, qui bénéficient d'une instruction plus soignée (calcul, langues) pour les insérer dans le monde [...]. (Dominique Dinet, « L'éducation des filles de la fin du 18^e siècle jusqu'en 1918 », *Revue des sciences religieuses*, n° 85/4, 2011, p. 479).

en se promenant avec Daniel sur une île déserte boisée de la Seine, elle a l'impression d'être retournée dans la cour du couvent :

Dans les fraîcheurs calmes de la jeune saison, elle retrouva subitement ses gaietés légères, ses tranquillités naïves de pensionnaire. Il lui sembla qu'elle se trouvait encore au couvent, lorsqu'elle était toute petite et qu'elle courait à perdre haleine sous les arbres du préau. (*VM*, ch. 10, p. 79)

Pour Jeanne, la pureté du couvent s'oppose à la corruption de la vie parisienne.

Madeleine, cependant, ne conserve aucun bon souvenir du pensionnat où elle fut enfermée. C'est en possédant sa propre maison aux environs de Vétheuil¹, quelques années après son départ du pensionnat, qu'elle retrouve sa vitalité et a enfin l'impression de sortir du pensionnat :

Madeleine ne s'était pas trompée : elle devait être heureuse dans ce coin perdu. [...] Par moments, elle croyait sortir à peine du pensionnat, tant elle se sentait le rire facile et l'esprit insouciant. Ce qui la charmait, c'était d'être enfin chez elle, elle disait : « Ma maison, ma chambre », avec une joie enfantine [...]. (*MF*, ch. 5, p. 754)

Pour Madeleine, le bonheur n'est pas venu avec le départ du pensionnat, qui lui confère néanmoins une certaine tranquillité. Pourquoi et comment la connotation que revêtent le couvent et le pensionnat change jusqu'à s'inverser entre 1866 et 1868 ? Quelle différence y a-t-il entre le couvent de Jeanne et le pensionnat de Madeleine ?

3) Le couvent et le pensionnat dans l'éducation féminine

Pour comprendre la critique zolienne contre le couvent ou le pensionnat, il faut la situer dans le contexte de l'éducation féminine. Selon Cadier-Rey, Zola s'intéressa de

¹ Dans *Madeleine Féral*, Vétheuil est toujours orthographié Vétéuil.

façon plus prononcée à l'éducation des filles à deux reprises — dans les années 1860 et 1890. Dès 1859, Zola se préoccupe de l'éducation et de l'instruction des filles sous l'influence de la lecture de *L'Amour* et de *La Femme* de Michelet, mais aussi des romans de George Sand¹. Comme l'explique Cadier-Rey, sa posture envers l'éducation et l'instruction féminine évolue dès qu'il entame *Les Rougon-Macquart*. En effet, dans les années 1870 et 1880, il considère que « l'hérédité et le milieu avaient une influence plus importante que l'instruction » et que « l'éducation ne protège nullement les filles car il faut tenir compte de l'hérédité et du milieu² », tout en « dénon[çant] avec le plus de vigueur [...] l'éducation traditionnelle des filles qui [...] repose sur le principe de l'ignorance à l'égard des choses de la vie³ ». En somme, l'influence de l'éducation et de l'instruction est dérisoire par rapport à celles du milieu et de l'hérédité, mais il faut tout de même condamner l'éducation féminine traditionnelle pour sa carence en instruction. Or, après *Les Rougon-Macquart*, libéré de la théorie de l'hérédité et du milieu, Zola conçoit désormais l'éducation et l'instruction modernes comme la base de la société laïque, et entame une critique sans réserve de l'éducation religieuse⁴. Le problème qui nous attire est donc la posture zolienne envers l'éducation et l'instruction féminine avant le début de la rédaction des *Rougon-Macquart*.

La formation de Jeanne et de Madeleine nous fournit de bons exemples pour étudier cette posture. Nous schématiserons leur formation ainsi : chez Jeanne, un mauvais milieu annule l'effet d'une bonne éducation ; quant à Madeleine, une éducation bourgeoise superflue détériore sa bonne nature ouvrière. Nous étudierions le couvent en tant qu'institution scolaire à travers trois critères : l'éducation religieuse ou laïque, l'éducation au pensionnat ou domestique, l'« éducation » et l'« instruction ».

¹ Concernant l'opinion générale de Zola sur l'éducation féminine, voir Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Robert Laffont, 1993, p. 147-152 ; Gabrielle Cadier-Rey, « Zola et l'éducation des filles », dans Michèle Sacquin (dir.), *Zola et les historiens*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 88-92.

² Gabrielle Cadier-Rey, « Zola et l'éducation des filles », art. cit., p. 88-89.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ Sur ce problème, voir Christian Amalvi, « Les idées pédagogiques et éducatives d'Émile Zola à travers l'étude de son roman *Vérité* », art. cit., p. 77-87.

- L'enseignement religieux et privé contre l'éducation laïque et publique

L'éducation des filles demeura un champ de bataille où s'opposèrent tout au long du XIX^e siècle pouvoir politique et pouvoir religieux. Alors qu'elles sont expulsées de la sphère éducative après la Révolution, les congrégations « comme les Ursulines, les Visitandines ou les Augustines¹ » y sont réintégrées après le Concordat de 1801. Trois dates marquent les étapes du développement de l'enseignement obligatoire, gratuit et laïque. En 1833, tout d'abord, la loi Guizot ordonne à chaque commune d'entretenir une école primaire pour les garçons. En 1850, la loi Falloux impose cette fois aux communes d'ouvrir une école pour les filles. Enfin, en 1880, la loi Camille Sée ouvre l'enseignement secondaire aux jeunes filles, et les lois Jules Ferry de 1881-1882 parachèvent l'instruction primaire gratuite, obligatoire et laïque pour tous les enfants entre six et treize ans².

Certes, le progrès de l'éducation féminine est très étroitement lié à sa laïcisation, mais la relation entre l'un et l'autre est très ambivalente. On peut dire que la seconde moitié des années 1860, période à laquelle Zola écrit ses premiers romans, est l'époque où l'État, en coopération avec l'Église, développe considérablement l'éducation des filles. D'une part, la loi Falloux de 1850 renforce la liberté d'éducation en faveur des catholiques³. D'autre part, l'élargissement de l'enseignement féminin nécessite de

¹ Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, *Le Rose et le Bleu. La fabrique du féminin et du masculin. Cinq siècles d'histoire*, chapitre III « Éduquer filles et garçons », Paris, Belin, 2016, p. 149.

² Sur l'histoire de l'éducation primaire en France, voir par exemple Rebecca Rogers, *Les Bourgeoises au pensionnat. L'Éducation féminine au XIX^e siècle*, traduit de l'américain par Céline Grasser, préface de Michelle Perrot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, *Le Rose et le Bleu. La fabrique du féminin et du masculin. Cinq siècles d'histoire, op. cit.*, p. 121-177 ; Marcel Bernos, « La jeune fille en France à l'époque classique », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], n° 4, 1996. DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.430> ; Dominique Dinet, « L'éducation des filles de la fin du 18^e siècle jusqu'en 1918 », *Revue des sciences religieuses*, n° 85/4, 2011, p. 457-490 ; Gabrielle Houbre, *La discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Plon, 1997 ; Françoise Mayeur, *L'éducation des filles en France au XIX^e siècle* [Hachette, 1979], Paris, Perrin, 2008 ; *id.*, « L'éducation des filles en France au XIX^e siècle : historiographie et problématiques », *Problèmes de l'histoire de l'éducation*, Actes des séminaires organisés par l'École française de Rome et l'Università di Roma, 1988, p. 79-90.

³ Voir Pierre Zind, « La religion dans les lycées sous le régime de la loi Falloux, 1850-1873 », *Réflexions Historiques*, vol. 7, n° 2/3, été-automne 1980, p. 249-273.

nombreuses enseignantes. Même si la formation de celles-ci est alors entamée, ce sont surtout les religieuses qui éduquent *de facto* les filles. Sans elles, leur taux d’alphabétisation n’aurait pas atteint le niveau des garçons dans les années 1860.

Par ailleurs, avant l’instauration de la loi Camille Sée de 1880, les congrégations détenaient quasiment le monopole de l’enseignement secondaire des filles¹. C’est pourquoi Zola, dans *Les Rougon-Macquart*, emploie deux termes, le couvent et le pensionnat (ou la pension), de manière interchangeable². Il faut donc se garder d’interpréter les critiques zoliennes contre le couvent dans les premiers romans à travers un critère en vigueur après 1880. Sous le Second Empire, le contraste entre l’enseignement privé catholique et son pendant public et laïque n’est pas encore aussi net qu’à la fin du siècle. C’est dans *Vérité* (1903), le dernier roman du cycle des *Quatre Évangiles*, que Zola s’emparera de cette question.

- Le pensionnat contre l’éducation familiale

Si, au premier abord, la critique zolienne de la vie austère et de l’éducation rigide au couvent semble trahir l’anticléricalisme de l’auteur et son inclination vers le républicanisme, cette impression s’estompe dès que l’on étudie cette critique dans un autre contexte : celui de l’opposition entre le pensionnat et l’éducation familiale. Depuis le XVII^e siècle, les congrégations offrent aux filles deux sortes d’éducation : d’un côté, elles accueillent gratuitement les filles de classes modestes en tant qu’externes, de l’autre, elles reçoivent les filles des familles aristocrates ou bourgeoises en tant que pensionnaires à titre payant, la pension pouvant dépasser les mille francs annuels³. Une troisième

¹ « Même dans les pensionnats laïcs, le modèle suivi est longtemps celui des couvents, en raison du quasi-monopole de l’Église sur l’enseignement secondaire féminin jusqu’en 1867. » (Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, *Le Rose et le Bleu. op. cit.*, p. 149).

² « Renée alla au couvent. [...] Renée fut oubliée en pension. Aux vacances, elle emplissait l’hôtel d’un tel tapage, que sa tante poussait un grand soupir de soulagement quand elle la reconduisait enfin chez les dames de la Visitation, où elle était pensionnaire depuis l’âge de huit ans. » (Émile Zola, *La Curée*, dans *RM*, tome I, 1960, p. 379-380) ; « [...] la supérieure des Sœurs de la Visitation, qui l’avait gardée dans son pensionnat. C’était du couvent qu’elle arrivait tout droit [...] » (Émile Zola, *L’Œuvre*, dans *RM*, tome IV, p. 26-27).

³ « Le couvent est par excellence l’institution d’accueil des jeunes filles à instruire. Il s’agit d’une éducation à deux vitesses : gratuite pour les externes qui reçoivent, dans des locaux attenants au

catégorie de filles vient s'ajouter à la liste : les orphelines pauvres¹. Les deux héroïnes zoliennes, Jeanne et Madeleine, appartiennent à la deuxième catégorie. Bien qu'orphelines, elles ne sont pas instruites aux travaux manuels comme les orphelines indigentes, mais sont élevées avec soin en tant que filles de classe aisée.

Le cas de Madeleine présente un intérêt particulier. Son père, ouvrier, est parvenu à posséder son propre atelier de chaudières. Même une fois ruiné, il réussit à léguer deux mille francs de rente à sa fille². Grâce à ce capital, Madeleine est envoyée dans un pensionnat pour filles bourgeoises :

Le pensionnat, situé au milieu de vastes jardins, était une retraite très confortable. Les dames qui le tenaient prenaient peu de pensionnaires ; elles avaient mis la pension à un prix élevé pour n'avoir que des filles de familles riches. (*MF*, ch. 2, p. 708)

Pour Madeleine, l'entrée au pensionnat signifie non seulement la triste rupture avec ses parents, mais aussi l'acquisition d'une distinction sociale. Au XIX^e siècle, l'enseignement secondaire au collège et l'enseignement supérieur à l'université restent très restreints, et ce, même pour les garçons. Dans les années 1850, seuls quatre mille d'entre eux étaient reçus chaque année au baccalauréat³, alors que plus de sept cent mille le sont en 2020.

couvent mais à l'extérieur de l'enclos, une instruction de niveau élémentaire, et payante pour les pensionnaires, filles de condition, qui bénéficient d'une éducation plus soignée. Le nombre de ces pensionnats payants augmente considérablement à partir des années 1650, et certaines congrégations, comme les Ursulines, se spécialisent dans l'éducation des jeunes filles. » (Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, *Le Rose et le Bleu, op. cit.*, p. 132).

¹ « On distingue le plus souvent trois catégories différentes de pensionnaires dans les institutions religieuses : les jeunes filles riches, dont la famille paie afin qu'elles soient élevées selon la condition de leur milieu ; les pensionnaires pauvres, en général des orphelines, que l'on forme surtout aux travaux manuels pour leur donner un métier et leur permettre de gagner leur vie ; enfin, les enfants des « petites écoles », où l'on accueille, quasi gratuitement, tous les petits des environs : on leur apprend à lire, écrire, compter et surtout on leur donne un minimum d'éducation et d'instruction chrétiennes [...]. » (Odile Arnold, *Le corps et l'âme. La vie des religieuses au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984, p. 178).

² Comme la première mensualité de Zola chez Hachette est de cent francs (Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 495), le coût du prestigieux pensionnat n'est pas abordable non seulement pour les ouvriers, mais aussi pour les employés.

³ Paul Meuriot, « Le baccalauréat. Son évolution historique et statistique des origines (1808) à nos jours », *Journal de la société statistique de Paris*, tome 60, 1919, p. 68.

Sur le plan de la distinction, au XIX^e siècle, le pensionnat de couvents pour filles a sans doute joué un rôle semblable à celui du collège pour garçons.

Cependant, certains considèrent que l'éducation familiale convient mieux aux filles que l'enseignement en internat. J.-J. Rousseau est un précurseur de cette vogue. Dans *Émile ou de l'éducation* (1762), il critique l'éducation au collège en faveur de l'éducation dans la famille et dans la nature :

Je n'envisage pas comme une institution publique ces risibles établissements qu'on appelle collèges. Je ne compte pas non plus l'éducation du monde [...]. [...]

[...]

Reste enfin l'éducation domestique ou celle de la nature¹ [...].

Selon Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, de nombreux écrivains du XIX^e siècle demeurent dans le sillage de Rousseau en affirmant que les filles doivent être élevées aux côtés de leur mère². Jules Michelet, dont *L'Amour* (1858) et *La Femme* (1859) influenceront fortement le jeune Zola, compte lui aussi parmi les successeurs du citoyen de Genève³ quand il proclame que la mère doit léguer à sa fille sa « pureté féminine » :

La grâce est un reflet d'amour sur un fond de pureté. *La pureté, c'est la femme même.*

Telle doit être la constante pensée de la mère, dès que lui est née sa fille.

La pureté de l'enfant est d'abord celle de la mère⁴.

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou l'éducation* [1762], dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Louis Barré, illustrées par Tony Jahonnot, Baron et Célestin Nanteuil, (éd.) J. Bry Aîné, 1856-1857, tome V, p. 8-10. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5786957n>

² Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, *Le Rose et le Bleu*, *op. cit.*, p. 146-147.

³ Selon Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, « le modèle de l'éducation domestique et maternelle pour les filles des élites s'impose à partir de la Restauration et connaît son apogée sous le Second Empire » et « l'avantage de l'éducation à domicile, outre son moindre coût, est en effet de préserver, mieux que l'éducation institutionnelle, la fragilité, la sensibilité et l'innocence des demoiselles. » (*Ibid.*, p. 145-146.)

⁴ Jules Michelet, *La Femme* [1859], Paris, Calmann Lévy, dixième édition, 1879, p. 123.

En somme, le but de l'éducation féminine n'était pas de « former, instruire, développer », mais de « garder, conserver » la pureté et la virginité des filles. Émile Zola s'absorbe dans la lecture de Michelet « avant même 1860¹ ». En témoignent la théorie de l'imprégnation présentée dans *L'Amour*² ainsi que l'éloge des femmes, qui s'imposent dans les romans zoliens des années 1860.

Pour concilier les avantages de l'éducation familiale et la distinction apportée par l'enseignement au pensionnat, de nombreux parents trouvent une solution de compromis :

Si la mère est chargée d'éduquer sa fille intellectuellement et moralement jusqu'à son mariage, avec l'aide éventuelle de quelques professeurs particuliers, il est fréquent que les demoiselles effectuent, avant leur entrée dans le monde, un court séjour au pensionnat, au couvent ou dans des cours pour jeunes filles afin de parachever leur éducation et de les former aux usages du monde³.

George Sand (1804-1876), par exemple, est envoyée au couvent à l'âge de treize ans, et en sort à seize ans. Sa mère et sa grande mère pensent que l'éducation au couvent est une étape indispensable pour devenir une femme adulte, bien qu'elles se méfient de la dévotion religieuse. Dans *Histoire de ma vie* (1855), la réponse qu'apporte une sœur à la jeune Aurore pour tenter de calmer sa ferveur religieuse nous enseigne que le but du pensionnat de couvent n'est pas la formation de nouvelles religieuses :

¹ Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola*, ellipses, 2002, p. 54. Voir aussi Halina Suwala, « Zola disciple de Michelet », dans *Autour de Zola et du naturalisme*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 69-91.

² Si Zola introduit la théorie de l'imprégnation (ou télégonie) dans *Madeleine Férat*, c'est que cette idée lui est déjà familière depuis sa lecture de *L'Amour*. Sur ce problème, voir par exemple Maria Rodriguez Alvarez, « Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve : la télégonie dans *Madeleine Férat* », *Çédille. Revista de estudios franceses*, Universidad de La Laguna, n° 18, 2020, p. 113-141 ; Hilde Orlik, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Presse, Fall-Winter 1986-87, vol. 15, n° 1/2, p. 128-140 ; Yoko Morita, « L'imprégnation dans *Madeleine Férat* d'Émile Zola », *Revue de Langue et Littérature françaises*, Société de Langue et Littérature françaises de l'Université de Tokyo, n° 31, 2005, p. 95-111. [en japonais]

³ Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, *op. cit.*, p. 148.

Je ne tardai pas à confier à Marie-Alicia mon projet d'entrer en religion. Elle n'en fut point enivrée. La digne et raisonnable femme me dit en souriant : « Si cette idée vous est douce, nourrissez-la, mais ne la prenez pas trop au sérieux. [...] Votre mère n'y consentira pas volontiers, votre grand-mère encore moins¹. [...] »

Le véritable objectif du pensionnat de couvent n'est autre que la formation des filles de l'aristocratie ou de la bourgeoisie en vue de leur entrée dans la sphère mondaine et d'un mariage avec un homme riche.

Jeanne et Madeleine passent presque toute leur jeunesse dans un couvent ou un pensionnat de ce genre : la première y vit de six à dix-huit ans, la seconde, de six à quinze ans. Zola pose une critique sans appel de l'existence monotone et austère au couvent, mais la cause principale du malheur de ses personnages n'est autre que la perte de leur mère :

[Jeanne] devint indifférente presque méchante. L'esprit lui venait, un esprit moqueur et agressif, et elle se fit une réputation de raillerie fine et terrible. Toutes les tendresses de sa nature aimante dormaient au fond de son être ; l'éducation et les constances avaient étouffé en elle les affections natives, et développé les amertumes inconscientes de l'abandon dans lequel elle vivait. Il eut suffi, peut-être, d'un baiser pour éveiller son âme, et faire de cette poupée railleuse femme tendre et dévouée. Mais sa mère n'était pas là pour lui donner ce baiser. (*VM*, ch. 8, p. 62)

Cet extrait du *Vœu d'une morte* montre bien que Jeanne aurait été heureuse, même au couvent, si elle n'avait pas perdu sa mère. Un paragraphe semblable existe dans *Madeleine Férat* :

¹ George Sand, *Histoire de ma vie*, Quatrième partie, ch. 1, dans *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1970, p. 973-974.

La vie de recluse qu'elle menait, l'enfonça davantage dans les idées fausses qu'elle se faisait du monde. [...] Une mère l'aurait éclairée sur les erreurs de son esprit. [...] Ses camarades, en allant le dimanche chez leurs parents, y apprenaient chaque fois un peu de la vie. Pendant ce temps, elle restait au pensionnat, elle se persuadait de plus en plus de la justesse de ses erreurs. Elle passait même ses vacances, enfermée, repliée dans ses pensées. (MF, ch. 2, p. 710)

Madeleine commence à se sentir malheureuse lorsqu'elle se compare aux camarades qui rentrent chaque dimanche chez leurs parents. De par leur statut d'orphelines, Jeanne et Madeleine se sentent minoritaires dans leur couvent pour jeunes aristocrates et bourgeoises. Dans le contexte de l'opposition entre éducation domestique et enseignement scolaire, la critique zolienne du couvent manque d'originalité et recourt aux stéréotypes. Cependant, la resituer dans un contexte différent permet de faire émerger des idées plus originales sur l'éducation au couvent et l'oppression dans ce milieu clos.

- L'« éducation » et l'« instruction »

Tentons à présent de situer la critique zolienne contre l'éducation au pensionnat dans le contexte de la différence entre l'« éducation » et l'« instruction ». Selon l'Académie française, le mot « éducation » provient du latin *educatio* qui se rapporte à l'« action d'élever (des animaux, des plantes) », et dont le premier sens est : « action d'élever, de former, d'instruire une personne (enfant, adolescent, adulte), en cultivant ses qualités physiques, intellectuelles et morales¹ ». Quant à l'« instruction », du latin *instructio*, son sens premier est : « action de transmettre à quelqu'un des connaissances ou des principes nécessaires à son éducation². » Selon Flahault, tandis que l'instruction est « l'acquisition de connaissances grâce à l'enseignement », l'éducation est « le développement de la capacité à être soi tout en étant avec les autres, à ménager ses

¹ S. v. « éducation », dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (1992-).

² S. v. « instruction », dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (1992-).

relations avec eux, à participer à la vie sociale, à intérioriser la culture commune¹ ». Ainsi est-il possible d'éduquer sans instruire, mais non d'instruire sans éduquer². Zola distingue aussi clairement ces deux termes : « Notre jeune fille française, dont l'instruction et l'éducation sont déplorables [...]. Eh ! instruisez nos filles, faites-les pour nous et pour la vie qu'elles doivent mener, mettez-les le plus tôt possible dans les réalités de l'existence³ ».

Le domaine de l'éducation féminine fourmille d'exemples d'éducation sans instruction. Zola critique sévèrement ce problème dans *Madeleine Férat*. En décrivant la vie du pensionnat, il montre clairement que l'éducation y est superficielle, voire nuisible pour une fille d'ingénieur :

Les dames qui le tenaient prenaient peu de pensionnaires ; elles avaient mis la pension à un prix élevé pour n'avoir que des filles de familles riches. Elles enseignaient à leurs élèves d'excellentes façons ; elles leur apprenaient moins le catéchisme et l'orthographe que les révérences et les sourires du monde. Quand une demoiselle sortait de chez elles, elle était parfaitement ignorante, mais elle pouvait entrer dans un salon en coquette habile, armée de toutes les grâces parisiennes. [...] C'était un honneur pour les familles que de leur confier une enfant dont elles se chargeaient de faire une merveilleuse et adorable poupée. (*MF*, ch. 2, p. 203)

Le but de ce pensionnat est de transformer des jeunes filles naïves pour les préparer à la vie mondaine. Il est à noter que, dans ce roman, Zola n'emploie jamais le mot « couvent ». Nous avons déjà remarqué qu'il utilisait celui de « pensionnat » comme synonyme de couvent dans *La Curée* et *L'Œuvre*. Cependant, lorsqu'il réutilise sa nouvelle inachevée « Un suicide » pour la rédaction de *Madeleine Férat*, il remplace « couvent » par

¹ François Flahault, « Instruction, éducation et transmission entre générations », *Revue du MAUSS*, vol. n° 28, n° 2, 2006, p. 298. <https://doi.org/10.3917/rdm.028.0295>

² *Ibid.*

³ Émile Zola, « De la moralité dans la littérature », *Le Messager de l'Europe*, octobre 1880, dans *OC*, tome XII, p. 510.

« pensionnat »¹. Il est donc fort possible que ces deux termes de sens proches possèdent des connotations différentes chez Zola.

Étudions d'abord les différences sémantiques entre les mots « pensionnat », « pension » et « internat ». Le pensionnat est une « maison d'éducation privée qui reçoit des pensionnaires² », alors que la pension a un sens plus large : « établissement d'enseignement où les élèves peuvent être nourris, logés et instruits moyennant une certaine somme³ », « maison où des enfants sont logés, nourris et instruits, moyennant une certaine somme qui se paye par quartier⁴ ». Le pensionnat est fréquemment comparé à l'internat (souvent public), lequel est « une maison d'éducation où les élèves demeurent⁵ », mais Zola n'emploie guère ce dernier mot dans ce sens. Quand ils décrivent sa jeunesse au collège Bourbon d'Aix, Zola et Alexis, auteur de sa première biographie, préfèrent « pensionnaire » à « interne »⁶. En somme, la majorité des pensionnats, qui sont privés, appartiennent à certaines congrégations, du moins dans le domaine de l'éducation des filles.

Les pensionnats laïques pour filles n'étaient pas rares, surtout aux environs de Paris⁷. Le pensionnat où vit Madeleine en serait un exemple (« elles leur apprenaient

¹ « Lucienne avait dix-huit ans. Elle sortait de la maison de Saint-Denis. Au couvent [...]. Lucienne ne fit qu'un saut du couvent à la petite maison de Versailles [...]. » (Émile Zola, « Un suicide », *CN*, p. 330).

² *S. v.* « pensionnat », dans *Le Trésor de la langue française*, Paris, Gallimard, tome XIII, 1988.

³ *S. v.* « pension », dans *Le Trésor de la langue française, op. cit.*

⁴ *S. v.* « pension », dans *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition (1835).

⁵ *S. v.* « internat », dans *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 7^e édition (1878). Ce dictionnaire ne contient ce mot qu'à partir de cette 7^e édition.

⁶ « Dubuche, qui était pensionnaire, se joignait seulement aux deux autres les jours de vacances. » (Zola, *L'Œuvre*, ch. 2 ; *Les Rougon-Macquart*, tome IV, p. 38) ; « [Zola] passa encore quatre ans et demi au collège d'Aix : *sixième*, – demi-pensionnaire, [...]; *troisième*, – externe, – tous les premiers prix. » (Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami, avec des vers inédits de Émile Zola*, Paris, Charpentier, 1882, p. 21).

⁷ Même les pensionnats féminins, privés et laïques, nombreux aux environs de Paris, suivent le système scolaire du pensionnat religieux, car la plupart des enseignantes viennent des congrégations : « Même dans les pensionnats laïcs, le modèle suivi est longtemps celui des couvents, en raison du quasi-monopole de l'Église sur l'enseignement secondaire féminin jusqu'en 1867. Quel que soit le type d'établissement choisi, la scolarisation se fait toujours en internat, l'externat étant considéré comme réservé aux classes pauvres. » (Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, *op. cit.*, p. 149). Voir aussi Yuko Matsuda, « A Pioneering Female Profession: Female Primary School Teachers in the First Half of the Third Republic », *Journal of History for the Public*, Department of Occidental History, Osaka University, n° 15,

moins le catéchisme », *MF*, ch. 2, p. 708). C'est donc plutôt le manque d'instruction et la prépondérance de l'éducation bourgeoise et superficielle que Zola cible par sa critique :

On lui avait appris la danse et la musique. Elle savait peindre agréablement l'aquarelle, broder de toutes les façons imaginables. D'ailleurs, elle eût été incapable d'ourler des torchons et de faire son lit elle-même. Quant à son instruction, elle se composait d'un peu de grammaire, d'un peu d'arithmétique, et de beaucoup d'histoire sainte. On lui avait fait soigner son écriture qui, au grand désespoir de ses maîtresses, était restée forte et écrasée. Sa science s'arrêtait là ; on l'accusait de saluer avec trop de raideur et de gâter son sourire par l'expression froide de ses yeux gris. (*MF*, ch. 2, p. 711)

L'éducation du pensionnat vise à créer des jeunes filles sophistiquées pour les besoins du salon (on leur enseigne la danse, la musique, l'aquarelle) et qui, une fois mariées, sachent faire le ménage (on leur apprend la couture, le nettoyage). Quant à l'instruction, l'enseignement de la grammaire et de l'arithmétique reste rudimentaire, et les pensionnaires ne lisent que l'« histoire sainte ». Les enseignantes ne se préoccupent que de la délicatesse de l'écriture des élèves, sans prêter attention à sa teneur. La prédilection pour certaines façons de saluer et de sourire constitue l'apogée de la superficialité de cette éducation¹.

En somme, l'éducation actuelle détériore la nature des filles, et l'instruction leur manque. Zola retournera à ce thème en 1881. Il affirmera que les causes de la corruption des filles sont le milieu et l'éducation : « Si, dans le peuple, le milieu et l'éducation jettent les filles à la prostitution, le milieu et l'éducation, dans la bourgeoisie, les jettent à l'adultère² ». L'éducation est ici mise sur le même plan que le milieu. L'instruction, quant

2018, p. 1-18. [en japonais]

¹ Comme le collège et l'armée disciplinant le corps masculin, le couvent réglait le comportement souhaitable des femmes. Sur ce thème, voir surtout Gabrielle Houbre, *La discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Paris, Plon, 1997 ; Odile Arnold, *Le corps et l'âme : la vie des religieuses au XIX^e siècle*, préface de Jean-Pierre Peter, ch. IX. « Dans les pensionnats », Paris, Seuil, 1984, p. 177-200.

² Émile Zola, « L'adultère dans la bourgeoisie », *Le Figaro*, 28 février 1881, dans *OC*, tome XIV,

à elle, pourrait aider les filles à résister aux influences délétères du milieu si elle n'était insuffisante : « Selon moi, l'instruction qu'une jeune fille reçoit dans nos pensionnats français, et je parle des mieux tenus, est tout à fait médiocre et incomplète¹. »

Alors que, dans *Le Vœu d'une morte*, le couvent s'oppose à l'amour de la mère, dans *Madeleine Férat*, l'éducation au pensionnat contraste plutôt avec l'esprit franc et logique du père de l'héroïne. M. Férat est un « mécanicien-constructeur » qui parvient à obtenir son propre atelier (*MF*, ch. 2, p. 704-705). Il lègue à sa fille « un esprit net, la décision rapide et logique de sa nature d'ouvrier » (*MF*, ch. 2, p. 709). Comme nous l'étudierons plus tard, l'héroïne est divisée entre les natures contradictoires de ses parents. Le milieu du pensionnat cultivera chez elle la faiblesse maternelle au détriment de la franchise de l'esprit paternel :

Malheureusement, rien ne le cultiva dans sa franchise et dans sa force. [...] elle tendait vers la tranquillité, vers tout ce qui est puissant et serein. Il eût suffi qu'on l'armât contre ses heures de faiblesse, qu'elle fût guérie de ce frisson de servante amoureuse que sa mère avait mis en elle. Elle reçut, au contraire, une éducation qui redoubla ce frisson. Elle avait l'air d'un garçon bon enfant et tapageur, on se contenta de vouloir en faire une petite fille hypocrite. Si l'on ne put y réussir, c'est que sa nature refusa de se discipliner aux légers saluts gracieux, aux airs de tête penchés et languissants, aux mensonges du visage et du cœur. (*MF*, ch. 2, p. 710)

Dans cet extrait, l'opposition entre le milieu austère du couvent et l'amour maternel de la famille s'estompe, et le but même de l'éducation des filles – la conservation de la pureté maternelle – est mis en doute.

Si le couvent est un milieu inconnu pour l'auteur, le pensionnat ou la pension lui est quant à lui familier. Comme nous l'avons déjà montré dans le chapitre précédent, en 1847, quelques mois après la mort de son père, Zola est envoyé à « la pension de Notre-

p. 531.

¹ Émile Zola, « Femmes du monde », *Le Figaro*, 27 juin 1881, dans *OC*, tome XIV, p. 682.

Dame », avant d'entrer en 1852 dans la pension du collège Bourbon¹. En outre, Guillaume et Jacques ont également passé leur jeunesse à la pension du collège de Vétheuil (*MF*, ch. 3, p. 724-727). En déplaçant la cible de sa critique – du manque d'amour maternel au couvent à l'éducation superficielle au pensionnat –, Zola se sert de ses propres expériences dans les deux pensions aixoises pour insuffler plus de réalisme à son héroïne².

- L'abolition des sociotopes du roman idéaliste

À partir de la fin des années 1870, Zola se fera plus clairement défenseur de la libération des femmes par l'instruction. Dans un article intitulé « De la moralité dans la littérature », il énonce une hypothèse paradoxale selon laquelle les écrivains idéalistes s'attachant à décrire la vertu créent beaucoup plus de filles « coupables » que les écrivains réalistes montrant le vice : « Walter Scott a fait plus de filles coupables et de femmes adultères que Balzac. George Sand a créé tout une génération de rêveuses et de raisonneuses insupportables³ ». Pour cette raison, Zola insiste sur l'importance de l'instruction dans la formation des filles :

Notre jeune fille française, dont l'instruction et l'éducation sont déplorables, et qui flotte de l'ange à la bête, est un produit direct de cette littérature imbécile, où une jeune vierge est d'autant plus noble qu'elle se rapproche davantage d'une poupée mécanique bien montée. Eh ! instruisez nos filles, faites-les pour nous et pour la vie qu'elles doivent mener, mettez-les le plus tôt possible dans les réalités de l'existence ; ce sera faire de l'excellence besogne. [...] Voilà donc les poupées fabriquées pour l'amusement des âmes sensibles, et avec lesquelles il est facile au premier venu d'obtenir un succès⁴.

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, *op. cit.*, p. 18-20.

² Pour Zola, le collège ressemble au couvent, non seulement du fait de la présence de sa « pension », mais aussi par l'histoire du collège lui-même : « Ce fut d'abord le collège, l'ancien couvent moisi qui s'étendait jusqu'aux remparts, les deux cours plantées d'énormes platanes, le bassin vaseux, vert de mousse [...] » (Zola, *L'Œuvre*, ch. 2, dans *RM*, tome IV, p. 36).

³ Émile Zola, « De la moralité dans la littérature », *Le Messager de l'Europe*, octobre 1880, dans *OC*, tome XII, p. 511.

⁴ *Ibid.*, p. 510.

Zola critiquera ainsi les écrivains « idéalistes » et « moralistes » comme Octave Feuillet et Jules Sandeau, qui ont réussi à entrer à l'Académie en tant que romanciers, bien que le premier soit « un délayage de Musset et de Georges Sand », et que le second ne connaisse pas « des succès bruyants¹ ». Dans sa critique du roman idéaliste vers 1880, il s'inspire de sa propre critique de l'éducation du pensionnat dans *Madeleine Férat*.

Dans les romans idéalistes d'Octave Feuillet ou de Jules Sandeau, surtout, le couvent est un passage obligé pour décrire le passé des héroïnes. Dans ce *topos*, le comportement des personnages est strictement normé. Pour expliquer cette relation entre l'espace et les personnages, Seillan utilise le terme de « sociotope », issu des études balzaciennes² : « L'espace parisien se subdivise alors en trois sociotopes fortement signifiants du point de vue de l'appartenance sexuelle, morale et idéologique. Pour les jeunes filles, le couvent ; pour les hommes, le cercle ; pour les femmes, les salons³ ». La transition de la fille à la femme correspond donc au déplacement du couvent au salon : « la jeune fille quitte son couvent à l'ouverture du roman⁴ ». Dans les romans ne décrivant que des personnages issus des classes aisées, le couvent est donc le seul lieu convenable aux héroïnes distinguées, intelligentes et chastes.

Le Vœu d'une morte n'échappe pas à cette structure spatio-temporelle du roman idéaliste. Alors que les héroïnes mènent enfance et adolescence dans un couvent ou un pensionnat, leur retour à Paris (pour Jeanne, au salon de Tellier ; pour Madeleine, dans

¹ Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881, dans *OC*, tome XI, p. 227-228.

² Le « sociotope » est une notion récente que certains chercheurs balzaciens commencent à utiliser notamment depuis le séminaire « Balzac et l'homme social » (2009). José-Luis Diaz en propose trois définitions, et c'est la deuxième qui nous intéresse : « *Sens local* : au sens où un salon, une rue, une mansarde, un foyer de théâtre, un quartier de Paris, une ville d'eau, une pension de famille, une maison de jeu, un coucou, le cabinet particulier d'un restaurant, etc., peuvent être désignés par le récit balzacien comme des lieux puissamment investis par le social, et qui prédisposent leurs acteurs à des comportements normés et prévisibles. » (José-Luis Diaz, « introduction », dans id. (dir.), *Balzac et l'homme social, Revue des sciences humaines*, Presses universitaires du Septentrion, n° 323, 3/2016, p. 10).

³ Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle ; Littérature ou « bouillon de veau » ?*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 135.

⁴ *Ibid.*

une rue du Quartier latin) constitue le véritable début de l'histoire. Le déplacement de Jeanne du couvent au salon symbolise parfaitement sa sortie de l'adolescence.

Selon Seillan, le roman idéaliste partage avec le roman réaliste-naturaliste « la même structure spatio-temporelle — le ici-maintenant » et « il se distingue du roman-feuilleton populaire, amateur d'exotisme temporel (roman historique) ou spatial (roman d'aventures géographiques), en installant ses personnages dans des lieux et des milieux identifiables grâce à des toponymes et des anthroponymes aptes à créer un effet de reconnaissance¹ ». Si le naturalisme zolien se définit généralement par son opposition au roman idéaliste, les premiers romans de Zola ont une dette envers ce sous-genre littéraire. En tant que romans-feuilletons destinés à « plaire aux abonnés² » ou, plus précisément, « aux femmes qui font acheter le journal à leurs maris³ », *Le Vœu d'une morte* et *Madeleine Férat* suivent les formules des romans-feuilletons idéalistes, mélodramatiques et sentimentaux. Comme le note Becker, la mère de Jeanne « ressemble comme une sœur aux héroïnes de Feuillet et de Sandeau ou à la Gabrielle de Mme Gjertz dont il se moque⁴ », et Zola n'éprouve aucun besoin de justifier les événements successifs pour faire avancer son intrigue : « pour dénouer les situations, Zola fait mourir ses personnages allègrement » ; « il ne cherche pas à motiver les réactions de Daniel⁵ ».

Cependant, il existe une différence importante entre les deux genres. Selon Seillan, dans les romans idéalistes, le milieu du couvent est censé être utile aux héroïnes, leur servir de ressource en vue d'affronter la société, rude et pleine de séduction, qui les attend à leur sortie. Durant leur enfermement, certaines héroïnes se montrent certes « rétive[s], voire rebelle[s] » aux rituels rigides et au mysticisme, mais « la vieille religieuse maternelle est chargée de donner du catholicisme une image consolante » et « l'amie de couvent [...] sert dans un premier temps de confidente épistolaire, plus tard de pierre de touche à l'évolution de l'héroïne dans la vie amoureuse, conjugale ou adultérine⁶. »

¹ *Ibid.*, p. 131.

² Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, *op. cit.*, p. 69.

³ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 285.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 286-287.

⁶ Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 135.

Les personnages zoliens, en revanche, ne se sentent pas à l'aise dans le couvent. Ses héroïnes n'éprouvent pas de sympathie envers leurs camarades ni leurs maîtresses. En outre, à leur sortie, l'expérience du couvent ne les aide pas à affronter le monde.

4) Des prisons pour filles

- Le pensionnat en tant que prison

Le motif de l'enfermement est omniprésent dans les premiers romans de Zola : le passage du Pont-Neuf, les tableaux de Pyrame et Thisbé, la mansarde, etc. Il est possible d'ajouter à cette liste le couvent et le pensionnat. Le rapprochement entre le couvent et la prison apparaît dès le début du *Vœu d'une morte*. Blanche, la mère de Jeanne, regrette d'avoir épousé M. de Rionne. Tout au long de sa vie conjugale, elle a dû « étouffer son cœur » et s'enfermer dans un « coin de l'hôtel » qui est son « couvent » :

— J'avais épousé, continua Blanche, un homme que je ne pus aimer longtemps et qui me rendit bientôt à ma solitude de jeune fille. Dès lors, je dus étouffer mon cœur. M. de Rionne reprit ses habitudes de garçon. Je le voyais parfois aux repas ; je savais qu'il m'insultait dans sa vie de chaque jour. Moi, je m'enfermai avec ma fille dans ce coin de l'hôtel ; je me dis que c'était là mon couvent, et je fis vœu d'y vivre en épouse du ciel. (*VM*, ch. 1, p. 19)

Pour Blanche, le « couvent » est un espace ambivalent. D'un côté, enfermée dans sa chambre, elle souffre de solitude. De l'autre, elle rêve de vivre mariée à Dieu, protégée du monde extérieur. Comme *Le Vœu d'une morte* est un roman-feuilleton sentimental, la critique contre le système du couvent y est estompée par la morale catholique et bourgeoise. La fille de Blanche garde de bons souvenirs de la vie au couvent, comme nous le verrons dans le chapitre suivant (*VM*, ch. 10, p. 79).

Comme nous l'avons montré, dans *Madeleine Féral*, Zola approfondit son accusation contre l'éducation superficielle et hypocrite du pensionnat. Le but de l'enseignement dispensé au pensionnat est de façonner « une merveilleuse et adorable poupée » susceptible de charmer un candidat au mariage. Si la déchéance de Jeanne

débute à sa sortie du couvent et à son entrée dans le salon de sa tante, la chute de Madeleine commence dès son entrée en pension pour filles bourgeoises.

Madeleine éprouve un malaise, voire de la haine envers l'atmosphère mielleuse du pensionnat. C'est pourquoi, quand son tuteur Lobrichon lui demande si elle veut sortir du pensionnat et vivre avec lui, elle accepte et s'installe chez lui :

Elle n'avait aucune hâte d'entrer dans l'inconnu, mais en grandissant elle prenait en haine la voix mielleuse de ses maîtresses et les grâces apprises de ses compagnes. Elle répondit à Lobrichon qu'elle était prête à le suivre. Le lendemain, elle couchait dans une petite maison que l'ami de son père venait d'acheter à Passy. (*MF*, ch. 2, p. 711)

Afin de sortir de sa prison, Madeleine est forcée d'accepter la proposition basement intéressée d'un vieil homme peu sympathique, Lobrichon caressant le projet de se marier avec elle quelques années plus tard. Pour élever Madeleine sans aucun contact avec le monde extérieur, il l'enferme chez lui et la surveille constamment :

L'enfant étant jeune encore, il se disait qu'il pourrait l'élever pour lui seul, la laisser doucement mûrir sous ses yeux, prenant ainsi un avant-goût de volupté dans le spectacle de sa beauté florissante ; puis, il l'aurait absolument vierge, il la formerait au gré de ses plaisirs, en esclave de sérail. (*MF*, ch. 2, p. 711)

En réalité, Madeleine ne fait que passer d'une prison à une autre : « Elle n'avait fait que changer de prison » (*MF*, ch. 2, p. 711). Dans ses deux geôles successives, l'héroïne apprend à se comporter en bourgeoise. Elle reçoit le baiser et les caresses de son tuteur « avec un sourire tranquille » (*MF*, ch. 2, p. 711). Elle aurait même accepté de se marier avec lui, comme Lucienne, s'il n'avait pas tenté de la violer un soir¹. Tandis que le déplacement du couvent au salon marque le moment décisif du *Vœu d'une morte*, celui

¹ « Peut-être Madeleine l'eût-elle épousé, s'il ne l'avait pas violentée. » (*MF*, ch. 2, p. 711-712)

du pensionnat à la maison du tuteur ne produit pas de grands changements dans la vie de Madeleine.

- La réécriture d'« Un suicide » dans *Madeleine Férat*

La continuité des deux milieux clos est soulignée par leur disposition géographique pensée de façon méticuleuse. La scène du déplacement de Madeleine, du couvent au domicile de son tuteur, est une réécriture d'un conte inachevé intitulé « Un suicide ». Comparons à présent deux scènes de ce texte pour tenter de mettre en lumière la façon dont Zola structure l'espace romanesque. Voici l'extrait du déplacement dans « Un suicide », dont nous soulignons les indices toponymiques :

Lucienne avait dix-huit ans. Elle sortait de la maison de Saint-Denis. Au couvent, elle éprouvait une affection filiale pour Bergasse, auquel son père l'avait confiée. Lorsque le marchand de drap venait la voir, elle sautait à son cou, comme une enfant. Le marchand se laissait embrasser ; sans doute, il se réservait déjà cette fillette naïve. Lucienne ne fit qu'un saut du couvent à la petite maison de Versailles ; son tuteur ne lui laissa voir le monde que par la portière du fiacre qui l'amena. Elle était d'une ignorance absolue, elle jugeait la vie en enfant heureuse et gâtée. Lorsque Bergasse, quelques mois plus tard, lui dit tranquillement qu'il allait l'épouser, elle ne parut pas trop étonnée¹.

Quand Zola introduit cet extrait dans le deuxième chapitre de *Madeleine Férat*, il le réécrit de fond en comble tout en conservant la structure générale. Les différences les plus notables sont : 1) la substitution du pensionnat au couvent ; 2) le déplacement du couvent/pensionnat (de Saint-Denis aux Ternes) et de la petite maison du tuteur (de Versailles à Passy²). Comme la distance des Ternes à Passy n'est que de deux kilomètres

¹ Émile Zola, « Un suicide », dans *CN*, p. 330. Comme d'autres contes de 1868, ce conte est écrit pour *L'Événement illustré*. L'auteur l'abandonne, puis le ressort et en réutilise surtout la première moitié pour la rédaction de *Madeleine Férat*. Sur cette réécriture, voir *CN*, p. 1325-1327 ; *NME*, tome III, p. 397-400.

² « Le lendemain du départ de Férat, Lobricon conduisit l'enfant dans un pensionnat des Ternes,

environ, l'auteur n'éprouve plus le besoin de décrire la façon dont l'héroïne se déplace tout en restant ignorante du monde. La vie dans cette maison ne présente pas de grandes différences avec le pensionnat. Marquons, sur le plan de Paris utilisé dans la première partie, les lieux où Madeleine vit avant d'épouser Guillaume :

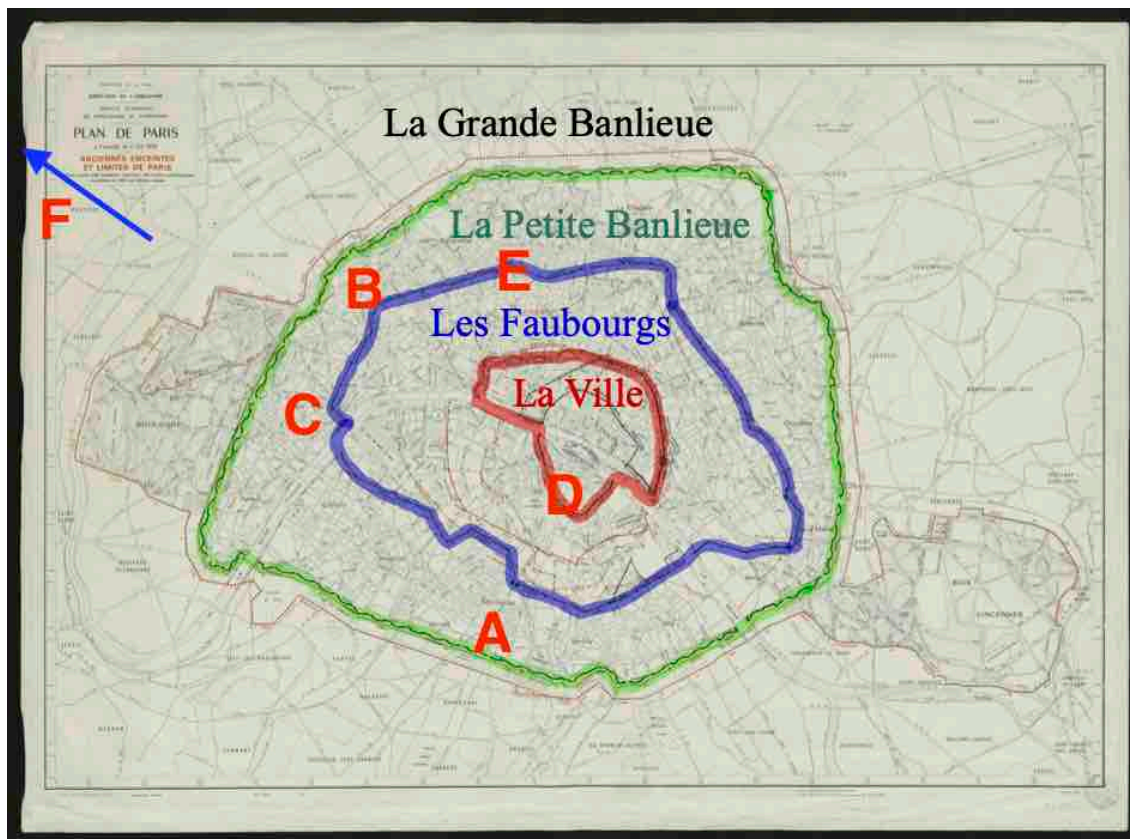


Figure 16¹ : Les déplacements de Madeleine

- A. L'atelier et la maison à Montrouge (de sa naissance à six ans)
- B. Le pensionnat des Ternes (de six à quinze ans)
- C. La petite maison du tuteur Lobrichon (de quinze à dix-neuf ans)
- D. Le concubinage avec Jacques dans la rue Soufflot (de dix-neuf à vingt ans)

qu'une vieille dame de ses amies lui avait enseigné comme une excellente maison d'éducation. » (*MF*, ch. 2, p. 708)

¹ Nous désignons les logements (d'A à E) et le zonage sur le « Plan de Paris, anciennes enceintes et limites de Paris », établies d'après Aimé Grimault inspecteur des fouilles archéologiques, complétées en 1964 par Michel Fleury, Institut géographique national, domaine public, source de numérisation : Ville de Paris / Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cote G 239.

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000855632>.

E. Le concubinage avec Guillaume dans le pavillon de la rue de Boulogne (actuelle rue Ballu) (de vingt ans jusqu'à la fin)

F. Séjour estival dans la maison aux environs de Vétheuil (avant vingt-cinq ans ?)

Cette carte permet de dégager avec clarté la structure spatio-temporelle de *Madeleine Féral*. L'héroïne habite d'abord en petite banlieue jusqu'à ses dix-neuf ans¹. Ensuite, dès sa sortie de la petite banlieue et son entrée dans « la ville » de Paris, elle rencontre son premier amant Jacques et se met en concubinage avec lui². Jacques étant étudiant en médecine, les deux jeunes gens vivent dans le Quartier latin comme beaucoup de couples d'étudiants et de grisettes. Pour l'aider à fuir un milieu saturé de souvenirs avec Jacques, Guillaume amène Madeleine au pavillon de la rue de Boulogne, dans un quartier plus bourgeois. Enfin, son père mort, Guillaume hérite de sa fortune et rentre à Vétheuil. Craignant que les domestiques ne la persécutent à cause de son statut ambigu au cas où elle emménagerait avec Guillaume avant leur mariage, Madeleine trouve une petite maison pour elle seule aux environs de Vétheuil, où Guillaume vient la voir. Ayant gagné son propre territoire et respirant l'air pur de la forêt, Madeleine regagne la vivacité et l'individualité endormies en elle depuis longtemps.

En somme, l'espace romanesque se subdivise en trois : 1) un espace de stagnation en petite banlieue ouest ; 2) un espace de « corruption » en ville ; 3) un espace de renaissance en grande banlieue. L'important est que le point B (le pensionnat) et le point C (la maison du tuteur) se situent dans la même zone. Le déplacement de B à C ne produit aucun effet visible, car ces deux endroits se situent dans la « prison » de la petite banlieue. Comme nous l'avons étudié dans la première partie, la petite banlieue est à la fois protégée contre la ville corruptrice par le mur des Fermiers généraux et isolée de la grande banlieue verte par les fortifications, entre 1841 et 1860.

Dans *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte*, on note un mouvement

¹ À propos de l'atelier de Montrouge, nous ignorons son endroit précis. Il est possible qu'il se situât à l'extérieur des fortifications, dans la grande banlieue.

² Si l'on suppose que Madeleine est née en 1840 comme Zola, elle vit dans la petite banlieue jusqu'en 1859. L'annexion de la petite banlieue à Paris se produit en 1860.

centrifuge qui a pour effet de purifier les héroïnes. Mais l'étape précédente, à savoir le mouvement centripète et corrompateur qui part la petite banlieue pour aboutir au centre de la ville, n'apparaît qu'à partir de *Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat*. La réécriture d'« Un suicide » dans *Madeleine Férat* marque donc un point décisif dans le développement du réalisme et du naturalisme chez Zola.

- L'espace fermé dans *Thérèse Raquin*

Dans cette optique, *Thérèse Raquin* est le premier roman dans lequel la cause du mouvement centrifuge (la promenade vers la grande banlieue) s'explique par le mouvement centripète précédent (le déménagement de Vernon à Paris). Alors que Jeanne et Madeleine vivent leur jeunesse au couvent ou au pensionnat, Thérèse s'enferme dans une chambre dont la fenêtre est condamnée. Le milieu fermé où ces héroïnes vivent pendant une dizaine d'années altère la bonne nature héritée de leurs parents. Ce qui nous intéresse ici est que leurs « prisons » se situent en général en dehors de Paris.

Thérèse, quant à elle, s'enferme dans la chambre de la boutique de mercerie de Mme Raquin à Vernon, commune en aval de Paris. Son attitude docile devant sa tante nous rappelle celle de Madeleine (et Lucienne) devant son tuteur. Pourtant dotée « d'une santé de fer », Thérèse est forcée de mener une vie de convalescente avec Camille, son cousin chétif, de partager ses médicaments, de coucher dans le même lit que lui (*TR*, ch. 2, p. 529). Son seul plaisir est d'aller « à la fenêtre » et de contempler « les maisons d'en face sur lesquelles le soleil jetait des nappes dorées » (*TR*, ch. 2, p. 530). Thérèse est donc une des premières héroïnes zoliennes attendant à la fenêtre, comme, plus tard, Gervaise ou Hélène. Constatant la robustesse de sa nièce, Mme Raquin se met à la considérer comme l'« ange gardien » de son fils et caresse le projet de les marier (*TR*, ch. 2, p. 531). Cette pensée est si ancrée dans la famille que Mme Raquin n'éprouve pas de besoin d'obtenir l'assentiment de Thérèse :

On parlait de cette union, dans la famille, comme d'une chose nécessaire, fatale. Mme Raquin avait dit : « Nous attendrons que Thérèse ait vingt et un ans. » Et ils attendaient

patiemment, sans fièvre, sans rougeur. (*TR*, ch. 2, p. 531)

Huit jours après leur mariage, Camille déclare soudain qu'il va quitter Vernon et vivre à Paris. D'abord choquée par la première révolte de son fils, Mme Raquin trouve aussitôt une solution afin de concilier l'envie d'indépendance de Camille avec son besoin de le surveiller de près : elle rouvre sa mercerie à Paris, où Thérèse et elle s'occupent « à vendre du fil et des aiguilles » (*TR*, ch. 3, p. 533). À l'instar du mariage, le déménagement et la réouverture de la boutique parisienne sont décidés sans que Thérèse n'ait voix au chapitre :

Thérèse ne fut pas consultée ; elle avait toujours montré une telle obéissance passive, que sa tante et son mari ne prenaient plus la peine de lui demander son opinion. Elle allait où ils allaient, elle faisait ce qu'ils faisaient, sans une plainte, sans un reproche, sans même paraître savoir qu'elle changeait de place. (*TR*, ch. 3, p. 533)

La vie recluse que mènent les héroïnes assujetties au bon vouloir de leur tuteur ou de leur tante refoule ainsi leur nature vivante, nature qui n'est toutefois pas complètement éliminée mais reste endormie au fond d'elles-mêmes. L'état étrange de dissociation dans lequel elles se retrouvent produit chez elles une ambivalence, que nous étudierons plus loin.

2. La « corruption » au sein de la capitale

Les héroïnes dociles et tranquilles, fraîchement sortie du milieu fermé du couvent, souffrent en réalité d'un déséquilibre. Pour cette raison, leur corruption à leur sortie de « prison » sera double et contradictoire, puisqu'elles perdront leur virginité et obtiendront la liberté tout à la fois. Dans les premiers romans de Zola, la corruption de l'héroïne se veut donc ambivalente. L'évolution des personnages au sein de la capitale, parfois dans la rue, n'est plus une simple dégradation, mais une étape nécessaire à leur future

renaissance. *Madeleine Férat* en offre l'exemple le plus frappant.

1) La perte de la virginité

Dans les deux premiers romans zoliens, *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte*, les transformations que subissent les héroïnes à Paris sont clairement néfastes. Même si nous ignorons le passé de Laurence, il est facile d'imaginer qu'elle fut poussée vers son état de semi-prostitution par la vie précaire qu'elle menait dans la grande ville.

Jeanne, quant à elle, souffre de l'influence de sa tante, Mme Tellier, qui habite rue d'Amsterdam : « Puis elle sortit du couvent et elle entra à l'école déplorabile de madame Tellier (*VM*, ch. 8, p. 62). » La jeune femme plonge dans la vanité :

[Jeanne] se jeta avec passion dans le luxe. Elle contenta toute la fièvre de jeunesse dont elle ne savait que faire. Ce fut un emportement, un assouvissement. À certaines heures, elle sentait le vide de la vie qu'elle menait avec sa tante ; mais elle se raillait alors elle-même, se prouvait que rien ne lui manquait, elle s'accusait de souhaiter des choses qui n'existaient pas.

Alors elle s'abandonnait. Elle tâchait de satisfaire son être par la vanité seule ; elle tirait tout le bonheur possible du froissement de belles étoffes, de l'admiration de la foule, des commodités luxueuses de la richesse. (*VM*, ch. 8, p. 62-63)

À côté de sa tante qui est « la reine de la mode », Madeleine devient « une infante qui devait être reine tôt ou tard. » (*VM*, ch. 8, p. 64) *Le Vœu d'une morte* étant un roman-feuilleton idéaliste, Jeanne ne perd pas sa virginité avant son mariage, mais se divertit en se laissant flatter par les jeunes hommes assemblés au Salon de Tellier. Daniel tentera en vain de séparer Jeanne des flatteurs. Cette dernière se mariera un jour avec l'un de ses frivoles prétendants, et le regrettera.

En épousant Camille à Vernon, Thérèse perd quant à elle sa virginité avant son déménagement à Paris. Le mariage des deux jeunes gens est loin d'être romantique, et la sensualité de l'héroïne est éveillée à Paris, après sa rencontre avec Laurent, un ancien camarade d'école de son mari. Le plus notable, dans cette intrigue, est que Thérèse revoit

ce séducteur dans la capitale, alors qu'il est lui aussi originaire de Vernon. Pourquoi Laurent n'a-t-il pas revu Camille et Thérèse depuis plus de dix ans à Vernon ? Pourquoi se fait-il embaucher par hasard à la gare d'Orléans (actuelle gare d'Austerlitz), où Camille travaille aussi ? Ces points, qui peuvent paraître étranges, trouvent leur explication dans la fonction topographique du centre-ville de Paris. Chez Zola, les quartiers centraux, autour de l'île de la Cité, abritent parfois la rencontre des protagonistes avec des personnages importants : dans *Le Ventre de Paris*, par exemple, c'est aux Halles que Florent rencontre le peintre Claude, et à l'île Saint-Louis que ce dernier rencontre Christine, sa future épouse. Avant les travaux de modernisation du baron Haussmann, on trouve au centre-ville de Paris pléthore de garnis pour les pauvres. Si le passage du Pont-Neuf ressemble à un cercueil (*TR*, ch. 3, p. 534), on peut considérer le centre-ville de la capitale comme une cavité profonde qui avale une foule de gens modestes avant de les conduire parfois à la corruption¹.

Le soir où elle s'évade de chez son tuteur à Passy, Madeleine fait elle aussi une rencontre : celle de Jacques au Quartier latin². Quatre ans après sa sortie du pensionnat, quand Lobrichon l'embrasse enfin, Madeleine le repousse par réflexe. Quand, le même soir, son tuteur tente de la violer, songeant « qu'une violence suprême briserait peut-être la jeune fille », elle le prend « à la gorge, des deux mains, avec une vigueur incroyable » et le maintient « sur le lit » (*MF*, ch. 2, p. 712). Cet événement brutal a enfin réveillé la rude nature paternelle qui sommeillait en Madeleine. Celle-ci quitte la maison de Passy, « descend vers la Seine » (*MF*, ch. 2, p. 712) et pénètre de nuit dans la grande et dangereuse ville. En longeant les quais, elle se dirige vers le Quartier latin où les étudiants font la cour aux grisettes :

¹ En ce qui concerne la métaphore du monstre « anthropophage » chez Zola, voir Kelly Benoudis Basilio, *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*, préface d'Henri Mitterand, Genève, Droz, 1993 ; Arnaud Verret, *Monstres et Monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Pagès, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015.

² Dans les romans zoliens, Passy est presque toujours décrit comme un espace paisible et stagnant : « Dans le petit hôtel de Passy, silencieux et fermé, l'existence passait régulière, avec le tic-tac affaibli des vieilles horloges. » (Zola, *L'Œuvre*, ch. 4, dans *RM*, tome IV, p. 97) Dans *Une page d'amour*, la vie monotone dans une chambre à Passy, dont la fenêtre donne sur Paris, suscite la passion d'Hélène pour le docteur Deberle.

Comme [Madeleine] arrivait au Pont-Neuf, elle s'engagea dans la rue Dauphine, pour éviter une bande d'étudiants qui battaient les murs. Elle continua à aller devant elle, ne sachant plus où elle se trouvait. Bientôt elle s'aperçut qu'un homme la suivait ; elle voulut fuir, mais l'homme courut et la rejoignit. Alors, avec la décision et la franchise de sa nature, elle se tourna vers l'inconnu, auquel elle conta son histoire en quelques mots. Celui-ci lui offrit poliment le bras, lui conseillant d'accepter son hospitalité. C'était un grand jeune homme d'une physionomie gaie et sympathique. Madeleine l'examina en silence, puis elle accepta son bras d'un air tranquille et confiant.

