

CHAPITRE I

La Représentation de l'espace

Gérard Genette, dans Figure II, met à jour le rapport entre la narration et la description. Il écrit:

Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description.¹

Dans les romans réalistes, la description constitue un élément important de l'exposition, partie initiale où l'auteur fait connaître les circonstances et les portraits des personnages. Il faut noter que chez Zola, les passages descriptifs sont en grande partie consacrés à l'espace car le romancier accorde une importance primordiale à la description du milieu ambiant, qui selon lui a une influence décisive sur la vie humaine:

Décrire n'est plus notre but, nous voulons simplement compléter et déterminer (. . .) Cela revient à dire

¹Gérard Genette, Figure II (Paris: Editions du Seuil, 1966), p.56.

et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur, paraît et institue l'expérience, je veux dire faire mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude.³

A partir d'un fait social ou individuel qu'il a observé, le romancier imagine une situation où il fait agir ses êtres de papier selon ses hypothèses, fondées sur la théorie déterministe. Le rôle du récit est de vérifier ces hypothèses, c'est-à-dire, essayer de démontrer le pourquoi et le comment des actions des personnages. Le dénouement du récit apparaît comme le résultat de cette expérimentation. En deuxième lieu, Zola insiste sur l'illusion du réel, qui, selon lui, constitue "la qualité maîtresse du romancier".⁴ Il pose la théorie de "l'Ecran" visant de reconstituer la réalité telle qu'elle est.

L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans leur réalité.⁵

³ Ibid., pp.63-64.

⁴ Ibid., p.215.

⁵ Lettre du 18 août 1864 à un ami, A. Valabrègue. Cité par J.-H. Bornecque et P. Cogny, Réalisme et Naturalisme (Paris: Hachette, 1958), p.53.

C'est pourquoi Zola s'adonne passionnément au travail de documentation avant d'écrire chaque roman. Afin de mieux comprendre l'aspect naturaliste qui caractérise l'espace zolien, il serait donc nécessaire d'examiner d'abord les notes documentaires élaborées soigneusement par Zola. Ensuite nous allons étudier le choix et l'utilisation de ces notes.

1. L'intérêt documentaire.

Dans son étude sur la genèse du roman zolien, Mitterand souligne l'ampleur monumentale des dossiers préparatoires des Rougon-Macquart, qui d'une part témoignent d'une patiente documentation et d'autre part d'une méthode de création rigoureuse. Ces dossiers se composent de cinq sections: l'Ebauche, des notes documentaires, un fichier des personnages, un plan général et deux plans détaillés. Avant d'aborder les notes documentaires qui constituent notre objet d'étude, nous proposons d'examiner rapidement les Ebauches de L'Assommoir, de Germinal, et La Terre car chez Zola les notes documentaires s'organisent autour de sujets précis, inscrits dans l'Ebauche.

L'Ebauche de L'Assommoir nous révèle que le milieu populaire constitue l'intérêt principal du roman:

Le roman doit être ceci: montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu les mœurs du peuple; comme quoi, à Paris, la soûlerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de

toutes les misères.⁶

L'Ebauche de Germinal insiste sur la lutte des classes sociales: la bourgeoisie et le prolétariat:

Ce roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la société, qui craque un instant; en un mot la lutte du capital et du travail. C'est là qu'est l'importance du livre, je le veux prédisant l'avenir, posant la question la plus importante du vingtième siècle.⁷

L'Ebauche de La Terre est centrée sur le monde des paysans:

La Terre -Je veux faire le poème vivant de la terre, mais sans symbole, humainement. J'entends par là que je veux peindre d'abord, en bas, l'amour du paysan pour la terre, un amour immédiat, la possession du plus de terre possible (. . .); puis l'amour de la terre nourricière (. . .) Ensuite le partage de la petite propriété, la division continue par les héritages. Conséquence sociale de ce fait, et où ça

⁶Emile Zola, L'Ebauche de l'Assommoir, les dossiers préparatoires. Cité par Colette Becker, L'Assommoir: Zola (Paris: Hatier, 1972), p.38.

⁷Emile Zola, L'Ebauche de Germinal, les dossiers préparatoires. Cité par Henri Mitterand, Le Discours du roman (Paris: P.U.F., 1980), p.60.

mène, et si la grande propriété se reconstruit...^a

Pour approfondir chacun de ces sujets, Zola, à la manière d'un vrai chercheur, accumule des notes minutieuses et précises. Il explique sa méthode de travail:

J'ai suivi mon éternelle méthode; des promenades sur les lieux; la lecture de tous les documents écrits; enfin de longues conversations avec les auteurs du drame que j'ai pu approcher.⁹

Dans les Dossiers préparatoires, les notes documentaires constituent la partie la plus volumineuse. Henri Mitterand les divise en trois catégories:

- Les choses vues.

Ce sont les notes de l'expérience vécue du romancier. Elles sont assez rares car le romancier semble les intégrer directement dans l'Ebauche et dans les plans du roman.

- Les choses vues.

Ce sont les notes d'enquête que Zola a

^aEmile Zola, La Terre, Les Rougon-Macquart (Paris: Editions du Seuil, 1970), 5:212.

⁹Lettre du 4 septembre 1891. Cité par Alain de Lattre, Le Réalisme selon Zola (Paris, P.U.F., 1975), p.23.

prises au cours de ses visites des lieux, exigées par les sujets du roman en préparation.

- Les choses lues.

Il s'agit des notes de lecture.

Nous nous bornerons à étudier les deux dernières catégories de notes en raison de leur quantité importante et de leur valeur documentaire. Elles pourront révéler l'aspect documentaire de l'espace zolien.

1.1 Les notes de lectures.

Ces notes sont fondée sur la lecture de plusieurs livres, des articles de presse, et sur les correspondances anonymes qui lui envoient des informations concernant le roman en préparation. Henri Mitterand a établi l'inventaire des livres que Zola a consultés avant de rédiger L'Assommoir, Germinal, et La Terre. Nous en citerons quelques-uns comme exemples.

1.1.1 Voici les ouvrages qui servent d'appui documentaire à L'Assommoir:

- Le Sublime, ou le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être, de Denis Poulot. Dans cet ouvrage économique, Zola prend des notes sur la condition ouvrière de son époque.

- De l'Alcoolisme de Docteur Magnan. Zola consulte ce traité médical au sujet des méfaits de l'alcoolisme.

- Le Dictionnaire de la langue verte d'Alfred Delvau. A partir de cet ouvrage linguistique, Zola établit une liste des mots d'argot, destinés au milieu populaire présenté dans son roman.

- Les manuels Roret. De cet ouvrage technique Zola tire des connaissances très précises concernant différents métiers: fleuriste, blanchisseuse, couvreur, boulonnier, chaîniste, laveuse.

1.1.2 En ce qui concerne la documentation de Germinal, nous nous limitons à citer quelques titres d'ouvrages, en les classant par thème.

a. La mine et les mineurs

- La Vie souterrain ou les mines et les mineurs de Louis-Laurent Simonin.

- Le Bassin houiller de Valenciennes par Dormoy.

b. La grève

- Le Socialisme contemporain de Laveleye.

- La Question ouvrière au XIX^e siècle de Paul Leroy-Beaulien.

- La Gazette des Tribunaux: les comptes rendus des procès suivant les grèves de la Ricarmarie et Aubin en 1869, Le Creusot et Fourchambault en 1870, Montceau-les-Mines en 1882.

c. Les maladies des mineurs

- Maladies, accidents et difformités des houillers, de Dr.H.Bœns-Boisseau.

1.1.3 Pour écrire La Terre, Zola se documente

avec acharnement sur la vie des paysans, sous différents angles: historique, économique et social.

- L'Histoire des paysans d'Eugène Bonnemère.
- Le Village au XVII^e et XVIII^e siècle de Léon Barracand.
- L'Agriculture et l'histoire de la condition paysanne de la maison Charpentier.
- Un recueil d'articles intitulé: L'Agriculture et la population de Léonce de Laverge.
- L'Economie rurale de la France de Lavergne.

1.2 Les notes d'enquêtes.

Insatisfait des sources livresques, Zola prend aussi des notes sur place. Il n'hésite pas à se rendre à la ville ou au lieu choisis comme cadre de l'action romanesque. Au cours de ses visites, il prend des notes de ce qu'il a vu et de ce qu'il a écouté pendant ses conversations avec les gens rencontrés.

Avant de rédiger L'Assommoir, il fait des promenades dans le milieu populaire de Paris, en particulier dans le quartier de la Goutte-d'Or. Ces notes sur l'habitation ouvrière s'avèrent minutieuses, voire numériques:

La grande maison (entre deux petites), est près de la rue des Poissonniers, à quatre ou cinq maisons. Elle a onze fenêtres de façade et six étages. Toute noire, nue, sans sculptures; les fenêtres avec des persiennes noires, mangées, et où les lames manquent. La porte au

milieu, immense, ronde. A droite, une vaste boutique de marchand de vin avec salles pour les ouvriers; à gauche, la boutique du charbonnier, peinte, une boutique de parapluies, et la boutique où se tiendra Gervaise et où se trouvait une fruitière (. . .)¹⁰

Afin de créer l'espace minier de Germinal, Zola explore les mines d'Anzin. Ses notes prises sur place intitulées "Mes notes sur Anzin" nous montrent combien le romancier s'acharne à recueillir des informations précises. Pendant son séjour de plus d'une semaine, il parcourt les corons, descend dans la fosse, assiste à des réunions syndicales, interroge des mineurs et leurs femmes. Il entre aussi dans une maison de mineurs et dans des cafés. Voici ses notes concernant les emplacements dans la topographie minière:

Chemin du halage, la double ligne des arbres, avenue d'eau. Des péniches, à bande rouge, blanche, dormant sur l'eau claire, et qui semblent immobiles(. . .) Des terres immenses qui s'avancent au loin. Sur la fosse, une construction massive, de corps rapprochés, accroupie, tapie comme une bête. Seules les deux cheminées, lourdes, trapues, quoique hautes, s'élèvent au-dessus de la construction et se voient de partout.¹¹

¹⁰Emile Zola, Le dossier préparatoire de L'Assommoir. Cité par Henri Mitterand, Etudes, notes et variantes, dans Les Rougon-Macquart (Paris: Gallimard, 1959), 2:1548-1550.

¹¹Ibid., 4:1837.

Les notes d'enquêtes pour La Terre sont élaborées de la même façon. Bien que Zola passe moins d'une semaine en Beauce, il accumule de manière étonnante des informations recueillies pendant son bref séjour et son transport. En témoignent ses notes abondantes sur la disposition des grandes fermes, le paysage beauceron et la vie des paysans.

On pourrait dire que Zola établit ses notes d'enquêtes à la façon d'un sociologue. Celui-ci "s'efforce de s'intégrer socialement à l'unité qu'il veut observer pour la saisir de l'intérieur".¹² Zola, lui aussi, observe attentivement tous les endroits qu'il a parcourus, et leur réalité sociale: organisation des journées de travail, rémunération, formes de la vie domestique, alimentation et maladies.

2. Le choix et l'utilisation des notes.

Les notes documentaires de Zola sont d'une quantité immense. Henri Mitterand précise le nombre exact des feuillets que contiennent les dossiers préparatoires des Rougon-Macquart, disposés à la Bibliothèque nationale. Celui de L'Assommoir possède 217 feuillets, conservé sous le n°10.271. Celui de Germinal, composé de deux volumes, possède 499 feuillets dans le n°10307 et 453 feuillets, n°

¹² Raymond Boudon, Les Méthodes en sociologie (Paris: P.U.F., 1973), pp.12-13.