Le jeune homme habitait une chambre d'hôtel, rue Soufflot. Il dit à sa compagne de se coucher dans le lit ; lui, il dormirait fort bien sur le canapé. (*MF*, ch. 2, p. 712)

Cet extrait résume de façon idéale le thème de la rencontre des amoureux au sein de Paris, voire au cœur de la ville¹. Comme nous l'avons déjà montré, c'est un malentendu qui rapproche l'héroïne et le héros. Le héros éponyme de *La Confession de Claude*, qui habite aussi rue Soufflot, essaie d'abord de considérer Laurence comme une victime de la sévérité de la société, et entend la faire se repentir. Dans *L'Œuvre*, le peintre Claude, qui habite l'île Saint-Louis, se trompe sur Christine, qui s'abrite de la tempête nocturne devant sa porte. En écoutant l'histoire de son retard et du cocher fou, il la tient pour « une farceuse [...], quelque gueuse flanquée à la rue » cherchant « un homme » (*L'Œuvre*, ch. 1, *RM*, tome IV, p. 12). Comme le peintre Claude, Jacques pense que l'histoire de fugue de Madeleine est une astuce pour attirer les hommes. Le lendemain matin, il comprend avoir en fait pris la virginité d'une jeune femme candide (*MF*, ch. 2, p. 712). La perte de la virginité de l'héroïne a ainsi lieu au sein de la capitale où se croisent de jeunes hommes et de jeunes femmes en quête d'amour.

¹ Comme l'affirme Hugo, « Paris est un maelström où tout se perd, et tout disparaît dans ce nombril du monde comme dans le nombril de la mer. » (Victor Hugo, *Les Misérables*, deuxième partie « Cosette », livre cinquième « À chasse noire meute muette », chap. 10 « Où il est expliqué comment Javert a fait buisson creux », édition établie par Henri Scepti, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 464).

2) L'inclination pour la liberté

La vie parisienne influe à la fois de manière négative et positive sur Madeleine. Comme nous l'avons montré, la vie recluse en petite banlieue (aux Ternes et à Passy) opprime la vivacité et l'esprit logique hérités de son père. Quand elle en sort, Madeleine a deux choix : la campagne en dehors des fortifications, ou Paris à l'intérieur de l'ancien mur des Fermiers généraux. Comme l'écrit Hugo, les faubourgs ou la petite banlieue sont « les limbes de Paris¹ ». Madeleine décide sans hésitation de descendre à Paris.

La capitale est un milieu plus ouvert et libéral que la petite banlieue. Certes, Madeleine reste chez son amant chirurgien militaire jusqu'à ce qu'il reçoive son ordre de départ, mais elle n'est plus dépendante d'un homme car elle reprend à Loblachon « les titres de ses deux mille francs de rente » héritée de son père (*MF*, ch. 2, p. 714).

Cet argent était son grand orgueil ; il lui permettait de rester chez son amant sans se vendre.

Le soir même, elle brodait paisiblement dans la chambre de la rue Soufflot, comme elle aurait brodé la veille chez son tuteur. Sa vie ne lui paraissait pas trop bouleversée. Elle ne croyait point avoir à rougir. Aucun de ses sentiments d'indépendance et de franchise n'avait été blessé dans sa faute. Elle s'était donnée librement [...]. (*MF*, ch. 2, p. 714)

Cet extrait illustre les doutes de l'auteur quant aux raisons de la vie en concubinage d'un étudiant et d'une fille. *La Confession de Claude* questionne le mythe des amoureux de bohème dans les greniers. *Le Vœu d'une morte*, roman-feuilleton idéaliste, critique les mauvaises fréquentations des jeunes avant le mariage. Cependant, un grand événement se produit dans la vie de l'auteur après la rédaction de ces deux romans. Fin 1864, Zola se lie avec sa future épouse Alexandrine, qui était alors, selon Henry Céard, « la maîtresse d'un étudiant en médecine », comme Madeleine². Après sa rupture avec son ancien amant

¹ « [...] nos faubourgs qu'on pourrait nommer les limbes de Paris » (Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., troisième partie « Marius », livre premier « Paris étudié dans son atome », ch. 5 « Ses frontières », p. 570).

² Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 67.

Louis Barbelet, « elle s'installe, avec Zola, 10, rue de Vaugirard » en juillet 1866¹.

Cette expérience douce et amère se reflète dans *Madeleine Féral*, qui est une sorte de roman à clef où Jacques Berthier est Louis Barbelet, Madeleine, Alexandrine, et Guillaume, Émile Zola lui-même. Alors que Laurence est une fainéante sans qualité qui altère son amant Claude, Madeleine conserve sa bonne nature et reste plus indépendante. *La Confession de Claude* ne dépeint que deux types de femmes : la prostituée (Laurence et Pâquerette) et la Vierge (Marie, maîtresse de Jacques). Quant à Madeleine, elle n'est plus ni prostituée, ni Vierge, mais une femme, ni plus ni moins.

Contrairement à Daniel surveillant Jeanne, l'auteur ne critique désormais plus avec sévérité la « corruption » de Madeleine qui cohabite avec Jacques. Si les motifs de « l'orpheline » et de « l'abandon au couvent » sont tirés de la formule du roman idéaliste de l'époque, Zola y ajoute toutefois de nouvelles problématiques, comme la libération féminine, qui ne sont pas sans lien avec son propre vécu : la mort de son père, son enfermement au pensionnat et son concubinage avec Alexandrine.

3. L'alliance des théories du milieu et du tempérament

Entre 1866 et 1868, Zola abandonne de plus en plus les sociotopes du roman idéaliste que sont le couvent, la mansarde et la campagne. Dans les *Rougon-Macquart*, il créera de nouveaux sociotopes tels que les Halles, la cour de la grande maison ouvrière, le grand magasin, etc. Quelle différence existe-t-il entre ces nouveaux sociotopes et les anciens ? Les personnages obéissent-ils toujours aux mêmes normes spatiales ?

Les nouveaux sociotopes naturalistes ne sont plus des décors, mais de « véritable[s] actant[s] collectif[s]² ». Comment les espaces influencent-ils de façon définitive les comportements des personnages ? Zola tente de répondre à cette question en recourant aux théories positivistes du milieu et du tempérament.

¹ *Ibid.*

² Philippe Hamon, *Exposition, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 32.

Nous avons montré que la dualité des héroïnes possède deux causes indépendantes : 1) l'opposition entre deux natures parentales différentes ; 2) l'oppression due à la captivité dans un endroit fermé (le couvent, le pensionnat ou la chambre close). L'opposition héréditaire, quant à elle, sera le moteur principal de la fresque des *Rougon-Macquart*. En apparence, l'opposition spatiale, notamment entre l'espace ouvert et clos ou entre la campagne et la ville, ne semble avoir aucun lien avec l'hérédité. Cependant, deux oppositions s'entrelacent toujours dans le passé des héroïnes que nous avons étudiées. Cet entrelacement n'est pas le fruit du hasard puisque, chez Zola, la théorie de l'hérédité se développe parallèlement à celle du milieu.

1) La théorie du milieu de Taine et sa réception zolienne

C'est principalement dans les œuvres d'Hippolyte Taine que Zola apprend la théorie des milieux. Selon Taine, les activités humaines, art et littérature inclus, s'expliquent par trois éléments extérieurs : « la race, le milieu, le temps »¹. Même l'écrivain le plus distingué, comme Shakespeare, est un individu sujet à ces trois paramètres extérieurs. La tentative de Taine pour expliquer le génie par les contextes ethniques, culturels, géographiques et historiques attire Zola, qui n'y souscrit cependant pas sans réserve. Pour le romancier, la théorie de Taine est trop rigide et ignore l'originalité de l'artiste. En 1866, après avoir quitté la librairie Hachette qui publie les œuvres de Taine, il fait part de sa réticence à accueillir sa théorie :

Une œuvre, pour moi, est un homme ; je veux retrouver dans cette œuvre un tempérament, un accent particulier et unique. Plus elle sera personnelle, plus je me sentirai attiré et retenu.

[...] Car j'accorde que souvent l'artiste est fait de tous les cœurs d'une époque ; cet artiste

¹ Le sens des trois termes de Taine n'est pas identique à celui qu'ils revêtent aujourd'hui. Comme l'explique Luc Fraisse : « Taine [...] conçoit de fait aussi bien chaque écrivain que chaque époque littéraire comme un composé d'influences ou une conjonction de causes. [...] Taine dégage trois facteurs propres à éclairer l'émergence de chacun : la race (au sens de l'empreinte de l'esprit national ou local sur le tempérament de l'artiste), le milieu (physique comme le climat mais aussi historique) et le moment (conjoncture) » (Luc Fraisse, *L'histoire littéraire, un art de lire*, Paris, Gallimard, 2006, p. 21-22).

collectif, qui a des millions de têtes et une seule âme, crée alors la statuaire égyptienne, l'art grec ou l'art gothique [...]. Mais, dans les âges de réveil, de libre expansion, l'artiste se dégage, il s'isole et crée selon son seul cœur ; [...] l'art se divise et devient individuel.¹

Tout en admettant la validité de la théorie de Taine pour ce qui est des artistes « collectifs » de l'Antiquité au Moyen-Âge, Zola affirme qu'elle ne suffit pas à analyser l'art moderne, parce que celui-ci est individualisé. Il entend retrouver « un tempérament, un accent particulier et unique » dans l'œuvre d'art. Le mot « tempérament » se répète pour faire naître un axiome :

[...] J'exprimerai toute ma pensée en disant qu'une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.²

L'expression « une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament » provient certainement d'une phrase de Zola lui-même, rédigée deux ans auparavant. En 1864, dans une lettre adressée à Valabrègue, son jeune ami d'Aix-en-Provence, Zola exposait sa fameuse théorie de l'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 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 image.

Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité³.

¹ Émile Zola, « M. H. Taine, artiste » [1866], dans *NME*, tome I, p. 832.

² *NME.*, tome I, p. 834.

³ Lettre d'Émile Zola à Antony Valabrègue du 18 août 1864, dans *Corr.*, tome I, p. 373.

Par cette théorie, Zola tente d'expliquer pourquoi chaque œuvre d'art se distingue des autres, même quand elles dépeignent un même sujet. Selon lui, la lumière réfléchiée par l'objet est modifiée lorsqu'elle traverse « l'écran » (classique, romantique ou réaliste) du peintre. Dans la dernière phrase de cet extrait, nous trouvons un axiome similaire concernant le « tempérament ». À deux reprises, Zola entend voir la création « à travers un tempérament ». Le tempérament se situe donc entre la création (ou le monde extérieur) et le fruit de l'activité humaine. En tant que lieu intermédiaire entre deux espaces (clos / ouvert), le « tempérament » équivaut alors à « l'écran », à la « fenêtre »¹. Ces termes, qui décrivent l'espace existant entre le monde et l'œuvre d'art, indiquent quel élément permet aux artistes d'exprimer leur originalité ou leur personnalité.

2) La théorie des tempéraments et l'originalité de l'artiste

Concernant le tempérament, l'influence d'Émile Deschanel, un autre positiviste, sur la pensée de Zola ne doit pas être oubliée. Deschanel partage avec le romancier une même opinion contre la rigidité de la théorie de Taine. Dans sa *Physiologie des écrivains et des artistes* (1864), il critique le fait que Taine ne traite que des influences générales :

En effet, outre les influences générales du climat, du sol, de la race, il est évident que les influences particulières du sang et de la parenté sont considérables, infinies².

Parmi les sources d'influences particulières, Deschanel étudiera méticuleusement le tempérament. Tout en se référant au phrénologiste Fossati, le positiviste détaille les caractéristiques des quatre tempéraments : 1) le nerveux (« une peau et des cheveux fins, des traits déliés, des muscles grêles, une physionomie pâle, et une santé souvent

¹ Sur l'expression de « lieu intermédiaire », voir Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 208-210.

² Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains et des artistes*, Paris, Hachette, 1864, p. 126.

délicate »), 2) le sanguin (« des formes bien prononcées, un embonpoint modéré, une fermeté convenable des chairs, le teint vif et animé, des yeux bleus et brillants, une belle complexion et une certaine rudesse de contenance »), 3) le bilieux (« cheveux noirs, peau épaisse et brune, embonpoint modéré, muscles très-fermes et doués d'une grande énergie, visage un peu dur, aux traits fortement accentués ») et 4) le lymphatique (« des formes arrondies et molles, à l'abondance du tissu cellulaire, à la faiblesse du système musculaire. Des cheveux blonds, une peau pâle-clair, des yeux sans expression¹ »). De fait, ses explications sont quasiment identiques à celles de Fossati : l'œuvre de ce dernier, publiée vingt ans plus tôt, contient de nombreuses phrases identiques².

L'originalité de Deschanel réside donc dans l'application de la théorie des tempéraments à la critique littéraire. Selon lui, le nerveux s'oppose au lymphatique pour ce qui est de l'intelligence. Le tempérament nerveux est le meilleur parce que « tout le système nerveux, y compris le cerveau, est d'une extrême activité » et que « le système nerveux » est « réservoir de toutes les forces, matrice de tous les développements, origine de toutes les créations³ ». Au contraire, l'intelligence des lymphatiques est la pire de toutes, parce que leur cerveau est « faible dans son action⁴ ». Alors que les grands écrivains seraient tous plus ou moins nerveux (selon lui, Pascal est « nervoso-bilieux », et Bossuet « nervoso-sanguin »), un tempérament lymphatique ne peut « produire que des œuvres languissantes, pâles, molles » malgré un penchant à la littérature ou à l'art⁵.

3) La théorie des milieux-tempéraments

Notons que les quatre tempéraments correspondent aussi à quatre milieux. Selon l'ancienne théorie des humeurs d'Hippocrate, à l'origine de celle des tempéraments positivistes, les quatre humeurs correspondent aux quatre « éléments de l'Univers, feu,

¹ *Ibid.*, p. 82-83.

² Voir J. Fossati, *Manuel pratique de phrénologie ou physiologie du cerveau, d'après les doctrines de Gall, de Spurzheim, de Combe et des autres phrénologistes*, Paris, Germer Baillière, 1845, p. 531-532.

³ Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains et des artistes*, *op. cit.*, p. 82, 84.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ *Ibid.*, p. 84-89.

air, eau, terre (sang = air, chaud et humide ; bile jaune [tempérament bilieux] = feu, chaud et sec ; bile noire [tempérament mélancolique ou nerveux] = terre, froide et sèche ; phlegme [tempérament lymphatique] = eau, froide et humide¹) ».

Cette théorie des humeurs ou des tempéraments explique les transformations des héroïnes, et surtout celle de Thérèse. Alors que leur tempérament est plutôt nerveux, elles sont enfermées dans un endroit « lymphatique » qui les empêche de fleurir. Petite, quand les sorties lui sont interdites, Thérèse se met à la fenêtre ou reste « accroupie devant le feu » pendant des heures, à réfléchir sur le sang africain de sa mère coulant dans ses veines et à imaginer les sables d'Algérie (*TR*, ch. 7, p. 549). Elle aspire donc le feu, l'air et la terre, tout en restant bloquée dans l'environnement aqueux (froid et humide), lequel est censé convenir au tempérament lymphatique (qui serait celui de Camille). La boutique du passage du Pont-Neuf offre un très bon exemple de cela :

Quand Thérèse entra dans la boutique où elle allait vivre désormais, il lui sembla qu'elle descendait dans la terre grasse d'une fosse. Une sorte d'écœurement la prit à la gorge, elle eut des frissons de peur. Elle regarda la galerie sale et humide, elle visita le magasin, monta au premier étage, fit le tour de chaque pièce ; ces pièces nues, sans meubles, étaient effrayantes de solitude et de délabrement. [...] Elle était comme glacée. (*TR*, ch. 3, p. 534)

Dans cette « fosse » froide et humide, son tempérament nerveux (terre, froide et sèche) est opprimé. Dans cet espace, l'endroit comme les personnages sont lymphatiques. Mme Raquin ne cesse d'aménager son logement pour fournir à Camille un milieu approprié à son tempérament lymphatique. L'espace clos du passage du Pont-Neuf ainsi que les invités offrent un environnement adapté au tempérament de Camille. À Paris, Mme Raquin se met à accueillir des amis le jeudi soir. Les invités de cette réunion sont d'anciens amis de Vernon et des collègues de Camille à l'administration de la gare

¹ Jacques Jouanna, « La Théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments dans la tradition latine (Vindicien, Pseudo-Soranos) et une source grecques retrouvée », *Revue des Études Grecques*, 2005, n° 118, p. 144.

d'Orléans (aujourd'hui gare d'Austerlitz). Le groupe joue chaque fois aux dominos.

Thérèse, quant à elle, ne prête aucune attention aux jeux et éprouve même de l'hostilité envers ces personnes. Sa répugnance s'explique par leur apparence. La jeune femme trouve en effet que les invités de la réunion du jeudi possèdent tous un tempérament lymphatique :

[Thérèse] allait de l'une à l'autre avec des dégoûts profonds, des irritations sourdes. Le vieux Michaud étalait une face blafarde, tachée de plaques rouges, une de ces faces mortes de vieillard tombé en enfance ; Grivet avait le masque étroit, les yeux ronds, les lèvres minces d'un crétin ; Olivier, dont les os perçaient les joues, portait gravement sur un corps ridicule une tête roide et insignifiante ; quant à Suzanne, la femme d'Olivier, elle était toute pâle, les yeux vagues, les lèvres blanches, le visage mou. Et Thérèse ne trouvait pas un homme, pas un être vivant parmi ces créatures grotesques et sinistres avec lesquelles elle était enfermée ; parfois des hallucinations la prenaient, elle se croyait enfouie au fond d'un caveau, en compagnie de cadavres mécaniques, remuant la tête, agitant les jambes et les bras lorsqu'on tirait des ficelles. (*TR*, ch. 4, p. 538)

Entourée de leurs faces « blafarde », « morte » ou « pâle », Thérèse a le sentiment d'être enfermée dans un « caveau » avec des « cadavres mécaniques ». Au sein du sinistre passage, les invités du jeudi ne sont plus des êtres autonomes, mais des accessoires.

Il n'est certes pas possible d'adapter cette théorie du milieu-tempérament à l'ensemble des autres premiers romans étant donné que les endroits où évoluent les héroïnes ne sont pas toujours décrits aussi minutieusement que le passage du Pont-Neuf. Cependant, il n'est pas interdit de tenter d'établir une correspondance entre la transformation du tempérament des héroïnes et le changement de milieu.

Dans le cas de Madeleine, par exemple, la nature maternelle nerveuse domine jusqu'à ses deux ans, tandis que l'enfant grandit dans une chambre étroite, maintenue tiède et aménagée par sa mère délicate et chétive. Dès qu'elle retrouve la santé, son père se met à l'élever « au milieu du tapage épouvantable des machines » de ses ateliers,

l'arrachant à la chambre bourgeoise aménagée par sa mère à présent morte (*MF*, ch. 2, p. 707). Ce changement de milieu permet à la nature paternelle (probablement sanguine) d'atténuer les faiblesses issues du tempérament maternel (probablement nerveux).

4. La dualité des héroïnes en tant que moteur romanesque

Dans la série des *Rougon-Macquart*, l'atavisme jouera le rôle d'atout expliquant la soudaine déchéance des personnages. Dans l'*incipit*, le protagoniste pénètre dans un milieu étranger, voire hostile. Puis il surmonte les obstacles et atteint une sorte d'équilibre paisible et relativement heureux. Cependant, il se voit brusquement rattrapé par une « fêlure héréditaire » comme la folie ou l'alcoolisme. Ainsi, l'atavisme, qui fait irruption à retardement dans le parcours du personnage, est un outil fort utile pour façonner le dénouement dramatique de l'œuvre.

Une structure semblable à celle du drame se dégage aussi des premiers romans zoliens. L'auteur n'a pas encore découvert l'atavisme, mais un autre élément, la dualité des héroïnes, possède alors une fonction dramatique équivalente. Cette dualité possède une double cause : l'opposition entre la nature paternelle et maternelle, ainsi que le conflit entre la nature héréditaire (relativement bonne) et les milieux néfastes dans lesquelles l'héroïne évolue.

1) La dualité entre la nature paternelle et maternelle

Dans les premiers romans, les parents des héroïnes sont généralement décrits comme étant en opposition. Jeanne a par exemple une mère (Blanche) jeune, belle, gentille, délicate et chétive, alors que son père est « une misérable créature » possédant « une déplorable faiblesse, une lâcheté profonde devant le vice » :

[Blanche] avait trente ans à peine. C'était une frêle créature, que la maladie rendait plus blanche et plus délicate encore. On devinait, dans son attitude grave, dans ses yeux profonds, je ne sais quelle noblesse de cœur et quelle hauteur de pensée. Cette femme devait être une

nature d'élite, une intelligence rare, une bonté et une tendresse suprêmes. (*VM*, ch. 1, p. 14)

Son mari était un homme parfait, d'une politesse et d'une élégance exquis, une misérable créature qui aurait pu être bonne et qui préférait rester mauvaise. Il y avait en lui une déplorable faiblesse, une lâcheté profonde devant le vice. Avec cela, les plus beaux sentiments du monde, le cœur ouvert à toutes les pitiés. Il faisait le mal sciemment, sans honte aucune, et il savait également faire le bien quand il voulait. Mais cela ne l'amusa pas. (*VM*, ch. 2, p. 22)

Leur fille Jeanne se situe à mi-chemin entre la bonté maternelle et le mal paternel (ce dernier étant ambivalent), et subit donc avec force l'influence des milieux. Aux côtés de sa tante Tellier – qui partage les défauts de caractère du père de Jeanne –, elle incline comme son père vers le vice, mais retrouve facilement la gentillesse de sa mère lorsqu'elle s'éloigne des soirées mondaines de Paris.

Quant à Thérèse, si la nature de son père n'est pas décrite, il est tout de même possible de déceler chez elle une opposition semblable entre la bonne nature maternelle et la mauvaise nature d'une tante paternelle. Grâce à sa mère, « une femme indigène [d'Algérie] d'une grande beauté », Thérèse possède « des souplesses félines, des muscles courts et puissants » (*TR*, ch. 2, p. 530). C'est cette vivacité que sa tante Raquin opprime en enfermant sa nièce dans une chambre, comme nous le montrerons plus tard.

Alors que la dualité des deux héroïnes précédentes se révèle plus ou moins néfaste pour elles, Madeleine est un cas plus rare en ce que la combinaison de deux natures contradictoires se révèle complémentaire et bénéfique à l'héroïne. En effet, à l'âge de six ans, l'héritage maternel et paternel crée chez elle une sorte d'harmonie (nous soulignons) :

Aux premiers jours, quand elle était couchée dans son berceau, toute grelottante de fièvre, elle avait eu la figure douce et triste de sa mère. Maintenant, frémissante de vie, trapue et vigoureuse, elle paraissait un garçon ; elle avait les yeux gris, le front rude de Féral, et elle

était, comme lui, violente et entêtée. Mais il lui restait toujours, du drame de sa naissance, une sorte de frisson nerveux, une faiblesse innée qui la brisait au milieu de ses grosses colères d'enfant. [...] Si le haut de sa face avait pris la dureté du masque de l'ancien ouvrier, elle ressemblait toujours à sa mère par la mollesse de sa bouche et l'humilité aimante de ses sourires. (*MF*, ch. 2, p. 707)

Le contraste entre la dureté paternelle et la mollesse maternelle s'incarne jusque dans l'opposition entre l'allitération des consonnes occlusives (« dureté du masque de ») et son pendant bilabial en /m/ (« sa mère par la mollesse de sa bouche et l'humilité aimante »). De même que l'influence maternelle se révélait plutôt négative pour Madeleine (« la figure douce et triste », « frisson nerveux », « une faiblesse innée »), les éléments paternels ne sont *a priori* pas non plus positifs (« le front rude », « violente et entêtée »). Férat réussit à rendre sa fille délicate et franche en mélangeant son influence et celle de son épouse. Le visage de Madeleine témoigne de cette harmonie (nous soulignons) :

Le visage était caractéristique. Le haut avait une solidité, presque une dureté masculine ; la peau se tendait fortement sur le front ; les tempes, le nez et les pommettes accusaient les rodours de la charpente osseuse, donnant à la figure le froid et la fermeté d'un marbre ; dans ce masque sévère, les yeux s'ouvraient, larges, d'un vert grisâtre et mat, qu'un sourire éclairait par moments de lueurs profondes. Le bas du visage, au contraire, était d'une délicatesse exquise, il y avait de voluptueuses molleses dans l'attache des joues, aux deux coins de la bouche, où se creusaient de légères fossettes [...]. (*MF*, ch. 1, p. 692)

Tandis que le haut du visage montre la solidité paternelle –« une dureté masculine », « fortement », « le froid », « la fermeté », « sévère » –, la délicatesse maternelle incarnée dans le bas vient atténuer cette impression. Or, cette harmonie sera déstabilisée dès l'entrée de Madeleine au pensionnat. Le milieu fermé où elle vit alors opprime uniquement sa nature paternelle, rendant la fille docile en apparence.

2) La dualité entre l'hérédité et les milieux

Les milieux clos et austères étouffent la bonne nature (maternelle pour Jeanne et Thérèse ; paternelle pour Madeleine) des héroïnes, et parfois aggravent leur mauvaise nature. Comme nous l'avons déjà remarqué, dans *Le Vœu d'une morte*, l'espace du couvent symbolise la solitude. Jeanne ne garde que peu de souvenirs de sa bienveillante mère qu'elle perd à l'âge de six ans. Un simple baiser maternel est tout ce qui lui manque pour « éveiller son âme » (*VM*, ch. 8, p. 62). Comme nous l'avons déjà montré, l'éducation féminine au couvent, dont le but est de conserver la pureté héritée de la mère¹, « étouffe » chez Jeanne les affections natives et développe l'amertume de l'abandon. Faute d'amour maternel, sa gentillesse (un héritage maternel) s'endort au profit de la méchanceté. Pour autant, dans *Le Vœu d'une morte*, la critique du milieu reclus n'est pas encore très apparente.

La dualité de l'héroïne présentant une bonne nature (intérieure et dormante) et de mauvaises habitudes (extérieures et apparentes) se développera dans les romans suivants². Thérèse est tiraillée entre la vivacité maternelle et une docilité acquise. L'orientalisme de son époque pousse Zola à écrire que le sang africain de la mère de Thérèse confère à sa fille une énergie sauvage et une caractéristique animale. Sa nature « sauvage » est réprimée dans la chambre toujours tiède et close, un milieu adéquat pour soigner un enfant malade :

Et, lorsqu'elle levait un bras, lorsqu'elle avançait un pied, on sentait en elle des souplesses félines, des muscles courts et puissants, toute une énergie, toute une passion qui dormaient dans sa chair assoupie. (*TR*, ch. 2, p. 530)

¹ « La pureté, c'est la femme même. [...] La pureté de l'enfant est d'abord celle de la mère. » (Jules Michelet, *La Femme* [1859], Paris, Calmann Lévy, dixième édition, 1879, p. 123).

² Son influence ne se borne pas aux premiers romans. Comme le dit Colette Becker, « *Le Vœu d'une morte* est comme une esquisse de *La Curée* », et la situation « tiraillée entre l'influence néfaste de son milieu – son éducation, sa tante – et celle, fort lointaine, de sa mère » sera partagée avec Renée (Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola. Du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867*, Paris, PUF, 1993, p. 288-289).

Contrairement à Jeanne, Thérèse parvient à conserver sa nature sauvage en la cachant à sa tante. Celle règne en effet sur sa chambre, mais la fillette disposera, en dehors de la maison, d'un refuge. Sa vie recluse prend un tournant important quand Mme Raquin ferme sa mercerie quelques années après la mort de son mari. La famille loue alors une maison au bord de la Seine. Dès le premier coup d'œil, Thérèse, qui « allait avoir dix-huit ans » (*TR*, ch. 2, p. 529), tombe amoureuse du fleuve :

Quand elle vit le jardin, la rivière blanche, les vastes coteaux verts qui montaient à l'horizon, il lui prit une envie sauvage de courir et de crier ; elle sentait son cœur qui frappait à grands coups dans sa poitrine [...]. (*TR*, ch. 2, p. 530)

Le jardin au bord de la Seine ranime la nature de Thérèse et lui permet de mener une vie double. Tandis qu'elle reste une enfant docile devant sa tante, elle retrouve sa vivacité natale dès elle s'assied sur les coteaux pour contempler la Seine :

Alors la vie devint meilleure pour elle. Elle garda ses allures souples, sa physionomie calme et indifférente, elle resta l'enfant élevée dans le lit d'un malade ; mais elle vécut intérieurement une existence brûlante et emportée. Quand elle était seule, dans l'herbe, au bord de l'eau, elle se couchait à plat ventre comme une bête, les yeux noirs et agrandis, le corps tordu, près de bondir. Et elle restait là, pendant des heures, ne pensant à rien, mordue par le soleil, heureuse d'enfoncer ses doigts dans la terre. Elle faisait des rêves fous ; elle regardait avec défi la rivière qui grondait, elle s'imaginait que l'eau allait se jeter sur elle et l'attaquer ; alors elle se roidissait, elle se préparait à la défense, elle se questionnait avec colère pour savoir comment elle pourrait vaincre les flots. (*TR*, ch. 2, p. 530)

Comme le remarque Rodolphe Walter, ce paysage fluvial provoque aussi chez la jeune fille un désir quasiment sexuel¹. Thérèse commence à faire preuve de duplicité (en se

¹ Rodolphe Walter, « Zola à Bennecourt en 1867 : *Thérèse Raquin* vingt ans avant *La Terre* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, p. 14.

montrant docile devant sa tante, et sauvage à l'extérieur), et cette situation bizarre semble la rendre heureuse. Elle associe en effet la stabilité à la mort de sa nature première. La duplicité n'est pas négative pour sa santé et son destin, elle témoigne de la lutte que mène Thérèse contre l'hostilité de son environnement.

La dualité de Madeleine est plus complexe : elle se situe entre la délicatesse maternelle et la robustesse paternelle, entre l'esprit pragmatique ouvrier du père et le comportement superficiel et bourgeois du couvent. Ces trois facettes de son caractère correspondent aux quatre milieux où elle vit : la chambre toujours tiède aménagée par sa mère à Montrouge (jusqu'à ses deux ans), l'atelier de fabrication de chaudières de son père à Montrouge (jusqu'à ses six ans), le pensionnat aux Ternes, dont l'éducation frivole empêche l'esprit logique paternel de se développer, et la petite maison de Lobrichon à Passy (jusqu'à ses dix-neuf ans). Si la combinaison de la nature maternelle et paternelle lui réussit, il n'en va pas de même de l'opposition entre cette harmonie héréditaire et le milieu clos.

Alors que Jeanne est devenue une « poupée railleuse » à sa sortie du couvent (*VM*, ch. 8, p. 62), Madeleine éprouve quant à elle de la gêne une fois plongée dans le pensionnat. Elle subit la mauvaise influence de ses camarades précoces rêvant d'« être enlevées une nuit ou l'autre » par un prince (*MF*, ch. 2, p. 709). Certes, elle conserve des allures de garçon et un esprit logique, mais elle est forcée de les cacher au fond d'elle pour s'habituer au caractère mielleux de sa nouvelle vie :

Mais il resta toujours au fond d'elle, à son insu même, l'idée qu'il est logique et franc, lorsqu'on aime un homme, de le lui dire et de s'éloigner avec lui.

Un pareil caractère eût été capable des volontés les plus fermes. Malheureusement, rien ne le cultiva dans sa franchise et dans sa force. Madeleine ne demandait qu'à suivre une route large, unie ; elle tendait vers la tranquillité, vers tout ce qui est puissant et serein. Il eût suffi qu'on l'armât contre ses heures de faiblesse, qu'elle fût guérie de ce frisson de servante amoureuse que sa mère avait mis en elle. Elle reçut, au contraire, une éducation qui redoubla ce frisson. (*MF*, ch. 2, p. 710)

Le milieu du pensionnat entrave le développement de l'héritage paternel en nourrissant exclusivement les mauvais côtés de l'influence maternelle. Nous trouvons ici un point commun avec *Thérèse Raquin*, puisque les deux héroïnes atteignent une sorte d'harmonie entre deux facettes contradictoires et parfois négatives de leur caractère (docile/sauvage chez Thérèse et sensible/rude chez Madeleine). Cet équilibre est bouleversé par le changement de milieu, et plus particulièrement le déplacement entre un espace fermé et un autre ouvert. Chez Madeleine, le déplacement de l'atelier (à Montrouge) au pensionnat (aux Ternes) est néfaste, car le milieu du pensionnat rompt l'harmonie de son caractère en n'en soutenant que les aspects maternels.

Après le déménagement dans la petite boutique au fond du passage sombre du Pont-Neuf, Thérèse plonge dans une sorte de dépression nerveuse (*TR*, ch. 3, p. 534-537). Ainsi, en privant l'héroïne d'un pan de sa nature, le milieu fermé déstabilise son harmonie morale.

3) L'émancipation par le plein air de la nature endormie

Les natures et les désirs des héroïnes lors de leur vie recluse se réveilleront suivant deux étapes : tout d'abord la découverte rapide de l'amour frivole au sortir de l'espace fermé (couvent et pensionnat), puis le regain de leur bonne nature héritée de leurs parents lors d'une promenade en plein air.

Comme l'explique Dezalay, « le grand chef d'œuvre de Zola est bien, à tout point de vue, un roman des pulsions et des répressions¹ ». Serre explique le moteur romanesque de Zola, en le comparant aux modèles de la thermodynamique :

Dès le départ, les conditions initiales sont évaluées sous les conditions de clôture. Le système est fermé, il contient des stocks et des différences. Par le fonctionnement des lois de l'homogène, opérations d'échange et tendance au mélange, il se précipite au point bas le plus

¹ Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 50.

bas. C'est le temps autonome de la dissolution, des disséminations, des dilapidations. En cet instant, les stocks sont épuisés, les différences disparues. Dès la reprise, ils se concentrent à nouveau, sont replacés, jusqu'à réévaluation de l'état terminal. Et c'est le temps de la relance, par l'activité d'ordre et de tri du nouveau démon. Soit à comparer maintenant les deux états limites.

Il existe un écart, un décalage entre les deux états, si et seulement si les évaluations, initiale et finale, fournissent un bilan différent. Si le calcul est identique le décalage disparaît, il y a retour éternel¹.

En suivant le modèle de Serre, essayons de comparer le moteur romanesque des premiers romans de Zola (surtout celui de *Madeleine Férat*) au moteur à essence. La rencontre du père et de la mère des héroïnes et leur naissance correspondent à la première étape, l'« admission » d'air et de carburant, car deux natures contradictoires se mélangent en un seul corps. La vie austère dans les couvents ou les pensionnats coïncide avec la deuxième étape, la « compression » du mélange air/carburant par la montée du piston, quand la bonne nature des héroïnes (le mélange air/carburant) est opprimée. La troisième étape, l'« explosion », se produit dès leur sortie du couvent, puisqu'elles cèdent à la tentation de la vie profane (le luxe ou l'amour frivole) et perdent parfois leur virginité avant leur mariage. La promenade vers la grande banlieue et la tentative de rétablissement des héroïnes constitue donc la quatrième étape, l'« échappement », où les personnages « ouvrent » les fenêtres et purifient leurs poumons à l'extérieur des fortifications.

Ainsi, grâce à la promenade en banlieue, les héroïnes retrouvent l'harmonie des natures paternelle/maternelle et reviennent à leur point d'équilibre. Mais ce « cycle » ne cesse pas pour autant, car dans ces moments paisibles et euphoriques démarre déjà la deuxième rotation, qui constitue la tension principale du roman.

Ce cycle ne sera explicite qu'à partir de *Thérèse Raquin*, la deuxième étape (la compression par la vie austère du couvent/pensionnat) n'étant pas encore complètement

¹ Michel Serre, *Feux et signaux de brume*. Zola, Paris, Grasset, 1975, p. 98.

formée avant *Le Vœu d'une morte*. Revoyons le couple de scènes semblables du *Vœu d'une morte* et de *Madeleine Férat*, précédemment cité, où les héroïnes Jeanne et Madeleine regagnent leur vivacité et leur pureté : « [Jeanne] retrouva subitement ses gaietés légères, ses tranquillités naïves de pensionnaire. Il lui sembla qu'elle se trouvait encore au couvent, lorsqu'elle était toute petite et qu'elle courait à perdre haleine sous les arbres du préau. » (*VM*, ch. 10, p. 79) ; « [Madeleine] croyait sortir à peine du pensionnat, tant elle se sentait le rire facile et l'esprit insouciant. Ce qui la charmait, c'était d'être enfin chez elle, elle disait : “ Ma maison, ma chambre ”, avec une joie enfantine [...]. » (*MF*, ch. 5, p. 754) Bien que ces scènes se ressemblent, les souvenirs du couvent ou du pensionnat s'opposent sur le plan axiologique. Alors que Jeanne s'imagine retourner à sa jeunesse heureuse et innocente au couvent, Madeleine se fait une joie d'être enfin sortie du pensionnat.

C'est ainsi que la promenade vers la banlieue se charge de diverses fonctions narratives. Elle n'est plus un simple épisode futile de la vie quotidienne des personnages car elle marque toujours pour les héroïnes un tournant décisif, soit de la compression à l'explosion, soit de l'explosion à l'échappement, soit de l'échappement à la nouvelle admission. Dans le chapitre suivant, nous aborderons cette fois les fonctions multiples de la promenade en banlieue.

CHAPITRE III

LE VA-ET-VIENT ENTRE PARIS ET SA BANLIEUE

Concentrerons-nous désormais sur le sujet central de la poétique de la banlieue : la promenade. Pourquoi Zola décrit-il avec une relative fréquence des promenades en banlieue ? Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué deux motivations au mouvement centrifuge (de la ville à la grande banlieue) dans les premiers romans de Zola, à savoir : 1) le retour à une jeunesse innocente ; 2) l'acquisition de la liberté et de la maturité en plein air. À présent, essayons de resituer ces deux moteurs contradictoires dans le contexte historique de la promenade en banlieue. Pour cela, nous nous appuyerons sur une taxinomie géographique présentée par l'auteur lui-même : promenade aux fortifications, aux bois et aux rivières. Chaque destination possède son époque, son esthétique et ses partisans. Nous nous focaliserons notamment sur le glissement de l'époque « des bois » à celle de la « rivière » et du « fleuve », qui correspond assez à la transition littéraire et artistique du romantisme vers le réalisme, le naturalisme et l'impressionnisme.

Zola décrit plusieurs promenades printanières aux bois de Fontenay. Celles-ci s'inspirent certainement de ses propres expériences : dans leur jeunesse, Zola et Cézanne aimaient la randonnée. Cependant, ses personnages y rencontrent toujours certaines déceptions, car les jeunes Parisiens ont déjà envahi les bois de la grande banlieue. La littérature romantique et ses successeurs, qui leur fait découvrir le charme des environs de Paris, sont la responsable paradoxale de cette ruée vers les bois. Les héros sont déçus, mais les héroïnes s'y divertissent lors de dîners dans les guinguettes de banlieue. Tandis que les poètes aspirent à l'authenticité de la Nature et à la solitude loin du monde, les grisettes se plaisent au contraire dans l'atmosphère conviviale de la foule venue de Paris.

L'auteur est donc contraint de chercher une autre destination, inconnue des Parisiens vulgaires et qui conserve une authenticité attirante. Le développement des réseaux de chemin de fer, les peintres de l'École de Barbizon et la vogue du canotage lui permettront de découvrir l'attrait ignoré des bords de Seine. Libérés du tracas de la vie parisienne, ses personnages y passent des journées euphoriques. La différence avec les bois réside dans la saison et la longueur du séjour. Les personnages s'y rendent en été et y demeurent quelques semaines ou plus. Ce long séjour exerce une influence considérable sur leur tempérament.

1. Trois destinations de la promenade vers la grande banlieue

1) Aux fortifications

Quelle raison pousse les Parisiens à franchir les fortifications pour se promener en campagne ? Dans sa chronique intitulée « Aux champs¹ » (1878), Zola donne lui-même une explication de cette vogue, qui ne remonte qu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Nous essaierons donc d'éclaircir l'histoire de l'évolution de la promenade en banlieue, telle que proposée par Zola dans son texte de 1878. Son explication systématique de la promenade en banlieue s'accompagne du récit de souvenirs détaillés de ses propres promenades en banlieue, parfois aux côtés de Cézanne, dans les années 1860. Bien que cette chronique soit écrite dix ans après ses premiers romans, ces souvenirs feront l'objet d'une analyse au début du chapitre².

Selon l'auteur, la première motivation de cette promenade est plutôt négative : il s'agit de fuir un Paris surpeuplé. Les Parisiens, comme la capitale elle-même, éprouvent un besoin fréquent de franchir des limites devenues trop étroites pour eux :

¹ Émile Zola, « Aux champs » [1878], *CN*, p. 662-682.

² Csergo exploite cette chronique pour montrer la diversité des divertissements en banlieue dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Voir Julia Csergo, « Parties de campagne ; Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIII^e-XIX^e siècles », *Société et Représentations*, Éditions de la Sorbonne, 2004/1, n° 17, p. 15-50.

Le cri de Paris est un continuel cri de liberté. La ville craque dans sa ceinture trop étroite ; elle regarde sans cesse à l'horizon, essoufflée, demandant du soleil et du vent¹.

La promenade en banlieue vise généralement à accéder à la liberté et à l'air pur au-dehors des fortifications de Paris. Elle n'est pas un simple divertissement, mais un refuge contre la sévérité de la vie en grande ville. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, Zola n'est pas à l'origine de ce type de discours sanitaires ; il ne fait que les reprendre. Le romancier abordera plus tard, dans sa chronique, des motivations « positives » ou « esthétiques ». Depuis quand et comment les Parisiens se découvrent-ils « un goût immodéré pour la campagne² » ? Pourquoi même « les plus pauvres » veulent-ils installer « un jardin sur leurs fenêtres³ » ? Pourquoi font-ils « plusieurs kilomètres à pied, pour aller voir la campagne, du haut des fortifications⁴ » ? Zola a bien compris que la nature sauvage a longtemps été méprisée et redoutée par les citadins, et que le goût pour la campagne fut « inventé » au XVIII^e siècle. Selon lui, cette vogue de la promenade en banlieue est une conséquence du développement du « grand mouvement naturaliste ». C'est Rousseau qu'il tient pour le précurseur de ce mouvement :

Nos pères n'aimaient donc pas la campagne, ou du moins ne l'aimaient pas à notre façon. La littérature, qui est l'écho des mœurs, reste muette au dix-septième siècle sur cette tendresse pour la nature, qui nous a pris vers la fin du dix-huitième siècle, et qui, depuis lors, n'a fait que grandir. Si nous cherchons, dans les livres de l'époque, des renseignements sur la banlieue et sur les plaisirs que les Parisiens allaient y goûter, nous n'y trouvons presque rien⁵.

Il fallait que Rousseau vînt pour qu'un attendrissement universel se déclarât, et pour qu'on

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 668-669.

² Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 662.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 665.

se mît à embrasser les chênes comme des frères. Aujourd’hui, notre passion des champs nous vient de ce grand mouvement naturaliste du dix-huitième siècle¹.

Zola tente ici d’élargir le sens du terme « naturaliste » jusqu’à lui donner celui d’une propension générale à goûter la nature, d’« un panthéisme poétique² ». Dans le sillage de Rousseau, les poètes romantiques développeront ce mouvement au XIX^e siècle. Toutefois, s’ils se ruent vers la campagne en passant vers la banlieue, celle-ci, plus proche, ne leur semble pas assez lyrique :

Rousseau est donc l’initiateur. Après lui, le romantisme donna une âme à la nature. Plus tard, avec Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, on entra dans un panthéisme poétique, où sanglotait la fraternité des êtres et des choses. L’art antique avait divinisé la nature, l’art moderne l’a humanisée, tandis que notre art classique la passait tout simplement sous silence. Pourtant, Lamartine, si je ne me trompe, n’a pas écrit un vers sur la banlieue parisienne, et Victor Hugo en a parlé avec son effarement de prophète. Il faut dire que les environs de Paris, si intimes et si souriants, ne sont guère faits pour la poésie lyrique³.

Pour ce qui est de la grande banlieue, le guide des *Environs de Paris* dirigé par Charles Nodier recommande surtout des endroits assez lointains et pittoresques – Versailles, Fontainebleau, Saint-Germain, la Marne –, sans en oublier d’autres, plus « laids », comme Bicêtre et Mantes⁴. Quant à la petite banlieue, décrite en même temps que les faubourgs par Hugo dans *Les Misérables*, comme nous l’avons étudié dans la première

¹ *Ibid.*, p. 666.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Charles Nodier et Louis Lurine (dir.), *Les Environs de Paris. Paysages, histoire, monument, mœurs, chroniques et traditions*, Kugelmann, 1844, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511422x>.

Csergo démontre statistiquement « le manque de curiosité de l’élite Parisienne envers une terre trop proche et trop facilement accessible au plus grand nombre » (Julia Csergo, « Parties de campagne ; Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIII^e-XIX^e siècles », art. cit., p. 36)

partie, elle est loin d'être l'endroit idéal pour une promenade dominicale.

Toutefois, certains ouvriers et autres petits bourgeois y ont leurs jardins et y trouvent leur idéal de campagne. Zola regarde d'un œil attendri leurs promenades pour « aller voir la campagne, du haut des fortifications¹ », mais les décrit non sans un certain sarcasme goncourtien :

Cette promenade aux fortifications est la promenade classique du peuple ouvrier et des petits bourgeois. Je la trouve attendrissante, car les Parisiens ne sauraient donner une preuve plus grande de leur passion malheureuse pour l'herbe et les vastes horizons.

Ils ont suivi les rues encombrées, ils arrivent éreintés et suants, dans le flot de poussière que leurs pieds soulèvent ; et ils s'assoient en famille sur le gazon brûlé du talus, en plein soleil, parfois à l'ombre grêle d'un arbre souffreteux, rongé de chenilles. Derrière eux, Paris gronde, écrasé sous la chaleur de juillet ; le chemin de fer de Ceinture siffle furieusement, tandis que, dans les terrains vagues, des industries louches empoisonnent l'air. Devant eux, s'étend la zone militaire, nue, déserte, blanche de gravats, à peine égayée de loin en loin par un cabaret en planches. Des usines dressent leurs hautes cheminées de briques, qui coupent le paysage et le salissent de longs panaches de fumée noire.

Mais, qu'importe ! par-delà les cheminées, par-delà les terrains dévastés, les braves gens aperçoivent les coteaux lointains, des prés qui font des taches vertes, grandes comme des nappes, des arbres nains qui ressemblent aux arbres en papier frisé des ménageries d'enfant ; et cela leur suffit, ils sont enchantés, ils regardent la nature, à deux ou trois lieues. Les hommes retirent leurs vestes, les femmes se couchent sur leurs mouchoirs étalés ; tous restent là jusqu'au soir, à s'emplier la poitrine du vent qui a passé sur les bois. Puis, quand ils rentrent dans la fournaise des rues, ils disent sans rire : « Nous revenons de la campagne². »

Cet extrait résume parfaitement l'ambiguïté de la posture zolienne envers la promenade aux fortifications. L'auteur admet que la verdure du fossé et l'horizon du haut des

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 662.

² Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 662-663.

fortifications sont de précieux refuges pour les Parisiens pauvres, en même temps qu'il ne peut ignorer certains éléments inadéquats qui auraient plutôt tendance à l'attirer : « le chemin de fer de Ceinture », « les terrains vagues », les « industries louches [qui] empoisonnent l'air », « la zone militaire », les « hautes cheminées de briques » des usines. Il va de soi que ces derniers éléments constituent les noyaux des paysages naturalistes.

Cette chronique zolienne trahit l'influence de Hugo décrivant les frontières entre les faubourgs et la petite banlieue. En effet, Zola écrit : « À mesure que les pavés avancent, la campagne recule, et il y a, entre les rues qui finissent et l'herbe qui commence, une région ravagée, une nature massacrée dont les quartiers nouveaux n'ont pas encore caché les plaies¹ [...] » quand Hugo avait déjà décrit la banlieue de la sorte :

Fin des arbres, commencement des toits, fin de l'herbe, commencement du pavé, fin des sillons, commencement des boutiques, fin des ornières, commencement des passions, fin du murmure divin, commencement de la rumeur humaine² [...].

L'énumération repoussante de Zola nous rappelle les paysages des faubourgs dans les années 1830 et ceux de la petite banlieue chez les Goncourt dans les années 1860 :

Je ne connais rien de si laid ni de plus sinistre que cette première zone entourant Paris. [...]. Ce sont des tas de décombres, des trous à fumiers où des tombereaux vident des immondices, des clôtures à demi arrachées, des carrés de jardins maraîchers dont les légumes poussent dans les eaux d'égout, des constructions branlantes, faites de terre et de planches, qu'un coup de pioche enfoncerait. Paris semble ainsi jeter continuellement son écume à ses bords³.

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 663.

² Victor Hugo, *Les Misérables*, troisième partie « Marius », livre premier « Paris étudié dans son atome », chap. 5 « Ses frontières », éd. Henri Scepti, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 569.

³ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 663.

Bien que Zola appelle la petite banlieue « cette première zone entourant Paris », elle n'est pas, en réalité, la première zone. Ce que Goncourt appelle « Cette première zone de banlieue *intra muros* » (*GL*, ch. 12, p. 105) n'est autre que la petite banlieue à l'intérieur des fortifications. La première zone de Zola se trouve être plutôt la lisère entre la petite et la grande banlieue : « la plaine de Montrouge, d'Arcueil à Vanves » et « Montmartre, La Chapelle, La Villette¹ ». Cette chronique zolienne prouve bien qu'en 1878 la frontière de Paris s'est déjà déplacée, y compris dans les cartes mentales des Parisiens, du mur des Fermiers généraux aux fortifications.

2) Aux bois

Zola comprend que les destinations des promenades en banlieue diffèrent selon les classes sociales. Si les Parisiens les plus pauvres se contentent de « leurs délices du fossé des fortifications, les petits employés, même les ouvriers à leur aise, poussent leurs promenades plus loin [...] jusqu'aux premiers bois de la banlieue² ». Alors que les ouvriers pauvres se rendent aux fortifications à pied, d'autres, plus aisés, peuvent gagner « même la vraie campagne [...] grâce aux nombreux moyens de locomotion dont ils disposent » tels que « les chemins de fer [...] les bateaux à vapeur de la Seine, les omnibus, les tramways³ ».

Rousseau a découvert le plaisir de la promenade en plein air, mais les poètes romantiques restent muets devant les bois des environs de Paris. Zola essaie donc de sauver des limbes de l'oubli un conteur populaire, Paul de Kock⁴ (1793-1871), lequel est censé avoir poussé les bourgeois hors des fortifications par ses descriptions des bois

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 663-664.

² *Ibid.*, p. 664.

³ *Ibid.*, p. 664.

⁴ À cause de sa prédilection pour des sujets tels que le cocuage et l'adultère, de ses lecteurs se constituant de collégiens et de femmes des classes populaires, Paul de Kock reste peu estimé sur le plan littéraire (Agnès Sandras, « Paul de Kock dévoré par son gros rire ? », *Lectures de Paul de Kock*, sous la direction de Florence Fix et Marie-Ange Fougère, Éditions universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2011, p. 79-81). Sous la monarchie de Juillet, il ne passe cependant pas inaperçu. Notons par exemple que, sur la liste des coauteurs de *La Grande Ville : Nouveau Tableau de Paris* (1842), de Kock se situe devant Balzac et Dumas père.

proches. Bien que ce conteur, contemporain de Balzac ou de Dumas père, soit « presque déjà oublié » à l'époque de Zola, ce dernier souligne à l'attention de son lectorat, les bourgeois parisiens, toute l'importance de son influence :

Je veux parler de Paul de Kock. C'est certainement lui qui a le plus travaillé à pousser le menu peuple hors des fortifications. Sans doute, de son temps, l'élan existait déjà ; mais il fit une mode des parties de campagne qu'il racontait, il donna la vogue à certains coins de verdure et de soleil. Certes, la qualité littéraire de ses romans n'est pas grande. Seulement, que de bonhomie, et comme on sent qu'il peint des scènes vraies, sous l'exagération comique ! Ce n'est plus le poète lyrique, à genoux devant les grands bois ; c'est le bourgeois parisien qui traite la campagne en bonne femme, et qui lui demande avant tout de la liberté et du plein air¹.

Zola compare ici deux façons de goûter la nature. Alors que les poètes romantiques se prosternent devant les paysages grandioses et sublimes des Alpes ou des mers agitées, ce conteur populaire traite la proche campagne et les petits bois comme une « bonne femme ».

Les titres de ses œuvres témoignent de l'intérêt de ce romancier né à Passy pour les environs de Paris : *La Laitière de Montfermeil* (1827), *La Pucelle de Belleville* (1834), *La Jolie Fille du faubourg* (1840), *La Mariée de Fontenay-aux-Roses* (1872). Les bois décrits par de Kock iront de plus en plus en se démodant, la plupart d'entre eux se limitant aux alentours des fortifications (qui n'existent qu'après en 1841) : le bois de Boulogne, de Vincennes et de Romainville². Zola pense que, grâce au développement du réseau des

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 666-667.

² La critique de Zola sur ce point est injustifiée. De Kock s'intéresse en réalité à l'évolution de la banlieue que crée l'apparition des chemins de fer. Dans la section des chemins de fer du recueil *La Grande Ville*, de Kock rapporte l'exaltation des Parisiens envers ce nouveau moyen de transport : « Et d'ailleurs voyager en chemin de fer ne fatigue pas ; c'est un plaisir, un agrément... [...]. On voit fuir devant soi les arbres, les maisons, les villages... tout cela passe ! passe... bien plus vite que dans une lanterne magique... et tout cela est véritable, vous n'êtes point le jouet de l'optique ! ... Le chemin de fer est la véritable lanterne magique de la nature. » (Paul de Kock, *La Grande Ville : Nouveau Tableau de Paris*, illustrations de Gavarni, Victor Adam, Daumier,

chemins de fer, la banlieue en 1878 correspond presque à l'intégralité du territoire d'Île-de-France :

Mais le coin de prédilection du romancier, la banlieue où il ramène toujours ses héros, c'est Romainville. On est là aux portes de Paris, on peut faire cette promenade à pied, en suivant la grande rue de Belleville. Aller à Romainville autrefois était pourtant une plus grosse affaire que d'aller aujourd'hui à Mantes ou à Fontainebleau. Et quels changements encore de ce côté ! Paul de Kock parle avec attendrissement d'une véritable forêt de lilas. La forêt a été rasée, pour laisser passer Paris, qui avance toujours ; on ne trouve plus qu'une vaste plaine nue, où de laides constructions ont poussé, le long des routes. C'est le faubourg, avec son travail et sa misère¹.

Dans les années 1870, il faut prendre le train jusqu'à « Mantes ou à Fontainebleau » pour gagner la « véritable forêt de lilas » décrite par de Kock. Quant aux forêts aux lisières des fortifications, elles sont ravagées et englouties par le faubourg qui va s'étendant.

3) À la rivière²

Zola fait remarquer que « la vogue change à peu près tous les cinquante ans, pour les lieux de réjouissances champêtres³ », consacrant tour à tour les forêts et les cours d'eau, en passant par les guinguettes de Robinson :

Que de chansons on a rimées sur Romainville, aujourd'hui si désert et si muet ! Robinson, un groupe de guinguettes, a remplacé Romainville, dans les commencements du second

D'aubigny, H. Emy, etc., Paris, Bureau central des publications nouvelles, tome I, 1842, p. 188).

Il estime aussi que « les trois quarts des habitants de la grande ville firent en peu de temps le voyage de Saint-Germain » par les chemins de fer (*ibid.*, p. 189).

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 667.

² Zola n'emploie pas toujours les termes « fleuve » et « rivière » dans leur sens strict, qualifiant souvent la Seine de rivière. C'est le cas dans la section « La rivière » d'« Aux champs » (*CN*, p. 676-682), où il évoque sous ce titre exclusivement les bords de Seine.

³ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 667.

Empire. Et, à cette heure, Robinson lui-même pâlit, la mode va sauter ailleurs. Je citerai aussi Asnières et Bougival, dont il n'est jamais question dans Paul de Kock, et qui sont si encombrés de nos jours¹.

D'après Zola, les forêts de Romainville sont la destination à la mode de la monarchie de Juillet, les guinguettes de Robinson sont celles du Second Empire, et les bords de Seine comme Asnières et Bougival sont celles de la troisième République. Si de Kock enseigne le plaisir de se promener dans les bois de banlieue, les peintres de l'école de Barbizon apprennent aux Parisiens à voir les paysages des bords de la Seine et de la Marne. Zola les appelle « notre école naturaliste de paysage » :

Après Paul de Kock, toute une bande de peintres est venue, et ce sont réellement eux qui ont découvert la banlieue parisienne. Cette découverte se rattache à l'histoire de notre école naturaliste de paysage. Lorsque Français², Corot, Daubigny abandonnèrent la formule classique, pour peindre sur nature, ils partirent bravement, le sac au dos et le bâton à la main, en quête de nouveaux horizons. Et ils n'eurent pas à aller loin, ils tombèrent tout de suite sur des pays délicieux.

Ce fut Français et quelques-uns de ses amis qui découvrirent Meudon. Personne encore ne s'était douté du charme des rives de la Seine. Plus tard, Daubigny explora le fleuve tout entier, depuis Meudon jusqu'à Mantes ; et que de trouvailles, le long du chemin : Chatou, Bougival, Maisons-Laffitte, Conflans, Andrésy ! Les Parisiens ignoraient même alors les noms de ces villages³.

Louis Français, élève et ami de Corot, peint par exemple *Au bord de l'eau, environs de Paris* (huile sur toile, exposé au Salon de Nantes en 1861, conservé au Musée d'Arts de Nantes). Daubigny, quant à lui, se procure en 1857 son « Bateau-Atelier » pour peindre

¹ *Ibid.*, p. 667-668.

² Louis Français (1814-1897) est un peintre de l'École de Barbizon.

³ Émile Zola, « Aux Champs », *CN*, p. 668.

régulièrement sur l'eau, et achète un terrain à Auvers-sur-Oise où il travaille à de nombreuses toiles paysagistes des bords de l'Oise, dont *Bateau sur l'Oise* (1865, huile sur bois, conservé au Musée du Louvre)¹.

Résumons à présent les étapes de l'évolution du plaisir en banlieue telles que Zola les présente. Sur le plan géographique, la banlieue se divise en quatre zones : les fortifications, les bois proches accessibles à pied, les bois éloignés bordant les chemins de fer, les bords de la Seine et de ses affluents. Cette division géographique fait écho à une classification sociologique. En effet, les ouvriers pauvres se contentent de promenades vers les fossés des fortifications ou au bois de Vincennes : c'est le cas, par exemple, de Germinie. Les petits bourgeois osent s'aventurer vers des bois plus éloignés comme la forêt de Fontenay-aux-Roses (ainsi des couples Claude-Laurence et Madeleine-Guillaume).

Une classification historique vient encore s'ajouter à la classification géographico-sociologique ci-dessus. Au fil du temps, les endroits privilégiés s'éloignent de plus en plus de la capitale ; on passe ainsi des bois proches (dans les années 1830) aux bois éloignés (dans les années 1850), puis aux rivières (à partir des années 1860). Si, sous le Second Empire, les gens riches ou cultivés préfèrent la rivière aux bois, c'est parce que le charme des bords de Seine était inconnu des Parisiens qui ne fréquentent pas le Salon annuel :

Ainsi, la banlieue parisienne se révélait davantage à chaque Salon de peinture. Il y avait là non seulement une évolution artistique, mais encore une protestation contre les gens qui allaient chercher très loin de beaux horizons, lorsqu'ils en avaient de ravissants sous la main. Et quel étonnement dans le public ! Comment ! aux portes de Paris, on trouvait de si aimables paysages ! Personne ne les avait vus jusque-là, on se lança de plus en plus dans ce nouveau monde, et à chaque pas ce furent des surprises heureuses. La grande banlieue était conquise².

¹ Gabriele Crepaldi, s. v. « Daubigny et Monet sur la Seine », dans *id.*, *Petite Encyclopédie de l'impressionnisme*, traduction de Chantal Moiroud, Paris, Solar, 2017, p. 158.

² Émile Zola, « Aux Champs », *CN*, p. 668.

Tandis que le développement des chemins de fer permet aux Parisiens modestes d'accéder aux bois éloignés de la capitale, le travail des paysagistes de l'école de Barbizon incite les Parisiens aisés à se détourner de la campagne au profit de la banlieue. Tout en admettant les trois étapes du développement du « naturalisme » – Rousseau, de Kock (aux bois), les peintres impressionnistes (aux cours d'eau) – ainsi que la thèse selon laquelle les charmes de la banlieue ont toujours été découverts par le mouvement « naturaliste », nous pouvons néanmoins proposer une autre hypothèse. En effet, ne serait-il pas possible d'affirmer que la banlieue est indispensable au développement du naturalisme ?

4) L'évasion vers la grande banlieue et le rétablissement des héroïnes

Alors que les héroïnes des quatre premiers romans de Zola ne vivent pas toutes de la même façon leur captivité en banlieue et leur « corruption » à Paris, les scènes décrivant leur retour à la virginité présentent des similitudes. Comme nous l'avons vu dans la première partie, la promenade printanière en grande banlieue est un motif récurrent servant à rendre à l'héroïne l'innocence de sa jeunesse.

La plupart de héros des premiers romans (à l'exception de Camille) possèdent une attirance pour les jeunes filles vierges d'une quinzaine d'années. Claude tient d'abord Laurence pour une femme d'« environ vingt-quatre ans », un peu plus âgée que lui (*CC*, ch. 4, p. 18), et sa première impression est par conséquent très négative :

Elle était laide : ses yeux fermés manquaient de cils, ses tempes étaient basses et fuyantes, sa bouche grande et affaissée. Je ne sais quelle vieillesse précoce avait effacé les contours de ses traits et mis sur sa face entière une empreinte de lassitude et d'avidité. (*CC*, ch. 4, p. 18)

Cependant, le protagoniste change d'avis en observant Laurence endormie et en tentant de lui superposer l'image littéraire d'une fille abîmée par la cruauté de la société :

La fille dormait toujours ; elle était maintenant en pleine lumière. J'ai cru m'être trompé en

la déclarant laide, et je me suis pris à la contempler. Un sommeil plus doux avait mis à ses lèvres un vague sourire ; ses traits s'étaient détendus, la souffrance passée donnait à sa laideur une sorte de beauté douce et amère. Elle reposait, triste et résignée. Son âme semblait profiter du repos de son corps pour monter à sa face. (CC, ch. 4, p. 19)

Le modèle littéraire de la victime de la vie urbaine explique la laideur et la vieillesse précoce de Laurence. L'estimation de son âge baisse de temps en temps : « cette fille était une de ces vieilles de vingt ans » (CC, ch. 4, p. 19). Claude parviendra à trouver une certaine « beauté » à Laurence :

Je m'étais accoudé au bois du lit, mon regard ne pouvait se détacher de ce front pâle et beau d'une étrange beauté. Je ne sais quelle fascination avaient sur moi ce sommeil paisible du vice, ces traits flétris empreints dans leur repos d'une douceur angélique. (CC, ch. 4, p. 19)

Pendant le « repos d'une douceur angélique », Claude superpose ensuite son idéal à l'image de cette semi-prostituée. C'est la vierge de seize ans qui point à l'apogée de son illusion :

Je me disais que cette fille dormait, visitée par sa seizième année, et que j'avais ainsi une vierge devant moi. Cette pensée emplissait mon esprit [...]. (CC, ch. 4, p. 19)

En enfermant Laurence inconsciente dans le moule romantique de la grisette repentie, Claude entend la rajeunir de huit ans (de vingt-quatre à seize ans) et la changer en vierge. Or, dès que Laurence se réveille, sa trivialité empêche Claude de conserver cette illusion.

La promenade vers la grande banlieue sert à retrouver ce moment magique où l'héroïne retourne à l'état de fille innocente. Comme *La Confession de Claude* est un roman épistolaire, la scène du regain de la virginité chez Laurence n'est qu'une illusion dans l'esprit de Claude. En remontant la Bièvre, Claude et Laurence arrivent enfin dans une vallée verdoyante (nous soulignons) :

Puis, comme nous venions de sauter un mince ruisseau, dans une vallée pleine de feuillage, Laurence a poussé un cri d'enfant, un éclat de rire, et elle s'est échappée de mon bras, courant dans l'herbe, toute gaie, toute naïve. (CC, ch. 21, p. 68,)

Cette scène où l'héroïne se « transforme » en enfant innocente se répètera dans les romans suivants. Nous soulignons ici les éléments qui seront alors récurrents : « puis », « un cri d'enfant » et « courir dans l'herbe ». C'est la fraîche verdure qui rajeunit l'héroïne (nous soulignons) :

La verdure était née de la veille, elle avait des fraîcheurs, des innocences de vierge ; les jeunes feuilles, pâles et tendres, en masses claires, semblaient une dentelle légère et délicate posée sur le grand voile bleu du ciel. Les troncs eux-mêmes, les vieux troncs rugueux, semblaient comme peints à neuf ; ils avaient caché leurs blessures sous des mousses nouvelles. C'était une chanson universelle, une gaieté fraîche, caressante. Les pierres et les terrains, le ciel et les eaux, tout paraissait propre et vigoureux, sain et innocent. La campagne enfant, verte et dorée, sous le large horizon d'azur, riait dans la lumière, ivre de sève, de jeunesse, de virginité.

Et au milieu de cette jeunesse, de cette virginité, courait Laurence en pleine lumière, en pleine sève. Elle s'était plongée dans l'herbe, abîmée dans l'air pur, elle avait retrouvé ses quinze ans au sein de cette campagne qui n'avait pas quinze jours. La jeune verdure rafraîchissait son sang, les jeunes rayons échauffaient son cœur, rougissaient ses joues. Tout son être s'éveillait dans cet éveil de la terre ; comme la terre, elle redevenait vierge, la saison étant douce. (CC, ch. 21, p. 68-69)

Les parties soulignées illustrent la façon dont Zola réitère le motif de la verdure printanière jeune, innocente et vierge¹. Aux yeux de Claude, Laurence retrouve « ses

¹ Comme l'explique Corbin, « l'herbe évoque, tout à la fois, la douceur, la netteté, la propreté, la pureté » (Alain Corbin, *La fraîcheur de l'herbe. Histoire d'une gamme d'émotions de l'Antiquité*

quinze ans au sein de cette campagne ». Cette scène contraste avec celle où Claude veille sur Laurence endormie. Malgré le changement de décor (du jour à la nuit, du plein air à l'intérieur d'un grenier, du mouvement au sommeil), les conséquences sont semblables. Quand Laurence se retrouve hors d'elle-même, à cause du sommeil ou de l'extase dans la nature, Claude arrive à lui imposer son idéal de femme repentie.

La scène de la « renaissance » de Jeanne contient de nombreux points communs avec celle de Laurence. Un été, les Tellier quittent Paris pour séjourner dans leur propriété en aval de la Seine. Alors que tous sont las de la vie campagnarde, Daniel seul retrouve sa vitalité parce qu'il nourrit un dégoût pour la vie frivole de la capitale. Chaque matin, il part en canot vers une île déserte sur le fleuve. Intéressée par cette habitude mystérieuse, Jeanne lui demande de l'emmener dans son refuge secret. Dès qu'elle débarque sur l'île, elle abandonne toute méchanceté et redevient une enfant innocente (nous soulignons) :

Puis ils descendaient dans une île, et là, c'étaient des rires d'enfant, des courses folles. Quand ils avaient découvert une étroite clairière au milieu des taillis, ils y reprenaient haleine en causant comme de vieux amis. (*VM*, ch. 10, p. 81)

En voyant « Jeanne courir dans les herbes », Daniel se convainc que « la jeune fille oublier[a] ses mauvaises fièvres » (*VM*, ch. 10, p. 82). Deux scènes de retour de la jeunesse en plein air commencent ainsi par l'adverbe « puis »¹. Les rires ou les cris d'enfant et les courses dans l'herbe sont consubstantielles à ces scènes de renaissance.

La verdure printanière joue aussi un rôle capital dans la renaissance de Madeleine. Après le départ soudain de Jacques, l'héroïne déménage dans un autre hôtel de la rue de

à nos jours, Paris, Fayard, 2018, p. 12).

¹ Même dans *La Faute de l'abbé Mouret*, un paragraphe commençant par « puis » marque une transition pour l'héroïne :

« Puis, comme prise d'une idée triomphante, elle se jeta contre lui, lui dit dans la figure, avec une explosion de joie :

“Veux-tu être mon mari ? Je serai ta femme.”

Il fut enchanté de l'invention ; il répondit qu'il voulait bien être le mari, riant plus haut qu'elle. Alors, elle, tout d'un coup, devint sérieuse ; elle affecta un air pressé de ménagère. » (Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, dans *RM*, tome I, p. 1371).

l'Est (laquelle sera incorporée au boulevard Saint-Michel). Elle y mène une vie aussi solitaire que sédentaire, au point même de songer « à s'enfermer dans un couvent », mais elle abandonne tout de suite cette idée car elle « ne se sentait pas la foi nécessaire » (*MF*, ch. 2, p. 717). Deux mois après son déménagement, son futur époux Guillaume emménage dans le même hôtel qu'elle, et tous deux commencent à se fréquenter. Guillaume lui propose une promenade aux champs, non pas pour la posséder sexuellement, mais pour profiter de la nature aux côtés de la chaste femme qu'elle est. Madeleine hésite, la sortie en campagne lui semblant indissociable de l'acte sexuel :

[Guillaume] aurait voulu emmener Madeleine aux champs, bien loin, non qu'il eût dessein de la faire tomber plus vite entre ses bras, mais parce qu'il aimait les arbres et qu'il désirait se promener avec elle à leur ombre. Elle résistait, par une sorte de pressentiment. Enfin, elle accepta d'aller dîner avec lui dans un cabaret de la banlieue. (*MF*, ch. 4, p. 733)

Madeleine accepte la proposition sous certaines conditions : une promenade en banlieue (proche), et un retour le jour même. Même si cette promenade n'a pas pour but de purifier sa partenaire, le héros se berce de cette illusion. Le couple descend en gare de Fontenay et arrive aussitôt dans la nature, qui va rajeunir l'héroïne. Nous soulignons le champ lexical de la pureté et de l'enfance :

Elle l'entraîna vivement vers l'allée bordée de palissades qui conduit sur le plateau. Là, elle quitta son bras, se mit à courir comme un jeune chien pris de folie joyeuse. Toute sa puérilité se réveillait en elle, elle redevenait petite fille dans l'ombre fraîche, dans le silence frissonnant des arbres. Ses sourires éclairaient sa face entière et mettaient des transparences lumineuses dans ses yeux gris ; les grâces enfantines de ses joues et de ses lèvres adoucissaient les lignes dures de son front. Elle allait, puis revenait, en laissant échapper des éclats de gaieté, tenant ses jupes à poignée, faisant un grand bruit d'étoffes froissées et laissant derrière elle un vague parfum de violette. (*MF*, ch. 1, p. 693-694)

Comme d'autres héroïnes, Madeleine se met à courir dans l'herbe et redevient « petite fille » sous l'ombre des arbres. Elle finit par pousser « de petits cris aigus » et jouer comme « une fille de douze ans » sur une butte de sable (*MF*, ch. 1, p. 694).

En apparence, la renaissance de Jeanne et celle de Madeleine se ressemblent. Cependant, nous savons que le tournant axiologique autour du *topos* couvent / pensionnat donne une seconde profondeur aux scènes de promenade en banlieue. Nous comparerons donc plus méticuleusement ces promenades, en nous focalisant sur deux destinations : les bois et les guinguettes de Fontenay d'une part, les bords de Seine de l'autre.

2. Comparaison de deux promenades printanières aux bois de Fontenay

Dans ses premiers romans, Zola réutilise fréquemment des motifs similaires, comme celui du triangle amoureux. La promenade aux bois de Fontenay-aux-Roses est un autre de ses motifs récurrents. En plus des fonctions générales de la promenade en banlieue – se reposer en plein air ou éprouver un sentiment de liberté –, il est possible de dégager d'autres fonctions plus particulières de la promenade chez Zola. Concentrons-nous désormais sur les fonctions narratives de la promenade, sans en négliger les fonctions mimétiques, didactiques et esthétiques¹. Dans *La Confession de Claude*, la promenade à Fontenay est le seul moment où Claude et Laurence s'évadent de leur vie citadine très sédentaire. *Madeleine Férat* s'ouvre sur la scène de la promenade aux bois de Fontenay. Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, ces promenades vers la grande banlieue partagent un même objectif : le « rétablissement de la virginité » ou la renaissance de l'héroïne. Toutefois, la promenade de *Madeleine Férat* se différencie de celle de *La Confession de Claude* à plusieurs égards.

¹ Concernant ces quatre fonctions de la description, voir J. Vassevière, M. Vassevière, R. Lancrey-Javal, L. Vigier, *Manuel d'analyse des textes ; Histoire littéraire et poétique des genres*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2018, p. 94.

1) À pied ou en train ?

Claude et Laurence vivent dans l'indigence et n'ont d'autre choix que de traverser la banlieue à pied depuis Paris pendant deux heures. De leur côté, Guillaume et Madeleine, plus fortunés, prennent le train et descendent en gare de Fontenay. Guillaume est fils d'aristocrate provincial et Madeleine hérite de son père « une rente de deux mille francs » (*MF*, ch. 2, p. 714). Zola n'a pas encore remarqué que le train pouvait lui offrir de nombreux prétextes à de longues descriptions. En effet, *Madeleine Férat* s'ouvre sur cette phrase : « Guillaume et Madeleine descendirent de wagon à la station de Fontenay. C'était un lundi, le train se trouvait presque vide (*MF*, ch. 1, p. 691). » La scène dans le wagon n'étant pas narrée, nous ignorons si le couple a aperçu par la fenêtre les terrains vagues de Montrouge.

La ligne de Sceaux, qui relie la station d'Enfer à celle du village de Sceaux, fut inaugurée en juin 1846. En 1855, cette ligne expérimentale fut rachetée par la Compagnie du Paris-Orléans (où Camille et Laurent travaillent dans *Thérèse Raquin*)¹. Guillaume et Madeleine suivent donc presque le même itinéraire que Claude et Laurence : du Quartier latin à Fontenay, en passant par la place d'Enfer et Gentilly. Voici le plan de la ligne de Sceaux :



¹ Sur l'histoire de la ligne de Sceaux, voir François Caron, « La ligne de Sceaux, laboratoire de la "science ferroviaire" », *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 38, 2008, p. 166-180.

Figure 17¹

Cette carte montre comment, de Gentilly à Bourg-la-Reine, la ligne court parallèlement à la Bièvre.

Guillaume et Madeleine ont peu de chance d'être accoutumés à la vitesse avec laquelle les paysages défilent à la fenêtre, un phénomène dont l'existence ne remonte qu'aux années 1840. Il est probable que leur inconfort les ait empêchés de remarquer la vue désolante qui défilait de l'autre côté de la vitre². Claude et Laurence, quant à eux, ne remarquent pas les locomotives tandis qu'ils traversent à pied « Arcueil, Bourg-la-Reine », avant d'arriver au « *Coup du Milieu*, le cabaret [...] situé dans un pli de terrain entre Fontenay et Sceaux » (CC, ch. 21, p. 68-70). Cette étrange absence de mention des trains signifierait-elle une rupture entre les différentes classes sociales ?

Dès leur descente en gare de Fontenay-aux-Roses, Guillaume et Madeleine baignent dans une atmosphère campagnarde³. Ils n'ont pas le sentiment d'être en banlieue car la gare d'Enfer, leur point de départ, se situe sur l'ancienne barrière du mur des Fermiers généraux, qui marque la frontière entre les faubourgs et la petite banlieue.

¹ Le détail du plan est tiré du plan du « Chemin de fer de Paris à Sceaux. Application des trains articulés de M. C. Arnoux pour chemin de fer de toute courbure », lith. de Rigo. Bibliothèque nationale de France, GED-720. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8439627d>.

² Germinie non plus ne contemple pas le paysage depuis son wagon : « Une fois dans le wagon du chemin de fer de Mulhouse, Germinie ne parlait plus, ne répondait plus. Penchée à la portière, elle semblait avoir toutes ses pensées devant elle. Elle regardait, comme si son désir voulait dépasser la vapeur. » (GL, ch. 21, p. 129) Sur cette problématique du paysage encadré par une fenêtre de wagon de train, voir Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, chapitre XI « Le Train : figures de lignes », Paris, José Corti, 2001, p. 363-394.

³ Fontenay-aux-Roses était déjà considérée comme une commune riche et verdoyante : « Fontenay, avec ses 1,076 habitants, est un des plus riches villages du département de la Seine. Pas de Fontenaisien qui n'ait son cheval et sa carriole pour transporter sur les marchés de Paris les paniers de fraises habilement parés et toujours arrangés avec beaucoup d'art, pour qu'elles puissent faire le trajet sans rien perdre de leur fraîcheur et de leur parfum. » (B. R., *Le Guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris*, suivi de tableaux relatifs aux restaurants, marchands de vins-traiteurs, cafés, etc., Paris, Libraire R. Ruel aîné, 1851, p. 197-198) Mais l'auteur de ce guide remarque aussi la disparition de la verdure au profit d'activités productives : « Les belles prairies de Fontenay si verdoyantes, si fraîches, si fleuries, si aromatisées, ont entièrement disparu ; elles ne sont plus aujourd'hui que des champs de fraisiers ; toutes les pelouses ont été envahies, tous les ombrages stériles ont été sacrifiés, le seul qui ait été respecté est celui sous lequel s'établissent les danses le premier dimanche de juillet, jour de la fête patronale. » (*Ibid.*, p. 198).

Prendre le train les a dispensés d'une marche à travers la banlieue :

Au sortir de la gare, le jeune homme offrit son bras à la jeune femme, comme s'ils n'avaient pas quitté les rues de Paris. Ils tournèrent à gauche et remontèrent doucement la magnifique allée d'arbres qui va de Sceaux à Fontenay. Tout en montant, ils regardaient, au bas du talus, le train qui se remettait en marche, avec des hoquets sourds et profonds. (*MF*, ch. 1, p. 691)

Notons que les personnages conservent à Fontenay leur comportement parisien. Grâce aux chemins de fers, Paris se retrouve relié directement à la campagne, l'intermédiaire de la banlieue étant sauté. Par contraste, la marche vers la banlieue, toute pénible qu'elle soit, ne semble pas nécessairement négative pour les personnages de la *Confession de Claude*, car elle fonctionne comme une sorte d'initiation qui leur permet d'abandonner graduellement leurs habitudes urbaines et de se changer en deux jeunes amoureux innocents. Certes, le chemin de fer est utile pour aborder les environs de Paris sans trop de peine, mais il prive en même temps les personnages des étapes nécessaires à leur rétablissement. Nous approfondirons plus tard ce thème en étudiant la topographie de Bennecourt.

2) La promenade dans les bois

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent : les premiers romans zoliens comportent des scènes semblables de promenades à la campagne, où l'héroïne rajeunit au sein d'une fraîche verdure. Avant leur arrivée à Fontenay, les protagonistes de *La Confession de Claude* trouvent « une vallée pleine de feuillage » (*CC*, ch. 21, p. 68) où Laurence regagne sa jeunesse. Ci-dessous, le plan des environs de la gare Fontenay-aux-Roses :

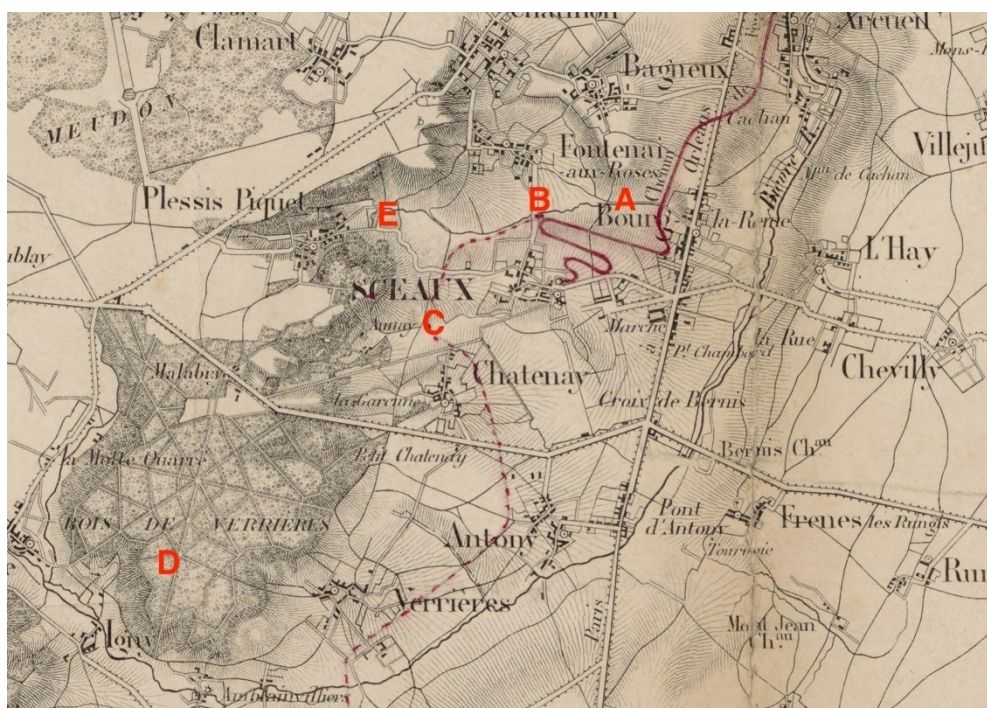


Figure 18¹

A : « une vallée pleine de feuillage » dans *La Confession de Claude*

B : Gare de Fontenay-aux-Roses

C : Aulnay, où Guillaume et Madeleine s'arrêtent à l'ombre des grands arbres

D : Bois de Verrières

E : Cabaret du Coup-du-Milieu, où Claude et Laurence séjournent

Les informations manquent pour déterminer l'emplacement du point A. Après être passés par « Arcueil, Bourg-la-Reine », Claude et Laurence sautent « un mince ruisseau » et se retrouvent dans une vallée verdoyante. Depuis ce « grand carré de gazon », ils voient « les premiers toits de Fontenay-aux-Roses » (CC, ch. 21, p. 68).

Quant à Guillaume et Madeleine, ils partent de la gare de Fontenay (point B) pour se rendre à Aulnay (point C) où ils se reposent un certain temps :

¹ Nous marquons certains endroits importants sur le détail du plan, extrait du plan intitulé « Chemin de fer de Paris à Sceaux. Application des trains articulés de M. C. Arnoux pour chemin de fer de toute courbure », lith. de Rigo. Source : Bibliothèque nationale de France, GED-720. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8439627d>.

Ils passèrent au pied du coteau où se dressent les énormes châtaigniers de Robinson, et arrivèrent à Aulnay. Cette course rapide avait fouetté leur sang. Leur esprit s'était détendu aux tiédeurs du soleil, dans l'air libre qui leur soufflait à la face des bouffées âpres et chaudes. [...] Ils oubliaient les raideurs de leur caractère ; la campagne les pénétrait d'un tel bien-être qu'ils ne songeaient plus à s'observer ni à se défendre l'un contre l'autre.

À Aulnay, ils s'arrêtèrent un instant à l'ombre des grands arbres qui entretiennent en ce lieu une éternelle fraîcheur. Ils avaient eu chaud au soleil, ils sentaient avec délices le froid des feuillages leur tomber sur les épaules.

[...]

Elle l'entraîna vivement vers l'allée bordée de palissades qui conduit sur le plateau. Là, elle quitta son bras, se mit à courir comme un jeune chien pris de folie joyeuse. Toute sa puérilité se réveillait en elle, elle redevenait petite fille dans l'ombre fraîche, dans le silence frissonnant des arbres. (*MF*, ch. 1, p. 693-394)

Nous retrouvons le motif de l'allée qui rapproche les amants. Après avoir traversé une allée longue et étroite où elle marche en tenant le bras de Guillaume, Madeleine se jette dans le premier coin de verdure qu'elle découvre et y retrouve sa gaieté enfantine. Ce court extrait semble répéter la promenade de Claude et Laurence, depuis le fossé des fortifications jusqu'à Fontenay. L'important est que la longue marche en plein air réchauffe les corps. Grâce à cette préparation, les personnages sentent « avec délices le froid des feuillages » qui permet aux héroïnes de rajeunir.

La destination finale de la promenade à Fontenay est le bois de Verrières (point D). Le lendemain matin, Claude et Laurence s'y promènent et remplissent leurs poumons d'air pur : « Laurence a bu une tasse de lait, et, avant de rentrer à Paris, j'ai voulu monter aux bois de Verrières, pour rapporter dans mon cœur tout l'air pur du matin » (*CC*, ch. 21, p. 73). Laurence achève sa renaissance en plein milieu de bois, le matin (c'est du moins le point de vue de Claude). Nous reviendrons plus tard sur la promenade au bois.

Cette promenade à Fontenay et au bois de Verrières s'inspire de l'expérience de

l'auteur lui-même. Dans « Aux champs », Zola raconte ses souvenirs « des grandes courses » avec « Paul » :

Je me souviens des grandes courses que nous faisions, Paul et moi, il y a vingt ans, au bois de Verrières. Paul était peintre. Moi, j'étais alors employé dans une librairie, très pauvre, parfaitement inconnu. [...] Autrefois, dans les environs d'Aix, nous avons battu les routes, couru le pays pendant des lieues, couché à la belle étoile. À Paris nous ne pouvions renouveler ces longues marches, car il fallait songer à l'heure inexorable du bureau, qui revenait si vite. Nous partions donc par le premier train du dimanche, pour être de grand matin hors des fortifications¹.

Zola est embauché chez Hachette le 1^{er} mars 1862, et Cézanne séjourne à Paris d'avril à septembre 1861 et de novembre 1862 à l'été 1864. Il est donc possible d'imaginer que ces promenades ont eu lieu de façon récurrente entre 1861 et 1864². Le jeune Zola connaît ainsi deux situations sociales : celle de Claude et celle de Guillaume. Chômeur, le manque d'argent l'aurait empêché, comme Claude, de prendre le train pour s'évader.

Contrairement à Guillaume et Madeleine, Zola s'intéresse au paysage des terrains vagues de Montrouge qui défile à travers la fenêtre du wagon, comme il le racontera en 1878 :

Le train côtoyait la Bièvre, cette rivière puante, qui roule les eaux rousses des tanneries voisines. On traversait la plaine désolée de Montrouge, où se dressent les carcasses des grands treuils, nus sur l'horizon. Puis, Bicêtre apparaissait au flanc d'un coteau, en face, derrière des peupliers. La tête à la portière, nous respirions largement les premières odeurs d'herbe. [...]

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 669.

² À ce sujet, Roger Ripoll note : « Les souvenirs de Zola ne sont peut-être pas très précis ; s'agit-il, puisque Zola a été employé chez Hachette à partir de 1862, du second séjour de Cézanne à Paris ? Et faudrait-il alors admettre qu'en 1863 Zola continuait à écrire des vers ? Ou bien s'agit-il du séjour de 1861 ? Il est vraisemblable que Zola n'a pas eu de scrupules à brouiller quelque peu les dates. » (*CN*, p. 1517)

Nous descendions à la station de Fontenay-aux-Roses. On trouve là une magnifique allée d'arbres. Puis, nous coupions à travers champs, ayant découvert un sentier, au bord d'un ruisseau¹.

Cet extrait présente de nombreuses similitudes avec les promenades à Fontenay de *La Confession de Claude* (le paysage désolé de Montrouge) et de *Madeleine Férat* (« une magnifique allée d'arbre » devant la gare de Fontenay). Autrement dit, les deux promenades romanesques semblent s'inspirer d'expériences similaires vécues par l'auteur.

3) Le repas aux guinguettes

Après avoir profité de la campagne dans la matinée, les personnages éprouvent le besoin de se restaurer. L'emplacement intermédiaire des guinguettes, entre la ville et la campagne, symbolise leur caractère ambigu. Comparons, dans les trois œuvres, les scènes où les personnages arrivent aux guinguettes :

Le Coup-du-Milieu, le cabaret où nous sommes entrés, est situé dans un pli de terrain entre Fontenay et Sceaux, tout près de l'étang du Plessis-Piquet. (*CC*, ch. 21, p. 70)

[Guillaume et Madeleine] se mirent en marche, à quelque distance l'un de l'autre, perdus chacun dans ses pensées. Ils arrivèrent ainsi au chemin de ronde. Là, à la lisière du bois, se trouve le restaurant où Madeleine conduisait son compagnon. (*MF*, ch. 1, p. 696)

Vers huit heures, cependant, nous arrivions chez la mère Sens. Je crois que la bonne femme est morte aujourd'hui. La mère Sens tenait un cabaret, entre Fontenay-aux-Roses et Robinson².

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 669-670.

² *Ibid.*, p. 670.

Ces trois cabarets se trouvent toujours « entre » deux villages, ou au bord d'une route. Ils ne sont pas une destination en soi, mais un endroit que l'on traverse. Faute d'information, localiser le deuxième cabaret est difficile, mais on peut penser que le troisième se situe près du premier (point E).

Aux guinguettes, on déjeune plaisamment sous les arbres. On appelle les tables en plein air des « bosquets » :

Au-dedans, lorsqu'on a franchi la porte surmontée d'une large enseigne placée de biais, et qu'on a descendu une pente douce, on se trouve dans une allée, assombrie par les feuillages, bordée de bosquets à droite et à gauche ; chacun de ces bosquets est garni d'une longue table et de deux bancs, scellés dans la terre, rougis et noircis par la pluie. Tout au bout, l'allée s'élargit, il y a une clairière, une balançoire pend entre deux arbres. (*CC*, ch. 21, p. 71)

C'est une laide bâtisse carrée que les pluies ont crevassée et noircie ; sur le derrière, du côté du bois, une haie vive enclôt une sorte de cour plantée d'arbres maigres. Cinq ou six bosquets couverts de houblon s'appuient contre cette haie. Ce sont les cabinets particuliers du cabaret ; des tables et des bancs de bois grossiers s'y allongent, fixés dans la terre ; sur les planches des tables, les culs des verres ont laissé des ronds rougeâtres. (*MF*, ch. 1, p. 696)

En tout cas, c'était un aimable cabaret, qui alignait ses bosquets sous des arbres superbes, des bosquets d'une fraîcheur délicieuse, où l'on buvait du petit vin aigre dans des pots de terre, et où l'on mangeait des gibelottes de lapin renommées. Nous faisons là notre premier repas, au frisson un peu froid des ombrages, sur un bout de table noirci par la pluie, sans nappe¹.

Dans les guinguettes de petite banlieue, les « bosquets » sont abrités sous « le feuillage clairsemé de deux ou trois arbres rachitiques dont on a fait plafonner la verdure

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 670.

maladive¹ ». Même en grande banlieue, l'abondance de verdure des bosquets devient un critère pour estimer l'authenticité de l'atmosphère campagnarde du cabaret. Alors que le narrateur (omniscient) de *Madeleine Férat*, remarque des « arbres maigres », celui d'« Aux champs » loue sans réserve les « bosquets sous des arbres superbes ». Guillaume éprouvera de fait une souffrance dans ces bosquets. « Rachitiques » ou « superbes », la différence dépend plutôt de la vision du narrateur, du ton de l'écriture et de la suite de l'intrigue. En effet, comme nous le montrerons dans la troisième partie, Zola critique dans une lettre le même cabaret de « la mère Sens » pour ses bosquets qu'il qualifie alors de « maigres, efflanqués² », afin de favoriser Bennecourt.

Si les bois satisfont les désirs spirituels des héros, c'est plutôt les guinguettes qui contentent les besoins matériels des héroïnes. D'abord si discrètes que les héros se persuadaient qu'elles regagnaient leur virginité dans les bois, les héroïnes, aux guinguettes, retrouvent leur gaieté. Claude s'étonne du grand appétit de Laurence lors du déjeuner et du dîner qu'ils prennent au cabaret :

Laurence dévorait ; je ne lui connaissais pas ces belles dents blanches, affamées, mordant au pain avec des éclats de rire. (CC, ch. 21, p. 71)

Le soir, sans savoir comment, nous nous sommes retrouvés au *Coup-du-Milieu*. Il y avait foule. Des jeunes femmes et des jeunes hommes emplissaient les bosquets, faisant tapage ; les robes blanches, les rubans rouges et bleus tachaient le vert tendre des feuilles ; les éclats de rire traînaient doucement dans le crépuscule. [...]

Nous avons mangé sur un bout de table, comme le matin, nous mêlant aux rires, faisant effort pour sortir de nous-mêmes. La jeunesse bruyante qui nous entourait m'effrayait un peu ; je croyais retrouver là beaucoup de Jacques, beaucoup de Maries. [...] Je me rappelle

¹ Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème* [1845-1849], quatrième édition, Paris, Michel Lévy, 1852, p. 22.

² « Vous voyez combien vous êtes en retard en songeant encore aux misérables bosquets, maigres, efflanqués de la mère Cense [*sic*]. » (Lettre d'Émile Zola à Numa Coste du 26 juillet 1866, dans *Corr.*, tome I, p. 453).

aujourd'hui que Laurence paraissait fiévreuse, troublée. (CC, ch. 21, p. 72)

Le cabaret montre deux aspects différents le midi et le soir. Alors que « les bosquets étaient silencieux et déserts » à l'heure du déjeuner (CC, ch. 21, p. 71), le soir, le cabaret est rempli de jeunes couples parisiens. Alors que Claude amenait Laurence aux bois afin de la sauver de la corruption de Paris, le couple retrouve le tapage des jeunes Parisiens aux guinguettes de Fontenay. Cette déconvenue fait naître chez Claude un mauvais pressentiment. De l'autre côté, Laurence se mêle avec délices aux jeunes aussi joyeux qu'elle. Protéger les héroïnes de la mauvaise influence des milieux parisiens n'est pas chose facile.

Dans *Madeleine Férat*, le cabaret marque un tournant plus décisif. En effet, pendant la promenade dans la campagne, Guillaume parvient à imaginer qu'il marche aux côtés d'une jeune fille vierge et pure. Or, dès que Madeleine le mène dans cet hôtel-restaurant où elle a plusieurs fois séjourné avec Jacques, il comprendra qu'elle a plus d'expérience que lui sur le plan amoureux :

L'hôtesse, une grosse femme commune, poussa un cri de surprise en voyant Madeleine.

« Ah ! bien, cria-t-elle, je vous croyais morte ; il y a plus de trois mois qu'on ne vous a vue... Vous vous portez bien ? ... »

À ce moment, elle aperçut Guillaume et retint une autre question qu'elle avait sur les lèvres. Elle parut même décontenancée par la présence de ce jeune homme qui lui était inconnu. (MF, ch. 1, p. 696)

Il est difficile d'imaginer qu'une jeune femme comme Madeleine soit venue seule dans ce cabaret de banlieue. La familiarité de l'hôtesse n'est que le premier indice pouvant laisser deviner l'existence de l'ex-amant. Tandis que Madeleine se comporte comme chez elle au cabaret, Guillaume est embarrassé :

Elle défit son châle, ôta son chapeau, et alla porter le tout dans une chambre du rez-de-

chaussée qu'on louait à la nuit aux Parisiens attardés. Elle paraissait chez elle.

Guillaume était entré dans la cour. Il se promena çà et là, assez embarrassé de ses membres. Personne ne faisait attention à lui, tandis que la laveuse de vaisselle et le chien lui-même fêtaient Madeleine. (*MF*, ch. 1, p. 696)

Comme le remarquera Zola, les guinguettes de Robinson deviennent plus en vogue que les bois de Romainville à partir des années 1850¹. Pour Guillaume, sans doute abreuvé d'œuvres romantiques et peu habitué aux promenades en banlieue, les bois restent la destination favorite. Madeleine, plus réaliste et sensible à la vogue de la promenade en banlieue, préfère les guinguettes aux bois. En pénétrant dans ce territoire occupé par des couples frivoles, Guillaume se sent dépaycé et surprend un changement dans l'apparence de Madeleine.

Les bois s'opposent aux guinguettes non seulement chronologiquement, mais aussi sur le plan axiologique. La grisette idéale est censée aspirer à la promenade dans les bois de Verrières. En mars 1865, date où il reprend la rédaction de *la Confession de Claude*, et plus particulièrement le chapitre de la promenade vers Fontenay-aux-Roses, Zola publie par ailleurs « L'amour sous les toits » une nouvelle dans laquelle il décrit Marthe, une grisette conforme à cet idéal. Marthe est travailleuse et affectueuse :

Marthe a vingt ans. Un jour, elle s'est trouvée seule dans la vie. Elle était enfant de la grande ville qui offrent à ses filles un dé à coudre ou des bijoux. Elle a choisi le dé, et s'est faite grisette.

Le métier est simple, allez. Il demande seulement un cœur et une aiguille. Il s'agit de beaucoup aimer et de travailler beaucoup. Ici, le travail sauve l'amour, les doigts assurent l'indépendance du cœur².

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 667-668.

² Émile Zola, « L'amour sous les bois », *Le Petit Journal*, le 13 mars 1865 sous le titre : « Portraits-cartes. I. – La Grisette. », dans *NME*, tome I, p. 640.

Cette grisette parvient à supporter sa vie précaire dans une chambre étroite « sous les toits » car elle sait que l'attendent des divertissements en plein air :

Elle a hâte de finir son ouvrage ; elle se sait attendue, car elle doit le lendemain gagner les hauteurs ombreuses de Verrières.

[...]

Le lendemain, quelle joie dans les bois de Verrières ! Il y a là des fraises et des fleurs, de larges tapis d'herbe et des ombrages épais. Marthe chante plus haut et prend de la gaieté pour toute une semaine. Elle s'enivre d'air et de liberté, regardant amoureuxment le bleu clair des cieux et le vert sombre des feuillages. Puis, le soir, elle s'en revient avec lenteur, une branche de lilas à la main, ayant plus d'amour et plus de courage dans l'âme¹.

La promenade de Marthe est parfaitement romantique, et même « salubre ». En inspirant l'air pur et en goûtant à la liberté, elle se soulage de la fatigue accumulée pendant sa semaine de travail. Si Laurence et Madeleine préfèrent les guinguettes aux bois, c'est qu'elles s'opposent à Marthe, grisette idéale, travailleuse et amoureuse. Alors que les bois permettent aux amoureux de se retrouver seuls, séparés du monde, et d'oublier le passé et l'avenir, les guinguettes sont un endroit où les gens se croisent.

Il n'est pas interdit de comparer les guinguettes (pour les jeunes couples modestes) aux salons (pour les adultes mondains). Tandis que les bois et la campagne sont des territoires intacts qui épargnent aux personnages des souvenirs pénibles, au cabaret, Guillaume souffre du souvenir de l'ancien amant de Madeleine. En effet, Madeleine se rappelle, par exemple, les clous qui ont autrefois abîmé sa tenue sur un banc :

Elle oubliait Guillaume. Elle regarda dans chaque bosquet, cherchant le couvert. Quand elle aperçut la nappe :

« Ah ! non, par exemple ! dit-elle. Je ne m'assoierai pas sur ce banc-là. Je me rappelle

¹ *Ibid.*, p. 641.

qu'il est couvert de grands clous qui m'ont déchiré une robe... Mettez le couvert ici, Marie ! » (*MF*, ch. 1, p. 697)

Ce motif de la pointe métallique réapparaît dans la chambre louée où le couple passera la nuit :

Guillaume voulut fermer les volets et y travailla longtemps sans pouvoir y parvenir ; un obstacle devait exister quelque part.

« Il y a un crochet en haut », dit Madeleine malgré elle.

Guillaume la regarda en face, d'un mouvement instinctif. Ils devinrent très pâles l'un et l'autre. Tous deux souffrirent de cet aveu involontaire : la jeune femme connaissait le crochet, elle avait dormi dans cette chambre. (*MF*, ch. 1, p. 702)

Ainsi commence leur nuit de noces : cernée par les traces de l'ancien amant. Cette scène annonce le thème principal du roman, à savoir l'« imprégnation » ou l'influence télégonique¹ du premier homme sur une femme et son enfant. Le souvenir de la vie avec Jacques s'infiltré non seulement dans le corps de Madeleine, mais aussi dans tous les lieux qu'elle a fréquentés.

4) La nuit de noces dans un hôtel de guinguette

Les guinguettes se trouvant relativement loin de Paris, souvent, elles servent également d'hôtel. Deux couples, Claude-Laurence et Guillaume-Madeleine, décident de passer la nuit dans des hôtels de guinguette après le dîner.

Puis le silence s'est fait, tous sont partis, et nous sommes restés. J'avais résolu de coucher

¹ Sur la théorie de la télégonie ou de l'imprégnation dans *Madeleine Férat*, voir Maria Rodriguez Alvarez, « Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve : la télégonie dans *Madeleine Férat* », *Çédille. Revista de estudios franceses*, Universidad de La Laguna, n° 18, 2020, p. 113-141 ; Hilde Olrik, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n° 1/2 (Fall-Winter 1986-87), University of Nebraska Press, p. 128-140.

au *Coup-du-Milieu* pour jouir, le lendemain, de la rosée, des clartés blanches de l'aube. (CC, ch. 21, p. 72)

La cabaretière entrait dans la salle.

« Vous couchez ici, n'est-ce pas ? demanda-t-elle. Je vais préparer votre chambre.

– Non, non, répondit vivement Madeleine, nous ne couchons pas ici, je ne veux pas.

Nous n'étions venus que pour dîner, n'est-ce pas Guillaume ? Nous allons partir.

– Mais c'est impossible ! Les chemins sont impraticables à cette heure. Vous n'arriverez jamais. » [...]

« Soit ! dit-elle à la cabaretière, nous coucherons ici.

– Alors je vais préparer la chambre bleue. » (MF, ch. 1, p. 699-700)

Les guinguettes fournissent aux amoureux une bonne occasion de faire progresser une relation ambiguë. Une femme peut accepter d'y être invitée sans paraître trop indécente, car la guinguette est à mi-chemin entre le restaurant et l'hôtel. Si Madeleine accepte d'aller dans un restaurant de banlieue, c'est qu'elle veut éviter de se retrouver seule avec Guillaume dans un champ loin de Paris et de « tomber plus vite entre ses bras » (MF, ch. 4, p. 733). Quant à Guillaume, en voyant Madeleine s'amuser au cabaret, il éprouve « un désir violent d'aller [la] prendre entre ses bras, de la serrer contre sa poitrine pour qu'elle oubli[e] cette maison, cette cour, ces bosquets, et ne song[e] qu'à lui » (MF, ch. 1, p. 697).

Les guinguettes sont donc un lieu intermédiaire et ambivalent : intermédiaire entre la nature et la civilisation, ambivalent entre l'amour chaste et l'amour charnel. La jalousie envers l'ancien amant de Madeleine provoque un désir violent chez Guillaume, qui ne connaît que l'amour platonique dans les bois. Madeleine, quant à elle, est déçue de voir Guillaume effrayé par l'orage, et hésite du même coup à coucher avec lui. Pourtant, ce même orage empêche le couple de rentrer à Paris et le pousse à une nuit de noces plus précoce qu'il ne l'imaginait.

Les chambres des deux couples sont loin d'être idéales. Situées au rez-de-

chaussée, elles sont humides et froides :

Notre chambre m'a paru humide. Elle était au rez-de-chaussée, basse, neuve, déjà toute dégradée. Les meubles manquaient. Au plafond, des amants avaient tracé leurs noms, en promenant sur le plâtre la flamme d'une chandelle ; les lettres, noueuses et tremblées, s'étaient larges, noires. J'ai pris un couteau, et, comme un enfant, j'ai gravé une simple date, au-dessous d'une lucarne en forme de cœur qui s'ouvrait sur la campagne, sans grille ni volet. (*CC*, ch. 21, p. 73)

L'hôtesse les accompagna jusque dans leur chambre¹, et les quitta, en laissant sur le coin d'une table une bougie qui éclairait les murs d'une lueur vacillante. C'était une petite pièce, tapissée d'un ignoble papier à grandes fleurs bleuâtres, que l'humidité avait déteint par larges plaques. Un grand lit de bois blanc, peint en rouge sombre, tenait presque tout le carreau. Un air glacial tombait du plafond, des odeurs de moisi traînaient dans les coins. (*MF*, ch. 1, p. 702)

Alors que la promenade dans la campagne et dans les bois marque le début de l'amour platonique et romantique, la nuit dans une chambre pleine de souvenirs amoureux symbolise le début de l'amour charnel et réaliste.

Si les promenades des deux couples suivent des itinéraires semblables, leurs destins s'éloignent toutefois de plus en plus à chaque bifurcation. Le choix du transport (à pied ou en train) est le premier « noyau² » du récit. Grâce aux chemins de fer, le couple

¹ Cette chambre se situe aussi sans doute au rez-de-chaussée : « [Madeleine] défit son châle, ôta son chapeau, et alla porter le tout dans une chambre du rez-de-chaussée qu'on louait à la nuit aux Parisiens attardés. » (*MF*, ch. 1, p. 696).

² Nous faisons référence ici à la classification narratologique de Barthes, aux « fonctions cardinales » ou aux « noyaux » qui constituent les « véritables charnières du récit ». Le critique divise d'abord les unités fonctionnelles en deux : « Fonctions » (l'unité renvoie à « un acte complémentaire et conséquent ») et « Indices » (l'unité renvoie à « un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'atmosphère »). Les « Fonctions » se subdivisent selon leur importance : « certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que "remplir" l'espace narratif qui sépare les fonctions charnières :

Guillaume-Madeleine arrive directement à Fontenay sans remarquer les tristes environs des fortifications.

Le dîner aux guinguettes est pour eux le deuxième point charnière. Alors que l'atmosphère joyeuse enchante les deux héroïnes, les deux héros se retrouvent mal à l'aise au milieu de la foule composée de couples de jeunes Parisiens. La différence réside dans la scène d'après dîner. Claude et Laurence restent attablés jusqu'à être les derniers, et se retrouvent dans un bosquet silencieux : « Puis le silence s'est fait, tous sont partis, et nous sommes restés » (CC, ch. 21, p. 72). En cherchant à ignorer les éléments parasites, Claude réussit à prolonger son idylle. Quant au couple Guillaume-Madeleine, l'orage révélateur vient remplacer le silence éphémère. Ce thème sera développé plus tard.

Enfin vient la promenade matinale en forêt, celle-ci étant la destination finale, le troisième noyau du récit. Le couple Claude-Laurence, dont la « nuit de nocés¹ » est un succès comparée à celle de l'autre couple, se rend le lendemain matin à la forêt de Verrières. Pendant cette promenade matinale, Claude fait l'expérience d'une sorte de correspondance baudelairienne avec la nature :

La forêt était comme une belle épousée au lendemain des nocés ; elle avait des pleurs de volupté, une jeune langueur, une fraîcheur humide, des parfums tièdes et pénétrants. Le soleil à l'horizon glissait obliquement, entre les arbres, par larges nappes ; il y avait je ne sais quelle douceur dans ces rayons d'or qui se déroulaient à terre comme des voiles de soie souples et éblouissants. Et dans la fraîcheur, on entendait le réveil du bois, ces mille petits bruits qui témoignent de la vie des sources et des plantes ; sur nos têtes étaient des chants d'oiseaux, sous nos pieds des murmures d'insectes, tout autour de nous des craquements soudains, des gazouillements d'eaux courantes, des soupirs profonds et mystérieux qui semblaient sortir du flanc noueux des chênes. (CC, ch. 21, p. 73)

appelons les premières des *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des *catalyses*. » (Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 8-9)

¹ Bien que la relation charnelle entre Claude et Laurence fût déjà établie avant cette nuit et qu'ils ne se marient jamais, il est possible de considérer cette promenade comme une petite lune de miel, s'agissant de leur première sortie hors de Paris.

Cet extrait résume à merveille le rapprochement entre la renaissance de la nature (un matin de printemps) et celle d'une femme, bien qu'il regorge de clichés relatifs au paysage idyllique : le soleil atténué par les feuilles, le tapis de verdure, les sources fraîches, les chants d'oiseaux. Il est certainement possible de trouver là les prémices d'une vision panthéiste chez Zola, le même qui décrira plus tard la forêt de Paradou dans *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875). Pourtant, un grand écart subsiste entre *La Confession de Claude* et *La Faute*. La renaissance de Laurence a pour but le retour de sa virginité, mais cette tentative est vouée à l'échec. Le couple Mouret-Albine atteint quant à lui à une renaissance véritable en acceptant l'amour charnel sans éprouver le sentiment du péché originel. Nous étudierons la transition du paysage simplement idyllique à son pendant « naturaliste » dans la troisième partie.

Quant au couple Guillaume-Madeleine, la fort mauvaise nuit de noces de la veille le dissuade de visiter le bois de Verrières le lendemain matin. Dès que Madeleine s'éveille, elle s'accoude à la fenêtre pour contempler la campagne¹. Cette scène semble trahir chez elle un désir latent de sortir d'un espace fermé :

Le lendemain, Madeleine s'éveilla la première. Elle descendit doucement du lit et s'habilla en contemplant Guillaume qui sommeillait encore. Il y avait presque de la colère dans son regard. Une indéfinissable expression de regret passait sur son front dur et grave que le sourire de ses lèvres n'adoucissait pas. Parfois, elle levait les yeux, elle allait du visage de son amant aux murs de la pièce, à certaines taches du plafond qu'elle reconnaissait. Elle se sentait seule, elle ne craignait pas de s'abandonner à ses souvenirs. À un moment, en reportant ses regards sur l'oreiller où reposait la tête de Guillaume, elle tressaillit comme si elle se fût attendue à trouver une autre tête à cette place.

Quand elle fut vêtue, elle alla ouvrir la fenêtre, et là s'accouda, en face de la campagne

¹ Au sujet du paysage découpé dans le cadre de la fenêtre, voir par exemple Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 69-72 ; Émilie Piton-Foucalt, *Zola ou la fenêtre condamnée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

jaune de soleil. Il y avait près d'une demi-heure qu'elle rêvait, les tempes rafraîchies, le visage détendu par des pensées plus calmes, par des espérances lointaines, lorsqu'un bruit léger la fit se tourner. (*MF*, ch. 1, p. 702-703)

Dans cette « chambre bleue » (*MF*, ch. 1, p. 700) pleine de souvenirs, Madeleine ne peut s'empêcher de comparer Guillaume à Jacques, un chirurgien militaire qui a quitté la France. Son regard tourné vers la campagne désigne donc le regret de son ancien amant, et annonce l'espoir de le revoir.

5) L'orage révélateur aux guinguettes

De la même façon que la description morose du passage du Pont-Neuf dans l'*incipit* de *Thérèse Raquin* en résume l'atmosphère dominante, la scène de l'orage au cabaret de banlieue dans le premier chapitre de *Madeleine Férat* annonce la tragédie à venir. « Vers la fin du dîner, comme ils étaient au dessert, de grosses gouttes de pluie mouillèrent la nappe » (*MF*, ch. 1, p. 697). Cet orage fait ressortir de façon définitive la faiblesse de Guillaume et la robustesse de Madeleine :

Le tonnerre grondait au loin et se rapprochait avec le fracas sourd et continu d'une armée en marche. Un large éclair violet courut sur la nappe blanche.

« Voici l'orage, dit Madeleine. Oh ! j'aime les éclairs ! »

Elle se leva et alla au milieu de la cour pour mieux voir. Guillaume était resté assis sous le bosquet. Il souffrait. Un orage lui causait une étrange épouvante. Son esprit demeurait ferme, il n'avait point peur d'être foudroyé, mais toute sa chair se révoltait au bruit de la foudre, surtout aux lueurs aveuglantes des éclairs. Quand un éclair lui brûlait les yeux, il lui semblait recevoir un coup violent dans la poitrine, il éprouvait une angoisse dans l'estomac qui le laissait frémissant, éperdu.

C'était là un simple phénomène nerveux. Mais cela ressemblait à de la crainte, à de la lâcheté, et Guillaume était désolé de paraître poltron devant Madeleine. Il avait mis la main sur ses yeux. Enfin, ne pouvant lutter contre la rébellion de tous ses nerfs, il appela la jeune

femme ; il lui demanda, d'une voix qu'il s'efforçait de rendre calme, s'il n'était pas plus prudent d'aller achever leur dessert dans l'intérieur du restaurant. (*MF*, ch. 1, p. 697-698)

La table sous le bosquet où Guillaume et Madeleine dînent fait office d'espace intermédiaire non seulement entre la ville et la forêt, mais aussi entre le caractère ouvert et fermé de l'espace. La réaction des personnages face à l'orage est contradictoire : Guillaume veut s'abriter dans le cabaret, mais Madeleine sort du bosquet pour mieux voir les éclairs, quitte à être trempée par la pluie.

Quand Guillaume l'implore, Madeleine, réticente, rentre dans le cabaret. Dès lors, bien qu'ils se trouvent dans la même salle, leur attitude reste opposée. Guillaume tourne le dos aux fenêtres, Madeleine ouvre « une fenêtre qui donn[e] sur la cour » et s'y accoude pour regarder « le ciel en feu » (*MF*, ch. 1, p. 698). Loin de craindre l'orage, elle se plaît au contraire à contempler ce spectacle naturel :

Malgré lui, par une sorte de mouvement nerveux, il tournait la tête, il apercevait Madeleine toute blanche dans la lumière violette des éclairs. Ses cheveux roux, que la pluie avait mouillés dans la cour, retombaient sur ses épaules, s'enflammant à chaque clarté brusque.

« Oh ! que c'est beau ! cria-t-elle. Venez donc voir, Guillaume. Il y a un arbre là-bas qui semble tout en flammes. On dirait que les éclairs courent sous le bois comme des bêtes échappées... Et le ciel !... Ah ! bien, c'est un fameux feu d'artifice ! » (*MF*, ch. 1, p. 698)

La différence de comportement des personnages provient non seulement de leur état d'esprit, mais aussi de leur tempérament (nerveux ou sanguin). L'éclair et le tonnerre réveillent chez Madeleine la robustesse héritée du père, développée dans sa seconde enfance (de deux à six ans), puis endormie pendant toute son adolescence :

« Quand j'étais petite, dit-elle, mon père me prenait dans ses bras, les jours d'orage, et me portait à la fenêtre. Je me rappelle que, les premières fois, je me cachais la face contre son épaule ; puis cela m'a amusée de voir les éclairs... Vous avez peur, vous ? » (*MF*, ch. 1,

p. 699)

Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, le père de Madeleine a une conception singulière de l'éducation puisqu'« il portait [Madeleine] dans ses ateliers au milieu du tapage épouvantable des machines, disant qu'il voulait la rendre courageuse comme un garçon » (*MF*, ch. 2, p. 707). Le fracas de l'orage rappelle à l'héroïne l'atelier de fabrication de chaudières de son enfance.

La tempête est à l'évidence un motif romantique ou préromantique. Selon Vasak, « la tempête, l'orage, l'ouragan entrent en littérature comme le signe de l'instabilité foncière de l'humaine condition. Celle-ci se vit désormais sur le mode de la subjectivité solitaire, donc d'une liberté aussi absolue que terrifiante¹ ». Dans ce contexte, l'écart de comportements entre Guillaume et Madeleine est somme toute très banal, l'horreur et le délice étant deux réactions fort communes et indissociables face à la tempête².

Pourtant, de grandes différences existent entre les réceptions romantique et réaliste de l'orage. Alors qu'un héros romantique hypersensible aux événements météorologiques voit dans la tempête le reflet du trouble de son cœur³, chez Zola, l'orage s'exerce non pas sur le cœur, mais sur le corps (surtout les nerfs) des personnages. Interrogé par Madeleine, Guillaume nie avoir peur de l'orage : « Je n'ai pas peur, répondit-il doucement, je souffre » (*MF*, ch. 1, p. 699). Sa réponse n'est pas une simple excuse, mais une manifestation esthétique de l'auteur cherchant à distinguer son écrit du romantisme.

Quant à Madeleine, elle ne goûte pas la tempête de la même manière que les écrivains romantiques. Face à l'orage, elle n'éprouve ni « la solitude de l'humain » ni « son inaliénable souveraineté⁴ ». Elle l'apprivoise en le comparant au tapage des

¹ Anouchka Vasak, « Héloïse et Werther, Sturm und Drang : comment la tempête, en entrant dans nos cœurs, nous a donné le monde », *Ethnologie Française*, 2009/4, n° 39, p. 677.

² « Peut-on s'en tenir à une approche esthétique de l'événement, à cette "horreur" devenue soudain "délicieuse" ? » (*Ibid.*)

³ *Ibid.*, p. 679.

⁴ Anouchka Vasak, « Héloïse et Werther, Sturm und Drang : comment la tempête, en entrant dans nos cœurs, nous a donné le monde », art. cit., p. 684.

machines et à un feu d'artifice, tout comme de Kock « traite la campagne en bonne femme¹ ».

Bien que la promenade de l'*incipit* de *Madeleine Férat* suive en apparence le schéma romantique, elle possède toutefois ses propres fonctions narratives. Alors que Guillaume tente en vain de rendre sa virginité à son amante, Madeleine profite de cette promenade pour retrouver sa nature vivante et son esprit franc et logique hérité de son père. L'orage joue donc le rôle de déclencheur en ranimant sa nature depuis longtemps opprimée dans l'enfermement.

Dès son retour à Paris, Guillaume commence à chercher une maison où il pourra placer Madeleine hors d'atteinte du souvenir de Jacques, afin de la posséder complètement. De cette excursion à Fontenay dans *Madeleine Férat*, nous pouvons ainsi retirer une nouvelle fonction de la promenade en banlieue : la transition du rôle de l'héroïne par rapport au héros – de l'amie à la femme, en passant par la maîtresse ou l'amante. Cependant, dans ce roman, le statut de l'héroïne est encore transitoire : Madeleine devient la maîtresse de Guillaume et non encore sa femme. Nous étudierons sa transition de maîtresse à femme dans la section suivante.

En fin de compte, les promenades à Fontenay, d'abord pensées pour être des lunes de miel, constitueront pour les deux couples un tournant décisif vers leur déchéance. Les héros, qui imaginaient pouvoir réhabiliter leur amante au sein de la verdure, seront déçus. Les terrains vagues, les guinguettes et l'orage – tous éléments se trouvant entre Paris et la vraie campagne ainsi que la vraie forêt – empêchent les héros de suivre le modèle romantique. Comme l'explique Long : « l'embellissement imaginaire devient plus laborieux au *Coup du milieu*² ».

Les forêts de Fontenay sont trop proches pour s'évader de la vie parisienne corrompue, et une seule nuit de noces n'est pas suffisante pour faire renaître les héroïnes. Les séjours au bord de la Seine, plus longs et plus éloignés de Paris, exercent des

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 667.

² Daniel Long, « Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La Confession de Claude de Zola* », *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, XXXVII, n° 3-4, printemps-été, 2009, p. 308.

influences plus importantes sur les personnages du premier Zola : ce sont eux que nous étudierons à présent.

3. Comparaison de deux séjours estivaux au bord de la Seine

Comparons désormais deux longs séjours au bord de la Seine : le premier, le séjour estival de Jeanne au Mesnil-Rouge, une commune normande, le second, le séjour printanier et estival de Madeleine à Vétheuil, près du pays de Guillaume. Le Mesnil-Rouge, toponymie fictive, se compose de deux toponymies réelles aux environs de Bonnières-sur-Seine¹. Les deux destinations se situent donc près de Bennecourt, petite commune en aval de Paris où Zola séjourne depuis 1866, l'été, avec ses amis aixois. L'influence de la découverte de Bennecourt sera étudiée dans la troisième partie.

Comme Daniel essaie en vain « de soustraire Jeanne aux influences qui la rend[ent] mauvaise » à Paris, il éprouve une joie profonde quand M. Tellier, son patron et l'oncle de Jeanne, lui apprend qu'il part « avec sa femme et Jeanne pour aller passer la belle saison à la campagne » et qu'il compte l'emmener pour « s'occuper avec lui de son grand ouvrage » (*VM*, ch. 9, p. 77).

Dès son arrivée au Mesnil-Rouge, Jeanne s'émerveille devant le paysage des bords de Seine. Elle « redevi[ent] enfant » comme les autres héroïnes, mais cette renaissance dure pour elle plus longtemps :

Lorsque Jeanne, le lendemain de son arrivée, ouvrit sa fenêtre et aperçut la plaine immense, elle sentit des larmes monter à ses yeux, et elle descendit en courant, pour vivre dans cet air frais qui gonflait sa poitrine d'une volupté inconnue.

Elle redevint enfant. L'existence fiévreuse qu'elle avait menée pendant un hiver, ces soirées brûlantes, cette vie pleine de secousses et de triomphes éphémères, avaient passé sur

¹ « Les paysages du Mesnil-Rouge sont inspirés de Bennecourt, où Zola a peut-être écrit plusieurs pages du roman [*Le Vœu d'une morte*] : il existe au-dessus de Bonnières un domaine appelé le Mesnil-Renard, à proximité du lieu-dit le Trou-Rouge. » (Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 526-527).

elle comme un orage, agitant sa chair, mais ne pénétrant pas jusqu'à l'âme. Dans les fraîcheurs calmes de la jeune saison, elle retrouva subitement ses gaietés légères, ses tranquillités naïves de pensionnaire. Il lui sembla qu'elle se trouvait encore au couvent, lorsqu'elle était toute petite et qu'elle courait à perdre haleine sous les arbres du préau. Et ici le préau était toute la vaste campagne, la pelouse et le parc, les îles et les terres qui disparaissaient dans la brume de l'horizon. (*VM*, ch. 10, p. 78-79)

Dans ce roman, Zola décrit la beauté de la nature en la comparant à une église et à un couvent : « On se trouvait sous une voûte de verdure, haute comme la nef d'une église » (*VM*, ch. 10, p. 78). « Il lui sembla qu'elle se trouvait encore au couvent [...] sous les arbres du préau » (*VM*, ch. 10, p. 79). La renaissance de Jeanne s'exprime exclusivement à travers le *topos* de la campagne rédemptrice. Bien que l'auteur critique l'éducation autoritaire du couvent, ce dernier milieu semble demeurer d'une certaine façon favorable à la fille qu'est Jeanne.

Le changement de comportement de l'héroïne ne se justifie pas entièrement par un retour à l'âge tendre, car Jeanne n'a jamais couru ni ri comme un garçon au couvent :

Si elle l'eût osé, elle aurait joué à courir et à se cacher derrière les troncs des vieux chênes. C'était un réveil de jeunesse et de force. Ses dix-huit ans, dont elle étouffait la turbulence dans les salons, de peur de chiffonner ses dentelles, chantaient ici leur chanson joyeuse. Elle se sentait vivre, et elle était emportée par des élans soudains qui la poussaient à vagabonder et à rire comme un garçon. (*VM*, ch. 10, p. 79)

Nous ignorons d'où viennent les « élans » qui animent Jeanne à la campagne. Pourquoi rajeunit-elle soudain et se met-elle à courir « en plein dans la boue » en éclatant de rire (*VM*, ch. 10, p. 80) ? Dans cette scène, le personnage de Jeanne paraît fort éloigné de celui qui a été dépeint jusque-là. Zola aura recours au « naturalisme » de Michelet pour justifier le comportement de son héroïne, comme nous le montrerons dans la troisième partie.