10308. Celui de La Terre occupe pareillement deux volumes: 504 feuillets dans le n°10.328 et 402 feuillets dans le n° 10.329.

Devant cette multitude prodigieuse d'informations, la question de la sélection s'impose chez le romancier. On constate que beaucoup de romanciers réalistes, soucieux d'informer le lecteur, accumulent des détails au point de brouiller la vision des lieux décrits. Mais Zola, lui, sait sélectionner et ordonner avec habileté les renseignements recueillis. Ses choix respectent deux critères principaux.

2.1 Le trait représentatif.

Le roman, d'après Zola, doit être "la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où l'on vit."¹³ C'est pourquoi Zola cherche à saisir le caractère représentatif de l'espace à décrire. Par exemple, "Mes notes sur Anzin" nous révèlent que Zola est attiré par l'aspect géométrique des corps qu'il a visités. Or, ce trait réapparaît dans Germinal où le romancier se sert des notes à ce sujet:

On distinguait vaguement les quatre immenses corps de petites maisons adossées, des corps de caserne ou d'hôpital, géométriques, parallèles, que séparaient les

¹³ Emile Zola, Le Roman expérimental, p.291.

trois larges avenues, divisées en jardins égaux.¹⁴

2.2 Le trait idéologique.

Dans son livre intitulé Le Discours du roman, Henri Mitterand précise que explicitement, tout roman réaliste propose l'objectivité du donné, et implicitement, la subjectivité de l'idéologie du romancier. Cette remarque perspicace peut s'appliquer à la description de l'espace zolien. Il est vrai que Zola veut reconstituer la réalité telle qu'elle est, mais cela n'empêche pas qu'il choisisse certains traits spécifiques dans le but de provoquer chez le lecteur certaines émotions ou certaines réflexions. C'est pourquoi il conçoit l'oeuvre d'art comme "un coin de la nature, vu à travers le tempérament."¹⁵ On peut noter par exemple que dans la description de la maison ouvrière, Zola choisit, en fonction de sa vision personnelle, certains éléments de ses notes documentaires: persiennes noires, ruisseau sous le porche et portes uniformes. De cette manière, le lecteur averti peut constater la misère des ouvriers à travers la tristesse de leur habitat.

Un autre exemple aussi frappant réside dans le choix des noms de lieux. Dans L'Assommoir et dans

¹⁴Emile Zola, Germinal, Les Rougon-Macquart (Paris: Editions du Seuil, 1970), 4: 551.

¹⁵Mes haines, 1866. Cité par J.-H. Bornecque et P. Cogny, Réalisme et naturalisme (Paris: Hatier, 1958), p.62.

Germinal, la description de l'espace est calquée sur le réel mais la plupart des noms de lieux sont inventés. Ces noms fictifs reflètent l'idéologie du romancier. Par exemple, le bistrot où les ouvriers se réunissent s'appelle "l'Assommoir". La fosse de mine présentée, où tant de mineurs sont tués, s'appelle "Le Voreux". Nous allons étudier les valeurs symboliques de ces noms dans le chapitre III.

Zola à la manière d'un savant, a patiemment assemblé des informations sur l'espace à présenter. Il sait les utiliser avec une grande habileté selon l'esthétique naturaliste. Il nous reste à étudier les techniques des points de vue qui parviennent à créer l'originalité de l'espace zolien.

Techniques des points de vue.

Dans tout récit, la description interrompt la narration des événements pour un temps indéterminé.^{1e} L'opposition entre le régime narratif et le régime descriptif s'avère sensible dans les romans réalistes, où les passages descriptifs sont souvent longs. Dans Le Père Goriot de Balzac, la description minutieuse de la pension Vauquer occupe une douzaine de pages. Non seulement une telle description coupe le fil du récit, mais elle fait également perdre au lecteur l'illusion de la réalité,

^{1e} Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description?" dans Poétique, n°12 (Paris: Le Seuil, 1972), p.465.

en ce sens que celui-ci peut s'apercevoir que l'histoire est racontée par quelqu'un. Flaubert, un écrivain qui réfléchit sur le problème de la pause descriptive, en recherche la solution. Dans Madame Bovary, ses personnages prennent en charge la description à la place du narrateur. De même que son prédécesseur, Zola cherche à réconcilier le narratif et le descriptif en utilisant les techniques des points de vue. Pour décrire l'espace dans les trois romans étudiés, il utilise deux catégories importantes de visions romanesques: la vision du narrateur omniscient et la vision du personnage.

1. La vision du narrateur omniscient.

Cette technique du point de vue s'utilise souvent dans les récits à la troisième personne où l'auteur s'identifie avec le narrateur. Dans certains romans, celui-ci possède une omniscience illimitée.¹⁷ Il sait tout et peut donner des renseignements qui dépassent la compétence des personnages. Par exemple, dans Vingt mille lieues sous les mers de Jules Verne, le narrateur intervient dans le récit pour donner au lecteur des informations sur le royaume du corail.

Dans l'embranchement des zoophytes et dans la classe des alcyonaires, on remarque l'ordre des gorgonaires qui renferme les trois groupes des gorgoniens, des

¹⁷Voir J.-P. Goldenstein, Pour lire le roman (Bruxelles, Paris-Gembloux: A. De Bœck et J. Duculot, 1989), pp. 33-35.

isidiens et des coralliens. C'est à ce dernier qu'appartient le corail(. . .) Le corail est un ensemble d'animalcules, réunis sur un polypier de nature cassante et pierreuse. Ces polypes ont un générateur unique qui les a produits par bourgeonnement, et ils possèdent une existence propre, tout en participant à la vie commune. C'est donc une sorte de socialisme naturel.¹⁸

Ce texte se confond en quelque sorte avec la reproduction d'un tableau scientifique. Le narrateur montre d'une manière évidente son intention didactique.