Quoi qu'il en soit, les bords de Seine sont décrits sans réserve comme un lieu idéal

pour la rédemption de l'héroïne. À plusieurs égards, cette destination est différente de la forêt et des guinguettes. Tout d'abord, Bennecourt se situant à plus de soixante kilomètres de Paris, il est impossible de s'y rendre à pied et l'endroit n'est pas encore envahi par les Parisiens. Ensuite, sa proximité avec la Seine donne plus de valeur au lieu. Enfin, sur les bords de Seine, ce ne sont plus les héros qui commandent la renaissance des héroïnes, mais la nature elle-même qui enseigne aux personnages la vie, l'amour et la mort.

1) Le nomadisme aristocratique

L'opposition spatio-temporelle entre Paris (l'hiver) et la Normandie (l'été) est très courante dans le monde aristocratique décrit dans les romans idéalistes. Selon Seillan, « une tripartition quasi-systématique des lieux de la fiction [...] répond aux trois phases annuelles de la sociabilité mondaine et à trois modes différents d'oisiveté festive¹ » :

L'hiver et le printemps, saisons des théâtres et des bals, sont parisiens [...]. L'approche de l'été provoque une première transhumance couronnée : la côte normande, avec pour rare variante la Méditerranée, constitue une sorte d'extension coloniale du monde parisien ; c'est un espace réservé à la fête, à la séduction amoureuse [...]. En revanche, si l'été dénoue les ceintures, l'automne les rattache. La saison de la chasse conduit les aristocrates mondains en provinces. [...] Le château ancestral est censé rattacher les aristocrates à ce qui survit en eux de leurs origines féodales² [...].

Comme Mesnil-Rouge, propriété de M. Tellier, se situe à la frontière entre l'Île-de-France et la Normandie, il est possible de considérer cette destination comme une combinaison de lieu estival (la côte normande) et automnal (la province).

La tante de Jeanne, véritable « reine de la mode » (*VM*, ch. 8, p. 64), déteste Mesnil-Rouge pour ses nuées d'insectes et son absence de divertissement. Là-bas, sa

¹ Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 133.

² Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 133.

seule joie est « la venue d'un visiteur » et les nouvelles qu'il apporte de Paris :

La seule joie de la maison était la venue d'un visiteur. Ces jours-là, madame Tellier rayonnait ; elle pouvait, dans sa solitude, étaler ses grâces. Elle tirait les rideaux pour ne plus voir les arbres, et elle se croyait à Paris, causant de mille niaiseries mondaines, s'enivrant des senteurs lointaines des soirées. (*VM*, ch. 10, p. 80)

Pour Mme Tellier, le Mesnil-Rouge n'est rien qu'une « extension coloniale du monde parisien¹ ».

La maison provinciale du couple Tellier, appelée « château » (*VM*, ch. 10, p. 83), est aussi peuplée de souvenirs ancestraux :

La propriété de M. Tellier, le Mesnil-Rouge, comme on la nommait, s'étendait sur la pente douce d'un coteau qui descendait lentement vers la Seine. L'habitation était une de ces grandes demeures irrégulières auxquelles chaque propriétaire ajoute un corps de logis, et qui finissent par ressembler à de petits villages, avec leurs toits de toutes les formes et de toutes les hauteurs. (*VM*, ch. 10, p. 77)

Pour M. Tellier, le Mesnil-Rouge n'est qu'une propriété féodale et sa nature sauvage ne l'enchantait guère plus que son épouse. Les Tellier sont profondément parisiens : « son oncle [M. Tellier] était trop solennel pour aller risquer sa gravité dans les ronces, et sa tante avait en horreur ces bouquets d'arbres plantés dans l'eau, qui devaient être pleins de serpents et de vilaines bêtes » (*VM*, ch. 10, p. 81).

En revanche, Daniel, qui n'est pas intégré au monde aristocratique, vit le Mesnil-Rouge à sa propre manière. Sa pratique de l'espace – la promenade matinale et le canotage vers l'île déserte – donne un nouveau sens à ce lieu².

¹ *Ibid.*

² Nous faisons référence ici à l'opposition entre l'espace et le lieu chez Certeau : « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. [...] À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre" ».

Jeanne oscille donc entre deux camps. Durant ces vacances, elle s'éloigne de plus en plus de sa tante et se rapproche de Daniel. Elle finit par accompagner ce dernier à l'île déserte où il se repose quotidiennement. Elle retrouve là une sorte de lieu euphorique (cette notion sera abordée dans la troisième partie). L'approche de l'hiver annonce la fin des journées radieuses quand, l'avant-veille du retour à Paris, un ami parisien leur rend visite pour demander Jeanne en mariage. Cette dernière oublie alors l'île délicieuse où elle se promène avec Daniel et rentre à la capitale pour redevenir une femme coquette. Ainsi la rédemption de Jeanne par la nature se limite-t-elle à l'été, et est-elle circonscrite au Mesnil-Rouge. Après avoir passé des journées désespérantes avec Lorin, son mari, Jeanne comprend trop tard la gentillesse de Daniel et découvre en elle-même la gentillesse héritée de sa mère.

2) L'enfermement dans un pavillon de la rue de Boulogne

Revenons à *Madeleine Férat*. Après la promenade à Fontenay, Guillaume et Madeleine, ennuyés par les regards curieux des voisins de la rue Soufflot, décident de déménager. Espérant posséder Madeleine « à lui seul, au fond de quelque retraite ignorée », Guillaume trouve « un pavillon solitaire » dans la rue de Boulogne (actuelle rue Ballu) (*MF*, ch. 4, p. 733). Là-bas, ils revivent leur nuit de noces et coulent des jours heureux pendant six mois :

Ils entrèrent dans le pavillon de la rue de Boulogne, ainsi que deux nouveaux mariés, au soir des noces. Ce fut réellement là qu'eut lieu leur nuit de mariage. Ils paraissaient avoir oublié le hasard qui les avait, un soir, jetés brusquement dans les bras l'un de l'autre ; ils semblaient croire qu'il leur était permis d'échanger des baisers pour la première fois. [...]

Ils vécurent là pendant six mois, séparés du monde, sortant à peine. Ce fut un véritable rêve de bonheur. Endormis dans leur tendresse, ils ne se souvenaient plus des faits qui

En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. » (Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173)

avaient précédé leurs amours, ils ne s'inquiétaient pas des événements que pouvait garder l'avenir. (*MF*, ch. 4, p. 734)

Cette « retraite » présente de nombreux points communs avec d'autres lieux où Madeleine avait mené des années paisibles dans sa jeunesse, comme le pensionnat des Ternes et la maison bourgeoise aménagée par sa mère :

Le pavillon, avec ses chambres étroites garnies de tapis et tendues d'étoffes claires, leur offrait une adorable retraite, close, silencieuse, souriante. Et il y avait encore le jardin, un carré de terre grand comme la main, où ils s'oubliaient, malgré le froid, à causer pendant les beaux après-midi d'hiver.

Madeleine croyait être née de la veille. Elle ne savait si elle aimait Guillaume, elle savait seulement qu'il lui venait une grande douceur de cet homme, et qu'il était bon de sommeiller dans cette douceur. (*MF*, ch. 4, p. 734)

Certes, le couple atteint là une sorte de bonheur, mais sa vie paisible se base principalement sur le « sommeil » et l'« ignorance ». La mère de Madeleine, juste après son mariage avec le père de celle-ci, avait aménagé une « froide maison bourgeoise » en « une retraite close et sentant bon, toute tiède d'amour » (*MF*, ch. 2, p. 705). Le pensionnat des Ternes était « une retraite très confortable » (*MF*, ch. 2, p. 708). Dans ces trois milieux, clos, tièdes et doux, Madeleine coule des journées paisibles, mais ces « retraites » peuvent facilement se transformer en prison. Un beau jour, la découverte d'une photographie de Jacques dans un album de Guillaume rend en effet l'existence au pavillon insupportable. Madeleine a compris que son premier amour était le meilleur ami de Guillaume. Elle souffre d'« une sorte d'inceste dans son double amour » (*MF*, ch. 4, p. 737). Après avoir appris la fausse nouvelle de la mort de Jacques, elle imagine que « le fantôme lamentable du naufragé » pénètre dans sa chambre et celle de son époux :

Mais leur rêve était fini. Jamais le calme des premières heures ne devait plus les assoupir

dans leur retraite de la rue de Boulogne. Pendant les jours qui suivirent, le fantôme lamentable du naufragé habita le pavillon, mettant autour d'eux une tristesse lourde. [...] La mort de Jacques avait passé dans leur tiède solitude comme un souffle glacial ; maintenant ils frissonnaient [...] Un jour, Guillaume ne put retenir une parole cruelle.

« Ce pavillon a vraiment l'air d'une tombe, s'écria-t-il ; on y étouffe. » (*MF*, ch. 4, p. 741-742)

Nous trouvons là des points communs importants avec le passage du Pont-Neuf dans *Thérèse Raquin* : le fantôme d'un premier homme noyé, l'évocation de la tombe et la froideur humide. À partir du moment où Guillaume encadre la photographie de Jacques, la chambre des époux devient insupportable à Madeleine (une réaction semblable est causée par le portrait de Camille dans *Thérèse Raquin*) :

Guillaume avait fait richement encadrer le portrait de Jacques. Ce portrait, placé dans la chambre des amants, troublait Madeleine. Quand elle se couchait, il lui semblait que les yeux du mort la regardaient monter sur le lit. La nuit, elle le sentait dans la chambre, elle étouffait ses baisers afin qu'il ne les entendît pas. Lorsqu'elle s'habillait, le matin, elle se hâtait pour ne pas rester nue au grand jour en face de la photographie. (*MF*, ch. 4, p. 744)

C'est une autre nouvelle qui sauvera les amants de cette prison : M. de Viargue, le père de Guillaume, est mort. Guillaume hérite donc de la grande maison de la Noiraude, près de Vétheuil, commune située au bord de la Seine.

3) La véritable renaissance de Madeleine dans la forêt de Vétheuil

Quelques jours après l'enterrement de son père, Guillaume supplie Madeleine de venir vivre avec lui à Vétheuil dans la maison féodale de la Noiraude (*MF*, ch. 5, p. 753). Si la jeune femme est contente de sortir du « la solitude du pavillon, toute peuplée du souvenir de Jacques » (*MF*, ch. 5, p. 753), elle refuse néanmoins la proposition de cohabitation, craignant que les domestiques ne la considèrent comme la maîtresse de

Guillaume¹. Son appréhension sera justifiée quand une domestique, Geneviève, fervente protestante, la blâmera pour son passé douteux.

Madeleine décide donc d'habiter dans un pavillon de ferme et de faire venir son amant pendant la journée (*MF*, ch. 5, p. 753). Le maître d'hôtel chez lequel elle loge consent à lui louer « une habitation bourgeoise » dans une ferme « à un quart de lieue de la Noiraude » (*MF*, ch. 5, p. 753). Cette vie indépendante entourée de verdure enchante Madeleine et réveille sa nature active :

C'était un pavillon élevé d'un étage, contenant quatre pièces ; les pluies du dernier hiver en avaient à peine jauni les murailles blanches, sur lesquelles se rabattaient les persiennes grises des fenêtres ; les tuiles rouges du toit paraissaient toutes gaies au milieu des arbres ; une haie vive entourait les quelques mètres de jardin réservé, plus loin, à une portée de fusil, se trouvait la ferme, un tas de bâtisses longues et noires d'où sortaient des chants de coq et des bêlements de troupeau. (*MF*, ch. 5, p. 753)

Elle obtient ce logement « au prix de cinq cent francs pour les six mois de la belle saison » à compter du « milieu d'avril » (*MF*, ch. 5, p. 754-755). Ce nouveau pavillon s'oppose clairement à celui de la rue de Boulogne. Dans cette maison de ferme, Madeleine n'appartient plus à personne et se sent enfin « sortir [...] du pensionnat » (*MF*, ch. 5, p. 754). Elle se libère de la culpabilité qu'elle ressent à l'idée de vivre au crochet de Guillaume, et établit avec celui-ci une relation équilibrée :

Ce qui la charmait, c'était d'être enfin chez elle, elle disait : « Ma maison, ma chambre », avec une joie enfantine, elle faisait la ménagère, calculait le prix des plats qu'elle mangeait, s'inquiétait de la hausse des œufs, et du beurre. [...] Elle put dès lors aimer son amant d'égal à égal, d'une affection libre : cette idée honteuse, qu'elle était une femme entretenue, ne venait plus révolter les fiertés de sa nature, et son cœur s'épanchait franchement, sans se

¹ Guillaume et Madeleine ne sont pas encore officiellement mariés.

serrer, à la pensée brusque de sa situation. (*MF*, ch. 5, p. 754)

Madeleine n'est plus la « maîtresse » de Guillaume, elle devient son « amante » (*ibid.*). Zola décrit ici la façon dont la relation amoureuse se transforme *via* un changement de milieu. Quant à Guillaume, il est « moins libre dans la maison de Vétheuil que dans le pavillon de la rue de Boulogne » et il se montre « plus reconnaissant des baisers que Madeleine lui laiss[e] prendre » (*MF*, ch. 5, p. 755).

Contrastant avec le pavillon de la rue de Boulogne, un espace fermé qui endort les sens, celui de Vétheuil est un espace ouvert qui éveille la nature innée de Madeleine. Guillaume est surpris de la « renaissance » de son amante : « Il oubliait parfaitement les mois passés rue de Boulogne. D'ailleurs, Madeleine était une autre femme : elle ne rêvait plus, elle vivait éveillée [...] » (*MF*, ch. 5, p. 755).

C'est la verdure de la forêt voisine qui favorise la renaissance de Madeleine. Celle-ci, à l'instar des autres héroïnes, rajeunit au printemps, parmi les herbes fraîches. Toutefois, un élément spécifique supplémentaire vient l'aider à renaître. Il s'agit de la fécondité de l'été :

Elle vit fleurir les arbres et mûrir les fruits, assistant avec une surprise souriante au travail de la terre. Quand elle arriva, les feuilles étaient tendres, d'un vert clair, la plaine s'éveillait sous les premiers rayons, humide encore des pluies d'hiver, ayant la grâce puérile d'une enfant ; il lui vint au cœur, du fond des horizons pâles, comme un souffle frais et virginal. Puis, le ciel eut des caresses plus brûlantes, les feuillages noircirent, la terre devint femme, femme amoureuse et fécondée dont les entrailles tressaillaient d'une puissante volupté dans le labeur de l'enfantement. Madeleine, rafraîchie et apaisée par les tiédeurs du printemps, sentit les ardeurs de l'été la pénétrer d'énergie et donner au sang de ses veines un battement calme et fort. Elle trouva ainsi, au grand soleil, la paix et la vigueur ; elle fut pareille à un de ces arbustes que l'hiver a frappés et qui renaissent, qui redeviennent enfants pour croître de nouveau et s'épanouir dans la puissance de leurs feuillages. (*MF*, ch. 5, p. 755-756)

Cet extrait contient une description qui préfigure celle du jardin du Paradou. Ses six mois de vie dans la forêt permettent à Madeleine d'imiter la croissance végétale. Cette « éducation sentimentale » n'est pas accessible aux touristes qui se promènent tout au plus deux jours dans les bois de Fontenay-aux-Roses. Ainsi se produit le tournant axiologique relatif à la motivation du mouvement centrifuge de Paris vers la banlieue : les filles de rêve sont remplacées par un modèle de femme indépendante et mature. Comme le dit Jean Borie, les jeunes bourgeois du XIX^e siècle étaient partagés entre les « exploits de bordel » et les « pétitions angéliques et passionnées¹ ». Zola suit certes ce manichéisme jusqu'au *Vœu d'une morte*, mais dès *Madeleine Férat*, il élabore une troisième catégorie d'héroïne². Ce modèle possède deux avantages contradictoires : d'une part, ces héroïnes sont indépendantes, vivantes, fortes et plus matures que les héros ; d'autre part, elles sont gentilles, innocentes et sensibles. Diverses héroïnes seront fabriquées dans ce moule : citons Albine, Denise et Clotilde, qui sauvent les héros par leur amour et leur esprit. La relation entre le héros (sauveur) et l'héroïne (sauvée) se voit également renversée à la suite du tournant axiologique de la promenade vers la banlieue.

4) La promenade idyllique au bord de l'eau

Étudions désormais plus en détail l'endroit où les héroïnes parviennent à leur véritable renaissance. Madeleine préfère se promener avec Guillaume en plein air près de chez elle. Leurs itinéraires quotidiens voisinent toujours avec l'eau : ruisseau, rivière, lac et, surtout, source. Nous soulignons ici le champ lexical de l'élément liquide :

D'habitude, elle donnait rendez-vous à Guillaume dans un petit bois que traversait le ruisseau où son amant jadis pêchait des écrevisses. Dès qu'ils se trouvaient réunis, ils s'en allaient doucement sur l'herbe molle, cachés par les arbres des deux rives, remontant cette

¹ Jean Borie, *Le Célibataire français*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Grasset, 2002, p. 46.

² L'évolution zolienne correspond de manière exacte à la disparition générale des filles de rêve dans la littérature « depuis la fin des années 1860 » (Alain Corbin, *Les filles de rêve*, Paris, Flammarion, 2016, p. 153).

sorte de vallée couverte de feuilles et toute frissonnante de fraîcheur. À leurs pieds coulait le ruisseau, un filet d'argent qui fuyait silencieusement sur le sable ; il y avait, de loin en loin, de petites chutes dont les bruits de cristal semblaient sortir d'une flûte champêtre. [...] Guillaume et Madeleine aimaient ce désert étroit, ce berceau naturel dont ils ne trouvaient jamais le bout ; pendant des heures ils s'oubliaient à en suivre les détours ; le froid de l'eau, le silence des arbres les pénétraient d'une volupté exquise. (*MF*, ch. 5, p. 756)

L'errance de Guillaume et Madeleine revêt indubitablement des connotations sexuelles, à l'instar de celle d'Albine et Mouret. Grâce à la fraîcheur de l'herbe et de l'eau, leur sens tactile s'aiguise de plus en plus. Leur errance idyllique et sexuelle ne s'éloigne pas de l'eau :

Ils arrivaient ainsi à une sorte de rotonde où ils s'arrêtaient et se reposaient d'habitude. L'allée s'élargissait, le ruisseau formait un petit lac à la surface nette comme de l'acier, la ligne des arbres s'arrondissait mollement, découvrant une large nappe de ciel. On eût dit une salle de verdure. Au bord de la flaque d'eau poussaient de grands joncs flexibles ; puis un tapis d'herbe courte s'étalait, montant de l'eau au pied des arbres, et là se perdait dans de hautes broussailles qui entouraient la clairière d'un mur impénétrable. Mais la joie de cette retraite sauvage et douce était une source qui s'échappait d'un rocher ; le bloc énorme, couvert au sommet de ronces pendantes, surplombait un peu, se creusait dans une ombre bleuâtre ; le mince filet sortait, avec des souplesses de couleuvre, du fond de cette grotte pleine de plantes grimpantes, et dont les parois suintaient d'humidité. (*MF*, ch. 5, p. 757)

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'opposition entre la chaleur du soleil estival et la fraîcheur de l'eau. Madeleine oscille intentionnellement entre deux milieux opposés : elle « déclarait qu'elle était glacée et qu'elle voulait marcher au soleil ; l'ombre finissait toujours par peser à cette nature puissante » (*MF*, ch. 5, p. 756). Afin de goûter les délices des verdure ombrées au bord de l'eau, il faut d'abord chauffer son corps en marchant en

plein soleil¹. En plongeant dans l'air chaud puis dans l'eau fraîche, les personnages gagnent en robustesse et en santé : « Elle paraissait avoir grandi encore. Saine, vigoureuse, les membres solides, elle était devenue une puissante fille, à la poitrine large, au rire clair » (*MF*, ch. 5, p. 757). Rappelons l'éducation prodiguée par M. Férat, qui amène sa fille « au milieu du tapage épouvantable des machines » (*MF*, ch. 2, p. 707) et « à la fenêtre » pour lui montrer l'orage (*MF*, ch. 1, p. 698). Cette promenade estivale au bord de l'eau s'oppose donc au milieu monotone du pavillon « tiède » de la rue de Boulogne.

De plus, l'eau de la source semble conduire le couple non pas vers la virginité, mais vers la fécondité. Surtout « le mince filet » jailli de la source sous forme de « couleuvre » rappelle inévitablement le serpent qui séduit Ève au jardin d'Éden². Ce n'est pas la seule référence au mythe biblique que comporte ce passage. Au bord de la source, le couple se régale systématiquement de pêches et de poires que Madeleine apporte pour Guillaume (*MF*, ch. 5, p. 757), à l'instar d'Ève qui apporte le fruit de l'arbre défendu à Adam. Pour autant, cette scène n'a aucun lien avec le péché originel : loin d'être fustigé, le désir sexuel est dépeint de façon positive à travers l'harmonie de la végétation, des animaux, de la terre et de l'eau. Cet extrait décrit donc l'apogée de l'acquisition de l'indépendance et de la liberté, voire de la maturation sexuelle, laquelle acquisition est la seconde motivation du mouvement centrifuge (de la ville vers la banlieue). Ici s'achève le tournant axiologique de la promenade en banlieue, bien que la motivation première subsiste.

À l'évidence, cependant, le paradis estival n'est pas éternel. L'automne arrive et les personnages ne peuvent plus passer la journée dehors. Leur séparation avec la source est triste : « Le petit lac, la source elle-même se ternissaient, salis par les derniers orages. Guillaume comprit que l'hiver approchait, et qu'il leur fallait cesser leurs promenades » (*MF*, ch. 5, p. 758). Guillaume offre enfin à Madeleine de l'épouser pour l'amener chez

¹ Nous reviendrons sur ce *topos* du lieu idyllique ou « *locus amoenus* » dans la troisième partie.

² Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la source entre les rochers sera aussi un lieu de flamboiement pour le désir sexuel du couple. Sur ce thème, voir par exemple Olivier Got, *Les Jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 62-68.

lui, car l'hiver rend impossible de se promener toute la journée dehors (*MF*, ch. 5, p. 759). Leur mariage commence donc avec le deuil de la source et de la forêt. Le rêve dans la nature prend fin, les personnages retournent à la civilisation. Le fait que ce couple en vienne à se marier ne signifie pas qu'il sera heureux. Par cette proposition de mariage, Guillaume transgresse une maxime répandue chez les étudiants parisiens : « on n'épouse jamais sa maîtresse » (*MF*, ch. 7, p. 787). Madeleine souffrira à jamais du passé honteux qu'elle a mené avant sa rencontre avec Guillaume.

En somme, la verdure au bord de l'eau, aux alentours de Bennecourt (Mesnil-Rouge dans *Le Vœu d'une morte* et Vétheuil dans *Madeleine Féral*), fournissent aux personnages des endroits « presque » idéaux pour une renaissance au sein de la nature. Alors que la forêt de Fontenay (séjour de deux jours au maximum) n'offre qu'une illusion de rajeunissement et de retour à la virginité, les personnages vivent une transformation radicale au bord de la Seine, grâce à l'éloignement de Paris et à la longueur de leur séjour. Toutefois, même cet important changement n'est pas assez stable pour franchir l'hiver. Privés de contact quotidien avec la nature, les personnages retournent d'eux-mêmes à leur situation initiale.

Dans la deuxième partie, nous avons démontré que le déplacement des personnages vers la banlieue joue un rôle capital dans l'intrigue des premiers romans de Zola. En adaptant le modèle inspiré de celui de Serre que nous avons présenté à la fin du chapitre précédent, nous pouvons expliquer la poétique de la banlieue ainsi : 1) la captivité de l'héroïne en petite banlieue, 2) la chute de l'héroïne vers le centre-ville, 3) le transport de l'héroïne par le héros vers la grande banlieue, 4) la renaissance (souvent illusoire) de l'héroïne en grande banlieue, 5) la déception et le retour à Paris.

Tout l'enjeu de ce modèle réside dans le succès ou l'échec de la quatrième étape. La plupart du temps, la renaissance en plein air de l'héroïne est très éphémère (elle ne dure qu'un ou deux jours). Pourtant, quand ils se dirigent « aux rivières », la renaissance connaît un succès relatif et dure souvent toute la belle saison. S'agissant de la destination

des promenades en banlieue, d'où vient la prédilection de Zola pour les bords de Seine ? Pourquoi le cours d'eau est-il censé permettre aux personnages de se détacher de la ville viciée ? Ces questions forment la problématique de la troisième partie. En y répondant, nous verrons comment Zola concrétise son naturalisme grâce à son exploration de la poétique de la banlieue.

TROISIÈME PARTIE

LA BANLIEUE, UN CHANTIER ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTAL

Un jour, seul avec Claude, dans une île, étendus côte à côte, les yeux perdus au ciel, [Sandoz] lui conta sa vaste ambition, il se confessa tout haut.

« Le journal, vois-tu, ce n'est qu'un terrain de combat. Il faut vivre et il faut se battre pour vivre... Puis, cette gueuse de presse, malgré les dégoûts du métier, est une sacrée puissance, une arme invincible aux mains d'un gaillard convaincu... » (Émile Zola, *L'Œuvre* [1886], dans *RM*, tome IV, p. 161)

CHAPITRE PREMIER

LE *LOCUS AMOENUS* DES BORDS DE LA SEINE

Émile Zola divise la banlieue en trois zones : les fortifications, les forêts et les rivières. Même si notre thèse n'adopte pas directement l'axiologie spatiale de l'auteur, cette troisième et dernière partie sera notamment consacrée aux rivières de banlieue, selon la typologie zolienne. Comparées aux fortifications (abordées dans la première partie) et aux forêts (abordées dans la deuxième), les rivières sont présentées sous un jour plutôt homogène, traditionnel et euphorique. Est-il vraiment justifié de les traiter dans le cadre de la poétique de la banlieue ? À cette question, nous répondrons « oui ». En effet, si Zola cherche tout d'abord, dans les rivières de la banlieue parisienne, la réalisation de son idéal bucolique et un substitut à la campagne provinciale, il leur trouvera finalement un attrait propre.

Dans cette partie, nous étudierons les modèles que Zola suit pour dépeindre les paysages des bords de Seine, avec, en premier lieu, ses souvenirs aixois de baignade dans l'Arc, lors de son adolescence. Après son installation douloureuse à Paris, il embellira ses souvenirs et cherchera à recréer un enthousiasme similaire vis-à-vis des bords de la Seine. Une deuxième source d'inspiration, moins explicite, est un *topos* antique : le « lieu amène », ou *locus amoenus*. À l'instar de Virgile, Zola et Cézanne décrivent non seulement les ombres fraîches, mais aussi leurs adieux à la campagne et à l'adolescence heureuse. Le troisième modèle que suit Zola est celui de Bennecourt, une commune réelle du bord de la Seine que l'auteur découvre en 1866.

Dans cette partie, l'amitié de Zola avec Cézanne sera analysée de façon approfondie afin de saisir le développement de la représentation des rivières en banlieue chez le romancier. Sur cette question, Cézanne est presque toujours celui qui ouvre de

nouveaux horizons esthétiques chez Zola entre la fin des années 1850 et 1868, période où ce dernier découvre le motif du forgeron en banlieue.

1. La baignade euphorique à Aix-en-Provence

Pourquoi, chez Zola, les scènes de « véritable rétablissement » des héroïnes se produisent-elles toujours au bord de l'eau ? Pour répondre à cette question, nous remonterons d'abord aux souvenirs heureux de baignade dans l'Arc, une rivière qui irrigue la banlieue d'Aix-en-Provence. Pour le jeune Zola, en effet, non seulement le cours d'eau symbolise l'amitié, la liberté et le bonheur, mais il constituera aussi de façon permanente le noyau de ses souvenirs euphoriques, où il puisera pour l'écriture de ses futurs romans, notamment *L'Œuvre* (1886).

1) La randonnée dans les environs d'Aix

Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de la deuxième partie, l'enfermement dans un collège austère incite Zola, Cézanne et Baille à se précipiter au grand air pendant leurs vacances d'été. C'est presque toujours au bord de l'eau que leur bonheur atteint son apogée. Alexis raconte l'enthousiasme des « trois inséparables » à la campagne :

Néanmoins, la grande débauche des trois amis n'était ni le théâtre, ni la musique, ni le jeu, ni la femme.

C'était la campagne. Une orgie saine de campagne, une soûlerie de grand air. Toujours par monts et par vaux, dans les environs d'Aix : tantôt sur les grandes routes, tantôt dans des sentiers de chèvres et des gorges désertes. Des parties de chasses ou de pêche, des baignades dans la rivière de l'Arc, des courses de dix lieues. L'été surtout, pendant les vacances, ou les jours de congé, à des trois heures du matin, le premier réveillé allait jeter des pierres dans les contrevents des autres. [...] Au lever du soleil, on avait déjà franchi

plusieurs kilomètres. Vers neuf heures, quand l'astre devenait chaud, on s'installait à l'ombre, dans quelque ravin boisé¹.

Après une longue randonnée dans la campagne, les amis se reposent au bord de l'Arc où ils récitent des vers de Hugo ou Musset. L'important, c'est que la chaleur de l'été et la fatigue de la longue course leur font naturellement rechercher la fraîcheur de l'eau et l'ombre des arbres.

Nombreux sont les reflets de ces souvenirs heureux dans *les Rougon-Macquart*, où certains personnages font d'agréables promenades aux environs de Plassans, surtout au bord de la Viorne, une rivière semblable à l'Arc. Dans *L'Œuvre*, par exemple, les souvenirs de Claude et Sandoz à Plassans sont calqués sur ceux de Cézanne et Zola :

Ils projetaient de camper au bord de la Viorne, d'y vivre en sauvages, dans la joie d'une baignade continuelle, avec cinq ou six livres, pas plus, qui auraient suffi à leurs besoins. La femme elle-même était bannie, ils avaient des timidités, des maladresses, qu'ils érigeaient en une austérité de gamins supérieurs. (*L'Œuvre*, ch. 1, *RM*, p. 40)

Le camp au bord de la Viorne est donc un espace symbolisant la pureté, l'amitié et la nature. Comme nous l'avons déjà montré dans la deuxième partie, ce *topos* s'oppose axiologiquement à la corruption de la ville, de l'amour charnel et de l'alcool.

2) La reconstruction fictive du souvenir

Il est facile de supposer que les baignades dans l'Arc aient fourni à Zola une source d'inspiration inépuisable. Gardons-nous cependant de toute conclusion hâtive, car l'extrait cité est écrit à partir de souvenirs non pas bruts, mais bien structurés tardivement au gré de l'auteur. Il en va de même pour la biographie d'Alexis. Comme l'écrit Marcel

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami, avec des vers inédits de Émile Zola*, Paris, Charpentier, 1882, p. 31.

Girard, Zola « ne fut point avare de confidences sur ce chapitre et [il] a fourni lui-même la matière à des développements colorés¹ ».

En feuilletant les lettres échangées par Zola et Cézanne à partir de 1858, nous notons en effet que pour eux, la dichotomie spatiale n'était pas aussi nette que dans les œuvres ultérieures. L'alcool et les filles, par exemple, sont deux motifs indissociables des baignades dans l'Arc, dont ils font l'éloge à travers des poèmes :

Ami, tu m'entendras ! en vain tu te révoltes !...
Ah ! que j'aimerais donc, au milieu des récoltes,
Au sein des vastes flots, au milieu des prés verts,
Asile où les amants ne sont point découverts,
Goûter, jetant au loin l'algèbre et la chimie,
Ces plaisirs qu'un bigot appelle une infamie.
Tous deux toi grand Cézanne, et moi pauvre Zola,
Je voudrais caresser ce que Pudeur voila,
Je voudrais me plonger dans un transport bachique,
Bien boire, bien manger, exhiber ma chique,
Ou bien fendant tout nu le flot limpide, uni,
Voir mon être joyeux par le soleil bruni.
Ami, que j'aimerais, à l'aide du phosphore,
Allumer un brasier (ça prête à métaphore)
Pour y faire rôtir un bon morceau de bœuf,
Qui de vin dans mon corps ne resterait pas veuf.
Cézanne, ne crois pas qu'à cela je me borne,
Par nous tous les maris porteront une corne².

¹ Marcel Girard, « Les "baignades" d'Émile Zola », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24, 1972, p. 95.

² Lettre de Zola à Cézanne, vers le 20 juillet 1858, dans *LC*, p. 81.

Ce poème en alexandrins du jeune Zola dévoile un lien indéniable entre désir sexuel et campagne — surtout les bords de l’Arc, où le jeune homme semble s’enivrer. Le souvenir des randonnées et des baignades dans les environs d’Aix est donc idéalisé et purifié rétrospectivement en faveur de la narration d’une jeunesse heureuse et des premières ardeurs littéraires.

3) La baignade avec Cézanne

Le nom de Cézanne est indissociable des baignades dans l’Arc, non seulement parce que le peintre produira divers tableaux de baigneuses et de baigneurs, mais aussi parce qu’il encouragera Zola à composer des poèmes sur le plaisir de la baignade. Cézanne évoque aussi dans quelques poèmes les baignades dans l’Arc. La plus ancienne lettre de Cézanne à Zola qui ait été conservée comporte des vers dépeignant les environs d’Aix :

Qu’une forte rafale / Par son ardent effort / Fait tomber sur la ville / Une eau qui rend fertile
/ De l’Arc le riant bord¹.

Le troisième vers dans la même lettre décrit plus explicitement les deux adolescents nageant de façon experte :

Adieu, mon cher Émile : / Non, sur le flot mobile / Aussi gaiement je file / Que jadis
autrefois,
Quand nos bras agiles / Comme des reptiles / Sur les flots dociles / Nageaient à la fois.
Adieu, belles journées / Du vin assaisonnées ! / Pêches fortunées / De poissons monstrueux !
Lorsque dans ma pêche, / À la rivière fraîche / Ma ligne revêche / N’attrapait rien d’affreux².

¹ Lettre de Cézanne à Zola du 9 avril 1858, dans *LC*, p. 60.

² *LC*, p. 61.

La deuxième lettre de Cézanne à Zola qui ait été conservée contient aussi des vers sur la baignade :

Adieu nos belles nages / Sur les riantes plages / Du fleuve impétueux / Qui roulait sur la grève / Une onde, dont mon rêve / Ne souhaite rien mieux.

Une eau rouge et bourbeuse / Sur la fange terreuse / Entraîne maintenant / Plantes déracinées, / Branches abandonnées / Au gré de son courant¹.

Les lettres que Zola envoie en réponse contiennent aussi des vers. Sa première lettre conservée, qui ne peut pas être la première lettre véritablement adressée à Cézanne, n'est cependant pas assez « poétique ». Zola le prie de l'excuser d'écrire ses nouvelles en prose :

Il fait une chaleur épouvantable et nageante. Or, comme mon feu poétique est en raison inverse du feu que lance le divin Apollon, je me contenterai de t'écrire en simple prose pour aujourd'hui. D'ailleurs, je suis comme M. Hugo, j'aime les contrastes ; ainsi donc après une épître poétique je t'envoie une épître prosaïque².

Cette lettre « prosaïque » renferme tout de même une certaine atmosphère poétique. Elle exprime en prose le plaisir de la baignade, comme le fait Cézanne. En narrant sa première plongée dans la Seine, Zola fait part à Cézanne de sa nostalgie de la campagne des environs d'Aix et de son amitié :

Mon cher ami, je vais t'annoncer une chose, mais une chose charmante. J'ai déjà plongé mon corps dans les eaux de la Seine, de la Seine à la large largeur, à la profonde profondeur. Mais là, il n'y a pas de pin séculaire, mais là il n'y a pas de source fraîche pour faire rafraîchir la dive bouteille, mais là il n'y a pas un Cézanne à la large imagination, à la conversation

¹ Lettre de Cézanne à Zola du 3 mai 1858, dans *LC*, p. 66.

² Lettre de Zola à Cézanne du 14 juin 1858, dans *LC*, p. 69.

enjouée et piquante ! Aussi, foin de la Seine, me suis-je écrié, et vive la goure de Palette et nos célestes parties sur les bords qui l'avoisinent¹.

La Seine est plus large et plus profonde que l'Arc, mais à ses yeux, elle manque « de pin séculaire », « de source fraîche » et d'un « Cézanne ».

En réponse à cette lettre, Cézanne affirme que cette prose sur la baignade est plus poétique que d'autres vers qu'il a reçus. Il encourage Zola à créer en puisant à cette source d'inspiration :

Ce morceau poétique que tu m'envoies m'a fort réjoui, j'ai beaucoup aimé te voir ressouvenir du pin qui ombrage les bords de Palette. [...] Oui, comme tu le dis dans un autre morceau non moins poétique (cependant je préfère ton morceau sur la nage), tu es heureux, oui tu [es] heureux, toi, mais moi, malheureux² [...].

En somme, à travers des échanges épistolaires poétiques, les deux correspondants embellissent leurs souvenirs de baignade. Toutefois, c'est plutôt Cézanne qui dirige Zola vers le motif de la baignade dans l'Arc. Pourquoi et comment le futur peintre a-t-il pu orienter la création littéraire du futur écrivain ? Pour le savoir, nous examinerons plus précisément les motifs apparus dans les scènes de baignade de leur correspondance.

2. La cristallisation du *locus amoenus* à travers la correspondance avec Cézanne

Abordons ici les motifs communs aux scènes des bords de l'Arc. Comme nous l'avons déjà montré, le vin et les filles imaginaires sont des éléments incontournables. Nous pouvons y ajouter deux motifs : les buissons au bord de l'eau et les adieux.

¹ *LC*, p. 69.

² Lettre de Cézanne à Zola du 29 juin 1858, dans *LC*, p. 73.

1) Les buissons au bord de l'eau

Dès sa première lettre (qui ait été conservée) à Zola, Cézanne décrit les plaisirs de la chasse, de la randonnée, de la pêche et de la nage :

Te souviens-tu du pin qui, sur le bord de l'Arc planté, avançait sa tête chevelue sur le gouffre qui s'étendait à ses pieds ? Ce pin qui protégeait nos corps par son feuillage de l'ardeur du soleil, ah ! puissent les dieux le préserver de l'atteinte funeste de la hache du bûcheron !

Nous pensons que tu viendras à Aix aux vacances, et qu'alors, nom d'un chien, alors vive la joie ! Nous avons projeté des chasses monstrueuses et aussi difformes que nos pêches.

Bientôt, mon cher, nous allons recommencer la chasse aux poissons¹ [...].

Au milieu de motifs apparemment indépendants réside une logique pragmatique. Pour chasser, les deux jeunes hommes doivent marcher longtemps dans la campagne, sous un soleil ardent, ce qui implique repos et rafraîchissement au bord de l'Arc. À la rivière, ils pêchent, nagent et récitent des vers de Hugo et Musset. Leur correspondance, où ils couchent de manière crue leurs souvenirs, montre que le plaisir de la chasse et de la pêche, divertissements moins poétiques, n'ont rien à envier à ceux de la baignade et de la récitation de poèmes romantiques.

Pourtant, les héros des premiers romans zoliens n'emportent jamais de canne à pêche ni de fusil de chasse au bord de l'eau. Ces deux motifs de la vie quotidienne seront évincés des scènes idylliques en bordure de la Seine où les héroïnes connaissent un regain de virginité ou de vitalité. Pourquoi ces motifs « alimentaires » s'estompent-ils au fur et à mesure de l'embellissement du souvenir ? Notre hypothèse, que nous développeront plus tard, est celle de l'influence du *topos* du *locus amoenus*.

Pour en revenir à l'extrait, focalisons-nous sur le pin des bords de l'Arc, qui « protégeait [leurs] corps par son feuillage de l'ardeur du soleil ». Ce pin sert de mot clé

¹ Lettre de Cézanne à Zola du 9 avril 1858, dans *LC*, p. 61.

à Zola et Cézanne pour prouver l'authenticité et l'exactitude de leurs souvenirs de baignade. En lisant cette lettre, Zola élève l'importance du pin en critère de distinction entre l'Arc et la Seine¹. En retour de lettre, Cézanne exprime sa satisfaction à l'idée de posséder ce souvenir commun sur l'Arc².

Comme nous l'avons montré, dans les poèmes des deux jeunes hommes, la baignade dans l'Arc confine presque toujours aux prés, où ils imaginent coucher avec une femme imaginaire. Les buissons au bord de l'eau jouent le rôle de lien entre ces deux *topoi*. À l'ombre des arbres et sur les tapis de verdure, les nageurs et les nageuses sèchent leur corps mouillés et chauds.

La dimension érotique de la baignade ressurgira quand Zola décrira des scènes moins autobiographiques³. Alors qu'Alexis et les personnages de *L'Œuvre* font l'éloge de l'amitié entre garçons seuls, il est certain que la baignade est un acte ayant tendance à exciter les sens de certains personnages des *Rougon-Macquart*⁴. Dans *La Fortune des Rougon*, pour le couple Silvère-Miette, les bords de la Viorne sont un lieu du désir⁵ où ils prennent conscience qu'ils ne sont plus des enfants. La fatigue de la longue marche les conduit à l'ombre du bord de l'eau :

¹ « Mais là, il n'y a pas de pin séculaire, mais là il n'y a pas de source fraîche pour faire rafraîchir la dive bouteille, mais là il n'y a pas un Cézanne à la large imagination, à la conversation enjouée et piquante ! » (Lettre de Zola à Cézanne du 14 juin 1858, dans *LC*, p. 69)

² « Ce morceau poétique que tu m'envoies m'a fort réjoui, j'ai beaucoup aimé te voir ressouvenir du pin qui ombrage les bords de Palette. » (Lettre de Cézanne à Zola du 29 juin 1858 ; *LC*, p. 73)

³ Sur la connotation érotique de la baignade, voir notamment Gaston Bachelard : « Le bain n'est plus qu'un sport. En tant que sport, il est le contraire de la timidité féminine. La baignade est désormais une *foule*. Elle donne "un milieu" à des romanciers. Elle ne peut plus donner un véritable poème de la nature. [...] Quelle est donc la fonction sexuelle de la rivière ? C'est d'évoquer la nudité féminine. [...] L'eau évoque d'ailleurs la nudité *naturelle*, la nudité qui peut garder une innocence. » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 45)

⁴ De l'Antiquité à nos jours, la baignade est un motif érotique dans les domaines artistiques ou littéraires. Sur ce thème voir Marcel Girard, « Les "baignades" d'Émile Zola », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24, 1972, p. 95-111 ; Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, op. cit.*, 1942.

⁵ Nous empruntons ce terme à l'ouvrage de Sylvie Collot. Voir *id.*, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992.

Les creux de la Viorne, surtout, étaient pour eux pleins d'une ombre fiévreuse. Quand la fatigue les ramenait au bord du torrent, ils perdaient leurs belles gaietés de gamins. Sous les saules, des ténèbres grises flottaient, pareilles aux crêpes musqués d'une toilette de femme¹.

Ces « creux de la Viorne [...] pleins d'une ombre fiévreuse » nous rappellent en effet « le gouffre » ombragé par les branchages du pin au bord de l'Arc². À l'ombre des « saules », Silvère découvre que le corps de Miette commence à mûrir. Les saules semblent plus adéquats que le pin pour cacher le corps féminin et susciter l'intérêt du héros. La baignade dans la rivière devient ainsi une étape importante dans la maturation du couple. Divertissement enfantin d'un côté, elle donne, de l'autre, l'occasion aux personnages de se déshabiller en plein air et de montrer leur peau nue. Elle fait donc office d'acte ambivalent : seules les filles innocentes peuvent se baigner avec des garçons sans éprouver de culpabilité, même si la baignade en elle-même prépare chez elles l'éclosion de l'amour charnel³. Âgée de quatre ans de moins que Silvère⁴, Miette ne montre aucune pudeur en se baignant avec son ami embarrassé :

¹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, ch. 5, dans *RM*, tome I, p. 200.

² Lettre de Cézanne à Zola du 9 avril 1858, dans *LC*, p. 61.

³ Il ne semble pas insignifiant de rappeler l'intertextualité avec d'autres « filles de rêve » chez Bernardin de Saint-Pierre ou chez Lamartine, que Zola a lus depuis sa jeunesse. Selon Alain Corbin, « Bernardin de Saint-Pierre introduit et popularise le thème de l'amour fraternel et sororal, vécu dans l'innocence ». Les « deux enfants, Paul et Virginie, dorment enlacés, couchés dans le même berceau. Ils se baignent en toute innocence. Ils se donnent le nom de frère et de sœur » (Alain Corbin, *Les filles de rêves*, *op. cit.*, p. 121). Quant au roman *Graziella* (1844) de Lamartine, le destin du couple innocent prépare celui de Serge et d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola. D'abord, chez le héros, « une indécision » quant au statut de l'héroïne, « entre la sœur et la fiancée ». Ensuite, les personnages se déclarent leur flamme et « pendant trois mois se déroule le temps d'un éden et d'une félicité imaginaire ». « Mais la puberté a fait son œuvre » et ils commencent à se sentir tourmentés par la naissance de leur amour charnel. Le héros quitte l'héroïne et la douleur de la séparation abrège la vie de celle-ci (voir Alain Corbin, *Les filles de rêves*, *op. cit.*, p. 140-141). La baignade innocente peut donc constituer la première étape de l'amour avec une « fille de rêve ».

⁴ « Moi j'ai quinze ans, reprit Silvère. Et toi ?

— Moi, dit Miette, j'aurai onze ans à la Toussaint. » (*La Fortune des Rougon*, ch. 5, dans *RM*, tome I, p. 176)

Ces bains de pieds firent naître dans l'esprit de Miette un caprice qui faillit gâter leurs belles amours innocentes. Elle voulut à toute force prendre de grands bains. Un peu en dessus du pont de la Viorne, il y avait un trou, très convenable, disait-elle, à peine profond de trois à quatre pieds, et très sûr ; il faisait si chaud, on serait si bien dans l'eau jusqu'aux épaules ; puis elle mourait depuis si longtemps du désir de savoir nager, Silvère lui apprendrait. Silvère élevait des objections : la nuit, ce n'était pas prudent, on pouvait les voir, ça leur ferait peut-être du mal ; mais il ne disait pas la vraie raison, il était instinctivement très alarmé à la pensée de ce nouveau jeu, il se demandait comment ils se déshabilleraient, et de quelle façon il s'y prendrait pour tenir Miette sur l'eau, dans ses bras nus. Celle-ci ne semblait pas se douter de ces difficultés¹.

La sensation tactile de l'eau fraîche fait souvent contraste non seulement avec la chaleur de l'été, extérieure, mais aussi avec une autre, intérieure — le désir sexuel naissant : « Le froid du bain les mettait dans une pureté de cristal². » C'est dans la fraîcheur de l'eau que les personnages remarquent l'existence dans leur corps d'une source thermodynamique, comparable au soleil.

En nageant dans la rivière, Miette s'imagine que les ombrages des bords de l'eau les appellent à se coucher en dessous d'eux : « Quand tous les deux ils nageaient sans bruit, Miette croyait voir, aux deux bords, les feuillages s'épaissir, se pencher vers eux, draper leur retraite de rideaux énormes³ ». Le tapis vert sous les feuillages fournit ensuite au couple un lit à baldaquin⁴ :

Quand ils sortaient du bain, surtout, ils éprouvaient des somnolences, des éblouissements. Ils étaient comme épuisés. Miette mettait une grande heure à s'habiller. Elle ne passait d'abord que sa chemise et une jupe ; puis elle restait là, étendue sur l'herbe, se plaignant de

¹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, ch. 5, dans *RM*, tome I, p. 201.

² *Ibid.*, p. 202.

³ *Ibid.*

⁴ « Le désir masculin est exacerbé par la vue de la femme dans l'herbe » et « le tapis herbeux est tout autre couche que le lit » (Alain Corbin, *La Fraîcheur de l'herbe. Histoire d'une gamme d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2019, p. 175).

fatigue, appelant Silvère, qui se tenait à quelques pas, la tête vide, les membres pleins d'une étrange et excitante lassitude¹.

Non seulement le fait de s'allonger sur l'herbe pourrait devenir une étape préparatoire au fait de s'allonger sur le lit, mais, pour les gens du peuple, il est aussi parfois lié plus directement à la couche nuptiale. En effet, de tels exemples se retrouvent facilement dans *Germinal* ou *La Terre*. Pour autant, le premier Zola décrit exclusivement la baignade afin d'évoquer le bonheur enfantin ou l'amour innocent et fraternel. Bien que conscient de l'aspect érotique de la baignade, il s'en détourne pendant la rédaction des *Contes à Ninon* ou du *Vœu d'une morte*.

2) L'adieu

La correspondance Zola-Cézanne recèle en outre le motif de l'adieu. Chez Zola, le lien entre la baignade et l'adieu est compréhensible car, à l'époque, le jeune homme qu'il est souffre du mal du pays et de la rupture avec ses camarades du collège d'Aix. Pourtant, c'est en fait Cézanne qui relie constamment ces deux motifs. Dès sa première lettre à Zola, afin d'exprimer le chagrin causé par le départ de son meilleur ami, Cézanne fait référence à la rupture avec l'Arc :

Adieu, mon cher Émile : [...].

Adieu, belles journées / Du vin assaisonnées ! / Pêches fortunées / De poissons monstrueux !

Lorsque dans ma pêche, / À la rivière fraîche / Ma ligne revêche / N'attrapait rien d'affreux².

Fait important, cette lettre est écrite au mois d'avril³, bien que les vers exprimant les adieux à la campagne semblent plutôt convenir à l'automne, étant donné que les amis

¹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, ch. 5, dans *RM*, tome I, p. 203.

² Lettre de Cézanne à Zola du 9 avril 1858, dans *LC*, p. 61.

³ Zola part pour Paris au mois de février 1858.

randonnent en campagne et se baignent dans l'Arc pendant leurs vacances d'été, notamment. En mai, Cézanne écrit à nouveau des vers d'adieu à la baignade :

Adieu nos belles nages / Sur les riantes plages [...]

Une eau rouge et bourbeuse / Sur la fange terreuse / Entraîne maintenant / Plantes déracinées,
/ Branches abandonnées / Au gré de son courant.

Elle tombe, la grêle ! / Puis elle se dégèle / Bientôt elle se mêle / À ces noirâtres eaux. / De
grands torrents de pluie / Que la terre essuie / Forment de grands ruisseaux¹.

Avec des termes tels que « plantes déracinées » ou « branches abandonnées », Cézanne prend le contrepied de l'image de la campagne printanière verdoyante. L'« eau rouge et bourbeuse » et les « noirâtres eaux » sont aux antipodes de la verdure printanière. Pourquoi Cézanne est-il obsédé par ce motif de l'adieu à la campagne verte ? Nous pouvons émettre une hypothèse englobant les deux motifs cités plus haut (ceux des buissons du bord de l'eau et de l'adieu à la campagne) : l'influence d'un *topos* antique.

3) Le baccalauréat et la langue latine

Aucun souvenir, s'il est raconté à suffisamment de reprises, n'échappe à un certain processus d'altération. Deux ans après son départ à Paris, Zola commence déjà à raconter ses souvenirs de baignade de façon différente. L'éloignement spatio-temporel permet au jeune écrivain de mieux poétiser la baignade provençale :

Tu te rappelles nos parties de nage, cette heureuse époque où, insoucieux de l'avenir, nous combinions un beau soir la tragédie du célèbre Pitot ; puis le grand jour ! là, sur le bord de l'eau, le soleil qui se couchait radieux, cette campagne que nous n'admirions peut-être pas alors, mais que le souvenir nous présente si calme et si riante. – On a dit – je crois que c'est Dante – que rien n'est plus pénible qu'un souvenir heureux dans les jours de malheur.

¹ Lettre de Cézanne à Zola du 3 mai 1858, dans *LC*, p. 66.

Pénible, oui, mais âprement voluptueux aussi ; on pleure et on rit à la fois. – Malheureux que nous sommes ! à vingt ans nous regrettons déjà le passé¹ [...].

Dans cette évocation, Zola omet la chasse, la pêche et le fantasme de femmes nues pour privilégier la création littéraire et le reflet du soleil au bord de l'Arc. Il avoue ici que son souvenir s'est modifié avec le temps, parce que son ami et lui n'ont pas admiré la campagne durant leur promenade. Tout comme l'idéal féminin du jeune homme n'est pas de chair et d'os, son paysage idéal est lui aussi influencé par la littérature².

Sur quel *topos* la scène de la baignade dans l'Arc se cristallise-t-elle ? L'influence des poètes romantiques tels que Hugo et Musset est certes irréfutable, mais nous nous focaliserons ici sur celle de la littérature antique qui, en apparence, semble sans rapport aucun avec Zola et le naturalisme.

En 1858, Zola et Cézanne préparent leur baccalauréat. En mai 1858, inquiet de passer cet examen pour la première fois, Cézanne s'épanche dans une lettre :

Mon cher, j'étudie pour le bachot. Ah ! si j'étais bachot, si tu étais bachot, si Baille était bachot, si nous étions bachots. Baille du moins le sera, mais moi : coulé, submergé, enfoncé, pétrifié, amorti, anéanti, voilà ce que je serai³.

En juillet, son anxiété s'aggrave, d'autant plus que Baille, qui est déjà reçu au baccalauréat ès sciences, prépare aussi celui de lettres :

Tu sais, Baille est bachelier ès sciences, et il se présente le 14 prochain pour être bachelier ès lettres. – Moi, je me présente le 4 août ; fassent les Dieux tout-puissants que je n'aille pas

¹ Lettre de Zola à Cézanne du 5 mai 1860, dans *LC*, p. 149.

² « Cézanne est aussi poète et aussi désireux d'amour que [Zola], mais les amours de Cézanne se fixent toujours sur un visage et un corps bien vivants et bien définis, alors que ses rêves de femmes, à lui, naissent plutôt des figures imaginaires des poètes et des peintres néo-classiques et romantiques » (Henri Mitterand, « I. 1858-1860 », dans *LC*, p. 53-54).

³ Lettre de Cézanne à Zola du 3 mai 1858, dans *LC*, p. 67-68.

me briser le nez dans ma chute, hélas, prochaine. Je bûche, grands Dieux, je me casse la tête à ce travail abominable¹.

Cézanne échoue cette fois-ci, mais il sera reçu en seconde session, en novembre 1858 :

J'ai été reçu bachelier, mais tu dois le savoir par cette même lettre du 14, en admettant qu'elle te soit parvenue. [...] J'ai écrit à Baille, pour lui faire part, et lui annoncer irrévocablement et définitivement que je suis bachelier. Hein ! Heum² !

Préparer le baccalauréat ès lettres nécessite pratiquement de maîtriser le latin. Tandis que ce diplôme « est à l'origine (1809) un examen oral », « Victor Cousin introduit en 1840 une première épreuve écrite (une version latine³) ». « À partir de janvier 1853 » s'ajoute « une composition latine ou une composition française⁴ ». Pourtant, « l'arrêté du 3 août 1857 », « supprime la composition française et rebaptise “discours latin” l'épreuve de composition⁵ ».

Pour Zola, qui prépare le baccalauréat ès sciences, le latin ne compte pas autant que pour Cézanne. Qui plus est, Zola devient un élève médiocre au lycée Saint-Louis, « excepté [...] en narration française⁶ », à cause d'« une sorte de mal du pays » et de la grave maladie qu'il déclare en octobre 1858⁷. Comparée aux lettres de Cézanne, celles de Zola ne dénotent pas une grande passion pour la poésie antique, et ses phrases latines manquent de correction⁸. Il passe son premier baccalauréat à la Sorbonne en août 1859.

¹ Lettre de Cézanne à Zola du 26 juillet 1858, dans *LC*, p. 85.

² Lettre de Cézanne à Zola du 23 novembre 1858, dans *LC*, p. 88.

³ André Chervel, « Les sujets de composition latine du baccalauréat ès lettres (1853-1880) », janvier 2008 [en ligne] <http://rhe.ish-lyon.cnrs.fr/?q=complat> [consulté le 8 juin 2021].

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Paul Alexis, *Émile Zola. Note d'un ami*, *op. cit.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p.38-39.

⁸ Henri Mitterand commente comme suit un paragraphe écrit en latin par Zola dans une lettre de 1858 : « Ce dernier paragraphe, composé en latin par Zola, contient de nombreuses fautes. Certaines sont sans doute involontaires, d'autres relèvent plutôt du désir plaisant de mélanger vrai latin et latin de cuisine » (*LC*, p. 84).

Il réussit l'examen écrit : « D'abord, la partie scientifique : superbe ! Physique et chimie, histoire naturelle : très bien ! Mathématiques pures, algèbre et trigonométrie : bien¹ ! » Mais il échoue à l'entretien oral, à cause d'un manque de connaissances littéraires². En novembre, il passe de nouveau le baccalauréat à Marseille, mais échoue cette fois-ci dès l'épreuve écrite³.

Les lettres croisées montrent bien que Cézanne conservera la fièvre de la poésie et de la langue latine après le baccalauréat. C'est surtout à Virgile qu'il se réfère souvent. En novembre 1858, Cézanne encourage Zola à travailler sans cesse en citant – incorrectement – *Les Géorgiques* de Virgile⁴. En janvier 1859, il rédige un dialogue fictif entre Dante et Virgile⁵. Devenu étudiant en droit, « il préfère de beaucoup l'inspiration narrative, et la gymnastique de la mesure, des hémistiches et de la rime, au commentaire des articles du Code civil⁶ ». Il a traduit aussi « la seconde églogue de Virgile » à la fin de l'année 1859⁷.

4) *Le locus amoenus*

Nous posons ici l'hypothèse que Cézanne découvre le *topos* dit du *locus amoenus* à travers les poèmes de Virgile, et qu'il le présente à Zola comme un modèle à suivre pour décrire les baignades dans l'Arc et dans la Seine.

Le locus amoenus est le paysage idéal. Ce concept est né dans la poésie bucolique de l'Antiquité. Selon Curtius, « écrire des poésies sous les arbres [...], sur l'herbe, au bord d'une source » était certes « un thème poétique pour l'hellénisme », mais « c'est Théocrite, de Syracuse (première moitié du III^e siècle [av. J.-C.]), le véritable fondateur

¹ Paul Alexis, *Émile Zola. Note d'un ami*, op. cit., p. 41.

² *Ibid.*, p. 42-43.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ « Travaille, mon cher, *nam labor improbus omnia vincit*. » (Lettre de Cézanne à Zola du 23 novembre 1858, dans *LC*, p. 87)

⁵ Lettre de Cézanne à Zola du 17 janvier 1859, dans *LC*, p. 95-96.

⁶ Henri Mitterand, *LC*, p. 112.

⁷ « Puisque tu as traduit la seconde églogue de Virgile, pourquoi ne me l'envoies-tu pas? Dieu merci, je ne suis pas une jeune fille, et ne me scandaliserai pas. » (Lettre de Zola à Cézanne du 30 décembre 1859, dans *LC*, p. 119)

de la poésie pastorale, genre poétique qui, après l'épopée, eut le plus d'influence¹. Par la suite, Virgile l'emprunte à Théocrite pour le développer dans la poésie latine :

La poésie pastorale est devenue une des piliers de la tradition occidentale du fait que Virgile l'a empruntée à Théocrite et qu'il l'a modifiée du même coup. La Sicile, devenue depuis longtemps province romaine, n'était plus un pays fabuleux. Virgile la remplace dans presque toutes ses églogues par la lointaine et romantique Arcadie, qu'il n'a d'ailleurs jamais vue lui-même².

Selon Curtius, c'est pendant cette adaptation latine de la poésie helléniste que le *topos* dit du *locus amoenus* se cristallise :

Passons maintenant au *locus amoenus* lui-même. [...] Chez Théocrite et Virgile, ces peintures ne sont qu'accessoires de mise en scène pour la poésie pastorale, mais peu à peu elles se détachent de l'ensemble et deviennent l'objet d'une description rhétorique³.

Les éléments nécessaires pour ce *topos* sont :

D'abord de l'ombre – essentielle pour le méridional ! – donc un arbre ou un groupe d'arbres, puis une source jaillissante ou un ruisseau pour se rafraîchir, un tapis d'herbe pour s'asseoir⁴.

Sous l'ardent soleil estival de la Méditerranée, on ne pouvait se reposer qu'à l'ombre, la coutume du bain de soleil n'apparaissant qu'à la fin du XIX^e siècle⁵.

¹ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, tome I, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, préface d'Alain Michel, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 307.

² *Ibid.*, p. 310.

³ *Ibid.*, p. 317.

⁴ *Ibid.*, p. 306.

⁵ Sur ce thème voir Alain Corbin (dir.), *La Pluie, le soleil et le vent. Une histoire de la sensibilité au temps qu'il fait*, Paris, Aubier, 2013 ; Alain Corbin, *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 2020.

Les Bucoliques de Virgile, que Cézanne admire et tente de traduire, comportent en effet plusieurs modèles de *locus amoenus*. La première strophe (Virgile, *Bucolica*, I, 1-5) en est d'ailleurs un bon exemple :

Toi, Tityre, étendu sous le couvert d'un large hêtre, tu essaies un air silvestre sur un mince pipeau ; nous autres, nous quittons notre pays et nos chères campagnes ; loin du pays nous sommes exilés ; toi, Tityre, nonchalant sous l'ombrage, tu apprends aux bois à redire le nom de la belle Amaryllis¹.

Un berger portant un pipeau se couche sous l'ombre « d'un large hêtre ». Dans cette première églogue, nous trouvons aussi les motifs de la fraîcheur de l'eau et du sommeil sous les ombrages :

Heureux vieillard, ici, au milieu des cours d'eau familiers et des sources sacrées, tu chercheras l'ombre et le frais. D'un côté, comme toujours, à la lisière du voisin, la haie, où les abeilles de l'Hybla butinent la fleur du saule, t'invitera souvent au sommeil par son léger bourdonnement ; de l'autre, au pied de la roche élevée, l'émondeur jettera sa chanson en plein vent ; ce qui n'empêchera pas cependant les ramiers, tes préférés, de roucouler, ni la tourterelle de gémir dans les airs, en haut de l'orme². (Virgile, *Bucolica*, I, 51-58)

Il est fort possible que Cézanne et Zola aient lu très attentivement ces vers pour les traduire en français. En effet, selon Curtius, « du I^{er} siècle de l'ère impériale jusqu'à

¹ Virgile, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Nouvelle édition revue et augmentée d'un commentaire, 5^e tirage revu, corrigé et augmenté d'un complément bibliographique par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 38.

Les vers originaux sont : « *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / siluestrem tenui musam meditaris auena ; / nos patriae finis et dulcia linquimus arua ; / nos patriam fugimus ; tu, Tityre, lentus in umbra, / formosam resonare doces Amaryllida siluas.* » (*ibid.*)

² Virgile, *Bucoliques*, *op. cit.*, p. 40. Les vers originaux sont : « *Fortunate senex, hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum. / Hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe leui somnum suadebit inire susurro ; / hinc alta sub rupe canet frondator ad auras ; / nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes, / nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.* » (*ibid.*)

l'époque de Goethe, toutes les études latines commencent obligatoirement par la lecture de la première églogue¹ », et Cézanne traduira au moins la deuxième églogue en 1859.

Retournons à la première lettre de Cézanne, dans laquelle il rappelle à Zola le pin du bord de l'Arc : « Ce pin qui protégeait nos corps par son feuillage de l'ardeur du soleil, ah ! puissent les dieux le préserver de l'atteinte funeste de la hache du bûcheron² ! » Le mot « dieux » atteste le fait que Cézanne essaie de déplacer le paysage contemporain des environs d'Aix dans un univers antique.

Vu sous cet angle, nous comprenons enfin pourquoi Cézanne souligne invariablement le motif de l'adieu quand il écrit des vers sur la baignade dans l'Arc. La première églogue chante à la fois le bonheur de Tityre vivant dans une campagne idyllique et le malheur de Mélibée d'en être exilé³. Bien que la campagne aixoise soit toujours accessible à Cézanne, il déplore la perte de la baignade et de la randonnée, ce afin d'imiter le *locus amoenus* virgilien.

Zola a-t-il conscience de ce contexte ? Il empruntera plus tard à son ami le motif de l'adieu pour dépeindre la nostalgie du paysage aixois. Quoi qu'il en soit, il est facile de comparer l'amitié de Tityre (heureux dans la campagne) et Mélibée (exilé) à celle de Cézanne (resté à Aix) et Zola (exilé d'Aix).

Néanmoins, Zola dissimulera l'influence de Virgile par l'intermédiaire de Cézanne au fur et à mesure qu'il cristallisera rétrospectivement ses souvenirs heureux dans la campagne idyllique. Malgré les nombreuses références aux vers latins dans leur correspondance, Zola leur préférera l'influence des vers romantiques de Hugo et Musset. Comme nous l'avons déjà étudié dans la deuxième partie, la randonnée et la baignade

¹ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, op. cit., p. 311.

² Lettre de Cézanne à Zola du 9 avril 1858, dans *LC*, p. 61.

³ Ce thème fait référence à la confiscation du domaine de Virgile en 40 av. J.-C. « Le lieu de la scène est précis ; pour peindre les charmes du paysage familier, avec ses montagnes proches, ses terres maigres, ses cours d'eau, sa haie de saules et ses abeilles, son émondeur, ses ramiers et sa tourterelle, le poète a dû penser à son propre domaine, en Cisalpine. Aussi la plupart des commentateurs, anciens et modernes, ont interprété cette pièce d'après les événements de 40 av. J.-C., les confiscations de terres, le voyage de Rome entrepris par Virgile, et le succès de sa démarche près d'Octave qui lui laissa ses biens. » (E. de Saint-Denis, commentaire de Virgile, *Bucoliques*, op. cit., p. 35-36)

dans les environs d'Aix s'opposent axiologiquement à la vie enfermée au collège et au quotidien corrompu de la ville. La scène de la baignade constituera l'apogée de l'amitié collégienne et de l'enthousiasme romantique. Lorsqu'il s'agit pour l'écrivain de mythifier sa naissance en tant que tel, l'influence de la poésie latine, enseignée au collège, devient donc inopportune, et ceci à deux égards puisqu'elle s'oppose à sa formation « en plein air », mais aussi à son image d'« autodidacte¹ ».

3. À la recherche d'un substitut à la Provence au bord de la Seine

Souffrant du mal du pays, Zola entend chercher dans les environs de Paris un substitut à la campagne provençale. Sa première baignade en juin 1858, plutôt décevante, le fera se plaindre de l'absence de tout « pin séculaire », d'une « source fraîche » et d'« un Cézanne² ». En comparant les paysages urbains de Paris avec ceux de « la nature vierge » des environs d'Aix, il affirme sa prédilection pour la Provence :

Seraient-ce les pins ondulant au souffle des brises, seraient-ce les gorges arides, les rochers entassés les uns sur les autres [...], serait-ce cette nature pittoresque de la Provence qui m'attire à elle ? Je ne sais ; cependant mon rêve de poète me dit qu'il vaut mieux un rocher abrupt qu'une maison nouvellement badigeonnée, le murmure des flots que celui d'une grande ville, la nature vierge qu'une nature tourmentée et apprêtée. Serait-ce plutôt les amis que j'ai laissés là-bas dans les voisinages de l'Arc qui m'attirent dans le pays de la bouillabaisse et de l'aïoli ? Certainement, ce n'est que cela³.

¹ « Aussi, reprenant la formule d'Henri Barbusse faisant de Zola “un ardent autodidacte”, Henri Mitterand la pondère, soulignant aussi l'extraordinaire assimilation de la culture littéraire enseigné et la faculté précoce à en jouer » (Olivier Lumbroso, *Zola autodidacte. Genèse des œuvres et apprentissages de l'écrivain en régime naturaliste*, Genève, Droz, 2013, p. 63).

² Lettre de Zola à Cézanne du 14 juin 1858, dans *LC*, p. 69.

³ *LC*, p. 69-70.

En plus de son dégoût de Paris, la comparaison entre la rue et le vallon, entre les bâtiments de la capitale et les falaises de montagne est digne d'intérêt. Si Zola a l'intention d'observer les paysages urbains, sa préférence se porte encore sur la description du paysage bucolique.

Où se produit cette première baignade dans la Seine ? En dépit du manque d'information, nous pouvons émettre quelques hypothèses. Si Zola se baigne dans Paris, ce dut être dans des bains flottants, la baignade en plein air étant interdite¹. Dans *Nouveaux contes à Ninon*, le narrateur-Zola raconte le souvenir de sa « première visite à l'un de ces bains » :

Les propriétaires de bains flottants qui regardaient avec consternation tomber les continuelles pluies de mai, suent avec béatitude sous les lourds soleils de juin. Enfin, l'eau est bonne. Dès six heures du matin, c'est un encombrement. Les caleçons n'ont pas le temps de sécher, et les peignoirs manquent, vers le soir.

Je me souviens de ma première visite à un de ces bains, à une de ces grandes cuves de bois, dans lesquelles les baigneurs tournent comme des pailles dansant au fond d'une casserole d'eau bouillante.

J'arrivais d'une petite ville, d'une petite rivière où j'avais barboté en toute liberté, et je fus consterné de cette auge, où l'eau prenait des couleurs de suie. Vers six heures du soir, le grouillement est tel, qu'il faut calculer son élan pour ne pas s'asseoir sur un dos ou s'enfoncer dans un ventre. L'eau écume, les blancheurs des corps l'emplissent d'un reflet blafard, tandis que les bouts de toile, pendus à des cordes en guise de plafond, laissent tomber une clarté louche.

Le tapage est effroyable. Par moments, sous des élans brusques, l'eau a des rejaillissements, qui roulent avec des bruits lointains de canon. [...] L'homme redevient enfant, dans l'eau pure. Les promeneurs graves qui suivent les quais, jettent un regard effaré

¹ La baignade sera strictement interdite à Paris en 1867. Voir Laurence Lestel et Catherine Carré, *Les rivières urbaines et leur pollution*, Versailles, Quae, 2007, p. 72.

sur ces toiles volantes, entre lesquelles ils voient gambader de grands diables nus. Les dames passent plus vite¹.

Certains fragments de cet extrait – « sous les lourds soleils de juin », « j’arrivais d’une petite ville, d’une petite rivière » – suggèrent la possibilité que cette première visite aux bains flottants ne soit autre que la baignade de Zola en juin 1858. Si l’on admet cette hypothèse², il est compréhensible que Zola n’ait trouvé ni « pin séculaire » ni « source fraîche³ ».

Zola ira donc se promener plus loin, franchissant le mur des Fermiers généraux et les fortifications afin de trouver au bord de la Seine un substitut plus pertinent à la baignade provençale. En juin 1860, il dénicher enfin un adorable coin de campagne aux environs de Paris. Dans une lettre à Cézanne, il décrit assez poétiquement sa randonnée vers la banlieue sud-ouest et sa découverte inattendue d’un café à Vitry :

L’autre jour, par une belle matinée, je me suis égaré loin de Paris, dans les champs, à trois ou quatre lieues. [...] Mon Dieu ! oui, une grosse gerbe, courant dans les prés, joyeux de ne plus voir de maisons, de marcher dans la rosée, de me croire en Provence, en chasse, en partie au bastidon. [...]

Le fait est qu’après avoir couru deux grandes heures, je me sentis un grand appétit. Je levai la tête : des arbres partout, du blé, des haies, etc. Je me trouvais dans un pays qui m’était totalement inconnu. Enfin, au-dessus d’un vieux chêne, j’aperçus un clocher ; un clocher suppose un village ; un village, une auberge. Je marchai vers la bienheureuse église, et je ne tardai pas à me trouver installé devant un frugal déjeuner, dans un café quelconque. Dans ce café – et c’est à cela que j’en voulais venir, tout le reste n’est qu’une préface – je remarquai en rentrant des peintures qui me frappèrent. C’étaient de grands panneaux comme

¹ Émile Zola, « Souvenirs », *Nouveaux contes à Ninon*, dans *CN*, p. 477.

² Roger Ripoll commente ainsi : « La construction antithétique du *Souvenir* III est commandée par les impressions de l’adolescent fraîchement transplanté d’Aix à Paris ; le 14 juin 1858, il écrivait à Cézanne [...] » (*CN*, p. 1372).

³ Lettre de Zola à Paul Cézanne du 14 juin 1858, dans *LC*, p. 69.

tu veux en peindre chez toi, peints sur toile, représentant des fêtes de village ; mais un chic, un coup de pinceau si sûr, une entente si parfaite de l'effet à distance, que je demeurai ébahi. Jamais je n'avais vu de telles choses dans un café, même parisien. On me dit que c'était un artiste de vingt-trois ans qui avait commis ces petits chefs-d'œuvre. Vraiment, si tu viens à Paris, nous irons jusqu'à Vitry – c'est le nom du bienheureux village – et je suis certain que tu admireras comme moi. Je me suis laissé peut-être emporter par l'enthousiasme, mais je ne crois pas me tromper en avançant que ce jeune rapin a de l'avenir¹.

Cet extrait, qui renferme l'une des premières critiques d'art de Zola, montre clairement que la préoccupation zolienne pour la campagne est inséparable non seulement de Cézanne, mais aussi de la peinture². Dans cette correspondance, le jeune homme entend renverser la hiérarchie entre la peinture académique parisienne et celle de la campagne. L'extrait racontant sa découverte des chefs-d'œuvre vitriots est en effet suivi d'une critique tacite contre Chaillan, peintre aixois, qui copie chaque jour des tableaux au Louvre³. Pour Zola, le style prime le sujet : si les « fêtes de village » manquent peut-être de pittoresque, l'important reste la touche qui produit « l'effet à distance ». Dans une autre lettre à Cézanne écrite trois mois auparavant, où il tente d'expliquer l'esthétique réaliste, le jeune homme affirme déjà que « chaque chose a [sa poésie], le fumier comme les fleurs⁴ ». La topographie du café de Vitry est elle aussi pertinente en ce qu'elle éloigne le peintre de l'académisme parisien en le faisant peindre en plein air, même si Zola ne semble pas encore conscient de cela. Pour autant, cette découverte inattendue lui ouvre des horizons.

Les lettres de Zola à Cézanne montrent deux motivations opposées. D'une part, le correspondant se lamente sur sa vie parisienne sombre et enfermée et aspire à regagner la

¹ Lettre de Zola à Cézanne du 13 juin 1860, dans *LC*, p. 152-153.

² Selon Mitterand, « il ne semble pas rester de trace de ce « jeune rapin », ni de l'auberge où, après lui, s'est arrêté Zola. » (*LC*, p. 153)

³ « Je vois Chaillan fort souvent. Hier nous avons passé la soirée ensemble ; cet après-midi je dois aller le retrouver au Louvre. [...] Chaillan doit te narrer toutes les félicités que les rapins rencontrent ici. » (Lettre de Zola à Cézanne du 13 juin 1860, dans *LC*, p. 154-155)

⁴ Lettre de Zola à Cézanne du 25 mars 1860, dans *LC*, p. 133.

campagne provençale. D'autre part, il vante l'avantage culturel et intellectuel de Paris par rapport à la Provence et encourage Cézanne à venir à la capitale. Il trouvera une solution de conciliation, en proposant à son ami aixois de se promener avec lui en banlieue parisienne, afin de se rappeler leur enfance et d'en tirer son inspiration. En mars 1861, Zola lui suggère même un emploi du temps qui permettrait à Cézanne de profiter aussi efficacement que possible de son séjour parisien. À la suite du travail en atelier et de l'étude aux musées, la randonnée occupe une place importante :

De dix à onze tu iras dans un atelier peindre d'après le modèle vivant ; tu déjeuneras, puis, de midi à quatre, tu copieras, soit au Louvre, soit au Luxembourg, le chef-d'œuvre qui te plaira. [...] Puis, le dimanche, nous prendrons notre volée et nous irons à quelques lieues de Paris ; les sites sont charmants et, si le cœur t'en dit, tu jetteras sur un bout de toile les arbres sous lesquels nous aurons déjeuné¹.

La grande banlieue devient ainsi l'endroit d'un compromis entre la culture parisienne et la nature provençale. Cézanne arrive à la capitale en avril et y reste jusqu'en septembre 1861. Il dut comme prévu se promener avec Zola vers la banlieue. Le dernier dimanche du mois de mai 1861, Cézanne et Zola visitent pour la première fois le Salon annuel². Le dimanche suivant, ils prévoient de se rendre à Neuilly :

Je vois Paul fort souvent. Il travaille beaucoup, ce qui nous sépare parfois ; mais je ne me plains pas de ce genre de paresse à me voir. Nous n'avons pas encore fait de parties, ou plutôt celles que nous avons ébauchées ne valent pas l'honneur de la plume. Demain dimanche, nous devons aller à Neuilly passer la journée au bord de la Seine, nous baigner, boire, fumer, etc., etc. Mais voilà que le temps s'assombrit, le vent souffle, il fait froid.

¹ Lettre de Zola à Cézanne du 3 mars 1861, dans *LC*, p. 222.

² « Je suis allé dimanche dernier à l'exposition de peinture avec Paul » (Lettre de Zola à Jean-Baptistin Baille du 1^{er} juin 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 288.

Adieu notre belle journée ; je ne sais trop comment nous l'emploierons. – Paul va faire mon portrait¹.

Cet « adieu » précoce à la campagne et à la baignade trahit l'influence de Cézanne et du *locus amoenus*. Vitry et Neuilly se trouvent toutes deux, bien que dans une direction opposée, en grande banlieue, où se baigner en plein air dans la Seine était possible.

Pourtant, les deux Aixois ne nourrissent pas la même ardeur à la randonnée et à la baignade. Leurs rythmes de la vie sont à présent très éloignés. Après une courte période de travail au bureau des Docks au printemps 1860, Zola mène une vie de bohème avant de se faire embaucher à la librairie Hachette en mars 1862². Cézanne, quant à lui, doit profiter autant que possible de ses courts séjours à Paris. Dix jours seulement après la lettre ci-dessus, Zola partage encore avec Baille son « spleen » et sa désillusion :

Je vois Cézanne rarement. Hélas ! ce n'est plus comme à Aix, lorsque nous avions dix-huit ans, que nous étions libres et sans souci de l'avenir. Les exigences de la vie, le travail séparé, nous éloignent maintenant. Le matin Paul va chez Suisse, moi je reste à écrire dans ma chambre. À onze heures nous déjeunons, chacun de notre côté. Parfois à midi, je vais chez lui, et alors il travaille à mon portrait. Puis il va dessiner le reste du jour chez Villevieille ; il soupe, se couche de bonne heure, et je ne le vois plus³.

L'« adieu » à la campagne présage donc de ce décalage entre rêverie et réalité. La randonnée du premier dimanche de juin fut-elle annulée ? Ou est-ce que les deux amis ne parvinrent pas à retrouver leur gaieté enfantine au bord de la Seine ? Quoi qu'il en soit, Zola comprend enfin que la véritable cause de sa mélancolie n'est pas sa rupture avec la campagne aixoise, ni avec Cézanne, mais la transition de l'adolescence à l'âge adulte.

¹ Lettre de Zola à Baille du 1^{er} juin 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 288.

² Voir Alain Pagès, Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 494-495.

³ Lettre de Zola à Baille du 10 juin 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 293.

Impossible de se divertir à la campagne en oubliant ses soucis d'argent et les tracasseries relatives au travail et à l'avenir. Ce n'est pas de repos sous les ombrages que les deux ambitieux jeunes hommes ont besoin, mais de travail. Pour concilier l'amitié et l'ambition picturale de Cézanne, mais aussi pour retenir ce dernier à Paris, Zola lui demande de réaliser son portrait et « pose comme un sphinx égyptien » pendant « six heures par jour¹ ». Pendant chaque séance, le peintre et son modèle évoquent les souvenirs d'Aix comme le font Sandoz et Claude dans *L'Œuvre*. Zola comprend que « quelques souvenirs échangés dorment le tout d'un rayon de soleil² ».

L'écrivain en herbe abandonne-t-il alors la recherche d'un substitut de campagne aixoise aux environs de Paris avec Cézanne ? Non : il rêve encore de quelque « partie » avec lui :

Nous n'avons pas encore fait de partie, l'argent nous retient ; il n'est pas riche et moi encore moins. Cependant, un de ces jours, nous espérons prendre notre volée et aller rêver quelque part³.

Cet extrait montre à quel point la randonnée et la baignade relèvent presque toujours du passé (le souvenir) ou du futur (le rêve), et non du présent⁴. Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, il est clair que Zola et Cézanne se sont promenés aux bois de Verrières pendant le deuxième plus long séjour de Cézanne à Paris, qui débute en novembre 1862. Cependant, il est aussi possible qu'ils se soient promenés ensemble dans les environs de Paris pendant son premier séjour, en 1861. À partir de 1862, les échanges entre Zola, Cézanne et Baille se font moins fréquents, car les deux derniers s'installent à

¹ Lettre de Zola à Baille, fin juin-début juillet 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 299-300.

² *Ibid.*, p. 300.

³ *Ibid.*

⁴ La dichotomie spatio-temporelle entre le présent triste à Paris et le passé et l'avenir heureux à la campagne se retrouve dans une lettre de Zola à Cézanne : « [Baille et moi] ne rions guère ; il fait un froid de loup et les plaisirs de Paris, si plaisirs il y a, coûtent des sommes folles. Nous en sommes réduits à parler du passé et de l'avenir, puisque le présent est si froid et si pauvre. » (Lettre de Zola à Cézanne du 20 janvier 1862, dans *LC*, p. 226)

Paris. Pour cette raison, nous aborderons désormais davantage les œuvres littéraires de Zola.

4. L'île déserte sur la Seine : le pique-nique dans « Les Voleurs et l'âne »

Pendant que Cézanne peint en plein air, Zola doit tenter de trouver l'inspiration littéraire dans les paysages de banlieue. En septembre 1862¹, il écrit pour la première fois une nouvelle se déroulant au bord de la Seine, « Les Voleurs et l'âne », qui sera intégrée dans les *Contes à Ninon* (1864).

« Les Voleurs et l'âne » n'est pas un conte féerique, mais une nouvelle assez réaliste qui décrit un jour de pique-nique au bord de la Seine. Le titre fait référence à la fable éponyme de La Fontaine, dans laquelle un voleur s'empare d'un âne tandis que deux autres se battent pour l'avoir. Ici, un homme emmène avec lui une femme pendant que ses deux amants se bagarrent. Un matin de mai, le narrateur rencontre dans la rue son ami Léon, un poète de mansarde misogyne. Les compères se promènent sans but puis, arrivés au bord de la Seine, décident de déjeuner sur une île déserte. Après avoir cherché un transport, ils se rendent compte que le seul canot disponible est déjà loué à un autre groupe formé de deux hommes et une femme, Antoinette. Celle-ci, une grisette voisine du narrateur, propose aux deux amis de monter avec elle et ses hommes dans le canot. Les deux groupes s'assemblent et piqueniquent ensemble sur l'île déserte. Pendant le repas, Léon devient mutique en voyant avec quelle gaîté les deux compagnons entourent la demi-prostituée. Quand Antoinette s'enquit de la cause de sa mélancolie, Léon lui fait part de ses opinions misogynes. Elle lui répond simplement qu'il est « un enfant », ce qui marque le début d'une conversation intime. À côté du narrateur, les deux hommes de l'autre groupe commencent à se battre après que chacun a simultanément avoué qu'Antoinette l'aimait. Léon et Antoinette gagnent alors le canot, en dénouent silencieusement l'amarre et quittent l'île en laissant le trio d'hommes en colère.

¹ Voir la lettre de Zola à Paul Cézanne du 29 septembre, dans *LC*, p. 231.

Dans ce récit, deux amours s'opposent : l'amour charnel entre les galants et la grisette, et l'amour pur né de l'intimité au sein de la nature. Léon, étudiant fainéant du Quartier latin, déteste les femmes du monde réel qui finissent toujours par trahir leur image de vierges innocente¹. Il voit d'un œil méprisant les couples éphémères formés d'un étudiant et d'une grisette de son quartier. Ce personnage incarne d'une certaine manière l'auteur lui-même qui, vers 1860, se heurte à la laideur de la réalité. En fermant les yeux, Léon « paraît paresser une vision, en maudissant le réel² ». Roger Ripoll explique ce récit par l'antagonisme entre la réalité de la vie parisienne et la rêverie dans la campagne :

[...] si Zola commence par affirmer que le monde où il situe l'intrigue de son récit est en réalité un enfer, tout le déroulement du conte mène à une victoire de l'amour associée à une rêverie de l'intimité heureuse au sein de la nature : chemin dans la verdure, bouquet de végétation, nid que rêve la jeune femme³.

La vie au Quartier latin a suscité chez Léon une haine des femmes, et le jeune homme a besoin de se rendre au sein de la nature pour renouer avec l'amour. Dans ce contexte, la flânerie dans les rues de Paris s'oppose clairement à l'errance sans but dans la campagne. Bien que la frivolité des amours parisiennes l'ennuie, il « marchait dans la rue en quête d'aventure⁴ ». Le prenant en pitié, le narrateur lui propose « d'aller voir aux champs si l'aubépine fleuri[t]⁵ », et effectivement, Léon y trouve l'aventure. Sa future amante Antoinette n'est qu'une grisette parmi d'autres, qu'il détestait. Cependant,

¹ Léon adore les vierges : « Je [le narrateur] vois souvent [Léon] s'arrêter devant les vierges de l'école italienne, les yeux humides » (Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », *Contes à Ninon*, dans *CN*, p. 65), « Comme nous entrions en pleine campagne, Léon s'arrêta soudain devant un groupe d'enfants qui jouaient au soleil. Il caressa le plus jeune, puis il m'avoua qu'il adorait les têtes blondes » (*CN*, p. 66). Son comportement ne relève pas de la pédophilie, mais d'une aspiration à l'amour platonique.

² Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », dans *CN*, p. 65.

³ Roger Ripoll, « Notice de *Contes à Ninon* », dans *CN*, p. 1192.

⁴ Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », dans *CN*, p. 66.

⁵ *Ibid.*

l'environnement dans lequel ils se rencontrent influence fortement la naissance de l'amour entre ces deux êtres que tout oppose.

1) Le sentier étroit

Avant de s'éprendre d'Antoinette, Léon traverse trois *topoi* amoureux. Le premier est un sentier étroit entre deux haies. Au bout d'une heure de marche vers la campagne avec le narrateur, Léon se retrouve sur l'un de ces « sentiers étroits, resserrés entre deux haies, que les grands chariots ne creusent pas de leurs roues¹ ». Entouré par la verdure printanière, le personnage se défait de sa misanthropie :

Le premier sourire du printemps avait eu raison de la misanthropie de mon philosophe [Léon]. Il éprouvait de longs attendrissements pour chaque goutte de rosée, il chantait comme un écolier en rupture de ban².

L'élément important de cette description réside dans les deux haies, qui isolent Léon du monde extérieur et de son ennui. En limitant l'horizon, elles permettent aux passants d'oublier les tracas de la vie quotidienne. Le narrateur fait remarquer que les sentiers étroits rapprochent les amoureux :

On marche [sur le sentier] dans le mystère et le silence ; et, lorsque deux amoureux s'y égarant, les épines des murs verdoyants forcent l'amante à se presser sur le cœur de l'amant³.

C'est sur ce sentier que Léon rencontre pour la première fois Antoinette. Sur une portion plus resserrée du chemin, le narrateur et lui voit le groupe d'Antoinette approcher depuis la direction opposée. Le sentier, étroit, rend le fait de se croiser difficile. En apercevant la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

femme, Léon s'écarte pour lui céder le passage. Sa galanterie et son abnégation retiennent l'attention d'Antoinette :

Sans mot dire, [Léon] s'enfonça bravement dans les aubépines ; ses vêtements se déchirèrent aux ronces, quelques gouttes de sang parurent sur ses mains. Je dus l'imiter.

Les jeunes gens passèrent en nous remerciant. La jeune femme, comme pour récompenser Léon de son dévouement, s'arrêta devant lui, indécise, le regardant de ses grands yeux noirs¹.

La fonction amoureuse du sentier étroit entre deux haies subsistera dans les romans zoliens². L'obstacle des haies met les amoureux à l'aise sans qu'ils aient besoin de s'inquiéter du regard des autres, et l'étroitesse du chemin les rapproche physiquement. Enfin, la verdure des haies, et surtout leurs épines, provoque la sensualité.

2) Le canot

Le deuxième *topos* amoureux est celui du canot. Le canotage est un nouveau divertissement pour les Parisiens du XIX^e siècle. Ce n'est que depuis les années 1870 qu'il émerge au premier plan dans les domaines pictural et littéraire (voir, par exemple, les tableaux des impressionnistes et les nouvelles de Maupassant), mais le nombre de pratiquants de cette activité issus de la capitale a déjà augmenté dans les premières décennies du siècle³. Selon Georges Vigarello, c'est depuis les années 1830 que le canotage devient un divertissement populaire pour les « jeunes bourgeois suffisamment riches pour acheter une embarcation et transformer en affrontement de simples flâneries

¹ *Ibid.*, p. 67.

² Selon Sylvie Collot, l'allée « présente en effet l'avantage d'élever une clôture autour des amants, de les séparer du monde, de leur faire perdre tout repère temporel et spatial » dans les œuvres zoliennes. (Sylvie Collot, *Les Lieux du Désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992, p. 130)

³ Frédéric Delaive, « De la promenade en bateau au canotage, à Paris et ses environs (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Hypothèses*, 1998/1 (1), p. 89-96. <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-1998-1-page-89.htm>.

d'agrément¹ ». Ce qui nous importe, c'est que les Parisiens assimilent constamment le canotage à la banlieue. Depuis la Révolution et pour la sécurité des transports, la municipalité de Paris a interdit à plusieurs reprises le canotage sur la portion de la Seine située sur son territoire².

Comme nous l'avons rappelé, l'auteur lui-même s'intéresse, au moins depuis 1861, aux plaisirs de l'eau sur les bords de Seine. Même si le canotage est absent de la liste des divertissements nautiques qu'il énumère dans sa lettre du 1^{er} juin 1861 (« Demain dimanche, nous devons aller à Neuilly passer la journée au bord de la Seine, nous baigner, boire, fumer, etc.³ [...] »), il est probable que, le jour venu, Zola ait vu à Neuilly des canotiers joyeux. Le canotage jouera d'ailleurs un rôle important dans ses romans suivants, comme *Le Vœu d'une morte* (1866) et *Thérèse Raquin* (1867).

Dans « Les Voleurs et l'âne », après avoir traversé le sentier, Léon et le narrateur se retrouvent au bord de la Seine. Comme ils ont faim, ils se procurent au village voisin un panier de nourriture et de bouteilles et cherchent un canot à louer pour gagner une île où pique-niquer. Ils se rendront chez le seul loueur de canots qu'on leur indiquera dans les parages. Cependant, devant la maison du loueur, ils rencontrent de nouveau Antoinette, venue là dans le même but qu'eux. Pour récompenser son obligeance dans le sentier, celle-ci propose de leur céder le canot. Or, Léon propose de l'utiliser ensemble, ce qu'elle l'accepte. Ainsi quatre jeunes hommes et une femme embarquent-ils avec leurs deux paniers dans le même canot :

Les paniers furent soigneusement déposés au fond de la barque. Je me plaçai tout contre le mien, le plus loin possible des rames. Antoinette et Léon, ne pouvant sans doute faire autrement, s'assirent côte à côte, sur le banc resté libre. Quant aux deux amoureux, luttant toujours de bonne humeur et de galanterie, ils saisirent les rames dans un fraternel accord⁴.

¹ Georges Vigarello, « Le temps du sport », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, p. 196-197.

² Frédéric Delaive, « De la promenade en bateau au canotage, à Paris et ses environs (XVIII^e-XIX^e siècles) », art. cit., p. 93.

³ Lettre de Zola à Baille du 1^{er} juin 1861, dans *Corr.*, tome I, p. 288.

⁴ Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », dans *CN*, p. 70.

Dans ce récit, le canot devient un *topos* amoureux, et ce, de deux façons. Tout d'abord, les jeunes hommes montrent leur virilité et leur puissance en ramant. Ensuite, l'étroitesse de l'embarcation permet aux amoureux d'abolir la distance entre eux. Le comportement des jeunes hommes des deux groupes est contradictoire : les deux amants d'Antoinette prennent les rames avec plaisir pour lui montrer leurs muscles, tandis que le narrateur s'assied intentionnellement loin des rames et que Léon ne touche pas à celles-ci. Le philosophe et le poète de mansarde s'opposent ici aux galants sportifs.

Antoinette exploite l'ardeur de ses amants en leur demandant de remonter le cours du fleuve, puis les regarde ramer péniblement, rêveuse, et plonge sa main dans l'eau. Ce geste dérange Léon :

La jeune femme s'était penchée, plongeant sa main dans l'eau. Elle l'en retirait toute pleine ; puis, rêveuse, semblait compter les perles qui s'échappaient de ses doigts. Léon la regardait faire, se taisant, mal à l'aise de se sentir aussi près d'une ennemie¹.

Si le geste consistant à mouiller sa main et sa dentelle embarrasse Léon, c'est parce qu'il lui évoque les plaisirs charnels. Le mouvement cyclique des rameurs musclés et le comportement rêveur de la femme lui rappellent sans doute l'amour de la chair, qu'il en est venu à détester.

3) L'île sur la Seine

Le troisième *topos* amoureux est celui de l'île sur la Seine. Antoinette demande à ses deux amants de remonter le fleuve, de sorte à trouver des îles « plus désertes et plus ombrées » en amont². À la première île, Léon et le narrateur demandent aux rameurs de les déposer, mais Antoinette trouve l'endroit laid et sans feuillage, et le leur déconseille. La seconde île la satisfait, les deux groupes s'y installent ensemble :

¹ *Ibid.*, p. 71.

² *Ibid.*, p. 70.

Une seconde île verdoyait devant nous. Antoinette battit des mains. C'était bien le plus charmant petit désert qu'un Robinson pût rêver à vingt ans. La rive, un peu haute, était bordée de grands arbres, entre lesquels les églantiers et les herbes luttèrent de croissance. Un mur impénétrable se bâtissait là chaque printemps, mur de feuilles, de branches, de mousses, qui se grandissait encore en se mirant dans l'eau. Au-dehors, un rempart de rameaux enlacés ; au-dedans, on ne savait. Cette ignorance des clairières, ce large rideau de verdure qui tremblait au vent, sans jamais s'écarter, faisaient de l'île une retraite mystérieuse que le passant des rives voisines peuplait volontiers des blanches filles de la rivière¹.

Une partie des caractéristiques principales de l'île sont communes à celles du sentier étroit. À l'instar des haies du sentier, sur l'île, « un mur impénétrable » et « un rempart de rameaux enlacés » soustraient les personnages aux regards. Des arbrisseaux épineux sont également présents dans ces deux *topoi* : les ronces sur le sentier et les églantiers sur l'île.

Si Antoinette cherche une île « ombreuse », ce n'est pas parce qu'elle aime la verdure, mais parce qu'elle préfère les environnements bien protégés. Pendant la recherche d'une île convenable, elle raconte qu'elle rêve d'avoir « un nid » :

« Je cherche un nid, ajouta-t-elle. Je le veux tout de soie bleue. On doit aimer plus longtemps, lorsque meubles, tapis et rideaux ont la couleur du ciel. Le soleil se tromperait, s'y oublierait le soir, croyant se coucher dans une nue. Mais je cherche en vain. Les hommes sont des méchants². »

Bien qu'elle mène une vie frivole comme les autres grisettes du Quartier latin, elle rêve de se retirer dans une chambre avec un homme, et un seul. Son choix concernant l'île reflète donc son idéal de « nid ». La clairière emmurée d'arbres lui rappelle « une retraite

¹ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 71.

mystérieuse¹ ».

Traverser un cours d'eau est toujours un acte symbolisant un déplacement depuis l'univers quotidien jusqu'à un autre, plus spécial. Pour Antoinette, le pique-nique sur l'île de la Seine répond à deux envies contradictoires : d'un côté, l'amusement que lui procure ce déjeuner sur l'herbe avec de jeunes hommes², et de l'autre, l'éloignement de la vie parisienne et la retraite au sein de l'abri d'une île déserte. Cette opposition entre rêve et réalité date de l'époque des poètes romantiques. Son choix de remonter le fleuve (pour s'éloigner de Paris) et d'accoster sur une île verte trahit chez elle la prédominance de l'inclinaison au rêve.

4) Le déjeuner sur l'herbe

Sur cette seconde île, deux groupes piqueniquent ensemble sur l'herbe. Le pique-nique au milieu de la Seine est un bon indicateur de la classe sociale des personnages. En effet, comme l'explique Corbin, « sous le Second Empire, les grisettes qui accompagnent les canotiers préfèrent aux agapes des grands cafés de la capitale les repas sur l'herbe, au bord de l'eau, à l'ombre des grands saules³ ». Tout comme le panier renversé est une allusion érotique dans le tableau de Manet, la consommation est décrite allégoriquement dans le récit de Zola. Le mélange du contenu des deux paniers symbolise la fusion des deux groupes :

Je ne sais comment cela se fit, les paniers se trouvèrent côte à côte, les provisions se mêlèrent si parfaitement, lorsqu'on les étala sur l'herbe, que nous ne pûmes jamais reconnaître chacun notre bien⁴.

¹ Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », dans *CN*, p. 72

² Le groupe d'Antoinette nous rappelle la femme nue et les deux hommes habillés du *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet. Il est fort possible que Zola ait vu ce tableau, exposé au Salon des refusés en mai 1863 (Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 362).

³ Alain Corbin, *La Fraîcheur de l'herbe, op. cit.*, p. 96.

⁴ Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », dans *CN*, p. 73.

En regardant Antoinette et ses amants dévorer les provisions, Léon devient de plus en plus mélancolique. Leur grand appétit symbolise la montée de leur désir sexuel, et Léon est mal à l'aise d'assister à ce semblant d'amour charnel.

Quand Antoinette demande à Léon pourquoi il semble si triste, celui-ci lui dévoile son traumatisme : il a été trompé par la seule amie qu'il ait connue, à l'âge de douze ans. Ce jeune homme misogyne n'est en réalité qu'un enfant immature. Il confie : « Je n'entends rien aux femmes. Si j'aimais, je serais jaloux et maussade ; j'aimerais trop, je me ferais haïr ; on me tromperait, et j'en mourrais¹ ». Après le déjeuner, Léon et Antoinette plongent dans une conversation intime sous l'ombre d'« un grand églantier » :

Antoinette et Léon s'étaient placés sous un grand églantier, qui allongeait ses bras au-dessus de leurs têtes. Les branches vertes les cachaient à demi ; comme ils me tournaient le dos, je ne pouvais voir s'ils riaient ou s'ils pleuraient².

Cette ombre est le nid dont rêve Antoinette. Les épines du rosier sauvage les protègent et le mur de feuilles les dissimule. Cet environnement singulier, coupé du monde extérieur, pousse les deux jeunes gens aux tempéraments opposés vers l'amour, un amour qui n'est pas réalisable à Paris.

5) L'emplacement ambigu de l'île

L'île sur la Seine fait donc figure d'hétérotopie, où une grisette et un jeune homme misogyne redécouvrent l'amour pur. Opposée au monde bohème du Quartier latin, il est toutefois difficile de déterminer sa position sur le plan réel des environs de Paris, les indices géographiques du récit étant ambigus. On sait seulement que le narrateur et Léon aboutissent au sentier étroit après une heure de marche³. Se dirigent-ils à l'est ou à l'ouest ? Aucun indice n'est donné sur la direction qu'ils prennent. Nous pouvons

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 66.

supposer qu'ils se rendent à l'est de Paris, donc en amont de la Seine, près d'une commune telle qu'Ivry, car il est plus facile d'aller vers l'est que vers l'ouest (vers des communes telles que Saint-Cloud ou Meudon) lorsqu'on veut atteindre la banlieue au bord de la Seine depuis le Quartier latin. De plus, quand le groupe cherche une île, Antoinette prétend que les îles sont plus désertes en amont du fleuve, ce qui peut laisser entendre que le groupe se trouve en amont de Paris.

Quoi qu'il en soit, l'itinéraire allant de la ville à l'île déserte est loin d'être réaliste. Le sentier étroit n'est pas la description d'un lieu réel de banlieue, mais un *topos* symbolique qui transporte les personnages depuis le monde banal de Paris vers une campagne bucolique. En effet, le narrateur n'évoque pas les fortifications qu'il a dû franchir avant d'atteindre les bords de Seine. Dans ce contexte, Zola n'est pas encore un écrivain qui découvre et explore la banlieue à l'instar des frères Goncourt. Bien qu'il situe son histoire dans la banlieue parisienne, la scène qu'il dépeint nous évoque plutôt certains coins de campagne éloignés de Paris, et du monde réel.

Ce chapitre a montré que, contrairement à l'image répandue de l'écrivain naturaliste attachée à Zola, la représentation des bords de l'eau dans ses premiers écrits, entre 1858 et 1865, s'appuie moins sur des paysages réels que sur des modèles littéraires. De surcroît, l'inspiration littéraire de cette période n'est pas la poésie romantique, que l'auteur prétendra plus tard avoir lue de lui-même en plein air, mais la poésie latine de l'Antiquité qu'il fut forcé d'apprendre avec ses camarades, notamment Cézanne, pour être admis au baccalauréat. Dans le chapitre suivant, l'analyse de critiques d'art, de chroniques ainsi que de récits littéraires zoliens à compter de 1866 permettra de constater chez l'écrivain un détachement graduel du *locus amoenus*.

CHAPITRE II

LA CONCILIATION DU TRAVAIL ET DU REPOS : DE BENNECOURT À MÉDAN

Dans le chapitre précédent, nous avons montré comment la description zolienne de la baignade s'inspire non seulement des expériences de l'auteur, mais aussi de sa lecture des poèmes antiques et romantiques. Des modèles littéraires, notamment celui du *locus amoenus*, lui permettent d'embellir et de cristalliser ses souvenirs d'adolescence. Pourtant, à mesure qu'il répète les scènes de sa jeunesse euphorique, certains aspects se perdent et c'est l'innocence et la pureté de la baignade qui sont mises en avant. Une nouvelle source d'inspiration issue de la sphère réelle devient alors nécessaire. Par conséquent, nous nous focaliserons désormais sur deux dates qui marquent l'historique de l'évolution, chez l'auteur, de la représentation des bords de Seine.

La première date est l'été 1866. Juste après leur échec au salon annuel – Cézanne ayant été refusé par le jury Zola contraint d'interrompre ses critiques d'art du fait de la réaction des abonnés au journal où elles paraissaient –, Cézanne et Zola se retrouvent à Bennecourt, petite commune en aval de Paris. L'endroit, qui n'est pas encore connu et dénaturé par les Parisiens, est idéal pour leur convalescence. Les deux amis y bâtissent une « commune » d'Aixoïis et y reproduisent leur adolescence heureuse au bord de l'eau. Nous tenterons de situer cette expérience dans le contexte artistique. En mai 1866, Zola provoque un scandale à travers des critiques d'art où il accuse les membres du jury du Salon annuel, notamment les peintres académiciens. Daubigny et Corot, paysagistes de l'École de Barbizon, étant les rares membres du jury à échapper à ses accusations, il est fort possible que Zola ait découvert l'attrait de Bennecourt grâce à ces paysagistes.

Le second tournant est non seulement littéraire et artistique, mais aussi politique

et philosophique. En juin 1868, Zola rédige deux chroniques semblables sur la promenade en canot, l'une pour *L'Événement illustré*, l'autre pour *La Tribune*. En comparant les deux, nous essaierons de montrer comment l'écrivain se détache du *locus amoenus*, un idéal de solitude et de séparation du monde, et trouve à Bennecourt un autre modèle à suivre. Dans la première chronique, Zola décrit l'intégration euphorique à la Nature. Le « naturalisme » de Michelet permet au narrateur de découvrir une fraternité universelle avec les plantes, les insectes et les oiseaux. Pour *La Tribune*, journal libéral, républicain et anticlérical, Zola réécrit sa première chronique afin de satisfaire les exigences politiques de l'hebdomadaire. À travers la lecture de Jules Simon, le narrateur retire de l'observation de la Nature une leçon socialiste : « Aux champs, il n'y a que des travailleurs, chacun gagne son pain. »

À partir de 1868, Bennecourt n'est plus un simple lieu de repos, mais aussi un lieu de travail. En fin de compte, pour le romancier, la grande banlieue des bords de Seine se transforme, passant d'une campagne idéalisée en un lieu de travail et de création artistique. Les conséquences de cette évolution ne se bornent pas à la représentation de la banlieue : elles accélèrent aussi l'évolution littéraire de l'auteur depuis le romantisme jusqu'au naturalisme, en passant par le réalisme.

1. La découverte de Bennecourt en 1866

En 1866, Zola découvre le modèle idéal pour son *locus amoenus* des bords de Seine : Bennecourt, petite commune sur la rive droite de la Seine, à une soixantaine de kilomètres en aval de Paris. D'après la première mention que l'auteur fait de cette ville, celle-ci semble lui avoir laissé une profonde impression. Il peint en effet l'attrait d'« une contrée inconnue encore aux Parisiens », et la compare à une autre destination de randonnée en banlieue, dénaturée quant à elle :

Votre dernière [lettre] est arrivée chez ma mère comme j'étais encore à la campagne. Mais vous vous trompez, lorsque vous vous imaginez que nous nous contentons de Fontenay-aux-

Roses. Il nous faut plus d'air et plus de liberté. Nous avons, à seize lieues de Paris, une contrée inconnue encore aux Parisiens, et nous y avons établi notre petite colonie. Notre désert est traversé par la Seine ; nous y vivons en canot ; nous avons pour retraite des îles désertes, noires d'ombrages. Vous voyez combien vous êtes en retard en songeant encore aux misérables bosquets, maigres, efflanqués de la mère Cense.

Il y a trois jours, j'étais encore à Bennecourt avec Cézanne et Valabrègue. Ils y sont restés tous deux et ne reviendront qu'au commencement du mois prochain. L'endroit, je vous l'ai dit, est une véritable colonie. Nous y avons traîné Baille et Chaillan ; nous vous y traînerons à votre tour¹.

La découverte de Bennecourt prononce la disgrâce des bois et guinguettes de Fontenay-aux-Roses, tant ceux-ci sont loin d'égaliser la nouvelle destination favorite de l'écrivain. Alors que le charme de Fontenay réside dans la forêt et les « misérables bosquets, maigres, efflanqués » de ses guinguettes², celui de Bennecourt naît de l'atmosphère de solitude « des îles désertes, noires d'ombrages ». Zola développera cette comparaison en soulignant le contraste entre les bois et les rivières que nous avons étudiés dans la deuxième partie.

Selon Walter, c'est après le mois de mai 1866 que Zola visite pour la première fois Bennecourt afin d'y rencontrer Cézanne³. Leur « colonie » se constitue d'amis aixois tels que Baille, Valabrègue, Chaillan, Coste. La plupart exerce des activités littéraires (Zola,

¹ Lettre de Zola à Numa Coste du 26 juillet 1866, dans *Corr.*, tome I, p. 453.

² Comme l'explique Colette Becker, « la mère Cense » est le surnom donné à un cabaret provincial (*Corr.*, tome I, p. 454) : « Vers huit heures, cependant, nous arrivions chez la mère Sens [*sic*]. Je crois que la bonne femme est morte aujourd'hui. La mère Sens tenait un cabaret, entre Fontenay-aux-Roses et Robinson. Toute une légende courait sur l'établissement. Une bande de peintres réalistes, vers 1845, l'avait mis à la mode. Courbet y régna un moment [...] » (Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 670).

³ Walter établit un tableau chronologique des séjours de Zola et Cézanne à Bennecourt en 1866. Selon lui, Zola y séjourne en mai « à partir du 9 au plus tard jusqu'au 14 au plus tôt », en juin « du 14 jusque vers le 21 » et juillet « à partir d'un jour indéterminé jusqu'au 23 ». Cézanne y séjourne chaque fois plus longtemps : en mai « à partir du 9 au plus tard, peut-être depuis longtemps déjà, jusqu'à une date indéterminée » et en juin « avant le 14 (où Zola le rejoint) jusqu'au début de juillet ». (Rodolphe Walter, « Zola et ses amis à Bennecourt (1866) », *Les Cahiers naturalistes*, 1961, n° 17, p. 29)

Valabrègue) ou artistiques (Cézanne, Chaillan et Coste peignent). Il est impossible de parler de cette colonie sans évoquer la vogue de l'excursion en plein air au bord de l'eau, dont Daubigny et Monet sont de célèbres représentants.

1) La topographie de Bennecourt comparée à celle de Vétheuil et Mantes

Interrogeons-nous une fois de plus sur les limites de la banlieue. Est-il vraiment justifié d'inclure Bennecourt dans la banlieue parisienne ? Pour tenter de le savoir, nous évoquerons les caractéristiques topographiques de cette commune en les comparant à celles de Mantes (future Gassicourt, elle-même vouée à devenir Mantes-la-Jolie) et Vétheuil. Zola déclare que l'élargissement du réseau de chemins de fer permet d'intégrer Mantes à la banlieue de Paris. Pour reprendre une citation mentionnée dans la deuxième partie : « aller à Romainville autrefois était pourtant une plus grosse affaire que d'aller aujourd'hui à Mantes ou à Fontainebleau¹ ».

Comme nous l'avons constaté dans la première partie, de façon générale, la grande banlieue est censée s'étendre jusqu'à deux lieues (huit kilomètres), ou deux heures à pied, à partir de l'enceinte de Paris. Bennecourt et Mantes se situant à une cinquantaine ou soixantaine de kilomètres des fortifications de Paris, le seul critère géographique autorise difficilement à les considérer comme des communes de banlieue. Néanmoins, le critère temporel et leur topographie particulière permettent aux personnages de les voir comme un prolongement de la banlieue.

Il y a tout d'abord, la Seine, qui permet aux Parisiens de se rendre facilement à Bennecourt en canot. Jacques conduit Madeleine à Mantes lors d'une séance de canotage. Pour le couple, la promenade dans la forêt de Fontenay et le canotage vers Bennecourt (ou Mantes) sont des loisirs interchangeable :

[Madeleine] y avait couché autrefois avec Jacques. L'étudiant était un canotier enragé, souvent il allait par eau jusqu'à Rouen, avec des amis qui emmenaient leurs maîtresses.

¹ Émile Zola, « Aux champs », *CN*, p. 667.

Madeleine avait fait un de ces voyages. Arrivée à Mantes, elle s'était trouvée indisposée, et toute la bande avait envahi l'auberge du *Grand-Cerf*. (*MF*, ch. 9, p. 827)

Tout comme la chambre bleue des guinguettes de Fontenay, « la chambre n° 7 » de l'auberge du *Grand-Cerf* est peuplée de souvenirs construits avec Jacques. Guillaume et Madeleine logent à leur insu dans ces chambres « usées » et souffrent du passé honteux de l'héroïne. Ces deux chambres, qui constituent les espaces les plus enclos du roman, s'opposent de façon claire à l'espace ouvert sur l'herbe au bord de la source. Notons que « le motif de la fermeture [...] constitue l'une des caractéristiques majeures du mythe de Pyrame et Thisbé¹ », mythe dont la représentation picturale *via* les tableaux présents dans la chambre de l'auberge de Mantes annonce pour Madeleine la souffrance de l'enfermement à venir. Les espaces clos la conduisent toujours au malheur². Dans l'univers romanesque de *Madeleine Férat*, le contraste entre l'auberge de Mantes et la forêt de Vétheuil égale donc celui des guinguettes et de la forêt fontenaisienne : le premier espace est fermé, peuplé de souvenirs de Jacques, tandis que le second, ouvert, permet aux couples de recommencer leur vie en oubliant Jacques.

Il y a ensuite l'inauguration de la ligne reliant Paris-Saint-Lazare au Havre dans les années 1840, qui rend l'aller-retour à Bennecourt dans la journée possible pour les Parisiens. Dans *L'Œuvre* (1886), Claude amène sa future épouse Christine à Bennecourt et le couple retourne à la capitale le soir car l'héroïne, employée comme domestique de Mme Vanzade, ne peut découcher. Les personnages profitent donc de Bennecourt comme du reste de la banlieue parisienne.

Dans *Madeleine Férat*, cette ligne de chemin de fer constitue l'axe central de la structure spatiale du roman. La gare de Mantes, surtout, fonctionne comme un nœud ferroviaire. Le plan détaillé ci-dessous se focalise sur la zone littorale de la Seine, entre

¹ Clélia Anfray, « Pyrame et Thisbé au XIX^e siècle : Mythe ou imagerie ? Dumas, Zola, Maupassant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 1, 2013, p. 92-93.

² Dès que Madeleine entre dans la chambre, elle éprouve un malaise en en sentant l'odeur de renfermé : « Cette chambre [...] exhalait cette odeur indéfinissable que l'on retrouve dans tous les hôtels meublés. Elle sentait le renfermé, le moisi, un vague parfum de vieux linge, d'étoffes usées, de poussière humide » (*MF*, ch. 9, p. 820).

Paris et Vernon :



Figure 19 : La France en 1860 sous le Règne de Napoléon III¹, détail

- A : Vétheuil (pavillon de Madeleine)
- B : Bennecourt (modèle du Mesnil-Rouge du *Vœu d'une morte*)
- C : Mantes (hôtel du *Grand-Cerf* où Madeleine revoit Jacques)
- D : Vernon (où Thérèse Raquin grandit)
- E : Médan (où Zola séjourne à la belle saison à partir de 1878)

À partir de 1855, Mantes devient un nœud de communication où la ligne Mantes-Cherbourg se sépare de la ligne Paris-Le Havre. Dans *Madeleine Féral*, Mantes est un lieu de rencontre. Guillaume attend Madeleine à la gare de Mantes pour la persuader, en vain, de venir vivre chez lui (*MF*, ch. 5, p. 753). Quand Guillaume se rend à Mantes pour affaires, il retrouve Jacques qu'il croyait mort (*MF*, ch. 7, p. 777-780) ; la gare de Mantes joue un rôle important dans la scène de leurs retrouvailles :

¹ Détail du plan de Pascal-François-Joseph Gosselin, « La France en 1860 sous le Règne de Napoléon III avec annexion de la Savoie et du Comté de Nice », gravé par Erhard, établissement géographique Erhard frères, 1860. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531001288>.

« Ce n'est pas vrai, murmura-t-elle ; Jacques est mort.

—Eh ! non, il n'est pas mort. C'est toute une histoire ; je te la conterai... Quand je l'ai aperçu à la station de Mantes, j'ai eu peur de lui. Je le prenais pour un revenant. » (*MF*, ch. 7, p. 780).

En apprenant que son mari a invité Jacques, Madeleine avoue enfin que celui-ci fut son premier amant. Afin de fuir ce « revenant », Guillaume et Madeleine quittent leur domicile en y laissant Jacques. Ils vont d'abord se réfugier dans le pavillon de Madeleine (*MF*, ch. 8, p. 797). La présence de leur fille Lucie, la preuve de leur lien conjugal, les sauve du désespoir. Cependant, la « chambre [...] close, tiède, parfumée » qu'ils occupent devient un enfer lorsqu'ils remarquent que Lucie ressemble à Jacques, du fait de l'« imprégnation » (*MF*, ch. 8, p. 805-807) évoquée plus haut (partie II, chapitre II). Le couple fuit de nouveau, cette fois pour Paris, en cabriolet. Partis trop tard, les personnages renoncent à arriver à Paris avant la nuit et décident de loger à Mantes (*MF*, ch. 9, p. 816). Cette ville demeure le noyau topographique et narratif de l'œuvre. Dès leur arrivée à Mantes, « une femme qui se trouvait cachée derrière une haie, descendit sur la route et courut après le cabriolet » (*MF*, ch. 9, p. 816). Cette femme, que Madeleine tient pour une mendicante, n'est autre qu'une de ses amies, Vert-de-Gris¹, qui connaît son passé honteux (*MF*, ch. 10, p. 835).

Jacques, abandonné par Guillaume et Madeleine, repart à Toulon. Cependant, il rate la diligence, trouve un cabriolet qui le conduit à Mantes d'où il veut prendre le train pour Paris. Tous ces accidents amènent les personnages à Mantes, et plus précisément à son auberge du *Grand-Cerf* :

¹ Dans sa pièce de théâtre *Madeleine* (1865), Zola nomme une mendicante Laurence, comme l'héroïne de *La Confession de Claude* (1865). En réécrivant *Madeleine* pour en faire le roman *Madeleine Féral* (1868), l'auteur renomme cette mendicante « Vert-de-Gris », sans doute afin d'estomper l'intertextualité, qui n'est plus pertinente. Quoi qu'il en soit, cette mendicante, ancienne amie de Madeleine, montre un avenir possible pour Laurence de *La Confession de Claude*. Voir Émile Zola, *Madeleine* [1865], dans *NME*, tome I, p. 602-604.

Jacques perdit une heure à chercher un cabriolet de louage ; il entra tout juste à Mantes pour entendre le sifflet du train qui s'éloignait. Ce retard le contraria beaucoup. Ayant appris qu'il pourrait prendre le lendemain, de bonne heure, un train qui lui permettrait, en arrivant à Paris, d'aller s'embarquer immédiatement à la gare de Lyon, il résolut de coucher au *Grand-Cerf*, où il avait jadis fait quelques parties fines. (*MF*, ch. 10, p. 829)

Cette particularité topographique de Mantes a pour fonction de justifier les rencontres récursives avec Jacques. L'heure durant laquelle les personnages attendent le train leur fournira une nouvelle occasion de commettre un adultère¹. Quelques mois plus tard, Guillaume et Madeleine vivent désormais à Paris et découvrent que Jacques aussi. Lorsqu'ils apprennent que leur fille est malade, ils sautent aussitôt dans un train pour Mantes. Toutefois, Madeleine feint d'avoir oublié un paquet et descend du wagon pour se précipiter chez Jacques, à qui elle se donne pour la première fois depuis leur rupture (*MF*, ch. 12, p. 880-883). À cause de ce retard, elle n'arrivera à *la Noiraude* qu'après la mort de sa fille. Lucie a perdu la vie au moment même où Madeleine « était dans les bras de Jacques » (*MF*, ch. 13, p. 889). La simultanéité de l'adultère de la mère et de l'agonie de sa fille nous rappelle celle qui surviendra dans *Une page d'amour* (1879). Désespérée, ravagée par la culpabilité, Madeleine se suicide en avalant du poison.

Il n'est donc pas interdit de comparer Mantes au centre de Paris, les deux lieux servant de « nœuds² » où, du fait de leur particularité topographique, hommes et femmes se rencontrent. Vétheuil se trouve indéniablement à la campagne, une campagne presque inaccessible aux Parisiens : les personnages des œuvres qui nous intéressent doivent en effet presque systématiquement prendre un cabriolet pour se déplacer entre Vétheuil et Mantes.

Topographiquement, Bennecourt correspond à un entre-deux : la commune n'est ni dans le prolongement de Paris, ni dans la campagne féodale qui sert de séjour estival

¹ Dans *La Bête humaine* (1890), l'aller-retour entre Paris et Le Havre constituera l'axe principal des relations adultères de Séverine.

² Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1960, p. 47-48.

aux aristocrates. Relativement bien reliée à Paris grâce aux chemins de fers, la commune reste en même temps assez éloignée des nœuds de circulation, les trains circulant sur la rive gauche de la Seine et Bennecourt se situant sur la rive droite.

La difficulté d'accès pour les Parisiens est ce qui constitue, pour Zola, le principal attrait de Bennecourt. Comme le chemin de fer court sur la rive opposée à la commune, s'y rendre nécessite de prendre le bac :

Les Tulettes [lieu fictif créé sur le modèle de Bennecourt], trente maisons au plus, s'allongent au bord de la Seine, sur une berge semée d'herbe fine. Au milieu de la rivière, des îles dorment, coupées de bras étroits où l'eau dort dans l'ombre, avec des reflets de miroirs d'acier bruni. C'est une Venise de grandes herbes et de grands arbres. Le chemin de fer passe de l'autre côté du fleuve, et remarquez qu'il n'y a pas de pont ; un bac amène les rares promeneurs. Si jamais on construit un pont, je ne retournerai plus aux Tulettes¹.

Ce bac sera aussi décrit dans *L'Œuvre* : « un vieux bac craquant et filant sur sa chaîne² ». L'absence de pont et la nécessité de traverser la Seine en bac permettent à cet endroit de conserver son atmosphère campagnarde. En traversant la Seine en bac ou en canot, les personnages franchissent la frontière entre les sphères urbaine et campagnarde. Toutes ces raisons incitent Zola à faire de Bennecourt son modèle de *locus amoenus*.

2) Le contexte historique : le Salon de 1866

Le Salon de 1866 est une étape essentielle dans la découverte de Bennecourt : du 19 avril au 20 mai, Zola y lance une campagne agressive en faveur de Manet dans *L'Événement*³, et le jury refuse Cézanne ainsi que d'autres artistes aixois. Bien que Zola projette de rédiger « seize à dix-huit articles⁴ », il doit arrêter au bout du huitième à cause

¹ Émile Zola, « Une promenade en canot sur la Seine », *CN*, p. 354

² Émile Zola, *L'Œuvre*, ch. 6, dans *RM*, p. 141.

³ Émile Zola, « Mon Salon », dans *NME*, tome II, p. 613-653.

⁴ *Ibid.*, p. 650.

de la colère provoquée par sa critique contre l'académisme¹. Juste après leur échec, Cézanne et Zola se reposent loin de Paris. Le 14 juin 1866, Zola part à Bennecourt voir Cézanne :

Je pars sur-le-champ à la campagne, où je vais retrouver Paul. Baille part avec moi, et nous resterons une semaine loin de Paris. [...] Paul a été refusé, comme de juste, ainsi que Solari et tous ceux que vous connaissez. [...] En somme, je me hâte, je travaille beaucoup. Je suis impatient. [...] C'est un crime que de vivre loin de Paris en ces temps de fièvre et de luttes².

Cette lettre dévoile déjà la posture ambivalente de l'écrivain à l'égard de Bennecourt : ce petit village est pour lui un lieu de réconfort (ainsi que pour les peintres refusés au Salon, à l'instar de Claude dans *L'Œuvre*), mais il ne parvient pas à vivre longtemps loin de Paris où il s'engage continuellement dans des polémiques artistiques, littéraires et politiques.

Le destin de Claude trahira cette ambivalence. Le personnage séjourne à Bennecourt quatre ans afin de se remettre de la douleur causée par les moqueries de la foule au Salon des refusés. Là, aux côtés de Christine et de son fils Jacques, il connaît parfois le bonheur d'une vie familiale ordinaire. Cependant, il ne peut oublier les journées enfiévrées « sur le pavé de Paris³ ». Il faut savoir que deux écrivains, Zola et Sandoz, lors de séjours de courte durée à Bennecourt, s'appliqueront à consoler et à encourager deux peintres, Cézanne et Claude, ancrés à la campagne. Avant d'approfondir ce thème, il est toutefois nécessaire de se pencher sur la première scène que Bennecourt aura influencée, présente dans *Le Vœu d'une morte*.

3) L'île déserte dans *Le Vœu d'une morte*

L'été 1866, Zola rédige son deuxième roman, *Le Vœu d'une morte*, qui paraîtra en

¹ *NME*, tome II, p. 613.

² Lettre de Zola à Numa Coste du 14 juin 1866, dans *Corr.*, tome I, p. 450-451.