Dans le récit de Zola, on peut remarquer la présence du narrateur omniscient. Mais à la différence de Jules Verne, Zola, par souci d'objectivité, confère à son narrateur une omniscience limitée. Pour présenter l'espace, le narrateur se borne à donner des informations nécessaires, sans ajouter ni ses jugements ni ses sentiments. On en trouve un exemple dans la description de l'Assommoir du père Colombe.

L'Assommoir du père Colombe se trouvait au coin de la rue des Poissonniers et du boulevard de Rochechouart. L'enseigne portait, en longues lettres bleues, le seul mot: Distillation, d'un bout à l'autre. Il y avait à la porte, dans deux moitié de futaille, des lauriers-

¹⁸Jules Verne, Vingt mille lieues sous les mers, (Paris: Hachette, 1966), p.277.

roses poussiéreux. Le comptoir énorme, avec ses files de verres, sa fontaine et ses mesures d'étain, s'allongeait à gauche en entrant; et la vaste salle, tout autour, était ornée de gros tonneaux peints en jaune clair, miroitants de vernis, dont les cercles et les cannelles de cuivre luisaient. Plus haut, sur des étagères, des bouteilles de liqueurs, des bocaux de fruits, toutes sortes de fioles en bon ordre, cachaient les murs, reflétaient dans la glace, derrière le comptoir, leurs taches vives, vert pomme, or pâle, laque tendre. Mais la curiosité de la maison était, au fond, de l'autre côté d'une barrière de chêne, dans une cour vitrée, l'appareil à distiller que les consommateurs voyaient fonctionner...¹⁹

C'est avec le regard du narrateur que nous découvrons ce bistrot. Le narrateur nous conduit de l'extérieur à l'intérieur. On peut relever les expressions qui indiquent son acheminement. Par exemple, "d'un bout à l'autre, à gauche, au fond, de l'autre côté" pour marquer le plan horizontal; "plus haut" pour le plan vertical.

Un autre exemple réside dans la description de "le Tartaret" dans Germinal. Lorsque Madame Hennebeau et ses compagnons de voyage passent par le côté de Vandame, une vieille fosse abandonnée, Jeanne demande à Madame Hennebeau des renseignements sur ce lieu. Comme la question

¹⁹ Emile Zola, L'Assommoir, Les Rougon-Macquart (Paris: Editions du Seuil, 1970), 2:390.

dépasse la compétence de cette dernière, le narrateur intervient pour donner des explications à la place du personnage.

Le Tartaret, à la lisière du bois, était une lande inculte, d'une stérilité volcanique, sous laquelle, depuis des siècles, brûlait une mine de houille incendiée (. . .) Et, ainsi qu'un miracle d'éternel printemps, au milieu de cette lande maudite du Tartaret, la Côte-Verte se dressait avec ses gazons toujours verts, ses hêtres dont les feuilles se renouvelaient sans cesse, ses champs où mûrissaient jusqu'à trois récoltes...²⁰

Henri Mitterand remarque que "sous l'apparente impersonnalité, l'apparente neutralité d'un récit à la non-personne"²¹, l'auteur introduit toujours son idéologie. Dans ce cas, le narrateur peut être considéré comme porte-parole de son auteur. La description de la boutique de Gervaise nous offre un exemple révélateur.

Naturellement, à mesure que la paresse et la misère entraient, la malpropreté entraît aussi. On n'aurait pas reconnu cette belle boutique bleue, couleur du ciel, qui était jadis l'orgueil de Gervaise.²²

²⁰ Emile Zola, Germinal, Les Rougon-Macquart, 4: 551.

²¹ Termes empruntés à Henri Mitterand, Le discours du roman, p.5.

²² Emile Zola, L'Assommoir, Les Rougon-Macquart, 2:507.

Afin de mettre en cause le problème de l'habitation ouvrière, le narrateur décrit non seulement la saleté de la boutique, mais aussi en analyse les causes: "la paresse et la misère". L'adverbe "Naturellement" marque sensiblement le soliloque du narrateur.

Nous trouvons un autre exemple dans la description de l'habitation des mineurs où l'auteur veut montrer le problème de la promiscuité.

L'habitude tuait la honte d'être nu, ils trouvaient naturel d'être ainsi, car ils ne faisaient point de mal et ce n'était pas leur faute, s'il n'y avait qu'une chambre pour tout le monde.²³

Le regret du narrateur est exprimé clairement par la phrase "L'habitude tuait la honte d'être nu". Cependant, il ne le reproche pas aux pauvres mineurs: "ce n'était pas leur faute."²⁴ mais estime que l'exiguïté de la maison, (une chambre pour tout le monde), est la véritable cause de cette impudeur.

Notre dernier exemple réside dans la description des champs de la Beauce.

C'était la poussée du printemps futur qui coulait avec cette fermentation des purins; la matière décomposée

²³ Emile Zola, Germinal, Les Rougon-Macquart, 4:490.

²⁴ Ibid.

retournait à la matrice commune, la mort allait refaire de la vie; et, d'un bout à l'autre de la plaine immense, une odeur montait, l'odeur puissante de ces fientes, nourrices du pain des hommes.²⁵

Dans ce passage, partant sur l'emploi des engrais organiques, le narrateur souligne le rapport étroit entre la vie et la mort, idée qu'il répète à maintes reprises dans La Terre. L'avis du narrateur se traduit nettement dans la phrase: "la mort allait refaire de la vie", et dans l'expression: "nourrices du pain des hommes".

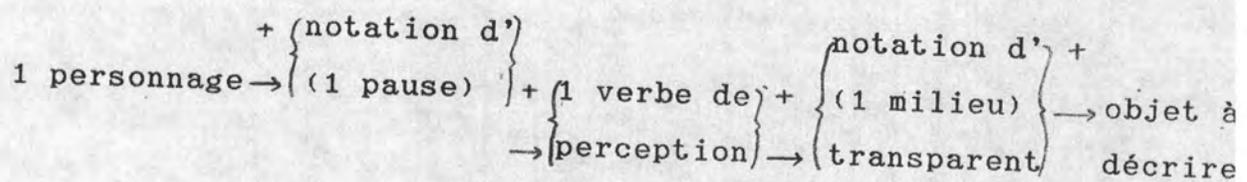
2. La vision du personnage.

Un autre procédé servant à représenter l'espace est de laisser un personnage prendre en charge la description. Dans ce sens, le narrateur adopte le point de vue du personnage. Le réel est limité à ce que l'observateur voit ou choisit de voir. Ce procédé se nomme "réalisme subjectif"²⁶

Pour mieux comprendre la vision du personnage, il serait utile de nous rappeler la théorie sur la description que Philippe Hamon élabore dans son célèbre article: "Qu'est-ce qu'une description?". Il explique le régime descriptif à l'aide du schéma suivant:

²⁵ Emile Zola, La Terre, Les Rougon-Macquart, 5:389.

²⁶ Voir Michel Raimond, Le Roman (Paris: Armand Colin, 1988), pp.158-159.



A partir de ce schéma, nous nous proposons de souligner trois notions principales.

1. Le personnage. C'est celui qui est susceptible de voir quelque chose.
2. La notation d'(1 pause). C'est l'indication de l'arrêt momentané du déroulement narratif. Le personnage s'arrête pour regarder quelque chose. On peut noter des expressions utilisées comme distrait, faisant une pause, se promenant, au hasard.
3. La notation d'(1 milieu) transparent. C'est l'indication du milieu à travers lequel le personnage peut voir l'objet à décrire. On peut relever comme exemple la porte ouverte, la fenêtre, la vitrine, le seuil.

Cette conception peut s'appliquer parfaitement à la description de l'espace zolien. On peut distinguer deux types de descriptions déterminés par la position du personnage: fixe et mobile.

2.1 La position fixe du personnage.

Le personnage s'arrête devant l'espace à décrire. Il promène son regard pour l'observer. Puisque le déplacement du regard peut être considéré comme un acte du personnage, dans ce sens, le descriptif coïncide avec le narratif et ne produit plus de pause dans le récit. On peut citer par exemple la description de la chambre à l'hôtel

Boncœur:

Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots. Lantier n'était pas rentré. Pour la première fois, il découchait. Elle resta assise au bord du lit, sous le lambeau de perse déteinte qui tombait de la flèche attachée au plafond par une ficelle. Et, lentement, de ses yeux voilés de larmes, elle faisait le tour de la misérable chambre garnie, meublée d'une commode de noyer dont un tiroir manquait, de trois chaises de paille et d'une petite table graisseuse, sur laquelle traînait un pot à eau ébréché (. . .)²⁷

Cette chambre est décrite selon le point de vue de Gervaise. Le narrateur indique l'endroit où l'observatrice se trouve ("au bord du lit"). De cet endroit, Gervaise regarde autour d'elle. Pour créer l'illusion du réel, le narrateur précise que ce personnage se réveille "vers cinq heures", l'heure où il fait déjà jour en été. Donc Gervaise peut examiner sa chambre.

Un autre exemple est la description de la fosse du Voreux dans Germinal:

Chez Rasseneur, dans la salle éclairée, un machineur et deux ouvriers du jour buvaient des chopes. Mais, avant de rentrer, Etienne s'arrêta, jeta un dernier

²⁷ Emile Zola, L'Assommoir, Les Rougon-Macquart, 2:374.

regard aux ténèbres. Il retrouvait la même immensité noire que le matin, lorsqu'il était arrivé par le grand vent. Devant lui, le Voreux s'accroupissait de son air de bête mauvaise, vague, piqué de quelques lueurs de lanterne...^{2a}

Le Voreux est vu selon le point de vue d'Etienne. Le narrateur indique d'abord que celui-ci se fixe devant le cabaret de Rasseneur par l'emploi du verbe "s'arrêta" et la locution prépositionnelle "avant de rentrer". Ensuite, le narrateur précise que le personnage regarde "devant lui" en utilisant le verbe "retrouvait" et l'expression "jeta un dernier regard".

2.2 La position mobile du personnage.

L'évocation de l'espace dépend de la mobilité du personnage. Le paysage change au fur et à mesure que celui-ci se déplace. Michel Raimond appelle ce procédé "la description progressive". On peut citer comme exemple l'épisode où Gervaise, en compagnie de Coupeau, monte au sixième étage pour rendre visite aux Lorilleux. Elle observe avec curiosité les locataires de différents étages.

Au premier étage, Gervaise aperçut, dans l'entre-bâillement d'une porte, sur laquelle le mot:

^{2a} Emile Zola, Germinal, Les Rougon-Macquart, 4: 476.

Dessinateur, était écrit en grosses lettres (. . .) Le second étage et le troisième, plus tranquilles (. . .) et elle put lire des pancartes clouées, portant des noms: Madame Gaudron, cardeuse (. . .) On se battait au quatrième (. . .) Mais, quand elle fut au cinquième, Gervaise dut souffler, elle n'avait pas l'habitude de monter; ce mur qui tournait toujours, ces logements entrevus qui défilaient (. . .) au sixième (. . .) Gervaise vit encore (. . .) un lit défait (. . .) sur la porte refermée, une carte de visite écrite à la main indiquait: Mademoiselle Clémence, repasseuse.²⁹

L'intérieur de la grande maison ouvrière est évoqué selon le point de vue de Gervaise. Son regard se marque par l'emploi de verbes "aperçut, vit". On relève un nombre de termes exprimant le paysage qui change progressivement comme "au premier étage", "le second étage", "le troisième", "au quatrième", "au cinquième", "au sixième". La continuité de sa mobilité est suggérée par les expressions: "tournait toujours", "défilaient", "vit encore".