³ « Lorsqu'il se retrouva sur le pavé de Paris, Claude fut pris d'une fièvre de vacarme et de mouvement, du besoin de sortir, de battre la ville, d'aller voir les camarades. » (Émile Zola, *L'Œuvre*, dans *RM*, tome IV, p. 168)

feuilleton dans *L'Événement* du 11 au 26 septembre. Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, Jeanne regagne sa pureté pendant un séjour estival à Mesnil-Rouge, un village au bord de la Seine. Mitterand nous apprend que Mesnil-Rouge est un toponyme fictif créé à partir de deux lieux réels – le Mesnil-Renard et le Trou-Rouge – aux environs de Bonnières, sur la rive opposée à Bennecourt¹.

De nombreux points communs existent en effet entre Bennecourt et Mesnil-Rouge². Tout d'abord, leur emplacement : les deux endroits se situent au bord de la Seine (« le Mesnil Rouge [...] s'étendait sur la pente douce d'un coteau qui descendait lentement vers la Seine » (*VM*, ch. 10, p. 77)), et si Bennecourt s'étend aux confins de l'Île-de-France et de la Normandie, Mesnil-Rouge se trouve « en Normandie » (*VM*, ch. 9, p. 77). La présence d'îles désertes est une autre similitude : tout comme à Bennecourt, « en face du Mesnil-Rouge, la rivière coulait plus rapide, encombrée d'îles qui la divisent en petits bras » (*VM*, ch. 10, p. 78).

Ce sont les îles situées en face de Bennecourt qui attirent le plus Zola. La carte du XVIII^e siècle ci-dessous confirme qu'existaient autrefois plusieurs petites îles, en lieu et place des trois îles d'aujourd'hui.

¹ « Les paysages du Mesnil-Rouge sont inspirés de Bennecourt, où Zola a peut-être écrit plusieurs pages du [*Le Vœu d'une morte*] : il existe au-dessus de Bonnières un domaine appelé le Mesnil-Renard, à proximité du lieu-dit le Trou-Rouge. » (Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 526-527)

² Le Mesnil-Rouge réapparaîtra certes dans « Un bain », un récit des *Nouveaux Contes à Ninon*, mais il se trouve alors à soixante-sept lieues (268 kilomètres) de Paris et à six lieues de Tours. Il ne faut pas le confondre avec le Mesnil-Rouge du *Vœu d'une morte* à la limite entre l'Île-de-France et la Normandie. Pour autant, les deux *Mesnil-Rouge* accueillent un même divertissement : les plaisirs de l'eau. Dans « Un bain », l'héroïne y trouve « un coin délicieux » : « sous un bouquet d'arbres, une grotte se creuse, s'enfonçant au milieu d'une draperie de lierre, dont les bouts traînent jusque dans l'herbe », « une eau vive, qui sort de la grotte, s'étale en large nappe au milieu de la clairière » (Émile Zola, « Un bain », *Nouveaux contes à Ninon*, dans *CN*, p. 407). Une nuit, au clair de lune, l'héroïne y descend, se déshabille, se baigne et rencontre par hasard le héros. L'éloignement de Paris permet au « bain » des *Nouveaux Contes à Ninon* de revêtir une atmosphère plus féerique.



Figure 20 : Carte générale de la France. 026, [Evreux-Dreux¹], détail

Bennecourt étant resté un petit village, il semble que son aspect ne soit pas très différent du plan de 1757. Une autre carte datant de 1840 montre que de nombreuses îles existaient toujours à Bennecourt :



Figure 21 : Nouvelle carte routière des environs de Paris², détail

Sur ces cartes figurent sans doute les « canaux étroits » (VM, ch. 10, p. 78) où les personnages de Zola s'adonnent au canotage. Ces canaux constitueront le noyau topographique du rétablissement des protagonistes.

¹ Détail de la « Carte générale de la France. 026, [Evreux-Dreux]. N° 26. F^{lle} 7^e », établie sous la direction de César-François Cassini de Thury, 1757. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE EF-18595 (26). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530951846>.

² Détail de la « Nouvelle carte routière des environs de Paris », dressée par Achin, gravée par Berthe, écrite par Hacq, 1840. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DL 1839-86. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53035281c>.

Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, de fille coquette, Jeanne se transforme en fille innocente à Bennecourt. Alors que Mme Tellier « s'y ennu[ie] aristocratiquement », Jeanne, dès qu'elle ouvre sa fenêtre et aperçoit la plaine immense, « sen[t] des larmes monter à ses yeux, et elle descen[d] en courant » (*VM*, ch. 10, p. 78-79). Cependant, l'héroïne ne se dirige pas tout de suite au bord de l'eau. Il est hors de question, pour une jeune aristocrate, de se baigner dans la Seine, même habillée¹. Dans ce roman, le canotage et le repos sur l'île remplaceront la baignade. Le canotage est en effet devenu un divertissement à la mode pour les jeunes couples d'étudiants et de grisettes, comme l'attestent le conte « Les Voleurs et l'âne » et le futur roman *Madeleine Férat*.

En voyant Daniel « prendre le canot et disparaître dans l'ombre des petits bras », Jeanne veut savoir où il se rend en secret et « elle lui demand[e] d'aller avec lui » (*VM*, ch. 10, p. 81). Alors que la maison de Mesnil-Rouge est un *topos* aristocratique (une propriété féodale accueillant les séjours estivaux et les visites d'amies venues de Paris), les îles permettent aux personnages de se défaire des habitudes délétères acquises au cours de leur vie urbaine.

La pratique du canotage ne se résume pas au fait de ramer : laisser le canot flotter sur l'eau et se reposer sur une île boisée sont des étapes incontournables :

Ce fut un emportement. Les jeunes gens partaient vers le soir, une heure avant le crépuscule. Dès que le canot se trouvait dans un des petits bras, Daniel relevait les rames, et ils descendaient doucement au fil du courant. Ils ne parlaient pas. Jeanne, renversée à demi, songeait en écoutant le bruit léger que produisait l'extrémité de ses doigts plongés dans l'eau. Et ils allaient ainsi, dans la lueur verte et transparente, au milieu d'un silence frissonnant. (*VM*, ch. 10, p. 81)

¹ Si Miette et Silvère nagent ensemble dans la Viorne, c'est qu'ils sont très jeunes et issus de la classe ouvrière. La nage et le repos sous les ombrages les rapprochent et ils tombent amoureux. (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, ch. 5, dans *RM*, tome I, p. 202-203)

Cet extrait est-il inspiré par l'expérience de Zola à Bennecourt lors de l'été 1866 ? Répondre à cette question n'est pas simple. Il est possible que Zola ait canoté de manière semblable en compagnie d'Alexandrine, sa future épouse, avec laquelle il emménage au moins en juillet de la même année¹. Cependant, nous trouvons en même temps plusieurs points communs entre cet extrait et la scène du canotage dans « Les Voleurs et l'âne », écrit en septembre 1862, soit bien avant la découverte de Bennecourt. Antoinette, l'héroïne du conte, se tient dans le canot de façon semblable à Jeanne :

La jeune femme s'était penchée, plongeant sa main dans l'eau. Elle l'en retirait toute pleine ; puis, rêveuse, semblait compter les perles qui s'échappaient de ses doigts. Léon la regardait faire, se taisant, mal à l'aise de se sentir aussi près d'une ennemie².

Les deux héroïnes plongent les doigts dans l'eau, songeuses. Si elles sont relaxées, les deux héros, mal à l'aise d'être assis à côté d'une jeune fille dans un petit canot, restent muets. En outre, dans les deux œuvres, le caractère et le tempérament des héroïnes et des héros sont clairement opposés : tandis que les héroïnes se montrent coquettes et sociables, les héros se révèlent misanthropes ou misogynes.

De plus, les ombrages au bord de l'eau sont toujours décrits comme un rempart impénétrable. L'île des « Voleurs et l'âne » est entourée d'« un mur impénétrable [qui] se bâtissait là chaque printemps, mur de feuilles, de branches, de mousses, qui se grandissait encore en se mirant dans l'eau » et, « au-dedans », d'« un rempart de rameaux enlacés³ ». Une description semblable existe dans *Le Vœu d'une morte* :

La jeune fille, les premiers jours, regardait les îles avec une envie et une curiosité d'enfant ; elle aurait voulu savoir ce qui se passait derrière ces feuillages impénétrables ; son

¹ Voir Rodolphe Walter, « Zola et ses amis à Bennecourt (1866), dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 17, 1961, p. 27 ; *id.*, « Émile Zola et Paul Cézanne à Bennecourt, en 1866 », *Bulletin de la Société « Les Amis du Mantois »* (nouvelle série), Mantes-la-Jolie, 1961, p. 1-40.
<http://mantes.histoire.free.fr/items/fichiers/1199.pdf>.

² Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », dans *CN*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 72.

imagination travaillait et lui faisait entrevoir des spectacles merveilleux. (*VM*, ch. 10, p. 80-81)

De nombreuses scènes similaires ont lieu sur les îles, notamment lorsque les couples trouvent refuge sous les herbes et les feuillages. Antoinette et Léon commencent à discuter amicalement « sous un grand églantier¹ ». Un coin isolé permet aussi à Jeanne et Daniel de se lier d'amitié en passant outre leurs différences d'âge et de classe sociale :

Puis ils descendaient dans une île, et là, c'étaient des rires d'enfant, des courses folles. Quand ils avaient découvert une étroite clairière au milieu des taillis, ils y reprenaient haleine en causant comme de vieux amis. [...]

Le retour était d'une douceur extrême. Ils s'attardaient sous les voûtes de feuilles, où il faisait tout noir ; la fraîcheur devenait pénétrante, les tiges des saules sifflaient doucement en frôlant leurs vêtements. (*VM*, ch. 10, p. 81)

Pour résumer, les points communs entre « Les voleurs et l'âne » et *Le Vœu d'une morte* résident donc dans les trois éléments ci-dessous : le *locus amoenus* au bord de l'eau, la nonchalance de l'héroïne sur le canot et la séparation du monde extérieur. Globalement, les intrigues générales des deux œuvres se ressemblent. En rompant avec la société parisienne et en s'intégrant à la nature, Jeanne et Daniel développent de la sympathie l'un pour l'autre, tout comme Antoinette et Léon. Chez le premier Zola, le Mesnil-Rouge sert ainsi plutôt de prolongement au fantasme du *locus amoenus* que de reflet de ses séjours à Bennecourt.

2. La vision « impressionniste » ou « naturaliste » au bord de l'eau

Malgré plusieurs points communs avec « Les Voleurs et l'âne », la description du Mesnil-Rouge dans *Le Vœu d'une morte* marque une certaine évolution esthétique chez

¹ *Ibid.*, p. 76.

Zola. Nous étudierons cette évolution en nous focalisant notamment sur son écriture « impressionniste » ou « naturaliste », laquelle apparaît quand il décrit les bords de l'eau.

1) L'intérêt pour le reflet à la surface de l'eau

Malgré une relative constance dans la description du paysage du Mesnil-Rouge, de nouveaux éléments viennent s'y ajouter. Dans « Les voleurs et l'âne », l'île (la destination du pique-nique) est beaucoup plus importante que le fleuve que les personnages traversent en canot. Pour eux, le canotage n'est qu'un moyen d'aborder l'île déserte. Or, dans *Le Vœu d'une morte*, les lignes consacrées au canotage sont aussi nombreuses que celles dédiées à la scène sur l'île. C'est qu'entre temps Zola s'est mis à considérer le canot comme un divertissement, et non plus comme un simple moyen de transport¹.

Ce ne sont pas les îles, mais « les canaux étroits qui sépar[ent] les îles » (*VM*, ch. 10, p. 78) qui impressionnent d'abord Jeanne. L'héroïne s'intéresse ensuite à la flore aquatique :

Rien n'était plus charmant que les canaux étroits qui séparaient les îles. Les arbres étendant leurs branches, en faisaient des sortes d'allées bordées de feuilles. En levant les yeux, on apercevait des coins de ciel bleu. On se trouvait sous une voûte de verdure, haute comme la nef d'une église, dans une lumière douce et verdâtre, dans une fraîcheur pénétrante. Il y avait des battements d'ailes sur les rives, et l'eau chantait entre les troncs d'arbres submergés sa chanson légère et monotone. (*VM*, ch. 10, p. 78)

Alors que les plantes croissent depuis la terre dans « Les Voleurs et l'âne », Jeanne remarque plutôt les joncs poussant hors de l'eau ou les saules dont les branches tombent

¹ Il ne s'agit pas d'une découverte personnelle, mais d'une vogue collective : « Longtemps le canotage est resté une façon très ordinaire de se promener ; il n'est devenu un sport [...] que durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Les peintres impressionnistes et Maupassant ont beaucoup traité de l'érotisation de l'espace permise par cette pratique. » (Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 111)

vers la surface de l'onde : « sous une voûte de verdure », « les troncs d'arbres submergés ». Cette allée aquatique offre aux personnages l'occasion de rapports intimes¹.

Qui plus est, en arrière-plan de la verdure, on ne trouve plus la terre, mais l'eau et le ciel :

Et les rangées de saules, d'une froideur douce, reflétaient leurs longues branches prises² dans les eaux claires. [...] Les peupliers seuls faisaient des barres noires sur le ciel blanc.
(*VM*, ch. 10, p. 78)

Si, dans « Les Voleurs et l'âne », le mur impénétrable de verdure au bord de l'eau crée un partage clair entre les deux sphères (l'eau et la terre, l'extérieur et l'intérieur), en revanche, les plantes aquatiques du *Vœu d'une morte* les confondent en estompant les contours entre la terre et l'eau (ou le ciel).

Notons également un point commun avec l'impressionnisme à venir. Le roman comporte en effet plusieurs remarques sur le reflet des plantes ou du ciel sur l'onde :

Alors on voyait la Seine, blanche au grand soleil, avec ses rives boisées qui jetaient dans l'eau des ombres toutes noires. (*VM*, ch. 10, p. 78)

L'eau calme semblait un miroir d'acier bruni. (*VM*, ch. 10, p. 81)

La Seine s'étendait alors devant eux avec des blancheurs d'argent. Il faisait jour encore, un jour pâle, d'une mélancolie tendre.

¹ Selon Sylvie Collot, l'allée « présente en effet l'avantage d'élever une clôture autour des amants, de les séparer du monde, de leur faire perdre tout repère temporel ou spatial » (Sylvie Collot, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992, p. 130).

² Il est possible que « prises » relève d'une faute d'impression. Depuis la deuxième édition parue l'année suivante, « prises » est remplacé par « grises », et cette modification est conservée dans la réédition de 1890 chez G. Charpentier. Voir Émile Zola, *Le Vœu d'une morte*, deuxième édition, Paris, Achille Faure, 1867, p. 179 ; Émile Zola, *Le Vœu d'une morte* [basé sur la réédition de 1890], dans *OC*, tome I, p. 186.

Jeanne, assise au fond de la barque, suivait du regard la surface de l'eau ; la rivière lui semblait un autre ciel dans lequel les arbres se dressaient avec des ombres plus énergiques. (*VM*, ch. 10, p. 81-82)

Dans ces œuvres, le cours d'eau se mue aussi en pierre de touche esthétique. Cela est manifeste par exemple lorsque Mme Tellier, une femme très attachée à la superficialité de sa vie parisienne, « s'effor[ce] de s'intéresser aux arbres, elle [va] jusqu'au bord de la Seine pour voir couler l'eau », même si « rien ne lui semblait plus bête et plus malpropre qu'une rivière » (*VM*, ch. 10, p. 79). Jeanne réagit différemment de Mme Tellier en portant de l'intérêt aux reflets sur l'eau, ce qui sert d'indice préfigurant la future renaissance de sa bonne nature délicate.

En somme, la découverte de Bennecourt en 1866 ne transforme pas de façon notoire l'image bucolique de la Seine (l'île déserte, les ombrages au bord de l'eau et la séparation du monde) construite de 1858 à 1865, mais un autre aspect pictural s'y ajoute après l'été 1866. Nous poserons ici une hypothèse plausible, à savoir que les peintres aixois rassemblés à Bennecourt durant l'été 1866, notamment Cézanne, auraient peut-être enseigné à Zola comment observer la surface de l'eau à la manière des peintres paysagistes.

2) L'aspect « puissant » ou « lavé » du paysage fluvial chez Daubigny

La découverte de Bennecourt n'est pas un événement insignifiant voué à rester cantonné à la vie privée de Zola. Il s'agit plutôt d'un événement social et culturel qui révèle la concordance de deux mouvements artistiques : le naturalisme en littérature et l'impressionnisme en art.

C'est Daubigny, peintre de l'école de Barbizon, qui dépeint le premier de façon continue les bords de la Seine à Bennecourt. Dès 1843, il séjourne à Barbizon, près de la forêt de Fontainebleau. « En 1857, pour pouvoir travailler en plein air dans le calme et la

tranquillité, [...] il aménage un atelier flottant, qu'il appelle *botin*¹. » Rien ne le retient plus à Barbizon et il est alors libre de se focaliser sur le paysage fluvial. Désormais, sa destination préférée sera plutôt la grande banlieue ouest de Paris, notamment les environs du confluent de la Seine et de l'Oise. Il peindra notamment des paysages près de Bennecourt : en 1857, il produit *Le paysage de Gloton* et, en 1864, *Le bac à Bonnières*².

En 1862, Daubigny publie un album d'estampes intitulé *Voyage en bateau. Croquis à l'eau forte*. Sa lecture permet de voir comment l'artiste dépeint ses paysages depuis son bateau-atelier flottant sur la Seine :



Figure 22 : Charles-François Daubigny, *Voyage en bateau. Croquis à l'eau forte*³

¹ Gabriele Crepaldi, s. v. « Daubigny et Monet sur la Seine », dans *id.*, *la Petite encyclopédie de l'impressionnisme*, traduction de Chantal Moiroud, Paris, Solar, 2017, p. 158.

² Charles-François Daubigny, *Le Village de Gloton*, 1857, huile sur toile, 30 x 54 cm, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco ; *id.*, *Le bac à Bonnières*, 1864, huile sur toile, 62 x 100 cm, Leipzig, collection Marion et Hans-Peter Bühler.

³ Charles-François Daubigny, *Voyage en bateau. Croquis à l'eau forte*, Paris, A. Cadart et F. Chevalier, 1862. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et

En avril 1866, avant la découverte de Benneceourt, Zola fait montre d'une admiration considérable pour Daubigny. Dans « Mon Salon », sa critique d'art pour le Salon de 1866, il reproche sévèrement aux vingt-huit membres du jury d'avoir produit de « longues salles froides et blafardes¹ ». Sa critique contre les peintres académiciens comme Gérôme et Cabanel est si excessive qu'elle passe pour diffamatoire. De tous les membres du jury pris à partie, Daubigny est l'un des seuls peintres qui échappe à ses accusations². Zola loue sans réserve le courage avec lequel il combat d'autres membres du jury aux vues archaïques :

M. Daubigny. Je ne saurais trop le louer. Il s'est conduit en artiste et en homme de cœur. Lui seul a lutté contre certains de ses collègues, au nom de la vérité et de la justice.

« Ne refusons que les nuls et les médiocres, disait-il ; acceptons les tempéraments, tous ceux qui cherchent et qui travaillent. »

Belle parole, qui devait être la seule loi de ce tribunal d'artistes jugeant des artistes.

Les efforts de M. Daubigny ont été paralysés, il a été battu dans chaque vote ; à deux ou trois reprises, il a parlé de se retirer, devant les incroyables décisions de ses collègues³.

Ici, Zola utilise le portrait de Daubigny pour affirmer son esthétique, car, comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, dans le vocabulaire zolien, le mot « tempérament » est synonyme d'originalité de l'artiste.

En 1866, Daubigny expose deux toiles : *Effet du matin sur l'Oise* et *Les Bords de l'Oise près de Bonneville*⁴. Comme Zola a dû mettre fin à ses critiques du Salon à cause du mécontentement des lecteurs de *L'Événement*, il ne publie qu'un bref texte sur ces

photographie, FOL-DC-283 (A, 3). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525019505>.

¹ Émile Zola, « Mon Salon », *L'Événement*, le 27 avril 1866 ; cité dans « Mon Salon », *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 2008, p. 95.

² Sur le sujet de la critique zolienne du jury du Salon de 1866, nous avons consulté l'éminent ouvrage de Mitsunori Terada : Mitsunori Terada, *Cours de sociologie de l'art chez Zola. L'Époque de Manet et l'impressionnisme*, Tokyo, Fujiwara Shoten, 2021, p. 56-78. [en japonais]

³ Émile Zola, « Le Jury », dans *L'Événement*, le 30 avril 1866, cité dans « Mon Salon », *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 105.

⁴ Mitsunori Terada, *op. cit.*, p. 75.

deux tableaux. Comparée à l'éloge sans réserve qu'il fait du travail de Daubigny en tant que membre du jury, l'évaluation de ses œuvres exposées au Salon se veut moins enthousiaste. La raison en est que Zola soupçonne Daubigny d'adoucir son esthétique afin de plaire au public du Salon :

Demandez à M. Daubigny quels sont les tableaux qu'il vend le mieux. Il vous répondra que ce sont justement ceux qu'il estime le moins. On veut de la vérité adoucie, de la nature propre et lavée avec soin, des horizons fuyants et rêveurs. Mais que le maître peigne avec vigueur la terre forte, le ciel profond, les arbres et les îlots puissants, et le public trouve cela bien laid, bien grossier. Cette année, M. Daubigny a contenté la foule sans trop se mentir à lui-même. Je crois savoir d'ailleurs que ce sont là d'anciennes toiles¹.

Le paysage fluvial obéit donc à deux tendances contraires. Daubigny veut exprimer « avec vigueur la terre forte, le ciel profond, les arbres et les îlots puissants », mais ceux-ci paraissent toutefois « laid et grossier » aux yeux du public. Selon Zola, c'est pour paraître moins clivant, plus consensuel, en exposant aussi « la vérité adoucie », la « nature propre et lavée avec soin » des paysages des bords de l'Oise.

Ce bref extrait atteste bien de l'état de transition de l'esthétique zolienne sur le paysage fluvial. L'auteur ne se satisfait plus des paysages idylliques basés sur le *locus amoenus*. Il entend désormais chercher dans la nature non seulement la consolation, mais aussi la puissance et la vitalité.

Cette transition esthétique précède même la découverte de Bennecourt. Juste avant sa critique sur Daubigny, Zola fait aussi l'éloge du paysage réaliste de Corot. Selon lui, ce paysagiste tue les nymphes des bois et les remplace par des paysannes². Cependant, cette fois encore, l'appréciation zolienne pour les tableaux exposés de cet autre artiste se veut ambiguë. Le critique préfère en effet une esquisse faite en plein air à un tableau

¹ Émile Zola, « Adieux d'un critique d'art », *L'Événement*, le 20 mai 1866, cité dans « Mon Salon », *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 132-133.

² *Ibid.*, p. 132.

adouci :

Je sais qu'à ces feuillages légers, à cette aurore humide et souriante, il faut des créatures diaphanes, des rêves habillés de vapeurs. Aussi suis-je tenté parfois de demander au maître une nature plus humaine, plus vigoureuse. Cette année, il a exposé des études peintes sans doute dans l'atelier. Je préfère mille fois une pochade, une esquisse faite par lui en pleins champs, face à face avec la réalité puissante¹.

Le paysage fluvial devient ainsi une pierre de touche de la critique zolienne. Même de grands paysagistes réalistes, comme Corot et Daubigny, cèdent parfois à la tentation de peindre les bords de l'eau de manière douce et idyllique. C'est dans ce contexte historique que Zola visite vers le 9 mai² et pour la première fois Bennecourt, dont Daubigny s'est servi comme modèle (le Salon ouvrant le 1^{er} mai, il n'est pas impossible que l'auteur ait découvert Bennecourt *via* des tableaux de Daubigny). À l'instar de Daubigny, d'autres peintres se mettent à réaliser des toiles en plein air. Cézanne, qui peint à Bennecourt une *Vue de Bonnières* (1866, Musée Faure d'Aix-les-Bains), a dû enseigner à Zola comment contempler les reflets qui se manifestent sur la Seine. L'influence de Daubigny sur Cézanne est certaine, surtout vis-à-vis du choix des sujets. Notons par exemple qu'un même motif se retrouve dans *Le paysage de Gloton* (1857) et *Le bac à Bonnières* (1864) de Daubigny d'une part, et la *Vue de Bonnières* (1866) de Cézanne d'autre part : celui de vaches embarquées sur un bac. Zola considère lui aussi le bac comme un attrait central de Bennecourt³.

Il est donc nécessaire de placer les descriptions littéraires de Zola sur les bords de l'eau dans le contexte de l'évolution de son esthétique picturale. Le paysage fluvial des

¹ *Ibid.*

² Rodolphe Walter, « Zola et ses amis à Bennecourt (1866) », *Les Cahiers naturalistes*, 1961, n° 17, p. 29.

³ « C'est une Venise de grandes herbes et de grands arbres. Le chemin de fer passe de l'autre côté du fleuve, et remarquez qu'il n'y a pas de pont ; un bac amène les rares promeneurs. Si jamais on construit un pont, je ne retournerai plus aux Tulettes [à Bennecourt]. » (Émile Zola, « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 26 juin 1872, dans *CN*, p. 354)

« Voleurs et l'âne », quant à lui, est plutôt bucolique et mâtiné d'onirisme. En effet, alors qu'elle recherche « un nid », l'héroïne trouve « une retraite mystérieuse » sur une île de la Seine¹. En revanche, dans *Le Vœu d'une morte*, l'auteur entend d'écrire l'immensité de l'horizon et la force de la terre. Certaines expressions nous rappellent effectivement « la terre forte, le ciel profond, les arbres et les îlots puissants² » évoquée dans sa critique du 20 mai 1866. La terre, pour sa part, est décrite comme féconde : « La terre [...] donnait grassement la vie à des arbres qui grandissaient étroits et forts, comme des enfants sains et vigoureux » (*VM*, ch. 10, p. 78). Nous trouvons en outre le vocabulaire de la grandeur : « la Seine, blanche au grand soleil », « Les horizons étaient calmes et amples », « Le paysage, plat et immense, s'étendait sous un large pan de ciel » (*VM*, ch. 10, p. 78). Certes, la description fluviale du *Vœu d'une morte* se situe à mi-chemin de la transition esthétique, et de nombreuses scènes mielleuses ainsi que des clichés bucoliques y subsistent. Cependant, le germe du naturalisme à venir point déjà, à mesure que le modèle du *locus amoenus* se voit remis en question.

3) La violence de la Seine dans Thérèse Raquin

Le détachement zolien du *locus amoenus* est plus prononcé dans *Thérèse Raquin*, publié un an après *Le Vœu d'une morte*. Pour l'héroïne de ce roman, les bords du fleuve sont un endroit qui lui permettent, chaque fois que nécessaire, d'échapper à un quotidien fait d'enfermement. À Vernon, où elle vit de ses deux ans jusqu'à son mariage, Thérèse éprouve une joie ardente à la vue du jardin et de la rivière :

Quand elle vit le jardin, la rivière blanche, les vastes coteaux verts qui montaient à l'horizon, il lui prit une envie sauvage de courir et de crier ; elle sentit son cœur qui frappait à grands coups dans sa poitrine [...]. (*TR*, ch. 2, p. 530)

¹ Émile Zola, « Les Voleurs et l'âne », *Contes à Ninon*, dans *CN*, p. 71-72.

² Émile Zola, « Adieux d'un critique d'art », *L'Événement*, le 20 mai 1866, cité dans « Mon Salon », *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 132-133.

Cependant, de *topos* bucolique pour Jeanne, la Seine devient un *topos* plus polysémique pour Thérèse. En effet, si le fleuve évoque parfois un bonheur enfantin et innocent, il réanime aussi, de temps à autre, la passion ardente endormie au fond des corps¹. De plus, des nuages annonciateurs de violence et de mort s'étalent souvent à l'horizon du paysage fluvial.

Nous nous focaliserons ici sur les motifs de la mort cachée dans la description des bords de l'eau². Comme la description de la Seine à Vernon est très succincte, nous aborderons à la place le paysage de Saint-Ouen. Aux yeux de Thérèse, cette ville de banlieue parisienne évoque Vernon, notamment par la présence de ses « îles vertes » :

Saint-Ouen, avec ses îles vertes, lui rappelait Vernon ; elle y sentait se réveiller toutes les amitiés sauvages qu'elle avait eues pour la Seine, étant jeune fille. (*TR*, ch. 11, p. 563)

Un dimanche de fin d'été, Thérèse, Camille et Laurent se reposent sur une île à Saint-Ouen. Cette scène nous rappelle « Les voleurs et l'âne » en ce que Laurent arrive à « voler » Thérèse à Camille en tuant ce dernier. Signe annonciateur du drame à venir, l'île qu'ils parcourent est peuplée d'indices sinistres. Aussi boisée qu'un *locus amoenus* idéal, sa végétation est pourtant déjà mourante :

Les feuilles tombées faisaient à terre une couche rougeâtre qui craquait sous les pieds avec des frémissements secs. [...] les branches descendaient jusque sur le front des promeneurs, qui avaient ainsi pour tout horizon la voûte cuivrée des feuillages mourants et les fûts blancs et noirs des trembles et des chênes. Ils étaient au désert, dans un trou mélancolique, dans une étroite clairière silencieuse et fraîche. Tout autour d'eux, ils entendaient la Seine gronder. (*TR*, ch. 11, p. 564)

¹ Voir Rodolphe Walter, « Zola à Bennecourt en 1867 : *Thérèse Raquin* vingt ans avant *La Terre* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, p. 14.

² La présence du motif de la mort dans la description de Saint-Ouen est très connue. Voir par exemple Jean-Daniel Mallet et Laure Himy, *Thérèse Raquin. Émile Zola*, Paris, Hatier, 1999, p. 16.

La Nature de la fin d'été ne rend plus aux personnages leur jeunesse, elle les pousse désormais vers la mort. L'« étroite clairière » n'est plus une retraite adorable mais « un trou mélancolique ». La voûte de feuillage n'est pas verte, mais cuivrée à cause des feuilles mortes. La Seine, enfin, ne clapote pas : elle « gronde ». Son eau devient de nouveau pierre de touche, cette fois pour refléter le tempérament des personnages. Tandis que Thérèse adore la Seine, Camille « avait une peur horrible de l'eau » (*TR*, ch. 11, p. 568).

Dans ce roman, les bras entre les îles jouent aussi un rôle plus important que l'île elle-même. Laurent attend que le canot atteigne un endroit propice à l'homicide qu'il veut accomplir :

La barque allait s'engager dans un petit bras, sombre et étroit, s'enfonçant entre deux îles. On entendait, derrière l'une des îles, les chants adoucis d'une équipe de canotiers qui devaient remonter la Seine. Au loin, en amont, la rivière était libre. (*TR*, ch. 11, p. 569)

La scène du meurtre de Camille à Saint-Ouen est décrite à travers un renversement du *locus amoenus*. Les principaux éléments qui composent un lieu amène typique sont l'ardent soleil d'été, l'ombrage et la fraîcheur de l'eau. Le temps et le lieu du meurtre sont d'aspect presque complètement opposé : nous sommes au commencement de l'automne¹, au crépuscule, et la campagne, brûlée tout l'été et ce jour-là encore, n'a conservé aucune fraîcheur :

Rien n'est plus douloureusement calme qu'un crépuscule d'automne. Les rayons pâlisent dans l'air frissonnant, les arbres vieillissent jettent leurs feuilles. La campagne, brûlée par les rayons ardents de l'été, sent la mort venir avec les premiers vents froids. Et il y a, dans les

¹ « Un Dimanche, Camille, Thérèse et Laurent partirent pour Saint-Ouen vers onze heures, après déjeuner. La partie était projetée depuis longtemps, et devait être la dernière de la saison. L'automne venait, des souffles froids commençaient, le soir, à faire frissonner l'air. » (*TR*, ch. 11, p. 563-564)

cieux, des souffles plaintifs de désespérance. La nuit descend de haut, apportant des linceuls dans son ombre. (TR, ch. 11, p. 568-569)

On retrouve, dans cet extrait, le motif de l'adieu à la campagne estivale. Dans cette situation, l'ombre de la végétation perd sa dimension de refuge pour prendre un tour infiniment plus sombre.

4) Les « taches » impressionnistes au bord de la Seine

De nombreuses influences de Bennecourt se retrouvent dans la description de Saint-Ouen, sur le plan non seulement du sujet (les îles, le canotage et le repos sur l'île déserte) mais aussi de l'esthétique. Nous nous focaliserons entre autres sur les « taches » mentionnées de façon récurrente dans *Thérèse Raquin*¹.

Si Saint-Ouen devient un anti-*locus amoenus*, c'est parce que cet endroit est trop proche de Paris. Bien que située à l'extérieur des fortifications, la ville dégage une atmosphère faubourienne². Tout comme les guinguettes démythifient l'idylle dans la forêt de Fontenay dans *La Confession de Claude* et *Madeleine Férat*, la présence des guinguettes et des baraques de foire pour les Parisiens transforme les bords de Seine en lieux de plaisir. Thérèse, Camille et Laurent s'attablent à la terrasse d'un restaurant plein « de cris, de chansons, de bruits de vaisselle » (TR, ch. 11, p. 567). Thérèse s'accoude à la balustrade et observe les gais Parisiens se ruant dans les guinguettes :

À droite et à gauche, s'étendaient deux files de guinguettes et de baraques de foire ; sous les tonnelles, entre les feuilles rares et jaunes, on apercevait la blancheur des nappes, les taches

¹ Jittani fait remarquer que Thérèse apparaît à l'*incipit* du roman comme un objet ou une tache dans la vitrine (Sôichirô Jittani, « *Thérèse Raquin* et la théorie picturale du post-réalisme », *Hikaku Bungaku*, Japan Comparative Literature Association, vol. 57, 2014, p. 7-21. [en japonais]). Il compare cette scène à la critique d'art de 1867 sur l'*Olympia* de Manet, à l'instar de Mitterrand (Henri Mitterrand, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, p. 121-123). Que ce soit sous l'influence de Manet ou de son séjour à Bennecourt, l'intérêt de l'auteur pour la touche picturale commence à poindre dans ses œuvres littéraires à partir de 1867.

² Comme nous l'avons montré au chapitre I de la partie I, la topographie centrale des guinguettes se déplace des barrières aux bords de Seine au milieu du XIX^e siècle.

noires des paletots, les jupes éclatantes des femmes ; les gens allaient et venaient, nu-tête, courant et riant ; et, au bruit criard de la foule, se mêlaient les chansons lamentables des orgues de Barbarie. Une odeur de friture et de poussière traînait dans l'air calme. (*TR*, ch. 11, p. 567)

Cet extrait amalgame l'ambiance des guinguettes (les tonnelles, les paletots et les jupes) et celle de baraques de foire (la foule, l'orgue de Barbarie et l'odeur de friture). S'il rappelle les guinguettes de Fontenay qu'une foule de jeunes couples parisiens envahit, nous y trouvons aussi la description d'une ambiance plus faubourienne, qui n'est pas sans rappeler l'« étrange campagne » de Clignancourt décrite par les frères Goncourt, « où tout se mêlait, la fumée de la friture à la vapeur du soir¹ », ainsi que la foire des faubourgs dans « Celle qui m'aime² ». Csergo nomme ce phénomène la « dualité de l'imagerie de la partie de campagne » : « [...] au détour de ces paysages du bonheur populaire, de la sociabilité bucolique et bon enfant, des gaies aventures du sortir de la ville, surgissent souvent les images d'une fièvre foulière, hurlante et débridée, inquiétante et hystérique³ ». Dès ses premiers contes (« Celle qui m'aime » et « Les Voleurs et l'âne »), Zola semble très attentif à cette dualité de la partie de campagne en banlieue. L'important, dans l'extrait ci-dessus, est que Thérèse, en échouant à distinguer les individus, n'aperçoit que les taches de leurs vêtements. Zola décrit la foule des guinguettes à la manière de Manet et des futurs impressionnistes.

Efforçons-nous à présent de resituer la description des bords de Seine, vue de la barque, dans ce contexte pictural. Laurent dirige le canot au milieu de la Seine où le brouhaha des rives s'adoucit et l'odeur de friture s'évanouit. Comme « le crépuscule venait » (*TR*, ch. 11, p. 568), les personnages ne discernent plus clairement les rives :

¹ *GL*, ch. 12, p. 108.

² « Il y avait dans l'air une odeur de poussière, de pain d'épice et de gaufres à la graisse. Les orgues chantaient ; les paillasses enfarinés riaient et pleuraient sous une grêle de soufflets et de coups de pied. Une nuée chaude pesait sur cette joie. » (Émile Zola, « Celle qui m'aime », dans *Contes à Ninon*, *CN*, p. 34)

³ Julia Csergo, « Partie de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIII^e-XIX^e siècles », *Société et Représentations*, 2004/1, n° 17, p. 33.

En face, se dressait le grand massif rougeâtre des îles. Les deux rives, d'un brun sombre taché de gris, étaient comme deux larges bandes qui allaient se rejoindre à l'horizon. L'eau et le ciel semblaient coupés dans la même étoffe blanchâtre. [...]

[...] Ils approchaient des îles. Les grandes masses rougeâtres devenaient sombres ; tout le paysage se simplifiait dans le crépuscule ; la Seine, le ciel, les îles, les coteaux n'étaient plus que des taches brunes et grises qui s'effaçaient au milieu d'un brouillard laiteux. (*TR*, ch. 11, p. 568-569)

Le suffixe « -âtre » confère au paysage une impression d'ambiguïté et de malpropreté, comme dans l'*incipit* du roman¹. Ces taches de couleurs sans contour confèrent aussi au paysage une atmosphère funèbre.

Ce paysage n'a plus rien de commun avec le *locus amoenus* virgilien ni certains tableaux « lavés et adoucis » de l'école de Barbizon. La découverte de Bennecourt coïncide ainsi avec l'évolution esthétique zolienne depuis 1866. À l'instar de Manet et d'autres futurs peintres impressionnistes, Zola commence à dépeindre le paysage des bords de l'eau au moyen de taches de lumières aux dépens de contours clairs. Il se détourne en même temps des stéréotypes bucoliques – purs, mais stériles – de la rivière, pour se focaliser davantage sur l'énergie latente de la Nature. Les bords de la Seine ne sont plus un havre de repos : ils deviennent un lieu accueillant les noyaux narratifs des œuvres.

¹ « [...] une clarté blanchâtre tombe des vitres sales et traîne misérablement dans le passage. [...] les vitrines, faites de petits carreaux, moirent étrangement les marchandises de reflets verdâtres [...]. » (*TR*, ch. 1, p. 525)

3. Du repos au travail

1) La seconde découverte de Bennecourt en 1868

Le séjour de l'été 1868 à Bennecourt ouvre un nouvel horizon à la littérature zolienne. Après la rédaction de critiques d'art sur le Salon de 1868, Zola quitte Paris pour Bennecourt en juin, comme deux ans auparavant¹. Cette fois-ci, en revanche, il « ne se contente pas, à Bennecourt, de se reposer et de rêver, il observe et juge les conditions de vie² ». L'écrivain rédige deux chroniques semblables, récits d'une journée heureuse passée à canoter sur les bras sinueux de la Seine. Le premier texte, intitulé « Chronique », est écrit pour *L'Événement illustré* du 17 juin³. La plupart de ses paragraphes seront réutilisés pour une autre chronique plus longue intitulée « Causerie », datée du 25 juin et parue dans *La Tribune* du 28 juin⁴. Même si les deux textes comportent des scènes presque identiques (le réveil à cause du tapage de la forge et la promenade en canot), de nouveaux éléments (la lecture de Michelet et de Jules Simon) apparaissent dans le second.

Nous aborderons d'abord les points communs : le forgeron, la Seine et le canot. Souffrant de la laideur et de la chaleur parisiennes, le narrateur s'échappe de la capitale et se retrouve à Gloton, un hameau de Bennecourt. Il couche « dans une grande chambre nue, située au-dessus de la forge d'un maréchal-ferrant⁵ », mais son sommeil sera

¹ Il n'est pas facile de déterminer quand Zola séjourne à Bennecourt en 1868. Sa correspondance permet d'attester uniquement de ses séjours de juillet et de septembre (Rodolphe Walter, « Émile Zola à Bennecourt en 1868 : Les vacances d'un chroniqueur », *Les Cahiers naturalistes*, n° 37, 1969, p. 29). Deux chroniques (des 17 et 28 juin) que nous étudierons décrivent ses séjours récents. On peut donc supposer qu'il séjourne à Bennecourt avant le 15 juin. Sa seconde chronique prétend être écrite à « Gloton [Bennecourt], 25 juin ». Zola se rend-il à Bennecourt à deux reprises en juin ? Le second séjour lui ouvre-t-il des horizons ? Cette hypothèse permettrait d'expliquer la différence entre les deux chroniques. Pourtant, Rodolphe Walter met en doute la véracité de la mention « Gloton, 25 juin » : « Il serait aléatoire de rechercher, dans ces dates, comme dans celle de l'article de *L'Événement illustré*, des indications précises sur les jours où Zola se trouve à Gloton ou à Paris ; il arrange vraisemblablement le détail des faits pour les besoins de ses chroniques » (*ibid.*, p. 32). En somme, nous conjecturons plutôt que Zola a rédigé la seconde chronique à Paris en se remémorant ses séjours du début du mois.

² Rodolphe Walter, « Émile Zola à Bennecourt en 1868 : Les vacances d'un chroniqueur », art. cit., p. 36.

³ Émile Zola, « Chronique », dans *L'Événement illustré*, 17 juin 1868, dans *OC*, tome XIII, p. 99-101.

⁴ Émile Zola, « Causerie », dans *La Tribune*, 28 juin 1868, dans *OC*, tome XIII, p. 112-117.

⁵ Émile Zola, « Chronique », dans *L'Événement illustré*, 17 juin 1868, dans *OC*, tome XIII, p. 99.

interrompu brusquement à quatre heures du matin :

Ce matin, vers quatre heures, j'ai été réveillé en sursaut par des coups sourds et terrifiants qui ébranlaient mon lit. « Allons, bon ! me suis-je dit dans le vague du réveil, voilà encore des journalistes qui s'administrent des coups de poing sur le trottoir. » Puis, j'ai reconnu les bruits vibrants de l'enclume, je me suis souvenu que j'étais à Gloton, loin de toute boutique de papier noirci¹.

Dans cet extrait, le narrateur confond d'abord les bruits de la forge avec ceux des journalistes de Paris. Pourquoi les journalistes ? Après sa démission de la librairie Hachette en janvier 1866, Zola gagne principalement sa vie grâce aux journaux auxquels il envoie des articles, des romans-feuilletons, des critiques artistiques ou littéraires et des chroniques. Il est donc justifié de considérer Zola comme un journaliste au sens large². Les journalistes travaillent dès le petit matin, comme les maréchaux-ferrants : les bruits de la forge rappellent donc à l'auteur le fracas du quotidien à Paris, qu'il voulait laisser à la capitale. En d'autres termes, le forgeron n'est qu'une amorce de fausse évocation.

Certes, la chronique « Causerie » de *La Tribune* commence également par une scène de réveil identique, mais Zola s'y appesantit un peu plus sur la source des « bruits vibrants de l'enclume » :

Ce matin, vers quatre heures, j'ai été réveillé en sursaut par des coups sourds et terrifiants qui ébranlaient mon lit. Je me suis cru à Paris, j'ai pensé un instant qu'on se battait dans les rues. Puis j'ai reconnu les bruits vibrants de l'enclume. Mon hôte était déjà à la besogne et

¹ *Ibid.*, p. 99-100.

² Zola trouvera ses expériences en tant que journaliste très utiles pour sa carrière littéraire : « À tout jeune écrivain qui me consultera, je dirai : “Jetez-vous dans la presse à corps perdu, comme on se jette à l'eau pour apprendre à nager.” C'est la seule école virile, à cette heure ; c'est là qu'on se frotte aux hommes et qu'on se bronze ; c'est encore là, au point de vue spécial du métier, qu'on peut forger son style sur la terrible enclume de l'article au jour le jour. » (Émile Zola, « Adieux », *Figaro*, 22 septembre 1881 ; cité dans *Zola journaliste. Articles et chroniques*, éd. Adeline Wrona, Paris, Flammarion, 2011, p. 318.)

tapait de tout son cœur. Une lumière claire entrait par ma fenêtre, et cette lumière devenait toute rose en se reflétant sur le carreau de la chambre. De mon lit, je voyais le foyer de la cheminée, largement éclairé par le toit ; j'entendais venir de cette lueur le gazouillement d'un nid d'hirondelles qui devait se trouver dans le tuyau¹.

L'effacement de la référence aux journalistes et la focalisation sur l'atmosphère joyeuse du travail à la forge est ce que l'on souhaite retenir de cet extrait. Nous reviendrons au forgeron plus tard. Le narrateur des deux chroniques ne se fâche pas à cause du tapage, mais descend au contraire vers le fleuve pour profiter de cette « radieuse matinée² ». Il détache un canot et se dirige vers une des « rives boisées des îles³ ». Sur place, il croit découvrir des « boudoirs secrets [...] au milieu des joncs flottants⁴ ». Sylvie Collot compare cet itinéraire sinueux à la « quête voyeuriste [...] de l'entrée du corps maternel [...] à la pilosité caractéristique, avant d'atteindre le saint des saints (trou, berceau aquatique⁵) ».

L'intrigue se ramifie juste au milieu de la scène de canotage. Dans le premier texte, le narrateur reste plongé dans ses rêveries : « Personne ne savait que j'étais là, pas même les oiseaux. Cette pensée me ravissait. Je n'avais avec moi que mon image reflétée dans l'eau dormante. Je jouissais profondément de ma solitude, me disant que le monde était mort⁶ [...] ». Sur le canot flottant, il s'imagine devenir le dernier homme d'un monde dévasté. Rêver d'être séparé du monde entier finit par le glacer⁷. Même les grands événements politiques relatés dans la presse lui paraissent insignifiants, car « les nénuphars [lui] sembl[ent] ignorer notre histoire contemporaine⁸. » La sphère de la Nature et celle de la société humaine sont complètement dissociées. En résumé, dans la

¹ Émile Zola, « Causerie », dans *La Tribune*, 28 juin 1868, dans *OC*, tome XIII, p. 113.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ Sylvie Collot, *Les Lieux du Désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992, p. 155.

⁶ Émile Zola, « Chronique », dans *L'Événement illustré*, *OC*, tome XIII, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸ *Ibid.*

« Chronique » de *L'Événement illustré*, les scènes du réveil et du canot décrivent toutes deux la rupture consommée du journaliste avec Paris.

2) La fraternité universelle et l'éloge du travail

- Le « naturalisme » de Michelet

Dans le second texte, celui de la « Causerie », le narrateur approfondit une réflexion plus générale. La lecture des « poèmes de Michelet, *L'Oiseau*, *L'Insecte*, *La Montagne*, ces épopées de la vie universelle¹ » l'aident à se perdre dans des rêveries davantage euphoriques. Tout comme dans le domaine de l'éducation féminine, l'influence de Michelet aura aussi été décisive sur la description « naturaliste » de la nature chez Zola. Comme l'explique Suwala, « Michelet, vers 1860, n'est pas seulement l'un des derniers grands romantiques, auteur de "l'épopée lyrique de la France" ; il est aussi l'un des premiers "poètes naturalistes", auteur de *L'Oiseau* et de *L'Insecte*, ainsi qu'un écrivain "réaliste", auteur de *L'Amour* et de *La Femme*² ». Suwala résume le « naturalisme poétique de Michelet » en ces termes :

[...] exaltation de la nature, parenté de tous les êtres, unité de la vie et de la mort, lien indissoluble de l'amour et de la mort, réapparaissent dans [*L'Amour* et *La Femme*]. L'homme et la nature ne s'opposent plus comme deux univers différents, celui de l'esprit, de la raison, de la liberté, et celui de la matière, de l'instinct, de la fatalité. L'homme intégré dans ce grand tout, la nature, n'en est qu'une partie, soumise aux mêmes lois que tous les autres êtres, de la plante à l'animal, auxquels l'unissent les liens de l'universelle parenté. Le monde végétal offre à l'homme le merveilleux spectacle de l'éternel retour³ [...].

À l'instar de Michelet, le narrateur zolien éprouve des « sympathies de frère pour les fauvettes et les libellules, pour les chênes et les aubépines » et « se sent vraiment le parent

¹ Émile Zola, « Causerie », dans *La Tribune, OC*, tome XIII, p. 114.

² Halina Suwala, *Autour de Zola et du Naturalisme*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 84.

des insectes de l'herbe, des papillons de l'air, de la moindre branche des feuillages¹ ». Il sent que la sève des peupliers monte dans sa chair². Cette scène décrivant le « souffle de la vie et de la fraternité universelles³ » sert à la fois à clore les scènes de baignade des années 1860 et à préfigurer la convalescence du héros au jardin du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret* (1875). Le narrateur n'est plus coupé du monde, il se confond dans l'univers tout entier. Suwala relate qu'après avoir lu cette chronique, Michelet remercia Zola d'avoir décelé son côté naturaliste, lequel rivalise avec son côté historien⁴.

Comment la réécriture d'un texte rédigé dix jours plus tôt permet-elle à l'auteur d'aboutir à une conclusion diamétralement opposée ? Que s'est-il passé entre le 17 (date de parution de la « Chronique » dans *L'Événement illustré*) et le 28 juin (date de parution de la « Causerie » dans *La Tribune*) ? Pour le savoir, il faut s'attarder sur un entretien ayant eu lieu le 19 juin entre Zola et un rédacteur de *La Tribune*. Cette dernière est un « journal libéral (républicain et anticlérical⁵) ». Bien que Zola partage globalement l'orientation politique de la rédaction, le décalage entre les goûts littéraires de l'auteur et le penchant politique du journal suscite un conflit⁶. En février 1869, lorsque cet hebdomadaire se transforme en quotidien politique, « Zola sera alors prié de laisser la

¹ Émile Zola, « Causerie », dans *La Tribune*, OC, tome XIII, p. 114.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ Suwala cite une lettre de Michelet à Zola, datée du 28 juin, conservée à la Bibliothèque nationale (Département des manuscrits, N. A. Fr. 24522 f. 178) : « Oui, j'ai voulu deux choses, cela est excessif, l'*Histoire* et la *Nature*. L'*Histoire de France*, grâce à Dieu, est achevée [...], mais la *Nature*, quand et comment l'achever ? ». (Halina Suwala, *Autour de Zola et du Naturalisme*, op. cit., p. 90)

⁵ *Guide Émile Zola*, p. 82. Selon Adeline Wrona, « fondée en juin 1868 pour préparer les élections législatives de 1869, *La Tribune*, d'abord hebdomadaire puis quotidien, se saisit de la relative libéralisation politique pour donner la parole à l'opposition républicaine, bourgeoise et modérée. Zola y est engagé pour une "Causerie" régulière, plus littéraire que politique, répondant à son "inspiration du moment". » (*Zola journaliste. Articles et chroniques*, éd. Adeline Wrona, Flammarion, 2011, p. 144)

⁶ « *La Tribune* appartient à des bourgeois libéraux, républicains, anticléricaux, qui prévoient et préparent la transformation progressive et pacifique des structures exécutives et législatives, et ne pensent pas un instant à modifier son système social. Zola sera bien le seul, sur ce plan, à poser des questions oiseuses. Il s'est embarqué sur un des bateaux de la gauche ; mais il est doublement marginalisé : parce qu'il répugne à l'embrigadement et à l'idéologie des partis et des comités, et parce qu'il s'intéresse, de plus près que ses employeurs, au peuple. » (Henri Mitterand, *Zola*, op. cit., tome I, p. 605)

place aux propos de la campagne électorale¹ ». Dès la fondation du journal en juin 1868, l'hétérogénéité des thématiques naissant sous la plume de Zola irrite certains rédacteurs du journal. Alors que l'auteur souhaite « faire un article toutes les semaines », André Lavertujon² lui demande de n'en rédiger qu'un par quinzaine³. Le 19 juin, lors d'un entretien avec Lavertujon, Zola a l'impression que celui-ci est satisfait de sa prochaine « Causerie » (du 21 juin⁴), dans laquelle il fustige la vie étouffante de la capitale où la Préfecture de police se charge de surveiller le peuple et d'envoyer « chaque jour à l'empereur et à l'impératrice un double rapport sur la physionomie morale de Paris⁵ ». Faut-il donc introduire une réflexion politique dans ces causeries ?

En clôture de la « Causerie » du 21 juin, le narrateur annonce à son lectorat qu'il va se « reposer à [son] tour dans la sérénité large de la campagne [...] pour oublier les misères de la ville⁶ ». Il annonce aussi d'ores et déjà le cadre de la prochaine « Causerie » : « Par ces matinées de soleil, qu'il doit faire bon dans une certaine île que je connais en pleine Seine ! C'est une solitude heureuse, habitée seulement par de grands peupliers, doux comme des enfants⁷. » En réalité, il ne s'agit pas là d'une annonce de la prochaine « Causerie », mais d'un résumé de la « Chronique » parue le 17 juin dans *L'Événement illustré*. Zola a dû penser que le texte du 17 juin n'était pas suffisamment politique, car il réécrit considérablement la « Chronique » pour la prochaine « Causerie » (à paraître le 28 juin dans *La Tribune*). Deux motifs nouveaux sont ajoutés : d'une part le naturalisme de Michelet, qui ne brille pas par sa dimension politique, et, d'autre part, l'éloge du travail, qu'il est temps d'étudier.

¹ Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 655.

² « André Lavertujon, né en 1827, rédacteur en chef de *La Gironde*, à Bordeaux, après 1855, s'est présenté en vain aux élections législatives en 1863 et en 1869 » ; c'est lui qui « rédige l'éditorial du premier numéro. » (*ibid.*, p. 603-604)

³ Lettre de Zola à Théodore Duret du 19 juin 1868, dans *Corr.*, tome II, p. 129-130.

⁴ « M. Lavertujon a paru très satisfait de mon second article. « Je n'en retrancherais pas une virgule, m'a-t-il dit, mais M. Duret aura peur peut-être. » (Lettre de Zola à Théodore Duret du 19 juin 1868, dans *Corr.*, tome II, p. 130)

⁵ Émile Zola, « Causerie », dans *La Tribune*, 21 juin 1868, dans *OC*, tome XIII, p. 103.

⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁷ *Ibid.*

- L'éloge du travail à travers la lecture de Jules Simon

Dans la « Causerie » du 28 juin, le narrateur aborde de façon maladroite à la fois de ses rêveries et de l'éloge de la science et du travail. Il a lu les poèmes de Michelet, et continue avec « la suite du poème sur la nature elle-même¹ ». Il comprend que « de blanches divinités ne se cachent pas sous l'écorce des arbres et dans le calice des fleurs », et que « la science nous a révélé une poésie plus haute² ». Zola entend ici remplacer la poésie antique (de Virgile et du *locus amoenus*) par une autre, moderne, mieux adaptée au positivisme de l'époque³. En effet, « les allégories sont devenues froides et puérides à côté des véritables amours de la fleur et de la vie réelle des arbres⁴ ».

Le narrateur va plus loin dans la rêverie en comparant le peuple aux insectes, aux oiseaux et aux arbres. La nature lui enseigne la liberté, la solidarité, voire la joie dans le travail, à travers « l'alouette qui monte droit dans le ciel », « le peuple innombrable des insectes » ainsi qu'« une fauvette qui travaillait à son nid⁵ ». Pour passer du sujet de la nature à celui du travail du peuple, Zola fait référence à Jules Simon, philosophe et auteur de *La Religion naturelle* (1856), *La Liberté* (1859), *L'Ouvrière* (1861) et du *Travail* (1866). Il est fort possible que ce changement soudain de sujet, d'une problématique naturelle à une autre, sociale, ait pour but de satisfaire une exigence politique de *La Tribune*. En effet, le narrateur tente de retirer de son expérience poétique à la campagne une pensée républicaine, voire socialiste⁶, par l'intermédiaire de *L'Ouvrière* de Simon :

¹ Émile Zola, « Causerie », dans *La Tribune*, 28 juin 1868, dans *OC*, tome XIII, p. 115.

² *Ibid.*

³ Zola s'intéresse à l'union entre la poésie et la science au moins dès 1864 : « Il faut nous séparer violemment de l'école lyrique de 1830, ou du moins la renouveler, la faire nôtre par une nouvelle inspiration. [...] Oui, l'humanité monte vers la cité idéale. La science lui ouvre les voies : la poésie, dans les siècles nouveaux qui vont s'ouvrir, ne saurait rester l'éternelle ignorante des siècles passés. Les cieus de Dante ne sont plus, qu'elle chante les cieus de Laplace, plus vastes et plus sublimes. » (Émile Zola, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », *Journal populaire de Lille*, 16 avril 1864, dans *NME*, tome I, p. 372-373)

⁴ Émile Zola, « Causerie », dans *La Tribune*, *OC*, tome XIII, p. 115.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶ *Le Dictionnaire d'Émile Zola* conclut que « son socialisme est un socialisme de cœur, qui se satisfait, depuis son adolescence, de grands mots porteurs, tels : liberté, justice, fraternité, paix. De plus en plus effrayé par les tensions qui agitent la société de son temps, il se réfugie dans l'utopie d'une réforme sociale effectuée en douceur, par le progrès et l'intelligence, qu'il incarne dans les héros des *Évangiles*. » (Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière, Véronique Lavielle,

La journée était achevée, chaque être avait fini sa besogne, les ateliers de la terre se fermaient. Je songeais à ces pauvres filles qui se rougissent les yeux dans les ateliers de nos villes ; je me rappelais certaines pages du beau livre de M. Jules Simon, *L'Ouvrière*, cette œuvre d'un grand cœur, et je me disais que nous avons tout déshonoré, même le travail. Chez nous, il y a des riches et des pauvres, des misérables qui meurent de fatigue pour nourrir les heureux de ce monde. Aux champs, il n'y a que des travailleurs, chacun gagne son pain, et c'est pour cela que la campagne, quand la journée est finie, a la sérénité d'une cité idéale de justice et de liberté¹.

Ainsi Zola parvient-il à tirer d'une scène anodine de promenade en canot sur la Seine des réflexions politiques et philosophiques. En observant la nature, le narrateur comprend que le malheur des ouvriers trouve en grande partie sa source dans l'aliénation par le travail.

Pourtant, cette tentative zolienne n'est pas correctement comprise par Lavertujon. Après avoir lu cette « Causerie » pour le numéro du 28 juin, ce dernier lui conseille dans une lettre :

Monsieur et cher Collaborateur, [...] il faut penser au prochain numéro. Préparez encore une causerie, mais voulez-vous me permettre un conseil ? causez un peu plus, soyez moins préoccupé des gourmets de littérature (pour eux votre dernier article était exquis) et pensez davantage au gros public, aux femmes, aux jeunes gens et même aux hommes sérieux qui, dans un journal où tout est grave, vont vers le titre causerie espérant trouver sous cette rubrique un peu de frivolité².

s. v. « socialisme », dans le *Dictionnaire d'Émile Zola, op. cit.*, p. 394) Sur le socialisme chez Zola, voir aussi Giovanni Dotoli, *Zola écrivain du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 69-79.

¹ Émile Zola, « Causerie », dans *La Tribune, OC*, tome XIII, p. 116.

² André Lavertujon, lettre à Émile Zola, 27 juin 1868, conservée à la B.N., mss, nouv. acq. franç. n° 24521, ff^{os} 283-284 ; cité dans Rodolphe Walter, « Émile Zola à Bennecourt en 1868 : Les vacances d'un chroniqueur », art. cit., p. 36-37.

Le goût littéraire et le penchant scientifique de Zola gênent le rédacteur soucieux de divertir le grand public. La relation entre Zola et *La Tribune* semble aussi difficile qu'infructueuse pour les deux parties. En effet, on imagine mal Zola écrire des pamphlets pour la campagne électorale des républicains, dont est Lavertujon, ou des chroniques frivoles pour plaire aux abonnés bourgeois. Cependant, bien que cette collaboration soit mouvementée, nous voulons y trouver des conséquences positives pour le développement littéraire zolien, comme nous l'expliquerons plus bas.

La réécriture de la « Chronique » (17 juin) pour la « Causerie » (28 juin) a certes eu lieu non pas pour des raisons esthétiques ou littéraires, mais politiques et éditoriales. Pour autant, Zola parvient à en retirer de nouveaux motifs (la fraternité universelle et l'éloge du travail) qu'il rattache à la description des bords de Seine. Ces motifs seront réunis dans une utopie mêlant travail, science et nature. L'extrait ci-dessus présage en effet de la voie que Zola prendra non seulement dans les *Rougon-Macquart*, mais aussi dans ses deux dernières séries que sont les *Trois Villes* et les *Quatre Évangiles*. Pour l'auteur, dans une cité utopique, tout le monde doit avoir son propre métier, comme les insectes et les plantes possèdent leur propre fonction. L'éloge du travail est donc inséparable de celui de la nature, poétisée et spiritualisée par la science elle-même¹.