On en trouve un autre exemple dans l'épisode où Etienne visite la galerie de roulage. Puisque c'est la première fois qu'il découvre cet endroit, le jeune ouvrier l'observe d'un œil vigilant:

²⁹ Emile Zola, L'Assommoir, Les Rougon-Macquart, 2:400.

On se remit en marche. Plus loin, un carrefour se présenta, deux nouvelles galeries s'ouvraient, et la bande s'y divisa encore, les ouvriers se répartissaient peu à peu dans tous les chantiers de la mine. Maintenant, la galerie de roulage était boisée, des étais de chêne soutenaient le toit, faisaient à la roche ébouleuse une chemise de charpente, derrière laquelle on apercevait les lames des schistes, étincelants de mica, et la masse grossière des grès, terres et rugueux. Des trains de berlines pleines ou vides passaient continuellement, se croisaient, avec leur tonnerre emporté dans l'ombre par des bêtes vagues, au trot de fantôme (. . .) Et à mesure qu'on avançait, la galerie devenait plus étroite, plus basse, inégale de toit, forçant les échines à se plier sans cesse.³⁰

Les expressions "plus loin", "en marche" et le verbe "avançait" marquent le déplacement continu du personnage. On peut repérer l'emplacement des décors successifs à l'aide des verbes: "se présenta, passaient, se croisaient", de l'adjectif "nouvelles", des adverbes "continuellement" et "maintenant".

Dans La Terre, on trouve un exemple révélateur dans le trajet hebdomadaire de l'abbé Godard, curé de Bazoches-le-Doyen, qui vient faire la messe:

³⁰ Emile Zola, Germinal, Les Rougon-Macquart, 4: 432-433.

Chaque dimanche, l'abbé Godard faisait donc à pied les trois kilomètres qui séparaient Bazoches-le-Doyen de Rognes (. . .)

La route dévalait à pic, et la rive gauche de l'Aigre, avant le pont de pierre, n'était bâtie que de quelques maisons, une sorte de faubourg que l'abbé traversa de son allure de tempête. Il n'eût pas même un regard, ni en amont, ni en aval, pour la rivière, lente et limpide, dont les courbes se déroulaient parmi les prairies, au milieu des bouquets de saules et de peupliers. Mais sur la rive droite, commençait le village, une double file de façades bordant la route, tandis que d'autres escaladaient le coteau, plantés au hasard; et tout de suite après le pont, se trouvaient la mairie et l'école, une ancienne grange surélevée d'un étage, badigeonnée à la chaux. Un instant, l'abbé hésita, allongea la tête dans le vestibule vide. Puis, il se tourna, il parut fouiller d'un coup d'œil deux cabarets en face (. . .)³¹

La description de Rognes est faite à travers le regard du personnage qui marche. On peut relever les noms exprimant l'observation du personnage: "un regard", "un coup d'œil". Sa progression est suggérée d'une part par les mots: "traversait", "se tournait", et "à pied", d'autre part par les prépositions comme "parmi", "au milieu de", "avant", "après". Quant à la variation des paysages, elle découle des verbes significatifs: "dévalait",

³¹Emile Zola, La Terre, Les Rougon-Macquart, 5:243.

"déroulait", "escaladaient".

Il convient de noter que non seulement l'espace zolien est décrit à travers le regard du personnage mais également qu'il est évoqué dans son discours. Mitterand nomme "récitant",³² celui qui énonce ce genre de discours. Doué d'un savoir, "le récitant" assume la fonction d'informer son interlocuteur d'un lieu que ce dernier ne connaît pas. En général, le récitant est un personnage représentatif du milieu à décrire. On remarque que le romancier utilise ce procédé afin d'insérer dans le récit des informations d'ordre didactique. Un exemple frappant est dans Germinal. Aussitôt qu'Etienne est embauché comme hercheur dans l'équipe du Maheu, celui-ci lui donne des informations sur le travail et la mine.

- Regardez, au-dessus de la cage, il y a un parachute, des crampons de fer qui s'enfoncent dans les guides, en cas de rupture. ça fonctionne, oh! pas toujours... Oui, le puits est divisé en trois compartiments, fermés par des planches, du haut en bas: au milieu les cages, à gauche le goyot des échelles (. . .)³³

Le Maheu explique à Etienne le système de transport des mineurs et les caractéristiques du puits. Le

³² Henri Mitterand, Le Discours du roman, p.69.

³³ Emile Zola, Germinal, Les Rougon-Macquart, 4:419.

lecteur, comme Etienne, constate les risques mortels du travail lorsque le vieux mineur dit: "ça fonctionne, oh! pas toujours..."

Un autre exemple réside dans le dialogue entre Monsieur Hourdequin et Monsieur de Chédeville:

- Ce qui nous tue, dit M. de Chédeville, c'est cette liberté commerciale, dont l'empereur s'est engoué. Sans doute, les choses ont bien marché à la suite des traités de 1861, on a crié au miracle. Mais, aujourd'hui les véritables effets se font sentir, voyez comme tous les prix s'avilissent. Moi, je suis pour la protection, il faut qu'on nous défende contre l'étranger.

Hourdequin, renversé sur sa chaise, ne mangeant plus, les yeux vagues, parla lentement.