Zola suivra le conseil de Lavertujon. Il tentera d'exprimer d'une manière accessible au public le « naturalisme » de Michelet ou la philosophie de Jules Simon, sans recourir à l'enthousiasme romantique ou aux références directes à leurs œuvres. Comment modifie-t-il son style en conséquence ? Pour le découvrir, nous nous pencherons surtout sur l'évolution de la scène du réveil par le tapage du forgeron à quatre heures du matin. Les chroniques s'ouvrent toutes deux sur cette scène, mais la réécriture modifie considérablement leur fonction. Dans la première version, le narrateur ne s'intéresse pas à la personnalité même du maréchal-ferrant. Le bruit de la forge n'est

¹ La préoccupation zolienne pour le lien entre poésie et science remonte au moins à son article « Du progrès dans les sciences et dans la poésie » publié en 1864 : « Je dirais adieu aux beaux mensonges des mythologies [...]. La science lui ouvre les voies ; la poésie [...]. Les cieux de Dante ne sont plus, qu'elle chante les cieux de Laplace, plus vastes et plus sublimes. » (Émile Zola, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », *Le Journal populaire de Lille*, le 16 avril 1864, dans *NME*, tome I, p. 372-373)

qu'un déclic servant à comparer les tapages, ennuyeux et joyeux respectivement, que causent les querelles des journalistes dans les rues de Paris et le martèlement du métal dans les forges de campagne. En revanche, dans la seconde version, le personnage du forgeron prend de l'importance en ce qu'il sert à annoncer la conclusion de la « Causerie » sur la fraternité universelle et l'éloge du travail. Le réveil de l'*incipit* fait ainsi pendant à la conclusion de l'*excipit*. Bien plus tard, Zola approfondira ce motif pour décrire l'ouvrier idéal, celui qui n'est pas aliéné au travail¹.

3) Les motifs du « forgeron » et de la danse des marteaux

Motif important, le forgeron réveille le narrateur et lui enseigne la véritable vie ouvrière. Deux hommes ont servi de modèle au forgeron : Calvaire Levasseur, forgeron maréchal-ferrant, et son fils Delphin². Ce n'est pas Zola, mais Cézanne qui les découvre et, le premier, fait d'eux un motif artistique. Deux ans avant les deux chroniques zoliennes, Delphin apparaît déjà « sur le croquis accompagnant la lettre de Cézanne à Zola du 30 juin 1866³ ». En juin 1868 au plus tard, Zola demeure probablement au premier étage de l'atelier de Levasseur, comme Cézanne avant lui⁴.

En 1874, Zola réécrit la scène du réveil pour sa nouvelle « Le Forgeron » des *Nouveaux contes à Ninon* (1874). Alors que les deux chroniques de 1868 ne décrivent pas l'apparence du forgeron, ce texte s'ouvre sur son portrait :

Le Forgeron était un grand, le plus grand du pays, les épaules noueuses, la face et les bras noirs des flammes de la forge et de la poussière de fer des marteaux. Il avait, dans son

¹ Le travail deviendra un thème central chez le dernier Zola. Dans *Travail* (1901), tandis que l'« une espèce humaine [est] damnée par le travail esclave », l'usine rédemptrice du protagoniste le sauve par « l'alliance de la science et de la fraternité » (Alain Morice, « Travail, roman de Zola, ou la "race" ouvrière entre malédiction et messianisme rédempteur », *Tumultes*, n° 26, 2006, p. 78 et 80.

² Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, tome I, p. 524.

³ *Ibid.* La photo de ce dessin se trouve aussi p. 19 [dans la section photographique].

⁴ Sur ce thème, voir aussi Rodolphe Walter, « Émile Zola et Paul Cézanne à Bennecourt, en 1866 », communication présentée à la séance des Amis du Mantois, le premier mars 1961, et publié dans *Bulletin de la Société « Les Amis du Mantois »* (nouvelle série), Mantes-la-Jolie, 1961, p. 1-40. [en ligne], Mantes Histoire. <http://mantes.histoire.free.fr/items/fichiers/1199.pdf>.

crâne carré, sous l'épaisse broussaille de ses cheveux, de gros yeux bleus d'enfant, clairs comme de l'acier¹.

L'hyperbole (« le plus grand du pays ») présage bien de la caractéristique fictive de ce texte. Le contraste entre l'aspect extérieur grossier et intérieur candide rappelle également certaines fables. Pour fictionnaliser son expérience, Zola amplifie la durée du séjour à Bennecourt, de quelques jours ou quelques semaines à toute une année. Le narrateur est exténué par la vie parisienne et quitte la capitale afin de se rétablir :

J'ai vécu une année chez le Forgeron, toute une année de convalescence. J'avais perdu mon cœur, perdu mon cerveau, j'étais parti, allant devant moi, me cherchant, cherchant un coin de paix et de travail, où je pusse retrouver ma virilité. C'est ainsi qu'un soir, sur la route, après avoir dépassé le village, j'ai aperçu la forge, isolée, toute flambante, plantée de travers à la croix des Quatre-Chemins².

Soulignons que, pour le narrateur, la convalescence n'est pas une simple prise de repos. À la recherche d'une motivation pour reprendre le travail, il décide de séjourner chez un forgeron, symbole du travail manuel, de virilité, voire de l'acte de création. Chaque matin, le narrateur sera réveillé par la « danse » des marteaux :

Dès cinq heures, avant le jour, j'entrais dans la besogne de mon hôte. Je m'éveillais au rire de la maison entière, qui s'animait jusqu'à la nuit de sa gaieté énorme. Sous moi, les marteaux dansaient. Il semblait que « la Demoiselle » me jetât hors du lit, en tapant au plafond, en me traitant de fainéant. Toute la pauvre chambre, avec sa grande armoire, sa table de bois blanc, ses deux chaises, craquait, me criait de me hâter³.

¹ Émile Zola, « Le Forgeron », *Nouveaux contes à Ninon* [1874], dans *CN*, p. 454.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 455.

Les changements par rapport à la première version sont manifestes : les meubles et la chambre sont personnifiés et le grand marteau se voit nommé « la Demoiselle ». La danse de ce dernier prépare, à l'évidence, la scène du « duel » entre le forgeron Goujet (Gueule-d'Or) et Bec-Salé devant Gervaise dans *L'Assommoir* :

C'était le tour de la Gueule-d'Or. Avant de commencer, il jeta à la blanchisseuse un regard plein d'une tendresse confiante. Puis, il ne se pressa pas, il prit sa distance, lança le marteau de haut, à grandes volées régulières. Il avait le jeu classique, correct, balancé et souple. Fifine, dans ses deux mains, ne dansait pas un chahut de bastringue, les guibolles emportées par-dessus les jupes ; elle s'enlevait, retombait en cadence, comme une dame noble, l'air sérieux, conduisant quelque menuet ancien. Les talons de Fifine tapaient la mesure, gravement ; et ils s'enfonçaient dans le fer rouge, sur la tête du boulon, avec une science réfléchie, d'abord écrasant le métal au milieu, puis le modelant par une série de coups d'une précision rythmée¹.

Dans *L'Assommoir*, Goujet est un personnage exceptionnel à double titre puisqu'il est l'un des seuls ouvriers qui résiste à la tentation de la fainéantise, et qu'il conserve son innocence dans le milieu corrompu de la Goutte-d'Or. Cette scène constitue l'apogée de l'amour platonique entre Gervaise et Goujet, le mouvement du marteau symbolisant clairement l'acte sexuel : « [Gervaise] sentait que [les coups de marteau de la Gueule-d'Or] lui enfonçai[en]t quelque chose là, quelque chose de solide, un peu du fer du boulon². » Mais bien que ce forgeron viril, travailleur et gentil représente le seul espoir de Gervaise, celle-ci ne peut accepter sa proposition de fuite en amoureux³. Après sa rupture avec Goujet, la dégringolade de l'héroïne s'accélérera.

Dans « Le Forgeron », le narrateur ne se rend pas au bord de la Seine pour canoter ; il passe de fréquentes journées à la forge à observer le travail de l'artisan, comme

¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, ch. 6, dans *RM*, tome II, p. 533.

² *Ibid.*, p. 534.

³ *Ibid.*, p. 616.

le fera Gervaise. La réécriture d'« Chronique » (du 17 juin 1868) au « Forgeron » (1874) en passant par la « Causerie » (du 28 juin 1868) permet à l'auteur de modifier le thème principal du texte, passant du repos en plein air au rétablissement par le travail. Après une année aux côtés du forgeron, « dans la forge, au milieu des charrues », le narrateur a « guéri à jamais [son] mal de paresse et de doute¹ ».

Résumons l'impact de la seconde découverte de Bennecourt. Zola abandonne le *topos* idyllique du *locus amoenus* au bord de la Seine. Bennecourt n'est plus un simple lieu de repos ni de solitude loin du monde car les personnages y font désormais l'expérience de la communion avec l'univers tout entier, de la fraternité avec les plantes et les insectes, ainsi que de la joie du travail manuel. En contemplant la vie sauvage, ils comprennent que le mal de la société humaine provient de l'aliénation du travail, non seulement pour les ouvriers, mais aussi pour les aristocrates et les bourgeois : certains sont contraint de travailler avec des outils appartenant à d'autres, sous leurs ordres, sans possibilité d'exercer leur libre arbitre, tandis que d'autres sont privés du plaisir de travailler de leurs mains. Le motif du forgeron œuvrant dans un atelier de banlieue sera approfondi durant la rédaction des *Rougon-Macquart*.

4) De Bennecourt à Médan

Selon Walter, Zola visite régulièrement Bennecourt, presque à chaque été, de 1866 à 1871, et « il n'est pas impossible qu'il ait revu Bennecourt et son hameau de Gloton après cette date² ». Zola ne donnera certes plus autant d'importance à cette commune à partir des années 1870, mais son intérêt pour la banlieue des bords de Seine ne s'éteindra jamais.

Dix ans après sa seconde découverte de Bennecourt, l'auteur trouve enfin l'endroit où il pourra concrétiser son idéal. En mai 1878, enrichi grâce aux droits d'auteur de *L'Assommoir*, « Zola décide de louer, pour l'été de 1878, une maison aux environs de

¹ Émile Zola, « Le Forgeron », *Nouveaux contes à Ninon*, dans *CN*, p. 458.

² Rodolphe Walter, « Zola et ses amis à Bennecourt (1866) », *Les Cahiers naturalistes*, 1961, n° 17, p. 19.

Paris¹ ». Il en trouve une à vendre à Médan, commune campagnarde à trente kilomètres en aval de la capitale, située exactement à mi-chemin entre Paris et Bennecourt. Enchanté de cette trouvaille, il l'achète, la rénove de fond en comble et y ajoute deux tours, d'abord « la tour Nana », puis « la tour Germinal » dix ans plus tard.

Pourquoi cette maison à Médan a-t-elle si vivement attiré Zola ? La raison n'est pas la proximité de la gare : bien que le chemin de fer coure juste devant la propriété, la maison est « loin de toute station² ». Serait-ce plutôt l'éloignement de Paris et l'atmosphère campagnarde ? Sans doute. Zola décrit sa maison à Médan comme un « modeste asile champêtre [...] dans un trou charmant » :

J'ai acheté une maison, une cabane à lapins, entre Poissy et Triel, dans un trou charmant, au bord de la Seine ; neuf mille francs, je vous dis le prix pour que vous n'ayez pas trop de respect. La littérature a payé ce modeste asile champêtre, qui a le mérite d'être loin de toute station et de ne pas compter un seul bourgeois dans son voisinage. Je suis seul, absolument seul ; depuis un mois, je n'ai pas vu une face humaine³.

Cependant, le nouveau propriétaire omet délibérément de mentionner le bruit causé par la ligne qui relie Paris-Saint-Lazare au Havre. Son attrait pour cette maison est donc plutôt à chercher ailleurs. Peut-être s'agit-il de la présence d'une grande île, l'île de Platais, en

¹ Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 121.

² Lettre de Zola à Félix Duquesnel du 31 juillet 1878, dans *Corr.*, tome III, p. 194. La station de Villennes-sur-Seine, à deux kilomètres au sud de la maison de Médan, n'ouvre qu'en 1880 : « La station de Villennes est ouverte » (Lettre de Zola à Numa Coste du 26 septembre 1880, dans *Corr.*, tome IV, p. 111). Zola conseil donc de descendre à Triel et de revenir vers Paris à pied (plus de trois kilomètres) ou de descendre à Poissy et de louer une voiture particulière : « Vous prendrez le train qui part à 2 h. de Paris et vous descendrez à Triel ; là vous reviendrez sur vos pas, vers Paris, en suivant le côté gauche de la voie ; un chemin suit la haie qui borde la voie et conduit droit à Médan ; au bout d'une demi-heure de marche, quand vous rencontrerez un pont, vous passerez sur ce pont et vous serez arrivé : la maison est de l'autre côté du pont, à droite. Maupassant, qui a pris ce chemin, s'en est bien trouvé ; et c'est par là que je vais moi-même à Paris. » (Lettre de Zola à Léon Hennique du 15 août 1878, dans *Corr.*, tome III, p. 208) ; « Je suis loin de toute station ; il faudrait que vous prissiez une voiture particulière à Poissy, ce qui vous coûterait bien de l'argent et bien du temps. » (Lettre de Zola à Gustave Francolin ou Georges Lassez du 7 août 1878, dans *Corr.*, tome III, p. 199)

³ Lettre de Zola à Gustave Flaubert du 9 août 1878, dans *Corr.*, tome III, p. 201-202.

face de la propriété. Suivant le conseil de Maupassant, qui se chargera de conduire le bateau acheté à Médan, Zola décide de se procurer un petit canot de « cinq mètres de long » et « quatre passagers au maximum » à la place d'« une embarcation suffisamment vaste », plus difficile à conduire¹. Comme Zola s'installe à Médan le 4 juillet et que Maupassant lui amène le bateau dès le 14, il semble bien que le canotage ait constitué l'attrait principal de Zola pour Médan².

Depuis l'achat du bateau baptisé *Nana* en juillet 1878, Zola, ses amis aixois et ses nouveaux amis ou disciples du groupe de Médan en profitent pour traverser la Seine et investir l'île de Platais, qui était alors presque déserte. Maupassant décrit une de ces parties afin de mythifier l'origine des « Soirées de Médan » :

Nous nous trouvions réunis, l'été, chez Zola, dans sa propriété de Médan.

Pendant les longues digestions des longs repas [...], nous causions. [...]

Certains jours, on pêchait à la ligne. Hennique alors se distinguait, au grand désespoir de Zola, qui n'attrapait que des savetiers.

Moi, je restais étendu dans la barque la « Nana », ou bien je me baignais pendant des heures, tandis que Paul Alexis rôdait avec des idées grivoises, que Huysmans fumait des cigarettes, et que Céard s'embêtait, trouvant stupide la campagne.

Ainsi se passaient les après-midi ; mais comme les nuits étaient magnifiques, chaudes, pleines d'odeurs de feuilles, nous allions chaque soir nous promener dans la grande île en face.

Je passais tout le monde dans la « Nana³ ».

¹ Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014, p. 153-154.

² « Je suis à la campagne depuis cinq jours » (Lettre de Zola à Numa Coste du 9 juillet 1878, dans *Corr.*, tome III, p. 186). « Le 14 juillet 1878, Maupassant et Hennique, assistés par un ami, parcoururent à la rame les 49 kilomètres qui séparaient Bezons de Médan. » (Colette Becker, Alain Pagès, Albert J. Salvan, note dans *Corr.*, tome III, p. 192)

³ Guy de Maupassant, « Les Soirées de Médan. Comment ce livre a été fait », *Le Gaulois*, 17 avril 1880, p. 2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5234199>.

Si la véritable origine des *Soirées de Médan* est certes beaucoup moins poétique que cette scène assez fictive, cette dernière représente bien quand même comment Zola et ses amis profitent du canotage et de la promenade à l'île de Platais. Alexis décrit également une journée zolienne type à Médan dans *Le Gaulois* (le 15 octobre 1879). Selon lui, c'est plutôt Alexandrine qui adore le canotage :

Nana est un charmant petit chasse-canard, peint en vert, et Mme Émile Zola manie très bien les avirons. En face de la campagne, deux îles, séparées l'une de l'autre par un mince bras, « la Couleuvre », inhabitées, mais couvertes d'une luxuriante végétation, sont là tout exprès, invitant au canotage. Mais Zola a le grand tort de ne se promener pas assez¹.

D'ailleurs, on imagine mal Zola continuer à se baigner, étant donné que cet homme de trente-neuf ans « commence à engraisser, jusqu'à avoir, en 1887, 114 centimètres de tour de ventre et un poids de 96 kilos » après le succès de *L'Assommoir*². Son chien, en revanche, raffole quant à lui de la baignade à Médan :

Zola sort avec ses deux chiens : le superbe « Bertrand », un bon gros terre-neuve, et le minuscule « Raton », un sacré petit rageur. [...] Voici la Seine ; on marche un peu le long de la berge. Si l'eau n'est pas trop froide, Bertrand prend un bain. Un quart d'heure après, on est de retour pour le premier déjeuner. Neuf heures. Au travail³ !

Toutefois, les témoignages de Maupassant et Alexis montrent à l'évidence que le noyau de l'attrait de Médan reste les bords de Seine.

En 1880, Zola achète une portion de terrain sur l'île de Platais et y bâtit un chalet⁴.

¹ Paul Alexis, « Zola à Médan », *Le Gaulois*, 15 octobre 1879, p. 2.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k523226w>.

² Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 18.

³ Paul Alexis, « Zola à Médan », *Le Gaulois*, 15 octobre 1879, p. 1.

⁴ Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 122. Comme ce guide le fait remarquer, sur la provenance de ce chalet, Céard témoigne : « Une de ces îles verdoyantes en face de Médan devant les fenêtres de la maison ouvrant sur la rivière appartenait à M. Émile Zola.

Cette grande île fonctionne comme un *topos* capital lui rappelant ses amitiés d'adolescence et la « colonie » aixoise à Bennecourt. Cézanne aussi s'éprend de cette île. Pendant ses séjours de 1879 à 1882, il « s'install[e] avec son chevalet sur l'île » et peint des paysages des bords de l'eau, tels que *Le château de Médan*¹. Voilà de quelle façon le *locus amoenus* zolien, détaché de son modèle virgilien, se concrétise dans le monde réel, autour des notions de repos et de travail, fortement liées.

5) La banlieue comme miroir de l'esthétique et de la philosophie zoliennes

Pour conclure cette thèse, nous tenterons de mettre en lumière l'aspect « philosophique » de la représentation de la baignade et de la banlieue. Existe-il vraiment chez Zola une philosophie ? À cette question, Arnaud François répond par l'affirmative puisqu'il retire des œuvres littéraires de Zola une philosophie « de la vie et du travail² ». François montre que le noyau de cette philosophie se développe de manière ponctuelle au cours de la rédaction des *Rougon-Macquart* et se cristallise notamment dans *Le Docteur Pascal*, le dernier roman du cycle. François résume ainsi la philosophie énoncée par le Docteur Pascal, qui n'est autre qu'un double de l'auteur :

La vie est ici amour-fécondité, travail et critère de vérité ; mais étant cela, elle devient également rédemptrice, ou plus exactement pierre de touche entre deux rédempptions, excluant l'une – transcendante et volontariste (« sauver le monde » : nous dirons dans un instant ce que Pascal entendait par là...), encore imprégnée, quoi qu'elle en ait, d'eschatologie chrétienne –, révélant l'autre – immanente, puisque « le monde se sauve » lui-même, et innocente, puisque la vie, ignorant le péché, est « impeccable »³.

Sous les arbres séculaires, dans un kiosque norvégien acheté lors de la démolition de l'Exposition de 1879 [1878] et transporté à grands frais jusqu'en Seine-et-Oise [...] » (Pierre Cogny, *Le « Huysmans intime » de Henry Céard et Jean de Caldain*, avec de nombreux inédits et une préface de René Dumesnil, Paris, Nizet, 1957, p. 226).

¹ Paul Cézanne, *Le Château de Médan*, 1879-1880, huile sur toile, conservé au musée de Glasgow.

² Arnaud François, *La philosophie d'Émile Zola. « Faire de la vie »*, Paris, Hermann, 2017, p. 343.

³ *Ibid.*, p. 233.

Nous constatons que cette « philosophie » est déjà présente même dans les premiers romans de Zola. La distinction entre la rédemption chrétienne et naturaliste, proposée par François, nous rappelle inévitablement la différence entre la promenade printanière idyllique avortée (aux bois de Fontenay dans *La Confession de Claude* et *Madeleine Férat*, au bord de la Seine dans *Le Vœu d'une morte*) et la promenade estivale « naturaliste » (à Vétheuil dans *Madeleine Férat*, à Bennecourt dans quelques chroniques ainsi que dans *L'Œuvre*).

Dans les deux premiers romans, les héros entendent rendre aux héroïnes leur jeunesse, leur innocence, voire leur virginité au sein de la Nature. Or, la campagne idyllique qu'ils imaginent sous l'influence de leurs lectures romantiques n'existe déjà plus aux environs de Paris. Bien qu'ils franchissent les fortifications pour se rendre sur les talus verdoyants ou dans la forêt de Fontenay-aux-Roses, ils échouent à se libérer du milieu corrompu de la capitale. À une époque où la banlieue s'élargit à mesure que se développe le réseau ferroviaire, la rédemption chrétienne, ou plutôt romantique, est vouée à l'échec.

L'auteur a lui aussi besoin de se détourner de l'illusion romantique de la campagne, et ce faisant, il découvre deux aspects contraires. Sa première découverte réside dans les lieux de plaisir populaire tels que les foires des faubourgs, les guinguettes et les piqueniques sur les talus des fortifications. À l'instar des frères Goncourt, Zola décrit la foule qui s'évade de la ville le dimanche et envahit la banlieue qu'elle prend pour « la campagne ». Cette piste s'élargira dans *L'Assommoir*, *Nana* et *Le Bonheur des Dames*.

Sa seconde découverte n'est autre que la grande banlieue « naturaliste ». Bien qu'il ne suive pas le sillon des poètes romantiques, Zola conserve pourtant l'image rêvée qu'il possède de la campagne. L'évolution de la représentation des bords de l'eau, depuis le *locus amoenus* jusqu'à l'éloge du travail en passant par la fraternité universelle, met en lumière la naissance chez lui de la banlieue « naturaliste ». Au bord de la Seine, les héroïnes ne regagnent pas leur virginité, mais leur vitalité, leur énergie et leur nature sauvage opprimées par la vie urbaine. La Nature n'est plus « innocente », mais attirante, et elle pousse les personnages à l'amour sans le moindre sentiment de culpabilité. Il n'est

donc pas interdit de considérer que cette banlieue verte, libérée du péché originel, est en un sens plus pure que la campagne poétisée et christianisée.

CONCLUSION

Nous voilà parvenus au terme de cette coupe synchronique donnant à voir l'émergence d'une *poétique de la banlieue* dans le roman réaliste français, exactement concomitante de celle de son objet dans la réalité sociale des années 1860. Nous avons entrepris de l'étudier sous ses aspects théoriques, dans la perspective d'une poétique générale de la banlieue parisienne, dont nous espérons avoir ainsi posé quelques fondations, puis à travers un cas particulier éminemment représentatif, les premiers romans de Zola, antérieurs à la conception du grand cycle qui lui a valu sa renommée. En guise de conclusion, c'est à ce dernier que nous voulons spécifiquement revenir, afin de souligner en quoi cette approche de son œuvre permet d'en saisir l'unité organique qui se déploie à l'échelle de l'ensemble de sa carrière. Nous souhaitons insister sur la force motrice que la quête d'une poétique de la banlieue exerce sur son écriture, et sur la force architectonique qu'il convient de lui reconnaître dans la genèse des *Rougon-Macquart* : c'est par elle que Zola se dégage de la vision romantique, s'arrime au projet réaliste, et se lance dans la création d'une nouvelle esthétique, le naturalisme.

La banlieue des premiers romans de Zola se distingue aussi bien des faubourgs misérables dépeints par Balzac et Hugo que de la campagne idyllique des romantiques. Ses facettes diverses en font tantôt un prolongement des faubourgs ouvriers, tantôt un terrain de divertissements pour deux figures types de la frivolité, l'étudiant et la grisette, tantôt un havre de réconfort pour les Parisiens épuisés. Existe-t-il une poétique à même d'unifier des représentations aussi disparates ? Une poétique de la banlieue susceptible de développer avec le naturalisme des affinités plus marquées que celles qu'entretiennent la poétique de la ville, en général, ou de Paris, plus particulièrement ? Les réponses à ces

questions passent par un détour du côté de deux modèles concurrents, dont la poétique de la banlieue doit se démarquer pour exister dans sa singularité.

Le premier de ces contre-modèles est celui de Paris Ville Lumière. Dans les années 1830, ce thème est déjà parvenu à un degré accompli de maturité littéraire. La figure emblématique en est le jeune homme ambitieux que la volonté d'avancer dans la vie attire invariablement à Paris, soit pour s'inscrire à la faculté de droit, soit pour fréquenter les théâtres ou les salons. Les agréments de la vie parisienne sont à la portée des jeunes artistes modestes eux-mêmes, qui n'ont, pour en jouir, qu'à faire de leur grenier une sorte de paradis voué aux amitiés fraternelles et aux amours avec des grisettes. Or cette aspiration commune est demeurée inaccessible au jeune Zola, que l'hostilité de ses camarades du lycée Saint-Louis, aggravée par un double échec au baccalauréat et par l'épreuve du chômage, a relégué de plus en plus vers la périphérie de la capitale. Même après son embauche chez Hachette et ses premières collaborations avec des journaux, sa situation pécuniaire est toujours précaire. On imagine la gageure qu'a dû lui imposer la tâche de décrire la vie mondaine dans *Le Vœu d'une morte* ou *Madeleine Férat*. À l'inverse, ses tableaux de la vie modeste des étudiants ou des grisettes sont empreints d'un puissant réalisme, car ils reflètent sa propre expérience. Ces chambres mansardées froides et laides décolorent implacablement l'image mythique qu'en a donnée Henry Murger.

Le second contre-modèle est associé à la campagne idyllique, qu'elle soit antique (*locus amoenus*) ou romantique (Hugo et Musset). Bien que la campagne des environs d'Aix-en-Provence soit à l'origine de ses premières exaltations littéraires, liées à la pratique de la randonnée, de la baignade et de la chasse, Zola se coupe de cette source d'inspiration après son installation à Paris. Ses escapades dans la banlieue parisienne sont donc guidées par la recherche d'un substitut à la campagne provençale, mais toutes ses tentatives se soldent par la déception. Soucieux de renouveler cette veine bucolique en passe de se tarir, Zola se met en quête d'autres motifs, et découvre que la frustration elle-même pourrait en être un.

Ainsi, lorsque les personnages de ses premiers romans franchissent les murs de la ville pour oublier les tracasseries et les misères de la vie urbaine, ils ne trouvent en banlieue

que des carrières abandonnées, des guinguettes tapageuses, la Bièvre pestilentielle, si loin de l'idéal romantique du paysage idyllique.

Cette double antithèse à laquelle la poétique de la banlieue est opposée inscrit cette dernière dans une problématique du deuil du romantisme et de sa succession. L'expérience en est si douloureuse que les premiers romans de Zola sont rongés par le pessimisme qui résulte de l'effondrement irrémédiable de toutes les bases de la vie dans laquelle il avait cru : l'ambition, la bohème insouciante, l'amour idyllique, et même les amitiés d'enfance. En proie à un dégoût universel, Zola s'écarte cependant du chemin que lui montre Flaubert avec son « livre sur rien » : c'est que la banlieue, finalement, lui ouvre l'échappatoire que la campagne aussi bien que la ville lui avaient refusé.

Ces deux repoussoirs (la Ville Lumière, la campagne idyllique) ne suffisaient pas cependant à eux seuls pour définir la poétique de la banlieue, qu'il était en outre nécessaire de distinguer de la poétique des faubourgs présente chez Balzac et chez Hugo. Pour les écrivains (pré-)réalistes, comme Balzac, l'intérêt porté aux ombres de la Ville Lumière reste circonscrit en deçà du mur des Fermiers généraux. Ainsi sa description des faubourgs ouvriers (comme le faubourg Saint-Antoine et le faubourg Saint-Marcel), est-elle caractérisée par une manière misérabiliste en contraste avec la splendeur de la ville. Hugo a beau se montrer sensible quant à lui à la qualité « amphibie » de la banlieue¹, il n'est pas encore assez réaliste aux yeux des frères Goncourt.

Il importe dès lors de distinguer la poétique de la banlieue du misérabilisme des faubourgs. Dans certaines œuvres romantiques, la pauvreté et la misère ont pour fonction de mettre en relief la vertu des héroïnes capables de conserver leur pureté en milieu hostile : Fantine, Cosette et Éponine, dans *Les Misérables*, en sont l'illustration. Dans cette optique, toutes les prostituées sont victimes de la société et il revient aux héros de les sauver par leur amour chaste. Les frères Goncourt et Zola refusent ce mythe : bien

¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, troisième partie « Marius », livre premier « Paris étudié dans son atome », chapitre V « Ses frontières », éd. Henri Scepti, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 569.

qu'ils adoptent la théorie positiviste de l'influence de leur milieu sur les individus, ils conçoivent l'assignation des ouvriers aux faubourgs ou à la petite banlieue sur un mode plus radical que les romantiques. C'est toujours en vain que leurs personnages essaient de se détacher de la corruption de leur milieu. Leurs brèves excursions en grande banlieue leur font certes éprouver la sensation d'un renouvellement de leur être, mais cette euphorie s'évanouit pour faire place à de plus amères déconvenues dès qu'ils ont réintégré leur habitat en périphérie.

Les frères Goncourt et Zola se placent clairement dans le cadre d'une taxinomie concentrique (la ville, les faubourgs, la petite et la grande banlieue) afin de faire apparaître les ressorts des déplacements des ouvriers et des étudiants pauvres, qui habitent dans les faubourgs et vont chercher leurs divertissements en grande banlieue. La banlieue n'est plus dès lors l'ombre de la Ville Lumière, elle forme désormais l'interface entre la ville et la campagne.

La poétique de la banlieue zolienne hérite donc de deux mouvements littéraires qu'elle transforme. D'une part, elle succède à la poétique des faubourgs de Balzac, de Hugo, et des Goncourt. D'autre part, elle descend de la veine idyllique de la représentation de la campagne, car elle sacrifie malgré tout à ses illusions. Or les premiers romans de Zola font converger peu à peu ces deux courants très écartés de prime abord.

Dès son premier roman, *La Confession de Claude*, le double échec à la ville et à la campagne constitue l'intrigue principale. Comme aucune issue n'est pas encore perceptible, ce roman est extrêmement pessimiste. Le protagoniste, Claude, qui aspire à un amour chaste avec une jeune fille encore vierge, s'engage dans une relation de concubinage avec une prostituée plus âgée, Laurence. Il l'entraîne à la campagne, espérant que la fraîcheur de la nature pourra la sauver de la corruption de son milieu délétère, mais ce qui les y attend, ce sont les terrains vagues de Montrouge, les carrières abandonnées, c'est la puanteur du ruisseau, c'est un hôpital horrible : au total, un spectacle bien plus misérable que celui que Paris mettait sous leurs yeux, et qu'ils cherchaient à fuir. Incapable de supporter la réalité de la banlieue, Claude la quitte bientôt

pour se rendre dans la forêt de Fontenay. Là, conformément à ses vœux, Laurence retrouve sa jeunesse et lui donne l'illusion de redevenir vierge. Claude aurait-il enfin réalisé son rêve romantique ? Non. La transformation de Laurence est de courte durée. Dès leur retour à Paris le lendemain, leurs misères s'aggravent encore. Laurence entame en cachette une liaison avec Jacques, le meilleur ami de Claude. Désespéré de la vie urbaine, ce dernier quitte Paris et retourne en Provence.

Le dénouement de l'histoire suggère que Claude n'a pas abandonné ses illusions romantiques. Malgré les échecs de ses tentatives successives de rédemption de Laurence, il garde sa foi dans l'aptitude la campagne provençale à le consoler. Autrement dit, le héros ne peut faire face à la réalité du monde, s'il est privé du secours de la poésie romantique. Ce n'est qu'après avoir écrit ce roman que Zola mettra au point une nouvelle problématique : comment représenter le paysage quotidien de la banlieue parisienne, d'une faible teneur poétique, sans avoir recours aux motifs romantiques ?

Or son deuxième roman *Le Vœu d'une morte*, donne l'impression d'avoir reculé d'un pas au regard de cette perspective. L'histoire de ce roman-feuilleton sentimental se déroule toujours dans les sociotopes des romans idéalistes comme le couvent, le salon, la chambre mansardée, et la propriété de campagne. Daniel tente d'éloigner Jeanne de la mauvaise influence du salon de sa tante, où elle est entourée de jeunes hommes frivoles et vénaux. Leurs séjours à la campagne l'été leur fournissent l'occasion d'oublier les mœurs de la vie parisienne. Grâce à leurs excursions en canot sur la Seine, et à leurs haltes pour se reposer dans des îles désertes, Jeanne retrouve son innocence d'enfant et se lie d'amitié avec Daniel. Certes, leur bonheur à eux aussi prend fin dès leur retour à Paris, mais l'influence bénéfique de la campagne n'en persiste pas moins en Jeanne. Faut-il en déduire Zola a pu renoncer à désigner simultanément ses deux repoussoirs, de peur, peut-être, de détourner l'attention critique des corruptions de la vie parisienne ? Ce scrupule l'aurait-il ramené à l'idéal romantique de la campagne consolatrice ?

Tel n'est pas notre avis, qui se fonde sur le changement de destination des promenades, de la forêt de Fontenay aux bords de la Seine. La raison de cette modification

se trouve dans la division tripartite de la banlieue que Zola développera plus tard, entre les fortifications, le bois, et la rivière (ou le fleuve). Si l'inclination des écrivains romantiques se porte vers le bois, les peintres impressionnistes, et Zola après eux, lui préfèrent la rivière. Il en découle une nouvelle question : la renaissance de Jeanne sur les bords de la Seine doit-elle être distinguée du modèle de la rédemption romantique à la campagne ?

Il faut attendre 1867 pour voir s'articuler une véritable poétique de la banlieue chez Zola. Dans *Thérèse Raquin*, les bords de Seine offrent un aspect rigoureusement opposé à ceux que les romantiques mettent en avant. C'est toujours au bord de l'eau que se libère la nature sauvage et violente de Thérèse, qui était réprimée dans l'espace intérieur dominé par Madame Raquin. En contemplant les flots grondant, Thérèse sent d'abord l'éveil de sa sexualité. Puis elle bat violemment Camille, son cousin et futur époux, quand il veut la jeter sur le sol de la rive. Cependant, une fois installée à Paris, Thérèse se trouve coupée de la Seine et mène une vie de plus en plus recluse dans une boutique au fond d'un passage sombre. La promenade à Saint-Ouen est la seule échappée de sa vie monotone. Elle y retrouve un rappel des bords de la Seine à Vernon. Captivée par une attirance irrésistible pour les îles de la Seine, qui la détache de la vie réelle, l'héroïne renoue avec la nature. Voyant sa maîtresse ainsi absorbée, Laurent a peur de la perdre. Mais il se trompe de rival : ce n'est pas Camille, son mari, mais la Seine elle-même – symbole de l'enfance heureuse et de l'émancipation de sa nature vigoureuse – qui tient le cœur de Thérèse. C'est pourquoi, même après le meurtre de Camille, il reste interdit à Laurent de posséder réellement Thérèse.

Ainsi, les bords de Seine ne sont plus décrits comme une campagne idyllique où les personnages viennent se reposer et se baigner. Le renversement du *topos* bucolique et paisible en fait le théâtre d'une violence répétée.

Madeleine Férat, le dernier roman qui précède *les Rougon-Macquart*, prouve clairement que la cristallisation de la poétique de la banlieue coïncide chez Zola avec la

genèse du naturalisme et avec celle du cycle des *Rougon-Macquart*. Tout cela concorde autour d'un scénario topique : 1) l'héroïne, d'abord prisonnière du cadre étriqué de la petite banlieue, 2) croit s'en évader en s'installant dans le centre-ville, où sa façon de vivre est empreinte d'ambiguïté, entre l'exaltation d'une liberté neuve et la hantise d'une chute dans l'immoralité ; 3) dans tous les cas, elle en est arrachée par un héros qui l'emmène dans la grande banlieue, afin de lui procurer un refuge – ou de lui faire subir un nouvel enfermement ; 4) là, elle connaît une renaissance qui s'avère souvent illusoire, 5) tant et si bien que, sous le coup d'une insurmontable déception, elle s'en retourne à Paris. Toute la tension narrative du scénario se concentre dans le succès ou l'échec de la quatrième étape.

Dans ce contexte, les forêts perdent de leur attrait. Le premier chapitre du roman, qui relate une promenade vers les bois de Fontenay, met en évidence la banalisation de ce séjour, encore très prisé naguère des écrivains romantiques et populaires, dont Paul de Kock. Lorsque Guillaume fait venir Madeleine dans les environs de Fontenay-aux-Roses pour leur premier rendez-vous, il butte sans cesse sur les nombreuses traces qu'y a laissées l'ancien amant de Madeleine, notamment dans les guinguettes et dans la chambre même qu'ils louent. Le schéma romantique se trouve rigoureusement inversé : là où la prostituée était sauvée de la corruption parisienne et, entraînée par le héros, commençait une nouvelle vie dans un coin perdu de la campagne, les guinguettes de Fontenay font resurgir partout et sans cesse les souvenirs du passé amoureux de l'héroïne. Cette mésaventure est l'indice d'une usure du cadre sylvestre, qui conduit Zola à reporter ses inclinations sur la rivière, dont l'authenticité a pu être préservée, l'afflux des visiteurs de Paris lui ayant été épargné. L'effet s'en fait sentir assez nettement, quand l'influence des bords de Seine offre une longévité inégalée à la renaissance que le plein air fait goûter à l'héroïne : à partir d'une durée très éphémère de prime abord, d'un ou deux jours à peine, elle se prolonge désormais pendant toute la belle saison.

L'étude approfondie des quatre premiers romans de Zola nous a conduit à dégager trois étapes principales dans la dynamique complexe du développement de sa

poétique de la banlieue.

Dans un premier temps, Zola renie le mythe de la Ville Lumière. Ses personnages renoncent à conquérir Paris à la manière de Rastignac, et abandonnent de la même façon leur rêve d'une vie de bohème dans leur chambre mansardée. *La Confession de Claude* (1865) représente bien cette première étape.

Après avoir rabaissé l'image de Paris, Zola déplace la cible de son entreprise de démythification sur les forêts avoisinantes. Celles de Fontenay, qu'il avait fréquentées assidûment dans la première moitié des années 1860, en font plus particulièrement les frais. De *La Confession de Claude* à *Madeleine Férat* (1868), à mesure que pâlit le prestige des bois, la quête d'un lieu idéal est alors relancée.

Celui-ci s'éclaire enfin avec la découverte des bords de Seine, de Vernon à Vétheuil, à la faveur des excursions qu'y fit Zola à partir de 1866. Les héroïnes du *Vœu d'une morte*, de *Thérèse Raquin* et de *Madeleine Férat*, y retrouvent, vivante, toute la bonté de leur nature.

À ce stade de la réflexion, un nouveau problème se présente. La poétique de la banlieue, chez Zola, n'est-elle pas la quête d'un but qui recule à mesure qu'on croit en approcher ? Le moteur en est l'aspiration à investir un lieu campagnard préservé dans son intégrité : des fortifications aux bois, puis aux bords de Seine, n'est-ce pas plutôt une poétique de la campagne qui se dessine ?

La troisième partie de cette thèse était consacrée à clarifier l'orientation de cette poétique de la banlieue. Nous avons établi que Zola puisait son inspiration dans les *topoi* de l'idylle, avant de s'en défaire pour inventer son naturalisme. Pour ce faire, nous avons proposé, dans notre premier chapitre, « Le *locus amoenus* aux bords de la Seine », une reconstruction du *topos* antique que Zola adopte dans ses descriptions des bords de l'eau. Nulle description, romantique ou réaliste, n'échappe à la prégnance des *topoi* littéraires. Ainsi en va-t-il des îles désertes de la Seine dans les premières œuvres de Zola, qui portent l'empreinte du *locus amoenus*, où l'eau coule dans la fraîcheur ombragée des feuillages. Cette influence est nourrie par la nostalgie qui s'empare de lui après son installation à

Paris en 1858 : Zola, qui souffre du mal du pays, convoque les souvenirs embellis de ses randonnées dans les environs d'Aix, à l'instar de Cézanne, à qui les *Bucoliques* de Virgile avaient inspiré des poèmes sur le thème de la baignade dans l'Arc. Zola entend établir un *locus amoenus* qui lui soit propre, dans l'univers romanesque comme dans le monde réel. Le canot, l'île déserte, la clairière, l'ombre des arbres, en constituent les éléments principaux. Intégrant l'expulsion du paradis et la fin de l'enfance heureuse, ce *topos* idyllique offre paradoxalement à Zola une transition vers l'âge adulte et vers le réalisme.

Dans notre second chapitre, « La conciliation du travail et du repos : De Bennecourt à Médan », nous avons montré comment s'opère la désaffection de ce *locus amoenus*, au profit de motifs naturalistes. Les séjours estivaux de l'écrivain à Bennecourt à partir de 1866 influent graduellement sur son esthétique et sa philosophie. Comme Daubigny et Cézanne, Zola a d'abord été captivé par le reflet du paysage sur la surface de l'eau. Le tournant majeur de ses perceptions se produit en juin 1868. L'aspiration naïve à une solitude coupée de la société humaine fait place à deux nouveaux motifs : 1) la fraternité universelle, à la manière du « naturalisme » de Michelet, 2) l'éloge du travail manuel en harmonie avec la nature (il y a là, en germe, le futur motif du forgeron). La banlieue n'est plus un lieu de divertissement ni de simple repos, mais un lieu où les Parisiens, sortis de l'épuisement de la vie urbaine, ressaisissent leur vitalité et leur volonté de travail. À Médan, Zola fixe son idéal de la banlieue, apte à concilier l'envie de repos et le désir de travail.

Le point d'arrivée de la poétique zolienne de la banlieue dans les années 1860 est, en même temps, le point de départ des *Rougon-Macquart*. Présenter une vue d'ensemble du développement ultérieur de la poétique de la banlieue chez Zola dépasserait le cadre de la présente étude. Nous voudrions toutefois suggérer quelques pistes de recherche à venir. Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, la misère des ouvriers, privés de la propriété des moyens de production (comme dans *L'Assommoir* et *Germinal*), est jumelée à la misère des nobles ruinés qui refusent le travail (Paul de Vallagnosc dans *Au Bonheur des Dames*). Cette aliénation causée par le travail, particulièrement accusée à Paris, ne

s'efface pas dès que l'on se retrouve en province. La misère des paysans de *La Terre* n'est pas moindre que celle de Gervaise et d'Étienne Lantier.

C'est en fait à la banlieue d'offrir une solution à ces problèmes. Dans *L'Assommoir*, l'atelier de Goujet est situé en banlieue proche, ce qui lui permet de profiter des plaisirs de la vie tout en goûtant aux satisfactions liées à son travail, loin de l'influence délétère de la Goutte d'Or. Le docteur Pascal, *alter ego* de l'auteur, unique personnage à échapper aux vices de l'hérédité (au moins dans une certaine mesure), a lui aussi un cabinet dans les environs de Plassans. Dans *L'Œuvre*, Claude passe quelques années à Bennecourt, où la vie de famille lui est très bénéfique, et même favorable au renouvellement de son style. La banlieue est en fait placée à distance optimale de Paris : suffisamment proche pour que les liens intellectuels et culturels avec la capitale n'y soient pas rompus, et suffisamment éloignée pour être hors de portée des mauvaises influences de la grande ville.

Après *Les Rougon-Macquart*, Zola approfondira encore sa poétique de la banlieue afin de concevoir une cité utopique. Dans *Paris* (1898), c'est sur la colline de Montmartre, dans la banlieue limitrophe, que sera créé l'atelier idéal alliant l'atmosphère de la campagne aux joies de la science et du travail. La poétique de la banlieue constitue donc un pilier inaperçu mais essentiel de l'œuvre de Zola dans son arc complet, de 1860 jusqu'à sa mort.

BIBLIOGRAPHIE

I. ÉDITIONS DES TEXTES DE ZOLA

A. INTÉGRALES

Œuvres complètes, édition publiée sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, 15 vol.

Œuvres complètes, publiées sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2002-2010, 21 vol.

Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire, édition publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol.

Œuvres complètes – 101 titres et annexes et gravures, nouvelle édition enrichie, Paris, Arvensa, 2017. [édition numérique]

B. LES PREMIERS ROMANS

La Confession de Claude, édition de François-Marie Mourad, Paris, Livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2013.

La Confession de Claude, édition de Nicole Savy, dans *Œuvres complètes* d'Émile Zola, sous la direction Didier Alexandre, Philippe Hamon, Alain Pagès, Paolo Tortonese, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Le Vœu d'une morte, deuxième édition, Paris, Achille Faure, 1867.

Thérèse Raquin, édition présentée et commentée par Philippe Hamon et Gérard Gengembre, Paris, Pocket, 1998.

Thérèse Raquin, présentation par Henri Mitterand, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008.

Thérèse Raquin, présentation par François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017.

Madeleine Férat, préface de Henri Mitterand, Paris, Archipoche, 2015.

C. NOUVELLES

Contes et nouvelles, texte établie, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

Contes et nouvelles, présentation par François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, 2008, 2 vol.

Nouvelles roses, édition d'Henri Mitterand, Paris, Le livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2013.

Nouvelles noires, édition d'Henri Mitterand, Paris, Le livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2013.

Contes à Ninon suivi de *Nouveaux Contes à Ninon*, édition établie, présentée et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014.

D. CORRESPONDANCES

Correspondance, édition commentée et annotée, sous la direction de B. H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du CNRS, 10 vol., 1978-1995. — Un volume de suppléments, tome XI, éd. Doronthy Speirs et Owen Morgan, *ibid.*, 2011.

Paul Cézanne et Émile Zola, *Lettres croisées 1858-1887*, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 2016.

Zola Correspondance, choix de textes et présentation par Alain Pagès, Paris, Flammarion, 2012.

E. ÉDITIONS DES DOSSIERS PRÉPARATOIRES

Les Manuscrits et les dessins de Zola. Notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart, édition établie par Olivier Lumbroso et Henri Mitterand, Paris, Textuel,

2002, 3 vol.

La Fabrique des Rougon-Macquart. Éditions des dossiers préparatoires, publié par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Honoré Champion, 2003-.

Carnet d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France, textes établis et présentés par Henri Mitterand, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1993.

F. AUTRES TEXTES DE ZOLA

Écrits sur l'art, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, 2008.

Zola journaliste. Articles et chroniques, éd. Adeline Wrona, Paris, Flammarion, 2011.

II. TEXTES D'AUTEURS DU XIX^e ET AVANT

A. OUVRAGES LITTÉRAIRES

ALEXIS, Paul, « Zola à Médan », *Le Gaulois*, 15 octobre 1879, p. 1-2.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k523226w>

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot* [1834], dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, tome III, p. 1-290.

—, *Le Colonel Chabert* [1832], dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, tome III, p. 291-373.

—, *Facino Cane* [1836], dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, tome VI, p. 1007-1032.

—, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* [1837], dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, tome VI, p. 1-312.

- , *Œuvres complètes*, éd. Roger Pierrot, Paris, Delta, tome I, 1967.
- , *Œuvres complètes et annexes – 115 titres La Comédie humaine*, nouvelle édition enrichie, Paris, Arvensa, 2013. [édition numérique]
- BARBARA, Charles, *L'Assassinat du Pont-Rouge*, Hachette, 1859.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, tome II, p. 683-724.
- CHAMPFLEURY, *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver*, Paris, Martinon, 1847.
- DELVAU, Alfred, *Histoire anecdotique des barrières de Paris ; avec 10 eaux-fortes par Émile Thérond*, Paris, Dentu, 1865.
- , *Au bord de la Bièvre ; Impressions et souvenirs* [1854], nouvelle édition, précédée d'une bibliographie des ouvrages de l'auteur, Paris, René Pincebourde, 1873.
- DUMAS, Alexandre (père), *Les Mille et un fantômes*, Paris, Alexandre Cadot, 1849.
- DUMAS, Alexandre (fils), *La Dame aux camélias* [1848], préface par Jules Janin, troisième édition, Paris, Michel Lévy, 1852.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* [1857], dans *Œuvres complètes*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 2013.
- , *L'Éducation sentimentale* [1869], édition présentée et annotée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2002.
- , *Œuvres complètes et annexes – 69 titres, nouvelle édition enrichie*, Paris, Arvensa, 2014. [édition numérique]
- GAUTIER, Théophile, « Voyage hors barrières » [1838], dans *Caprices et Zigzags*, Paris, Victor Lecou, 1852, p. 272- 301.
- GIRARDIN, Émile de, *Le Supplice d'une femme : drame en 3 actes, avec une préface*, troisième édition, Paris, Michel Lévy, 1865.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Renée Mauperin* [1864], éd. Nadine Satiat, Paris, Flammarion, 1990.
- , *Germinie Lacerteux* [1865], éd. Éléonore Reverzy, dans *Œuvres narratives*

complètes, tome VI, Paris, Classiques Garnier, 2014.

—, *Germinie Lacerteux*, édition critique par Sylvie Thorel-Cailletau, dans *Œuvres complètes*, tome IV Œuvres romanesques sous la direction de Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, 2011.

—, *Germinie Lacerteux*, édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion, 1990.

—, *Manette Salomon* [1867], édition présentée par Michel Crouzet, annotée par Stéphanie Champeau et Adrien Goetz, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996.

—, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, texte intégrale établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, 3 vol. [Fasquelle and Flammarion, 1956]

—, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, 2011. [édition numérique]
ASIN : B004UJS53Q

HUGO, Victor, *Les Misérables* [1862], édition établie par Henri Scepi, avec la collaboration de Dominique Moncond'huy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018.

—, *Poésie*, tome IV, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986.

—, *Œuvres complètes – 122 titres, annotés et illustrés*, Paris, Arvensa, 2013. [édition numérique]

HUYSMANS, J.-K., *Romans et nouvelles*, édition publiée sous la direction d'Andrée Guyaux et de Pierre Jourde, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

—, *Le Drageoir aux épices*, suivi de *Croquis parisiens*, édition de Jean-Pierre Bertrand, Paris, Gallimard, 2019.

—, *Roman*, Édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, tome I, 2005.

—, *Œuvres complètes numériques*, Paris, Arvensa, 2016. [édition numérique]

KOCK, Paul de, *La Grande Ville : Nouveau Tableau de Paris*, illustrations de Gavarni, Victor Adam, Daumier, D'Aubigny, H. Emy, etc., Paris, Bureau central des

- publications nouvelles, tome I, 1842.
- MAUPASSANT, Guy de, « Les Soirées de Médan. Comment ce livre a été fait », *Le Gaulois*, le 17 avril 1880, p. 1-2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5234199>
- , *Contes et nouvelles*, édition de Louis Forestier, préface d'Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-1979, 2 vol.
- , *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- , *Œuvres complètes – 67 titres, annotés et illustrés*, Paris, Arvensa, 2013. [édition numérique]
- MURGER, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, quatrième édition, Paris, Michel Lévy, 1852.
- , *Le sabot rouge*, Paris, Michel Lévy, deuxième édition, 1861.
- MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Frank Lestringant, Paris, Librairie Générale française, coll. « Le livre de poche classique », 2003.
- NODIER, Charles et LURINE, Louis (dir.), *Les Environs de Paris. Paysages, histoire, monument, mœurs, chroniques et traditions*, Paris, Kugelmann, 1844.
- PRÉVOST, Abbé, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* [1731], éd. Deloffre et Raymond Picard, Paris, Garnier, 1965.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou l'éducation* [1762], dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Louis Barré, illustrées par Tony Jahonnot, Baron et Célestin Nanteuil, Paris, J. Bry aîné, tome V, 1856.
- , *Les Rêveries du promeneur solitaire* [1782], dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1959, p. 993-1099.
- , *Les Confessions*, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009.
- VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Nouvelle édition revue et augmenté d'un commentaire, 5^e tirage revu, corrigé et augmenté d'un complément bibliographique par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

B. OUVRAGES SCIENTIFIQUES, HISTORIQUES OU ARTISTIQUES

ABOUT, Edmond, « Dans les ruines », dans *Paris-Guide*, par les principaux écrivains et artistes de la France, Deuxième partie La Vie, introduction par Victor Hugo, Paris, Lacroix, 1867, p. 915-922.

ALPHAND, M., DEVILLE, A., HOCHEREAU, *Recueil des lettres patentes, ordonnances royales, décrets et arrêtés préfectoraux concernant les voies publiques*, Paris, Imprimerie nouvelle (Association ouvrière), 1886, p. 384-385.

BERTILLON, Jacques, *Cartogrammes et diagrammes relatifs à la population parisienne et à la fréquence des principales maladies à Paris pendant la période 1865-1887 ; Envoyés à l'Exposition Universelle de 1889 par le Service de Statistique Municipale de la Ville de Paris*, Paris, Masson, 1889.

BRUYÈRES, Hyppolite, *La Phrénologie, le geste et la physionomie, démontrés par 120 portraits, sujets et compositions gravés sur acier, dispositions innées, études sur l'expression, application du système phrénologique à l'observation des caractères, aux relations, à l'éducation, à la législation, à la domesticité. Texte et dessins par Hte Bruyères, peintre, beau-fils du Dr Spurzheim*, Paris, Aubert et C^{ie}, 1847.

CHAPUS, Eugène, *Le sport à Paris*, Paris, Hachette, 1854.

DARWIN, Charles, *De l'origine des espèces ; par sélection naturelle ou des lois de transformation des êtres organisés*, traduit par Mme Clémence Royer, Paris, Guillaumin et C^{ie}, troisième édition, 1870.

DAUBIGNY, Charles-François, *Voyage en bateau. Croquis à l'eau forte*, Paris, A. Cadart et F. Chevalier, 1862. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-DC-283 (A, 3)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525019505>

DENECOURT, Claude-François, *Guide du promeneur et de l'artiste à Fontainebleau. Itinéraire du palais et de la forêt*, Paris, Librairie spéciale des voyages, septième édition, 1851.

DESCAURIET, Auguste, *Histoire des agrandissements de Paris*, Sartorius, 1860.

- DESCHANEL, Émile, *Physiologie des Écrivains et des Artistes ou Essai de Critique naturelle*, Paris, Hachette, 1864.
- FERRY, Jules, *Les comptes fantastiques d'Hausmann*, suivi de *Les finances de l'Hotel de Ville* par J.-E. Horn, s. l., Guy Durier éditeur, 1868.
- FOSSATI, J., *Manuel pratique de phrénologie ou Physiologie du cerveau, d'après les doctrines de Gall, de Spurzheim, de Combe et des autres phrénologistes*, Paris, Germer Baillière, 1845.
- HAUSSMANN, Georges Eugène, *Mémoires du Baron Haussmann*, Paris, Victor-Havard, tome 2, 1890.
- JOANNE, Adolphe, *Les environs de Paris, illustrés par Adolphe Joanne, président du club Alpin français, contenant 244 vignettes, une carte des environs de Paris et sept autres cartes ou plans*, Paris, Hachette, collection des « Guides-Joanne », troisième édition, 1878.
- LAZARE, Félix et Louis, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*, Paris, Félix Lazare, 1844.
- LUCAS, Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'Hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du Système nerveux*, Paris, J. B. Baillière, 1847.
- MAILLARD, Firmin, *Recherches historiques et critiques sur la Morgue*, Paris, Adolphe Delahays, 1860.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Le Tableau de Paris*, Nouvelle édition corrigée et augmentée, Amsterdam, 1783, tome I.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34216838t>
- MICHELET, Jules, *La Femme* [1859], Paris, Calmann Lévy, dixième édition, 1879.
—, *L'Amour* [1858] et *La Femme*, éd. Arimadavane Govindane et Thérèse Moreau, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Viallaneix, tome XVIII (1858-1860), Paris, Flammarion, 1985.
- NADAUD, Martin, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, Bourgneuf, Duboueix, 1895
- R., B., *Le Guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris*, suivi

de tableaux relatifs aux restaurants, marchands de vins-traiteurs, cafés, etc., Paris, Libraire R. Ruel aîné, 1851.

SIMON, Léon fils, *De l'origine des espèces ; en particulier du système Darwin ; Conférence prononcée au cercle agricole ; Le 3 mars 1865*, Paris, J. B. Baillière et Fils, 1865.

TAINÉ, Hippolyte, *Histoire de la Littérature anglaise*, Paris, Hachette, sixième édition, 1885.

—, *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, deuxième édition, 1866.

VILLERME, Louis-René, « De la mortalité dans les divers quartiers de la ville de Paris, et des causes qui la rendent très différents dans plusieurs d'entre eux, ainsi que dans les divers quartiers de grandes villes », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 1830, 3(2), p. 294-341. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81421x>

C. AUTRES TEXTES

La Provence, jeudi 29 juillet 1847. Source, Bibliothèque Méjanes, Cote : JX012. Bibliothèque numérique.

<https://bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com/idurl/1/36251>

« Statistique de Montrouge », *L'Écho du soir : Industrie, Lettres et Arts*, n° 47, mardi 1^{er} aout 1826. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6279928k>

Journées illustrées de la Révolution de 1848. Récit historique de tous les événements, Paris, Aux Bureaux de l'illustration, 51^e livraison, le 25 juin 1848.

III. OUVRAGES CRITIQUES ET HISTORIQUES GENERAUX

ARNOLD, Odile, *Le corps et l'âme : la vie des religieuses au XIX^e siècle*, préface de Jean-Pierre Peter, Paris, Seuil, 1984, p. 177-200.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier,

- Paris, Gallimard, 1978.
- BAL, Mieke, *Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, H & S, 1984.
- BARIDON, Laurent, « Du portrait comme une science : Phrénologie et arts visuels en France au XIXe siècle », *La Physiognomonie. Problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, 2003, p. 143-170.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27.
- BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett et BERTHIAUD, Emmanuelle, *Le Rose et le Bleu. La fabrique du féminin et du masculin. Cinq siècles d'histoire*, Paris, Belin, 2016, p. 121-177.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1981.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- CHARLE, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École Normal Supérieure, 1979.
- CHERVEL André, « Les sujets de composition latine du baccalauréat ès lettres (1853-1880) », janvier 2008 [en ligne] <http://rhe.ish-lyon.cnrs.fr/?q=complat> (consulté le 8 juin 2021)
- CORBIN, Alain, *Les filles de rêve*, Paris, Fayard, 2014.
- , *La Fraîcheur de l'herbe. Histoire d'une gamme d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2019.
- , *La Douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 2020.
- CORBIN, Alain (dir.), *La Pluie, le soleil et le vent. Une histoire de la sensibilité au temps qu'il fait*, Paris, Aubier, 2013.

- CREPALDI, Gabriele, *Petite encyclopédie de l'impressionnisme*, traduction de Chantal Moiroud, Paris, Solar, 2017.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, tome I, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, préface d'Alain Michel, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- DIAZ, José-Luis (dir.), *Balzac et l'homme social*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 323, 2016/3.
- DINET, Dominique, « L'éducation des filles de la fin du 18e siècle jusqu'en 1918 », *Revue des sciences religieuses*, n° 85/4, 2011, p. 457-490.
- DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Paris, Nathan/Labor, 1978.
- FÄRNLÖF, Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde : À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007/4, n° 152, p. 439-456.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2 (n° 54), p. 12-19. 10.3917/empa.054.0012.
- FRAISSE, Luc, *L'histoire littéraire, un art de lire*, Paris, Gallimard, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- HAMON, Philippe, VIBOUD Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France, 1814-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 2 vol.
- HELMS, Laure, *Le personnage de roman*, Paris, Armand Colin, 2018.
- HOUBRE, Gabrielle, *La discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Paris, Plon, 1997.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.
- JOUANNA, Jacques, « La Théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments dans la tradition latine (Vindicien, Pseudo-Soranos) et une source grecques retrouvée », *Revue des Études Grecques*, 2005, n° 118, p. 138-167.
- JOUBE, Vincent, « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Actualité du récit*.

- Pratiques, théories, modèles*, Département des arts et lettres – Université du Québec, Volume 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p. 153-161.
- , *Poétique du roman* [1997], 4^e édition, Armand Colin, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- MACÉ, Stéphane, « Les mutations de l'espace pastoral dans la poésie baroque », *Espace classiques*, vol. 34, n° 1-2, hiver 2002, p. 169-177.
- MATSUDA, Yuko, « A Pioneering Female Profession : Female Primary School Teachers in the First Half of the Third Republic », *Journal of History for the Public*, Department of Occidental History, Osaka University, n° 15, 2018, p. 1-18. [en japonais]
- MAYEUR, Françoise, « L'éducation des filles en France au XIX^e siècle : historiographie et problématiques », *Problèmes de l'histoire de l'éducation*, Actes des séminaires organisés par l'École française de Rome et l'Università di Roma, 1988, p. 79-90.
- , *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation*, tome III. *De la Révolution à l'École républicaine (1789-1930)*, Paris, Perrin, 2004 [Nouvelle Librairie de France, 1981].
- , *L'éducation des filles en France au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2008 [Hachette, 1979].
- MEINER, Carsten, « Topos et interface », *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*, sous la direction de Meisner Carsten, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 64-78.
- MEURIOT, Paul, « Le baccalauréat. Son évolution historique et statistique des origines (1808) à nos jours », *Journal de la société statistique de Paris*, tome LX, 1919, p. 67-89.
- MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*, Fayard, 2005.
- MURATA, Kyoko, « L'Origine de la courtisane romantique : Manon Lescaut », *Intercultural studies (Kokusai bunka)*, Osaka Women's University, 2003, n° 4, p. 1-38. [En japonais]
- , *Le Portrait de la courtisane : la généalogie des courtisanes romantiques*, Tokyo,

- Shinhyoron, 2006. [En japonais]
- , « La figure de la courtisane chez Victor Hugo : de Marion de Lorme à Fantine », *Intercultural studies (Kokusai bunka)*, Osaka Women's University, 2005, n° 6, p. 107-145. [En japonais]
- POYET, Thierry, *Le nihilisme de Flaubert ; L'Éducation sentimentale comme champ d'application*, Paris, Kimé, 2001.
- ROGERS, Rebecca, *Les Bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIX^e siècle*, traduit de l'américain par Céline Grasser, préface de Michelle Perrot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- SANDRAS, Agnès, « Paul de Kock dévoré par son gros rire ? », *Lectures de Paul de Kock*, sous la direction de Florence Fix et Marie-Ange Fougère, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011, p. 77-93.
- SAUCIER, G., GOLBERG L.-R., « Personnalité, caractère et tempérament : la structure translinguistique des traits », *Psychologie française*, 2006, n° 51, p. 265-284.
- SEDWICK, Eve Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- SEILLAN, Jean-Marie, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle ; Littérature ou « bouillon de veau » ?*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- SUHAMY, Henri, *La poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1986.
- TADIÉ, Jean-Yves, *La Création littéraire au XIX^e siècle*, Armand Colin, 2011.
- TUDESQ, A.-J., « La crise de 1847 vue par les milieux d'affaires parisiens », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, n° 19, 1956, p. 4-36.
- VASAK, Anouchka, « Héloïse et Werther, Sturm und Drang : comment la tempête, en entrant dans nos cœurs, nous a donné le monde », *Ethnologie Française*, 2009/4, n° 39, p. 677-685.
- VASSEVIÈRE, J., VASSEVIÈRE, M., LANCREY-JAVAL, R. et VIGIER, L., *Manuel d'analyse des textes ; Histoire littéraire et poétique des genres*, Paris, Armand Colin, deuxième édition, 2018.
- ZIND, Pierre, « La religion dans les lycées sous le régime de la loi Falloux, 1850-1873 »,

Réflexions Historiques, vol. 7, n° 2/3, été-automne 1980, p. 249-273.