- Le blé, qui est à dix-huit francs l'hectolitre, en coûte seize à produire. S'il baisse encore, c'est la ruine... Et, chaque année, dit-on, l'Amérique augmente ses exportations de céréales. On nous menace d'une vraie inondation du marché. Que deviendrons-nous, alors ?... Tenez! moi, j'ai toujours été pour le progrès, pour la science, pour la liberté. Eh bien! me voilà ébranlé, parole d'honneur! Oui, ma foi, nous ne pouvons crever de faim, qu'on nous protège!³⁴

A travers le discours des deux personnages, Zola fait découvrir la crise agricole dans le

³⁴ Emile Zola, La Terre, Les Rougon-Macquart, 5:281.

milieu paysan. Il s'agit du système du libre-échange et de l'importation des céréales des Etats-Unis dans le marché français. L'aspect documentaire des informations insérées peut être relevé avec la date (1861) et le nombre exacts (dix-huit francs l'hectolitre).

Technique picturale.

Michel Raimond, dans son livre intitulé Le Roman, souligne le rapport étroit entre la littérature et la peinture. Il montre que le romancier emprunte souvent les techniques de peintres:

(. . .) la mise en relief des contrastes, l'opposition des premiers plans et des lointains, la délimitation même du spectacle par un cadre strict (par exemple, celui d'une fenêtre), autant de critères qui permettent de déceler l'influence de la peinture sur l'art littéraire.³⁵

"Le modèle pictural" dont parle Michel Raimond constitue un procédé privilégié de Zola. La description de la grande maison ouvrière nous offre un exemple intéressant.

Gervaise haussait le menton, examinait la façade. Sur la rue, la maison avait cinq étages, alignant chacun à la file quinze fenêtres, dont les persiennes noires,

³⁵ Michel Raimond, Le Roman, (Paris: Armand Colin, 1988), p.159.

aux lames cassées, donnaient un air de ruine à cet immense pan de muraille. En bas, quatre boutiques occupaient le rez-de-chaussée; à droite de la porte, une vaste salle de gargote graisseuse; à gauche, un charbonnier, un mercier et une marchande de parapluies.³⁶

Le romancier place un personnage devant ce bâtiment auquel celui-ci se rend la première fois. Gervaise en tant qu'observatrice se trouve devant le bâtiment qu'elle visite pour la première fois. Elle choisit d'abord une portion d'espace qu'elle cadre. La façade de la maison est décrite comme un tableau, dans lequel on remarque le contraste entre les lignes verticales et les horizontales. Gervaise regarde la façade de haut en bas ("hausser le menton", "en bas"), ensuite de gauche à droite ("alignant", "à la file"). L'expression "en bas" implique que le personnage regarde la façade au niveau de ses yeux. Les indications d'espace "à droite" et "à gauche" marquent le repère du regard par rapport à l'endroit où se trouve Gervaise.

Un autre exemple réside dans la description du Voreux et de ses voisinages:

Devant lui[Etiennel], il retrouvait bien le Voreux, dans un pli de terrain, avec ses bâtiments de bois et de briques, le criblage goudronné, le beffroi couvert d'ardoises, la salle de la machine et la haute

³⁶ Emile Zola, L'Assommoir, Les Rougon-Macquart, 2:395.

cheminée d'un rouge pâle, tout cela tassé, l'air mauvais. Mais, autour des bâtiments, le carreau s'étendait, et il ne se l'imaginait pas si large, changé en un lac d'encre par les vagues montantes du stock de charbon, hérissé des hauts chevalets qui portaient les rails des passerelles, encombré dans un coin de la provision des bois, pareille à la moisson d'une forêt fauchée. Vers la droite, le terri barrait la vue, colossal comme une barricade de géants, déjà couvert d'herbe dans sa partie ancienne, consumé à l'autre bout par un feu intérieur qui brûlait depuis un an, avec une fumée épaisse, en laissant à la surface, au milieu du gris blafard des schistes et des grès, de longues traînées de rouille sanglante. Puis, les champs se déroulaient, des champs sans fin de blé et de betteraves, nus à cette époque de l'année, des marais aux végétations dures, coupés de quelques saules rabougris, des prairies lointaines, que séparaient des files maigres de peupliers. Très loin, de petites taches blanches indiquaient des villes, Marchiennes au nord, Montsou au midi; tandis que la forêt de Vandame, à l'est, bordait l'horizon de la ligne violâtre de ses arbres dépouillés.²⁷

A la manière d'un peintre, le romancier oppose les premiers plans et les lointains. L'expression "devant lui" suggère qu'Etienne fixe d'abord son regard sur le Voreux, qui constitue le premier plan. Ensuite son regard

²⁷ Emile Zola, Germinal, Les Rougon-Macquart, 4:449-450.

se lance plus loin. L'emploi d'une préposition "autour de", du verbe "s'étendait" et de l'adjectif "si large" implique l'impression de l'étendue de la perspective. Les indications de plan spatial comme "vers la droite, à l'autre bout, au milieu de", servent à mettre en relief le centre de la perspective. Par rapport au lieu où se trouve Etienne, la profondeur de perspective est soulignée par l'emploi des mots comme "les champs se déroulaient", "des champs sans fin", "des files maigres". L'adverbe "très loin" fait voir l'espace qui s'étend de plus en plus. Le plan le plus éloigné s'exprime par l'expression "Très loin, de petites taches blanches". Les indications de points cardinaux tels que "au nord, au midi, à l'est" marquent la limite de la perspective.

Ami et admirateur des peintres impressionnistes tels que Manet, Monet, Pissaro, Zola partage leurs conceptions esthétiques qu'il traduira dans ses livres. Il le confie à Henri Hertz:

Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, coloration, par la palette de beaucoup de mes descriptions.^{3a}

^{3a}Revue Europe, novembre-décembre, 1952. Cité par Claude Abastado, Germinal: Emile Zola (Paris: Hatier, 1970), p.48.

Il serait utile de nous rappeler rapidement les traits importants de la peinture impressionniste. Selon Maurice Serullaz, les peintres impressionnistes s'attachent à représenter leur impression qui est "effet plus ou moins prononcé produit par l'action des objets extérieurs sur les organes des sens".³⁹ Loin de donner les formes exactes des choses vues, ces peintres essaient de les rendre sur la toile en fonction de leur impression. Il s'agit là de visions personnelles, conditionnées par les jeux de la lumière et de ses variations. C'est pourquoi les sujets des tableaux sont choisis pour leurs aspects éphémères, fugaces. Les éléments fluides et les reflets sont des thèmes chers aux peintres impressionnistes. On peut citer par exemple, "La Grenouillère" de Monet.

Dans cette perspective, il serait permis de faire des rapprochements entre les textes descriptifs de Zola et les tableaux impressionnistes qui l'inspiraient.

Dans L'Assommoir, nous trouvons un exemple frappant dans l'épisode où Gervaise découvre le lavoir:

C'était un immense hangar, à plafond plat, à poutres apparentes, monté sur des piliers de fonte, fermé par de larges fenêtres claires. Un plein jour blafard passait librement dans la buée chaude suspendue comme un brouillard laiteux. Des fumées montaient de

³⁹ Maurice Serullaz, L'Impressionnisme (Paris: P.U.F., 1961), p.5.

certains coins, s'étalant, noyant les fonds d'un voile bleuâtre. Il pleuvait une humidité lourde, chargée d'une odeur savonneuse, une odeur fade, moite, continue; et, par moments, des souffles plus forts d'eau de javelle dominaient.⁴⁰

Le lavoir est évoqué selon le point de vue de Gervaise. Ce qui l'impressionne avant tout, c'est l'immensité de ce lieu ("immense, larges"). Gervaise est également dépaysée par l'aspect sombre et humide du hangar. On note que Zola, à la manière de peintre impressionniste, cherche à saisir l'instant fugitif en reproduisant les jeux de lumière. Soucieux de décrire le jour voilé, thème favori des impressionnistes, le romancier choisit les qualificatifs tels que "blafards, laiteux et bleuâtre". Il évoque aussi des éléments qui filtrent la lumière; par exemple "la buée, brouillard, fumée, voile et souffle."

Il est remarquable que la représentation de l'espace chez Zola dépasse l'art visuel du peintre. Car il introduit les notions de la chaleur, de l'humidité et de l'odeur. Le romancier analyse avec minutie les odeurs qui étouffent Gervaise. Il utilise plusieurs adjectifs pour les préciser: savonneuse, fade, moite, continu, fort, javelle.

⁴⁰ Emile Zola, L'Assommoir, Les Rougon-Macquart, 2:380.

Nous trouvons un autre exemple aussi caractéristique dans La Terre. Buteau contemple amoureusement les champs verdoyants auxquels il a consacré toutes ses forces:

Ainsi la Beauce, devant lui, déroula sa verdure (. . .) Pas un arbre, rien que les poteaux télégraphiques de la route de Châteaudun à Orléans, filant droit, à perte de vue. D'abord, dans les grands carrés de terre brune, au ras du sol, il n'y eut qu'une ombre verdâtre, à peine sensible. Puis, ce vert tendre s'accentua, des pans de velours vert, d'un ton presque uniforme. Puis, les brins montèrent et s'épaissirent, chaque plante prit sa nuance, il distingua de loin le vert-jaune du blé, le vert-bleu de l'avoine, le vert-gris du seigle, des pièces à l'infini, étalées dans tous les sens, parmi les plaques rouges des trèfles incarnat.⁴¹

Ce texte se rapproche de la peinture impressionniste dans la mesure où le romancier utilise une gamme des nuances. La couleur verte avec toutes ses variations domine grâce à l'emploi des adjectifs comme verdâtre, vert tendre, vert, vert-jaune, vert-bleu, vert-gris, des noms comme pans, brins, plante et des verbes exprimant la gradation: s'accentua, montèrent, s'épaissirent. Il semble que Zola utilise le procédé de juxtaposition des touches colorées qui constitue le trait important des impressionnistes. Sur le fond vert, il

⁴¹Emile Zola, La Terre, Les Rougon-Macquart, 5:304.

insère le rouge "des trèfles incarnat" et le brun "grands carrés de terre brune". Grâce à ces jeux optiques, le lecteur voit s'étendre un champ vaste, couvert de différentes espèces de céréales.

Notre étude met en évidence un appui naturaliste qui domine la description de l'espace dans ces trois romans. D'une part, elle exprime l'illusion réaliste en peignant la réalité telle qu'elle est. D'autre part, elle témoigne d'un désir de transmettre au lecteur un vaste savoir sur le monde. L'examen du dossier préparatoire de chaque roman montre que le romancier se documente méthodiquement à la manière d'un savant. Ses notes abondantes, venues des sources variées, possèdent un caractère encyclopédique. Loin de se perdre dans la grande multitude de documents qu'il a patiemment assemblés, Zola les sélectionne avec art et application. Des faits choisis s'avèrent à la fois représentatifs et idéologiques car ils font découvrir non seulement les traits caractéristiques du milieu décrit mais aussi la vision du monde de leur auteur.

Soucieux de s'effacer de son récit, le romancier accorde à ses personnages la fonction de relais pour décrire les lieux où ils se trouvent. Ainsi le réalisme subjectif constitue un des procédés privilégiés dans les trois romans étudiés. Pour mieux créer l'effet du réel, Zola utilise "la description progressive". Le paysage varie au fur et à mesure que l'observateur avance. Zola emprunte les techniques des peintres pour mettre en valeur les visions romanesques relayées par le personnages. C'est

celui-ci qui choisit le cadre de la perspective et la composition de l'espace à décrire. Enfin à la façon d'un peintre impressionniste, Zola insiste sur les couleurs, et surtout les jeux de lumière.

Romancier naturaliste, Zola accumule des informations si bien que la description se caractérise par son aspect documentaire. Nous étudierons donc l'aspect sociologique de l'espace dans le chapitre suivant.