IV. OUVRAGES GENERAUX SUR PARIS, L'URBANITÉ ET LA BANLIEUE

ARIÈS, Philippe, "The Family and the City", *Daedalus*, The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences, vol. 106, n° 2, The Family (Spring, 1977), p. 227-235.

BARON, Anne-Marie, *Le Paris de Balzac*, Paris, Alexandrines, coll. « Le Paris des Écrivains », 2016.

BARTHES, Roland, « Sémiologie et urbanisme » (1967), dans *id.*, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

BORIE, Jean, *Une forêt pour les dimanches. Les Romantiques à Fontainebleau*, Paris, Grasset, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle : Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989.

BERQUE, Augustin, *Cosmologie de la ville, comparaison des villes du Japon, des États-Unis et d'Europe*, Tokyo, Kodansha, 1993. [en japonais]

BIENAYMÉ, Gustave, « Le coût de la vie à Paris à diverses époques. Moyens de transport publics (suite) », *Journal de la société statistique de Paris*, tome 43, 1902, p. 87-103. http://www.numdam.org/item?id=JSFS_1902_43_87_0

BRETELLE, Bruno, « Histoire de la Petite Ceinture ferroviaire de Paris des origines à 1934 », *Association Sauvegarde Petite Ceinture. Un transport ferroviaire dans un jardin, un réseau dans la ville*, 30/12/2014. <https://www.petiteceinture.org/Histoire-de-la-Petite-Ceinture-ferroviaire-de-Paris-des-origines-a-1934.html> [consulté le 12 novembre 2021]

CAILLET, Vigor, « *Germinie Lacerteux* des Goncourt, ou l'invention littéraire de la zone », dans *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, études réunies et présentées par

- Gérard Peylet et Peter Kuon en collaboration avec Beate Steinhauser, *EIDÔLON*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature, Presses universitaires de Bordeaux, n° 68, mars 2005, p. 143-156.
- CALVEZ, Éric Le, *Flaubert Topographe : L'Éducation sentimentale essai de poétique génétique*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, « Faux titre », n° 136.
- CARMONA, Michel, *Haussmann*, Paris, Fayard, 2000.
- CARON, François, « La ligne de Sceaux, laboratoire de la « science ferroviaire » », *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 38, 2008, p. 166-180.
- CARS, Jean des, *Haussmann. La Gloire du Second Empire*, Paris, Perrin, 1978.
- CARS, Jean des, PINON, Pierre, *Paris. Haussmann. "Le pari d'Haussmann"*, Paris, Édition du Pavillon de l' Arsenal/Picard éditeur, 1991.
- CENDRARS, Blaise et DOISNEAU, Robert, *La Banlieue de Paris*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1949.
- CHENET, Françoise, « La Bièvre dans la littérature », *Quartierlatin. paris. La Revue web du Comité Quartier Latin*, 3 mars 2018. [En ligne] <http://www.cql.fr/spip/?la-bievre-dans-la-litterature> [consulté le 12 novembre 2021]
- CHEVALIER, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Général Française, 1978.
- , *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit, 1961.
- CLAVIER, Laurent et HINCKER, Louis, « La barricade de Juin 1848 : une construction politique », dans *La Barricade*, sous la direction de Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur, Paris, Éditions de la Sorbonne, « Histoire de la France aux XIX^e et XX^e siècles », 1997, p. 209-220.
- COLLOT, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.
- , *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.
- COMBEAU, Yvan, *Histoire de Paris*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard,

- coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2017.
- CORBIN, Alain, « Présentation » de Alexandre Parent-Duchâtelet, *La prostitution à Paris au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1981.
- , *Le Miasme et la Jonquille : l'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1986.
- , « La fatigue, le repos et la conquête du temps », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, p. 275-298.
- , *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.
- CSEGO, Julia, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX^e – début XX^e siècle », dans Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, p. 119-168.
- , « Parties de campagne ; Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIII^e-XIX^e siècles », *Société et Représentations*, Éditions de la Sorbonne, 2004/1, n^o 17, p. 15-50.
- DELAIVE, Frédéric, « De la promenade en bateau au canotage, à Paris et ses environs (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Hypothèses*, 1998/1 (1), p. 89-96.
DOI : 10.3917/hyp.971.0089.
- DELATTRE, Simone, *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, préface d'Alain Corbin, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité », 2000.
- DUCAS, Sylvie, « Fouiller les poubelles et lire les déchets du Grand Paris contemporain », dans *Lire les villes*, études réunies par Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia Laurel et Franc Schuerewegen, Paris, Le Manuscrit, 2020, p. 201-212.
- DUVEAU, Georges, *La Vie ouvrière en France sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1946.
- FAU, Élise, « Le cheval dans le transport public au XIX^e siècle, à travers les collections du musée national de la Voiture et du Tourisme, Compiègne », *In Situ* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 26 octobre 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.12124> [consulté le 17 mai 2020]

- FAURE, Alain, *Les premiers banlieusards. Aux origines des banlieues de Paris (1860-1940)*, Paris, Créaphis, 1991.
- , « Un faubourg, des banlieues, ou la déclinaison du rejet », *Genèses*, 2003/2, n° 51, p. 48-69.
- FIERO, Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1996.
- FUKUI, Norihiko, INABA Kôji, *Heritage of World History : Architecture and Urban Space of Paris*, Tokyo, Yamakawa, 2003. [en japonais]
- GAGNEUX, Renaud, ANCKAERT Jean, *Sur les traces de la Bièvre parisienne. Promenades au fil d'une rivière disparue*, Paris, Parigramme, 2003.
- GAGNEUX, Renaud, PROUVOST Denis, *Sur les traces des Enceintes de Paris. Promenades au long des murs disparus*, Photographies par Emmanuel Gaffard, Paris, Parigramme, 2004.
- GASNAULT, François, *Guinguettes et lorettes : bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.
- GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS, Maria do Rosário, « Lire Paris : paysages urbains, mirages humains », *Lire les villes*, études réunies par Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia Laurel et Franc Schuerewegen, Paris, Le Manuscrit, 2020, p. 105-116.
- GIRAUD, Sylvie, « *L'Éducation sentimentale*, Frédéric et Rosanette en forêt de Fontainebleau », Flaubert [en ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 16 mars 2018. <https://journals.openedition.org/flaubert/2843> [consulté le 12 novembre 2021]
- GUICHARDET, Jeannine, *Balzac « Archéologue de Paris »* (1986), Genève, Slatkine Reprints, 1999.
- HALLÉ, Guy Le, *Les fortifications de Paris*, Le Coteau, Éditions Horvath, 1986.
- HAZAN, Éric, *L'Invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2012.
- , *Balzac, Paris*, Paris, La Fabrique, 2018.
- HIKOE, Tomohiko, « “Le social” et le logement chez Zola : La maison montmartroise dans Paris », *Revue de la Société japoно-française de Sociologie*, Société Japoно-Française de Sociologie, 2016, n° 27, p. 23-42.
- , « L'ascension du social chez Zola – la topographie urbaine de Paris », *Tokiwadai*

- journal of human science*, Institute of Urban Innovation Yokohama, 2016, n° 2, p. 14-33.
- HOUILLIER, Raymond, « Petit historique des transports urbains », *Arts & Industries*, mis en ligne le 23 octobre 2017.
<https://www.arisal.org/2017/10/23/petit-historique-transports-urbains/>
 [consulté le 13 mars 2019]
- ISHII, Yojiro, *Paris. La mémoire d'une ville*, Tokyo, Chikuma Shinsho, 1997.
- ISSACHAROV, Michel, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976.
- JARRIGE, François et LE ROUX, Thomas, *La contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Paris, Seuil, 2017.
- KIYASU, Akira, *Saint-Lundi à Paris : les coulisses de la révolte urbaine au XIX^e siècle*, Tokyo, Heibonsha, 1882. [en japonais]
 —, *Les Faubourgs du rêve et de la révolte : le mouvement populaire parisien en 1848*, Tokyo, Yamakawa, 1994. [en japonais]
- KRANOWSKI, Nathan, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, PUF, 1968.
- LARROUX, Guy, « La Chambre et le bouge ; Sur deux dispositifs topographiques chez Hugo et Zola », *Poétique*, 2008/1, n° 153, p. 3-15.
- LÉCUYER, Bernard-Pierre, BRIAN, Éric, « L'argent, la vie, la mort : Les recherches sociales de Louis-René Villermé sur la mortalité différentielle selon le revenu (1822-1830) », *Mathématiques & sciences humaines*, n° 149, printemps 2000, p. 31-60.
- LESTEL, Laurence et CARRE Catherine, *Les rivières urbaines et leur pollution*, Versailles, Quae, coll. « Indisciplines », 2007.
- LOMBARDO, David, « Se baigner ensemble : Les corps au quotidien et les bains publics parisiens avant 1850 selon Daumier », *Histoire Urbaine*, 2011/2, n° 31, p. 47-68.
- LÖWY, Michael, « La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes : Insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le Passagenwerk de Walter Benjamin », dans Philippe Simay (dir.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris, L'Éclat, 2005, p. 19-36.
- LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press,

1960. MARCHAND, Bernard, *Paris, histoire d'une ville (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Seuil, 1993.
- MAX, Stefan, *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Nizet, 1966.
- MERRIMAN, John M., *Aux Marges de la ville. Faubourgs et Banlieues en France 1815-1870*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Bardos, Paris, Seuil, 1994.
- MITTERAND, Henri, *Le Paris de Zola*, Paris, Hazan, 2008.
- MIYASHITA, Siro, *Paris : La capitale de la lecture*, Tokyo, Misuzu Shobo, 1998. [en japonais]
- , *Moyen d'investigations historiques de Paris*, Tokyo, Kodansha, 2002. [en japonais]
- MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- MOTORE, Georges, *L'Espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, Nizet, 1976.
- NAESSENS, Ophélie, « Paroles de banlieues : pour une redéfinition artistique des imaginaires », *Itinéraires*, 2016-3/2017 : « Banlieues » : entre imaginaires et expériences, mis en ligne le 15 juillet 2017.
- DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3571> [consulté le 12 novembre 2021]
- NUVOLATI, Giampaolo, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, n° 70, 2009, mis en ligne le 25 avril 2013.
- DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.2167> [consulté le 29 juillet 2020]
- OGURA, Kosei, *Paris et la Seine*, Tokyo, Chuokoron-Shinsha, 2008. [en japonais]
- PAQUOT, Thierry, *Banlieues/une anthologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.
- , « Karl Marx et Friedrich Engels et l'opposition ville/campagne », *Espace et lieu dans la pensée occidentale, De Platon à Nietzsche*, sous la direction de Thierry Paquot et Chris Younès, Paris, La Découverte, 2012, p. 285-298.
- PARENT-DUCHÂTELET, Alexandre, *La prostitution à Paris au XIXe siècle*, texte

- présenté et annoté par Alain Corbin, Paris, Seuil, 1981.
- PAUL-LÉVY, Françoise, *La ville en Croix. De la révolution de 1848 à la révolution haussmannienne. Éléments pour une problématique générale*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espace* (1974), dans *id.*, *Œuvres*, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2017, p. 547-653.
- PITTE, Jean-Robert, *Paris, Histoire d'une ville*, Paris, Hachette, 1993.
- POUCHAIN, Gérard, *Promenades en Normandie avec un guide nommé Émile Zola*, préface de Gilles Perrault, postface de Jean-Claude Le Blond-Zola, Athis-Val de Rouvre (Orne), Charles Corlet, 1993.
- REVERZY, Éléonore, « Zola : territoires du roman », *Poétique*, n° 176, 2014/2, p. 179-192.
- REY, Alain, « Banlieues, Lieux bannis ? », *Journal français de psychiatrie*, 2009/3, n° 34, p. 27-29.
- ROLAND, Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études Littéraires* Département des littératures de l'Université Laval, 1970, vol. 3, n° 1, p. 77-94.
- ROMON, Christian, « Le monde des pauvres à Paris au XVIIIe siècle », *Annales. Économies ; Sociétés ; Civilisations*, 1982, vol. 37, n° 4, p. 729-763.
- ROULEAU, Bernard, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Seuil, 1985.
- SAALMAN, Howard, *Haussmann. Paris Transformed ; Planning and cities*, New York, George Braziller, 1971.
- SANSOT, Pierre, *La poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973.
- SOLDA, Pierre, « Émile Zola et l'haussmannisation de Paris », *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, études réunies et présentées par Gérard Peylet et Peter Kuon en collaboration avec Beate Steinhauser, *EIDÔLON*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature, Presses universitaires de Bordeaux, n° 68, mars 2005, p. 95-108.
- TAVARES, Pierre Franklin, *Science de la ban-lieu. Essai sur l'insociable sociabilité des*

- banlieues françaises*, Paris, Le Manuscrit, 2006.
- TOUTTAIN, Pierre-André, *Hausmann, Artisan du Second Empire, Créateur du Paris moderne*, préface de Alain Decaux, Paris, Librairie Gründ, 1971.
- VANIER, Martin, « Métropolisation et tiers espace, quelle innovation territoriale ? », *Rencontres scientifiques franco-Sud-Africaines de l'innovation territoriale*, Jan 2002, Grenoble – Avignon, France, halshs-00766942.
- VANTINE, Peter, « Au bord de la Seine avec les Goncourt », *La Seine littéraire au XIX^e siècle*, numéro dirigé par Nicolas Gauthier et Sébastien Roldan, *Arborescences : Revue d'études française*, Département d'études française, Université de Toronto, n° 8 – décembre 2018, p. 80-101.
- VIEILLARD-BARON, Hervé, « La banlieue : question de définition », dans Thierry Paquot (dir.), *Banlieues/Une anthologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 21-33.
- VOLTA, Ornella, *La Banlieue d'Erik Satie*, Arcueil, Macadam & Cie, 1999.
- WALTER, Rodolphe, « Zola et ses amis à Bennecourt (1866) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 17, 1961, p. 19-32.
- , « Émile Zola et Claude Monet », *Les Cahiers naturalistes*, n° 26, 1964, p. 51-61.
- , « Émile Zola à Bennecourt en 1868 : les vacances d'un chroniqueur », *Les Cahiers naturalistes*, n° 37, 1969, p. 29-40
- , « Émile Zola et Paul Cézanne à Bennecourt, en 1866 », communication présentée à la séance des Amis du Mantois, le premier mars 1961, et publié dans *Bulletin de la Société « Les Amis du Mantois »* (nouvelle série), 1961, p. 1-40. <http://mantes.histoire.free.fr/items/fichiers/1199.pdf> [consulté le 12 novembre 2021]
- , « Zola, la Commune et Bennecourt », dans *Mantes Histoire*, <http://mantes.histoire.free.fr/items/fichiers/1253.pdf> [consulté le 12 novembre 2021]
- WEISBERGER, Jean, *L'Espace romanescque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
- YAMADA, Toyoko, *Sur l'eau, fin de Siècle*, Tokyo, Chikuma Shobo, 1998. [en japonais]

[Article de collectif]

CORBIN, Alain (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, avec la collaboration de Julia Csergo, Jean-Claude Farcy, Roy Porter, André Rauch, Jean-Claude Richez, Léon Strauss, Anne-Marie Thiesse, Gabriella Turnaturi, Georges Vigarello, Paris, Aubier, 1995.

La forêt romantique, études réunies par Vigor Caillet, *Eidolon*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'imaginaire appliquées à la Littérature, Presses universitaires de Bordeaux, n° 103, 2012.

La Seine littéraire au XIX^e siècle, numéro dirigé par Nicolas Gauthier et Sébastien Roldan, *Arborescences : Revue d'études française*, Département d'études française, Université de Toronto, n° 8 – décembre 2018.

Paysages urbains de 1830 à nos jours, études réunies et présentées par Gérard Peylet et Peter Kuon en collaboration avec Beate Steinhauser, *Eidolon*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature, Presses universitaires de Bordeaux, n° 68, 2005.

[Sitologie]

« Bastide du Jas de Bouffan », Aix-en-Provence.fr. <http://www.aixenprovence.fr/Bastide-du-Jas-de-Bouffan> [consulté le 12 novembre 2021]

COMBIS, Hélène, « Comment Haussmann a réussi son Paris », résumé de l'émission de radio « Pierre PINON et Caroline MATHIEU : hommage à Georges Eugène HAUSSMANN », 31/01/2017, France Culture.

<https://www.franceculture.fr/architecture/comment-haussmann-reussi-son-paris>
[consulté le 12 novembre 2021]

POTIER, Jean-Pierre, « J. M. Keynes et la macroéconomie : les grands thèmes », *Ressources en Sciences économiques et sociales*, ENS de Lyon, 2018. <http://ses.ens-lyon.fr/articles/j-m-keynes-et-la-macroeconomie-les-grands-themes> [consulté le 12 novembre 2021]

V. OUVRAGES SUR ZOLA ET LE RÉALISME / NATURALISME

- ABOLGASSEMI, Maxime, « La description expérimentale chez Balzac et Musil », *Poétique*, n° 145, 2006, p. 59-81.
- ADACHI, Takanobu, « Les fonctions narratives de la balade aux environs de Paris : De Fontenay à Bennecourt », dans Yamajo Hirotsugu (dir.), *Correspondance*, Tokyo, Asahi-Shuppan, 2020, p. 285-298. [en japonais]
- , « Le *Locus amoenus* chez le premier Zola : De l'Arc à la Seine », *Gallia*, Bulletin de la Société de Langue et Littérature françaises de l'université d'Osaka, n° 60, 2021, p. 33-442. [en japonais]
- , « Les faubourgs et la banlieue dans *Germinie Lacerteux* des Goncourt », *Études de langue et littérature françaises du Kansai*, n° 27, 2021, p. 51-62. [en japonais]
- ADJALIAN-CHAMPEAU, Stéphanie, « Introduction et notes pour Edmond et Jules de Goncourt », *Œuvres narratives complètes*, tome V, *Renée Mauperin*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ALEXIS, Paul, *Émile Zola. Notes d'un ami, avec des vers inédits de Émile Zola*, Paris, Charpentier, 1882.
- ALLARD, Jacques, *Zola : le chiffre du texte*, Montréal/Grenoble, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Grenoble, 1978.
- AMALVI, Christian, « Les idées pédagogiques et éducatives d'Émile Zola à travers l'étude de son roman *Vérité* », *Zola et les historiens*, sous la direction de Michèle Sacquin, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 77-87.
- BAGULEY, David, *Zola et les genres*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1993.
- BASCH, Sophie, « Du Cirque aux Barrières : la « géographie morale » d'Edmond de Goncourt », dans *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (éds), préface par Edmonde Charles-Roux, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 177-189.

- BASILIO, Kelly Benoudis, *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*, préface d'Henri Mitterand, Genève, Droz, 1993.
- BECKER, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990.
- , *Lire le réalisme et le naturalisme*, Malakoff, Dunod, 1992.
- , « Les Soirée de Médan », *Bulletin de la société J.-K. Huysmans*, n° 85, 1992, p. 4-9.
- , *Émile Zola*, Paris, Hachette, coll. « portraits littéraires », 1993.
- , *Zola : Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.
- , « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Zola, explorateur des marges*, sous la direction de Véronique Cnockaert, *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, volume 39, n° 2, 2003, p. 11-21.
- , « De la Vénus de Gordes à la Vénus du Pont-Neuf. Jeux de réécriture », *Lire/Dé-lire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 79-96.
- , *Les Écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris, Bréal, 2015.
- BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIERE, Gina, LAVIELLE Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, suivi du *Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*, Paris, Robert Laffont, 1993.
- BECKER, Colette, LANDES, Agnès, *L'Assommoir. Émile Zola*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1999.
- BELGRAND, Anne, « Espace clos, espace ouvert dans *L'Assommoir* », dans *Espaces romanesques*, éd. Michel Crouzet, PUF, 1982, p. 5-14.
- , « Zola 'Élève' des Goncourt : Le thème de l'hystérie », *Francofonia*, n° 20, printemps 1991, p. 115-131.
- BERTRAND, Denis, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, préface de Henri Mitterand, Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins, 1985.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1987.

- BEST, Janice, *Expérimentation et Adaptation : Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris, José Corti, 1986.
- BLOCH-DANO, Evelyne, *Chez Zola à Médan*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1999.
- BORDE, Claude, « Les Marge de Plassans et la figure du narrateur », dans *Relire La Fortune des Rougon*, sous la direction de Pierre Glaudes et Alain Pagès, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 127-142.
- BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou De la nausée au salut* [Éditions du Seuil, 1971], Paris, Librairie Générale Française, 2003.
- , *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, Paris, Galilée, 1981.
- , *Frédéric et les amis des hommes*, Paris, Grasset, 1995.
- , *Le Célibataire français*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Grasset, 2002.
- BROWN, Frederick, *Zola. Une vie*, traduit de l'américain par Dominique Peters, Paris, Belfond, 1996.
- BUTOR, Michel, « Introduction du *Roman expérimental* », dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, tome X, 1968.
- BUUREN, Marteen Van, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola : de la métaphore au mythe*, Paris, José Corti, 1986.
- CABANÈS, Jean-Louis, « Germinie Lacerteux et Gervaise entre hôpital et abattoir », *Littératures*, n° 2, automne 1980, p. 45-67.
- , *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.
- CADIER-REY, Gabrielle, « Zola et l'éducation des filles », *Zola et les historiens*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 88-92.
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « De *Lourdes* à *Paris*, en train ou à bicyclette. Hybridations médiatiques et machiniques dans le cycle des *Trois Villes* d'Émile Zola (1893-1898) », *Sens public*, mis en ligne le 15 mars 2018. <http://sens-public.org/article1290.html> [consulté le 12 novembre 2021]
- CHARLIER, Marie-Astrid, « Une belle journée dans « Le XIX^e siècle » : Le journal au

péril des amants », *Revue Chameaux*, Revue d'études littéraires de l'Université Laval, n° 6 : « La presse et l'invention littéraire », automne 2013. [en ligne] <https://revuechameaux.org/numeros/la-presse-et-linvention-litteraire/une-belle-journee-dans-le-xixe-siecle-le-journal-au-peril-des-amants/> [consulté le 12 novembre 2021]

CHARLIER, Marie-Astrid, PELLEGRINI Florence, HIMY-PIÉRI Laure, *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, coll. « Clefs concours – Lettres XIX^e siècle », 2017.

CITRON, Pierre, « Quelques aspects romantiques du Paris de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 24-25, 1963, p. 47-55.

COGNY, Pierre, *Le « Huysmans intime » de Henry Céard et Jean de Caldain*, avec de nombreux inédits et une préface de René Dumesnil, Paris, Nizet, 1957.

COGNY, Pierre (éd), *Le naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

COLIN, René-Pierre, *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1988.

—, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson (Charente), Du Lérot, 1991.

COLLOT, Sylvie, *Les Lieux du Désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992.

COSSET, Évelyne, « L'espace dans *Germinie Lacerteux*, une figure de l'inanité », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 27-34.

DELEUZE, Gilles, « Introduction » à *La Bête humaine*, dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, 1967, tome VI.

DENIS, Benoît, « L'orgue de Barbarie : un nouveau système de représentations dans la littérature du XIX^e siècle », *Fabula/Les colloques*, Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte.

<http://www.fabula.org/colloques/document4022.php> [consulté le 12 novembre 2021]

DEZALAY, Auguste, « Le Thème du souterrain chez Zola », *Europe*, avril-mai 1968,

p. 110-121.

—, « Le fil d'Ariane : de l'image à la structure du labyrinthe », *les Cahiers naturalistes*, n° 40, 1970, p. 121-134.

—, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

—, « Zola et la poétique de l'espace urbain », dans *Lire/Dé-lire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 185-200.

DOTOLI, Giovanni, *Zola écrivain du XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2020.

DUBOIS, Jacques, « Les refuges de Gervaise : Pour un décor symbolique de *l'Assommoir* », *Cahiers naturaliste*, n° 30, 1965, p. 105-117.

DUFIEF, Pierre-Jean, « Au cœur de la topographie naturaliste : l'hôpital », dans *Émile Zola et le naturalisme, en tous genres : Mélanges offertes à Alain Pagès*, dir. d'Olivier Lumbroso, de Jean-Sébastien Macke, de Jean-Michel Pottier, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 179-186.

EL KETTANI, Soundouss, *Une dynamique du visuel. L'ondoyante vérité des Rougon-Macquart de Zola*, Paris, L'Harmattan, 2013.

FARIA, Neide de, *Structures et unité dans « Les Rougon-Macquart » (La poétique du cycle)*, préface de Henri Mitterand, Paris, Nizet, 1977.

FRANÇOIS, Arnaud, *La Philosophie d'Émile Zola « Faire de la vie »*, Paris, Hermann, 2017.

GIACCHETTI, Claudine, *Maupassant. Espaces du roman*, Genève, Droz, 1993.

GIRARD, Marcel, « Les « baignades » d'Émile Zola », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24, 1972, p. 95-111.

GIRAUD, Frédérique, *Émile Zola, Le déclassement et la lutte des places. Les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion, 2016.

GOT, Olivier, *Les jardins de Zola ; Psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- GREIMAS, A. J., *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.
- GUERMÈS, Sophie, « Rome : L'histoire naturelle d'une ville » ?, *Lire/Dé-lire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 295-311.
- GUY, Robert, *Émile Zola. Principe et caractères généraux de son œuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola* (1983), Genève, Droz, 2^e édition, 1998.
- , *Expositions : littérature et architectures au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- , *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- , *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 363-394.
- , « Poésie et naturalisme... En guise d'introduction », *Les Cahiers naturalistes*, n° 81, 2007, p. 5-16.
- , « Introduction : Les couches de l'œuvre » et chapitre V « Actio », dans *Le Signe et La Consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste. Zola*, sous la direction de Philippe Hamon, Genève, Droz, 2009, p. 9-48, 203-224.
- JEAN, Raymond, *Cézanne et Zola se rencontrent*, Arles, Actes Sud, 1994.
- KAEMPFER, Jean, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, Paris, José Corti, 1989.
- LA BRUNIÈRE, Anne de et THOMAS-MALEVILLE, Agnès, *Hector Malot en Seine*, Paris, Magellan & C^{ie}, 2007.
- LATTRE, Alain de, *Le Réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, PUF, 1975.
- LAVILLE, Béatrice, « La spatialité romanesque dans *Germinie Lacerteux* », dans Jean-Louis Cabanès (éd.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 191-200.
- , « Zola et la laïcité », *Romantisme*, n° 162, 2013/4, p. 73-83.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, *L'Assommoir d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, 1997.

—, « Espaces, seuils et marges. À propos de *L'assommoir* », *Zola, explorateur des marges*, sous la direction de Véronique Cnockaert, *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003, p. 23-32. DOI : <https://doi.org/10.7202/007033ar> [consulté le 12 novembre 2021]

LEJEUNE, Paul, *Germinal. Un roman anti-peuple*, Paris, Nizet, 1978.

LESCART, Alain, *Splendeurs et misères de la grisette. Évolution d'une figure emblématique*, Paris, Honoré Champion, 2008.

LIOULT, Jean-Luc, « Nouvelles précisions sur les années aixoises d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 65, 1991, p. 199-214.

LUMBROSO, Olivier, « La figure du croisement dans l'œuvre d'Émile Zola », *Les Cahier naturaliste*, n° 67, 1993, p. 169-180.

—, « Passage des Panoramas (poétique et fonctions des vues panoramiques dans *Les Rougon-Macquart*) », *Littérature*, « Passage et langage », n° 116, 1999, p. 17-46.

—, *Les Manuscrits et les dessins de Zola. vol. III, L'invention des lieux*, Paris, Textuel, 2002.

—, « Les métamorphoses du « cadre ». Le principe de cadrage dans l'avant-texte des Rougon-Macquart », *Zola. Genèse de l'œuvre*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 103-122.

—, *Zola, la plume et le compas. La construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Champion, 2004.

—, chapitre II « Dispositio », dans *Le Signe et La Consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste. Zola*, sous la direction de Philippe Hamon, Genève, Droz, 2009, p. 75-138.

—, *Zola autodidacte. Genèse des œuvres et apprentissages de l'écrivain en régime naturaliste*, Genève, Droz, 2013.

—, « *La Fortune des Rougon*, vitrine et miroir du cycle », *Relire La Fortune des Rougon*, sous la direction de Pierre Glaudes et Alain Pagès, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 59-72.

—, « Le roman de formation de l'écrivain : le cas Zola », *Revue d'Histoire littéraire*

- de la France*, 120^e Année, n° 3 (juillet-septembre 2020), p. 685-700.
- LUNEL, Armand, « Le Puits mitoyen. Un souvenir d'enfance d'Émile Zola », *L'Arc*, n° 12, 1960, p. 85-89.
- MARIN, Mihaela, *Le Livre enterré : Zola et la hantise de l'archaïque*, Grenoble, Université Stendhal/ELLUG, 2007.
- MARZEL, Shoshana-Rose, « L'anthropomorphisme urbain dans *Les Rougon-Macquart* », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, Centre de recherche français de Jérusalem, 2015, n° 26, mis en ligne le 28 mars 2016. <http://bcfrj.revues.org/7432> [consulté le 12 novembre 2021]
- MÉNARD, Sophie, *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- MITTERAND, Henri, *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, A. Colin, 1962.
- , « Introduction » à *Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970 (mise à jour 2008), p. 5-37.
- , *Le Discours du roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1980.
- , *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.
- , *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1987.
- , *Zola. L'Histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990.
- , *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1994.
- , *Zola*, Paris, Fayard, 1999-2002, 3 vol.
- , « Introduction » à *Paris*, édition établie et présentée par Henri Mitterand, Paris, Stock, 1998.
- , *Passion Émile Zola : Les délires de la vérité*, Paris, Textuel, 2002.
- , *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, PUF, 2009.
- , « La partition d'ouverture », *Relire La Fortune des Rougon*, sous la direction de Pierre Glaudes et Alain Pagès, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 110-126.
- , *Zola. La mort du père*, Paris, La Compagnie du livre rouge, 2021.
- MORICE, Alain, « *Travail*, roman de Zola, ou la "race" ouvrière entre malédiction et

- messianisme rédempteur », *Tumultes*, n° 26, 2006, p. 75-97.
- MOURAD, François-Marie, « Présentation » au Émile Zola, *Roman expérimental*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, 2006.
- NAKAMURA, Midori, « “L’annonce” narrative dans les dernières œuvres de Zola. *Les Trois villes : la période transitoire* », *Étude de langue et littérature française*, La société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, n° 103, 2013, p. 167-184.
- NODA, Minori, *La représentation du paysage urbain dans Les Rougon-Macquart*, Thèse de doctorat en Littérature française et francophone, sous la direction d’Alain Pagès, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2020. NNT : 2020PA030027. tel-0289003.
- NOIRAY, Jacques, *Le Romancier et la machine : l’image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, tome I, *L’Univers de Zola*, Paris, José Corti, 1981.
- , « Figures du savant », *Romantisme*, n° 100, 1998, p. 143-158.
- , « Huysmans critique de Zola et du naturalisme », *Modernités 20 : Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*, textes réunis et présentés par Béatrice Laville, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 121-139.
- , *Le Simple et l’Intense. Vingt études sur Émile Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- OGURA, Kosei, *L’Illustration : La France au XIX^e siècle, l’amour, la peur et la foule*, Tokyo, Jimbun Shoin, 1997. [en japonais]
- , « Splendeurs et misères de la grisette », *The geibun-kenkyu : journal of arts and letters*, Université Keio, vol. 91, n° 3, 2006, p. 1-19. [en japonais]
- , *Scènes d’amour. De la rencontre à la rupture*, Tokyo, Chuokoron-Shinsha, 2011. [en japonais]
- , *Zola et la France moderne. De l’histoire à la fiction*, Tokyo, Hakusuisha, 2017. [en japonais]
- PAGÈS, Alain, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989.
- , *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l’époque de Germinal*, Paris, Séguier, 1989.

- , *Émile Zola. Bilan critique*, Paris, Nathan, 1993.
- , « Le paradoxe d’Oriane », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 81, 2007, p. 89-100.
- , chapitre I « Inventio », dans *Le Signe et La Consigne. Essai sur la genèse de l’œuvre en régime naturaliste. Zola*, sous la direction de Philippe Hamon, Genève, Droz, 2009, p. 49-74.
- , « Écrire après Balzac. L’arbre des *Rougon-Macquart* », *Relire La Fortune des Rougon*, sous la direction de Pierre Glaudes et Alain Pagès, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 73-88.
- PAGÈS, Alain et MORGAN, Owen, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002.
- PELLINI, Pierluigi, « La norme et l’exception. Remarques préliminaires sur la folie dans les *Rougon-Macquart* », *Lire/Délire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 171-184.
- PITON-FOUCAULT, Émilie, *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2015.
- PLESSY, Bernard et CHALLET Louis, *La Vie quotidiennes des mineurs au temps de Germinal*, Paris, Hachette, 1984.
- PROULX, Alfred C., *Aspects épiques des Rougon-Macquart*, La Haye, Mouton, 1966.
- REVERZY, Éléonore, *La chair de l’idée, Poétique de l’allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.
- , *Nana d’Émile Zola*, commenté par Éléonore Reverzy, Paris, Gallimard, 2008.
- RICATTE, Robert, *La création romanesque chez les Goncourt : 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953.
- RIPOLL, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, Paris, Champion, 1981.
- , « La vie aixoise dans *Les Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 43, 1972, p. 40
- ROBERT, Guy, *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son œuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- SABATIER, Pierre, « Du grenier d’Auteuil au prix Goncourt », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1975, p. 593-611. <https://www.revedesdeuxmondes.fr/article-revue/du->

[grenier-dauteuil-au-prix-goncourt/](#) [consulté le 12 novembre 2021]

- SAYEGH, Maria, *Lieux et mise en lieux dans Les Trois Villes d'Émile Zola*, Thèse de doctorat : Littérature et civilisation française, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction d'Alain Pagès, soutenue le 20 novembre 2015.
- SCARPA, Marie, *Le Carnaval des Halles ; Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- SEASSAU, Claude, *Émile Zola, le réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989.
- SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, 1975.
- SPANDONIS, Sophie, « Roman feuilleton et poétique naturaliste : une étude des Mystères de Marseille, *Lire/Délire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 97-115.
- SUWALA, Halina, *Naissance d'une doctrine formation des idées littéraires et esthétiques de Zola (1859-1865)*, Varsovie, Presses universitaires de Varsovie, 1976.
- , « Huysmans et Zola : le dialogue brisé », *Les Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 17-27.
- , *Autour de Zola et du naturalisme*, Paris, Honoré Champion, 1993.
- TERADA, Mitsunori, *Cours de la sociologie de l'art chez Zola. L'Époque de Manet et l'impressionnisme*, Tokyo, Fujiwara Shoten, 2021. [En japonais]
- TERASHIMA-FUKUDA, Miyuki, *Le discours 'l'intime' dans les 'Rougon-Macquart' : Etude d'une trilogie romanesque : la Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal*, Thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation française, sous la direction d'Alain Pagès, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2011. <NNT : 2011PA030064>. <tel-01067923>.
- , « La fécondité et l'éternité ; L'image de la mer dans les romans de Zola », *Revue de langue et littérature française*, Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo, 2011, n° 41, p. 17-40.
- THOMAS-MALEVILLE, Agnès, *Hector Malot, L'écrivain au grand cœur*, Monaco, Éditions du Rocher, 2000.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*,

Mont-de-Marsan, Interuniversitaires, 1994.

—, *Pertinence réaliste : Zola*, Paris, Honoré Champion, 2001.

TONARD, Jean-François, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.

VERRET, Arnaud, *Monstres et Monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Pagès, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015.

VOUILLOUX, Bernard, *L'art des Goncourt : Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997.

WOLF, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990.

[Article de collectif]

Les Cahiers naturalistes, Société littéraire des Amis d'Émile Zola, 1955- (n° 95 est publié en 2021).

Lire/Délire Zola, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004.

Modernités 20 : Champ littéraire fin de siècle autour de Zola, textes réunis et présentés par Béatrice Laville, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.

Lectures de Paul de Kock, sous la direction de Florence Fix et Marie-Ange Fougère, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2011.

Les frères Goncourt : art et écriture, édition préparée par Jean-Louis Cabanès, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt », Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier, eds, préface par Edmonde Charles-Roux, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

VI. OUVRAGES ET ARTICLES SPECIFIQUES SUR LE « PREMIER ZOLA »

A. SUR LA CONFESSON DE CLAUDE

- ADACHI, Takanobu, « Le passage de la « banlieue » à la « nature » dans *La Confession de Claude* ; Une comparaison avec *Germinie Lacerteux*, des frères Goncourt », *Études de langue et littérature françaises*, La Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 113, 2018, p. 299-317. [en japonais]
- BECKER, Colette, *Les Apprentissages de Zola ; du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867*, Paris, PUF, 1993.
- , « Jeux de réécriture. De *La Confession de Claude* à *Madeleine* et à *Madeleine Férat* », dans *L'Empire du récit : Mélanges offerts à Francis Vanoye*, études réunies par Claude Leroy et Laurence Schifano, Paris, Non Lieu, 2007, p. 149-157.
- CRESSOT, Marcel, « Zola et Michelet. Essai sur la genèse de deux romans de jeunesse : *La Confession de Claude*, *Madeleine Férat* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 35^e année, n° 3, 1928, p. 382-389.
- EL KETTANI, Soundouss, « Première version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude* de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 79, 2005, p. 7-21.
- HUGUENY-LÉGER, Élise, « Le « je », le double et son ombre dans *La Confession de Claude* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 81, 2007, p. 121-134.
- LAPP, John Clarke, *Les racines du naturalisme. Zola avant Les Rougon-Macquart*, traduit de l'américain par Danielle Lapp, Paris, Bordas, 1972.
- LONG, Daniel, « Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La Confession de Claude* de Zola », *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, vol. 37, n° 3-4, printemps-été, 2009, p. 303-314.
- , « La mort et ses motifs dans *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* de Zola », *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, L'Université d'Ottawa, vol. 12, n° 1, hiver 2017, p. 175-195.
- MITTERAND, Henri, « Les confessions de Claude », dans *Le regard et le signe*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1987, p. 93-106.
- MOURAD, François-Marie, « Introduction » à *La Confession de Claude*, Paris, Librairie Générale Française, 2013, p. 7-42.

NOIRAY, Jacques, « De *La Confession de Claude* à *J'accuse* : formes et significations du sacrifice dans l'œuvre d'Émile Zola », *Lire/Dé-lire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 275-293.

TOOREN, Marjolein Van, *Le premier Zola ; Naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Émile Zola*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

WEINSTEIN, Sophie R., « The Genesis of Zola's *La Confession de Claude* », *Modern Language Notes*, The Johns Hopkins University Press, vol. 53, n° 3, mars., 1938, p. 196-198.

B. SUR LE VŒU D'UNE MORTE

LONG, Daniel, « La mort et ses motifs dans *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* de Zola », *@analyses, Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 12, n° 1, « Le rouge et le noir : le sang et la mort dans le roman d'expression française », 2017. <https://doi.org/10.18192/analyses.v12i1.1925> [consulté le 12 novembre 2021]

TANAKA, Takuzo, « Émile Zola et *Le Vœu d'une morte* », *Revue de Langue et Littérature Françaises*, Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo, n° 32, 2006, p. 81-95. [en japonais]

C. SUR THÉRÈSE RAQUIN

ADACHI, Takanobu, « Une application de la théorie du milieu-tempérament à *Thérèse Raquin* », *Études de langue et littérature françaises du Kansai*, La Société japonaise de Langue et Littérature françaises du Kansai, n° 26, 2020, p. 39-50. [en japonais]

DELBREL, Sophie, « *Thérèse Raquin* de Zola », *Les Cahiers de la Justice*, 2020/1, n° 1, p. 123-137. DOI : 10.3917/cdlj.2001.0123.

FONYI, Antonia, « *Thérèse Raquin*, chef-d'œuvre. Approche psychanalytique de la « littérature putride », *Lire/Dé-lire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 153-169.

- JITTANI, Sôichirô, « *Thérèse Raquin* et la théorie picturale du post-réalisme », *Hikaku Bungaku*, Japan Comparative Literature Association, vol. 57, 2014, p. 7-21. [en japonais]
- MALLET, Jean-Daniel et HIMY Laure, *Thérèse Raquin. Émile Zola*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1999.
- MÉNARD, Sophie, « Les Fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme*, n° 149, 2010/3, p. 97-110.
- , « Jusqu'à ce que le mort nous sépare : Ethnocritique du revenant dans *Thérèse Raquin* », *Poétique*, n° 172, 2012/4, p. 441-455.
- , « Pathologies de la parole dans *Thérèse Raquin*. Les multiples voix de l'aveu », *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 339-387.
- RICKERT, Blandine, « *Thérèse Raquin* : Observations sur la structure dramatique du roman », *Les Cahiers naturalistes*, n° 55, 1981, p. 42-51.
- SCEPI, Henri, *Thérèse Raquin d'Émile Zola*, commenté par Henri Scepi, Paris, Gallimard, 2010.
- WALTER Rodolphe, « Zola à Bennecourt en 1867 : Quelques aperçus nouveaux sur « Thérèse Raquin » », *Les Cahiers naturalistes*, 1965, n° 30, p. 119-131.
- , « Zola à Bennecourt en 1867. *Thérèse Raquin*, vingt ans avant *la Terre* », *Les Cahiers naturalistes*, 1967, n° 33, p. 12-26.
- WATROBA, Maria, « *Thérèse Raquin* : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *Romantisme*, 1997, n° 95, p. 17-28.

D. SUR MADELEINE FÉRAT

- ALVAREZ, Maria Rodriguez, « Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve : la télégonie dans *Madeleine Férat* », *Çédille. Revista de estudios franceses*, Universidad de La Laguna, n° 18, 2020, p. 113-141.
- ANFRAY, Clélia, « Pyrame et Thisbé au XIX^e siècle : Mythe ou imagerie ? Dumas, Zola, Maupassant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 1, 2013, p. 87-

107.

MÉNARD, Sophie, « Les Paroles folles de *Madeleine Férat* », *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 283-298.

MORITA, Yoko, « L'imprégnation dans *Madeleine Férat* d'Émile Zola », *Revue de Langue et Littérature Françaises*, Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Tokyo, n° 31, 2005, p. 95-111. [en japonais]

NAKAMURA, Midori, « “L’annonce” et “l’amorce” chez Zola : *Madeleine*, du théâtre au roman », *Excavatio*, n° 37, 2016.

<https://sites.ualberta.ca/~aizen/excavatio/articles/v27/MidoriNakamura.pdf>

OGURA, Kosei, « Mythe de l'imprégnation », dans *L'histoire culturel de la déviation : la féminité et la virilité des temps modernes*, Tokyo, Keio University Press, 2019. [en japonais]

OLRIK, Hilde, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n° 1/2 (Fall-Winter 1986-87), University of Nebraska Press, p. 128-140.

SATO, Masatoshi, « Sur les premiers œuvres d'Émile Zola : *Madeleine Férat* et femme fatale », *La littérature française*, La Société japonaise de langue et littérature française de Chugoku-Shikoku, n° 12, 1978, p. 23-31. [en japonais]

VII. PLANS DE PARIS ET SES ENVIRONS

« Nouvelle carte routière des environs de Paris », dressée par Achin, gravée par Berthe, écrite par Hacq, 1840. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DL 1839-86. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53035281c>

« Nouveau plan de Paris illustré avec ses fortifications et ses environs », dressé par J. B. Noëllat, ingénieur géographe et éditeur ; dessiné et gravé par Ch. Avril ; lith. de Kaepelin, 1844. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DL 1844-138. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53087743r>

« Plan de Paris », imprimé de Lemercier, Paris, 1854. Source, Bibliothèque nationale de

- France, GED-1732. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84406200>
- « Plan de Paris en 1860 divisé en 20 arrondissements », gravé par J. -N. Henriot, 1860.
Source, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-7124.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53085514h>
- « Les opérations de voirie exécutées de 1854 à 1871 », dans *Les Travaux de Paris, 1789-1889*, sous la direction de M. Adolphe Alphand, Imprimerie nationale, 1889. Source :
Ville de Paris/BHVP.
<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000858328>
- « Plan de Paris, anciennes enceintes et limites de Paris », établies d'après Aimé Grimault inspecteur des fouilles archéologiques, complétées en 1964 par Michel Fleury, Institut géographique national, domaine public, source de numérisation : Ville de Paris / Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cote G 239.
<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000855632>
- « Chemin de fer de Paris à Sceaux. Application des trains articulés de M. C. Arnoux pour chemin de fer de toute courbure », lith. de Rigo. Source : Bibliothèque nationale de France, GED-720. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8439627d>
- « Guide des promeneurs aux environs de Paris », P. Marie et A. Bernard (Paris) (éd.), 1854. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DL 1851-139. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53136302h>
- « Carte générale de la France. 026, [Evreux-Dreux]. N° 26. Flle 7e, établie sous la direction de César-François Cassini de Thury, 1757. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE EF-18595 (26).
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530951846>
- GOSSELLIN, Pascal-François-Joseph, « La France en 1860 sous le Règne de Napoléon III avec annexion de la Savoie et du Comté de Nice », gravé par Erhard, établissement géographique Erhard frères, 1860.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531001288>
- Hmaglione10, « Arrondissements et quartiers de Paris », travail personnel, 2014. (CC BY-SA 4.0) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_quartiers_de_paris.png

[consulté le 24 novembre 2021]

ROUX-ALPHÉRIAN, François, « Plan de la ville d'Aix, pour servir à l'ouvrage ayant pour titre "*Les Rues d'Aix*" », Aubin, 1848. Source : Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-2280.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530293237>

STARUS, « Plan des anciens arrondissements de Paris avec leurs quartiers », travail personnel à partir de Félix et Louis Lazare (*Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris*, 2^e édition, 1855), 2010. (CC BY-SA)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_des_anciens_arrondissements_de_Paris_avec_leurs_quartiers.svg?uselang=fr [consulté le 12 novembre 2021]

WUHRER, Louis, « Plan d'ensemble des anciennes carrières souterraines de Paris », gravé chez L. Wuhrer, [date de publication inconnue]. Source : BHVP, G 37.

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000855427>

VIII. PHOTOGRAPHIES

ATGET, Eugène, « Fortification de Paris – Porte d'Arcueil [Pique-nique en famille] », juin 1899, photographie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10517931v>

IX. DICTIONNAIRES

Le Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), Paris, Centre national de la recherche scientifique/Gallimard, 1971-1994.

LITRE, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur/Gallimard-Hachette, 7 vol., 1956-1958.

Dictionnaire de l'Académie française, version informatisée, <https://www.dictionnaire-academie.fr>

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, Français, Historique*,

Géographique, Mythologique, Bibliographique, Littéraire, Artistique, Scientifique, etc., Genève, Slatkine, 1982 (Réimpression de l'édition d'administration du grand dictionnaire universel, 1866-79).

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	7
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	11

PREMIÈRE PARTIE :

La banlieue, une « zone » en périphérie de Paris	29
CHAPITRE PREMIER : Histoire des faubourgs et de la banlieue parisienne ..	31
1. Les faubourgs.....	33
1) Étude lexicale des faubourgs et de la banlieue.....	33
2) La taxinomie concentrique.....	37
- La frontière entre la ville, les faubourgs et la banlieue	37
- La connotation négative des faubourgs et de la banlieue.....	42
3) Les grands boulevards : frontière entre la ville et les faubourgs.....	44
- Le flâneur dans <i>Facino Cane</i> de Balzac.....	44
- Les grands boulevards : frontière et passage entre les quartiers est et ouest..	47
- Le faubourg Saint-Marcel : lieu zéro de la hiérarchie sociale parisienne	48
4) Le mur des Fermiers généraux : la « fin » des faubourgs.....	52

2. La petite banlieue.....	58
1) Le tapage aux guinguettes.....	58
2) L'atmosphère rurale.....	60
3) La construction de l'enceinte de Thiers entre 1841 et 1844.....	62
4) L'abolition de l'enceinte des Fermiers généraux en 1860.....	65
3. La grande banlieue.....	67
1) L'étendue de la banlieue.....	67
2) L'ouverture des chemins de fers franciliens en 1837.....	69
3) La naissance de la banlieue verte.....	71
- La promenade dominicale en banlieue.....	71
- Le déplacement des guinguettes vers la forêt et le fleuve.....	74

CHAPITRE II : Le bouleversement de la petite banlieue dans les années 1860 :

Une lecture de *Germinie Lacerteux* des Goncourt..... 79

1. L'haussmannisation et ses conséquences à la périphérie de Paris.....	80
1) L'objectif de l'urbanisme haussmannien.....	81
- Le retard de l'urbanisation dans la petite banlieue.....	86
- Le contraste entre l'est (ouvrier) et l'ouest (bourgeois).....	87
- Quatre paysages dans quatre directions hors des fortifications.....	88
2) Les polémiques autour de l'haussmannisation.....	89
- L'opposition esthétique : un « Néron des temps modernes ».....	89
- L'architecture haussmannienne.....	91
- La critique financière.....	96
- Les discours sur l'objectif militaire.....	98
2. Les boulevards extérieurs du plaisir et du crime.....	103
1) La spatialité de Germinie Lacerteux des Goncourt.....	104
2) Plaisir à l'extérieur des murs, crime à l'intérieur.....	109
3. Les fortifications du repos dominical.....	116

1) Le bidonville à l'intérieur des fortifications	117
2) Remise en cause du repos en plein air sur le talus des fortifications	122
- L'odeur	123
- Le bruit	125
3) Le pique-nique populaire en grande banlieue	127
- Réfutation de l'opposition entre alcool aux barrières et air pur aux fortifications.....	128
- L'herbe brûlée	132
- La verdure malade.....	136
4) La promenade solitaire et la promenade collective	137
- La promenade romantique.....	138
- La flânerie.....	139
- La promenade collective	142

CHAPITRE III : La traversée de la banlieue : l'obstacle des fortifications..... 145

1. <i>La Confession de Claude</i> , premier roman de Zola	146
1) La dimension autobiographique.....	146
- Un amer souvenir : l'amour avec « Berthe ».....	147
2) La tradition littéraire du romantisme.....	153
- La confession.....	153
- La courtisane repentie et la grisette oisive	154
3) Le triangle amoureux.....	157
2. La réception de <i>Germinie Lacerteux</i>	159
1) L'inclination au positivisme à partir de 1864.....	159
2) L'analyse du compte rendu de <i>Germinie Lacerteux</i> par Zola : l'autopsie et la maladie.....	160
3) La concordance de la lecture de <i>Germinie Lacerteux</i> et de la réécriture de <i>La Confession de Claude</i>	162

3. Comparaison des promenades vers la banlieue	164
1) L'absence de la petite banlieue.....	166
2) Le topos bucolique du talus des fortifications	171
3) Les terrains vagues hors des fortifications :.....	174
- Les carrières.....	174
- La comparaison avec « Le Vieux Cheval ».....	181
- Le « fumier » au bord de la Bièvre	184
- La comparaison avec « Le Boutiquier campagnard ».....	187
- La fécondité du fumier chez le futur Zola.....	189
4) La régénération en grande banlieue.....	193
- La verdure fraîche en amont.....	193
- La fin de l'illusion.....	195

DEUXIÈME PARTIE :

La banlieue, une interface entre Paris et la campagne 199

CHAPITRE PREMIER : Les débuts littéraires de Zola à la périphérie 201

1. La banlieue dans la vie de Zola avant 1864	202
1) François Zola, ingénieur et père de l'auteur	203
- La machine de transport des terres et les fortifications.....	203
- Son protecteur Adolphe Thiers	204
2) La vie périphérique à Aix-en-Provence : 1843-1858	207
- La traverse Sylvacanne	208
- De la campagne aux faubourgs.....	212
- De l'école ouverte au collège fermé	214
- Son dernier domicile près du collège.....	215

- Les promenades au grand air	218
2. L'installation dans la vie Parisienne : 1858-1865	221
1) La vie au Quartier latin bouleversé par l'haussmannisation.....	226
2) La promenade vers la banlieue et la nostalgie de la Provence.....	230
3. La banlieue dans ses premiers contes : 1861-1864.....	234
1) L'errance dans la foule.....	235
- La foire des faubourgs.....	235
2) La rencontre providentielle avec l'amoureuse	238

CHAPITRE II : La captivité des héroïnes et le refoulement de leur nature en petite banlieue..... 243

1. La captivité des héroïnes	245
1) La mort de la mère et l'abandon par le père	245
2) Le couvent dans la littérature	249
3) Le couvent et le pensionnat dans l'éducation féminine.....	254
- L'enseignement religieux et privé contre l'éducation laïque et publique	256
- Le pensionnat contre l'éducation familiale	257
- L'« éducation » et l'« instruction »	262
- L'abolition des sociotopes du roman idéaliste.....	267
4) Des prisons pour filles	270
- Le pensionnat en tant que prison	270
- La réécriture d'« Un suicide » dans <i>Madeleine Férat</i>	272
- L'espace fermé dans <i>Thérèse Raquin</i>	275
2. La « corruption » au sein de la capitale.....	276
1) La perte de la virginité.....	277
2) L'inclination pour la liberté.....	280
3. L'alliance des théories du milieu et du tempérament.....	281
1) La théorie du milieu de Taine et sa réception zolienne	282

2) La théorie des tempéraments et l'originalité de l'artiste	284
3) La théorie des milieux-tempéraments	285
4. La dualité des héroïnes en tant que moteur romanesque.....	288
1) La dualité entre la nature paternelle et maternelle	288
2) La dualité entre l'hérédité et les milieux	291
3) L'émancipation par le plein air de la nature endormie	294
CHAPITRE III : Le va-et-vient entre Paris et sa banlieue.....	297
1. Trois destinations de la promenade vers la grande banlieue	298
1) Aux fortifications.....	298
2) Aux bois	303
3) À la rivière	305
4) L'évasion vers la grande banlieue et le rétablissement des héroïnes.....	308
2. Comparaison de deux promenades printanières aux bois de Fontenay.....	313
1) À pied ou en train ?	314
2) La promenade dans les bois	316
3) Le repas aux guinguettes	320
4) La nuit de noces dans un hôtel de guinguette	326
5) L'orage révélateur aux guinguettes	331
3. Comparaison de deux séjours estivaux au bord de la Seine.....	335
1) Le nomadisme aristocratique	337
2) L'enfermement dans un pavillon de la rue de Boulogne	339
3) La véritable renaissance de Madeleine dans la forêt de Vétheuil	341
4) La promenade idyllique au bord de l'eau	344

TROISIÈME PARTIE :

La banlieue, un chantier esthétique expérimental 349

CHAPITRE PREMIER : Le *locus amoenus* des bords de la Seine 351

1. La baignade euphorique à Aix-en-Provence 352
 - 1) La randonnée dans les environs d'Aix 352
 - 2) La reconstruction fictive du souvenir 353
 - 3) La baignade avec Cézanne 355
2. La cristallisation du *locus amoenus* à travers la correspondance avec Cézanne 357
 - 1) Les buissons au bord de l'eau 358
 - 2) L'adieu 362
 - 3) Le baccalauréat et la langue latine 363
 - 4) Le *locus amoenus* 366
3. À la recherche d'un substitut à la Provence au bord de la Seine 370
4. L'île déserte sur la Seine : le pique-nique dans « Les Voleurs et l'âne » 377
 - 1) Le sentier étroit 379
 - 2) Le canot 380
 - 3) L'île sur la Seine 382
 - 4) Le déjeuner sur l'herbe 384
 - 5) L'emplacement ambigu de l'île 385

CHAPITRE II : La conciliation du travail et du repos : De Bennecourt à Médan

..... 387

1. La découverte de Bennecourt en 1866 388
 - 1) La topographie de Bennecourt comparée à celle de Vétheuil et Mantes 390
 - 2) Le contexte historique : le Salon de 1866 395
 - 3) L'île déserte dans Le Vœu d'une morte 396
2. La vision « impressionniste » ou « naturaliste » au bord de l'eau 401
 - 1) L'intérêt pour le reflet à la surface de l'eau 402

2) L'aspect « puissant » ou « lavé » du paysage fluvial chez Daubigny	404
3) La violence de la Seine dans Thérèse Raquin.....	409
4) Les « taches » impressionnistes au bord de la Seine.....	412
3. Du repos au travail.....	415
1) La seconde découverte de Bennecourt en 1868	415
2) La fraternité universelle et l'éloge du travail.....	418
- Le « naturalisme » de Michelet	418
- L'éloge du travail à travers la lecture de Jules Simon.....	421
3) Les motifs du « forgeron » et de la danse des marteaux.....	424
4) De Bennecourt à Médan	427
5) La banlieue comme miroir de l'esthétique et de la philosophie zoliennes....	431
CONCLUSION.....	435
BIBLIOGRAPHIE	445
TABLE DES MATIÈRES.....	487

Poétique de la banlieue dans les premiers romans de Zola : De *La Confession de Claude* à *Madeleine Férat*

Résumé

Le terme « banlieue », depuis longtemps stigmatisé en français, n'est pas toujours connoté négativement dans la culture parisienne du XIX^e siècle. Un tournant historique a lieu dans la perception du terme au cours des années 1860, période où la petite banlieue est annexée et où l'urbanisation haussmannienne transforme la capitale. Si les écrivains romantiques se contentent d'une division entre la ville (notamment Paris) et la campagne, Zola remet en doute cette dichotomie spatiale en décrivant la banlieue, zone intermédiaire et ambiguë. À la taxinomie traditionnelle – qui reflète la polarité est-ouest (ouvrier-bourgeois), laquelle se combine à une polarité nord-sud (Ville-Université) –, nous proposons d'adjoindre un principe concentrique basé sur les notions de ville, faubourg, petite et grande banlieue. La lecture de *Germinie Lacerteux* (1865) des Goncourt permet à Zola de découvrir dans la banlieue un attrait différent de celui des faubourgs misérables et de la campagne idyllique ; dès lors, l'écrivain développera sa poétique de la banlieue dans ses premiers romans, de *La Confession de Claude* (1865) à *Madeleine Férat* (1868), en passant par *Le Vœu d'une morte* (1866) et *Thérèse Raquin* (1867). En recourant à diverses approches – historique, biographique et de sémiotique urbaine –, nous tenterons de montrer le caractère ambigu, polysémique et fécond de la banlieue zolienne. Nous souhaitons insister sur la force motrice que la quête d'une poétique de la banlieue exerce sur son écriture : c'est en effet par elle que Zola se dégage de la vision romantique, s'arrime au projet réaliste et se lance dans la création d'une nouvelle esthétique, le naturalisme.

Mots clés : Zola, Goncourt, Paris, banlieue, urbanisation, naturalisme

Poetics of the suburbs in Zola's early novels: From *La Confession de Claude* to *Madeleine Férat*

Abstract

The term “banlieue”, long stigmatized in French, was not always negatively connoted in nineteenth-century Parisian culture. A historic turning point in the perception of the term took place in the 1860s, a period when small suburbs were annexed and Haussmann's urbanization transformed the capital. While Romantic writers may have been content with a division between the city (notably Paris) and the countryside, Zola challenged this spatial dichotomy by describing the suburbs as an intermediate and ambiguous zone. To the traditional taxonomy – which reflects the east-west polarity (worker-bourgeois), that is combined with a north-south polarity (City-University) – we propose to add a concentric principle based on the notions of city, faubourg, small and large suburb. The reading of *Germinie Lacerteux* (1865) by the Goncourt brothers allowed Zola to discover in the suburbs an attractive trait different from that of the miserable faubourgs and the idyllic countryside; the writer would then go on to develop his poetics of the suburbs in his first novels, from *La Confession de Claude* (1865) to *Madeleine Férat* (1868), including *Le Vœu d'une morte* (1866) and *Thérèse Raquin* (1867). Using various approaches – historical, biographical and urban semiotics – we will attempt to show the ambiguous, polysemic and fertile character of the Zolian suburb. We wish to emphasize the driving force that the quest for a poetics of the suburbs exerts on his writing: it is in fact through this that Zola frees himself from the romantic vision, anchors himself to a realistic project and launches into the creation of a new aesthetic, naturalism.

Keywords : Zola, Goncourt, Paris, suburb, urbanization, naturalism

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE
ED 120 – Littérature française et comparée
EA 3423 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP19)
13, rue de Santeuil, 75231 Paris cedex 05