

Kaczmarek, Anna

Le huis clos zolien : la conception et la signification de l'espace dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola

Études romanes de Brno. 2011, vol. 32, iss. 1, pp. [27]-38

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114884>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANNA KACZMAREK

**LE HUIS CLOS ZOLIEN. LA CONCEPTION
ET LA SIGNIFICATION DE L'ESPACE DANS LE CYCLE
DES *ROUGON-MACQUART* D'EMILE ZOLA**

«Les espaces visités, les espaces où nous avons vécu, habitent en permanence notre corps, revivifiant chaque jour sa mémoire. Ce sont eux, bien plus que le temps censé les lier, qui ordonnent notre vie» – écrit Claude Ollier.¹ Cette réflexion résume l'idée que nous pouvons retrouver dans d'innombrables ouvrages appartenant à toutes les époques de l'histoire littéraire, à savoir celle qui lie, d'une façon inséparable, l'homme et le milieu dans lequel il vit. Qu'il s'agisse d'une simple évocation du pays d'origine, d'un «retour aux sources», d'un souvenir, ou bien d'un cadre, d'une préfiguration, d'un symbole – l'espace est un élément inséparable de chaque oeuvre littéraire; d'où la grande importance que les écrivains, et notamment les romanciers, attachent à la notion d'espace et à la description des lieux.

Il nous paraît intéressant de remarquer ici qu'aucun des ouvrages qu'on pourrait consulter à ce sujet – qu'il s'agisse d'un dictionnaire littéraire, d'un manuel ou d'une monographie – ne tente de donner une *définition* de l'espace littéraire. Cette notion est traitée comme instinctivement compréhensible : on l'analyse, on en donne des exemples, sans pourtant préciser sa nature. Le «Petit Robert» lui-même, cet ouvrage de recours dans des situations pareilles, ne donne de l'espace littéraire qu'une définition très laconique : «milieu abstrait, comparé à l'espace, celui-ci étant un lieu plus ou moins délimité, où peut se situer quelque chose».² Il faut, pour pouvoir définir l'espace littéraire, chercher dans les dictionnaires du vocabulaire esthétique et y retrouver d'abord une autre notion, englobant en quelque sorte celle qui nous intéresse, à savoir la notion de *diégèse*. Celle-ci étant définie par Etienne Souriau comme «l'univers de l'oeuvre, le monde posé par une

¹ OLLIER, Claude. *Les liens d'espace* ; cit. d'après : TONARD, Jean-François. *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Frankfurt a. M. – Paris: Publications Universitaires Européennes, 1994, p. 3.

² *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris-Montréal: Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 689.

oeuvre d'art qui en représente une partie (du grec «diegesis» signifiant *récit* et *contenu du récit*)),³ une de ses déterminations serait le *lieu* : «le lieu littéraire est l'endroit où se situe l'action de l'oeuvre ou qui y est représenté».⁴ L'espace littéraire serait donc un *espace diégétique* , «celui de l'univers de l'oeuvre, où se situent les endroits montrés et mentionnés par cette oeuvre, qu'ils soient signifiés ou suggérés».⁵

La description des lieux a subi de grandes modifications au cours des siècles. Chez les auteurs classiques, ce que l'on appelle le *décor* n'avait qu'une position secondaire: la description d'un lieu se limitait souvent à une localisation insignifiante, à un «autour», souvent très modeste, qui laissait l'homme d'un côté de l'univers romanesque tandis que lui-même se trouvait de l'autre. Au XVIIIe et au XIXe siècles, l'espace et les lieux commencent à occuper de plus en plus de place dans les oeuvres littéraires: les écrivains se rendent compte que la spatialité ne peut plus être considérée uniquement comme un fond. La référence «picturale» devient indispensable à la littérature romanesque où la nature n'est plus l'objet de l'homme, mais un tout, englobant esprit et matière, histoire et géographie. La description des lieux devient particulièrement considérable dans le roman réaliste et naturaliste, à l'époque où naît la photographie: la vision du roman en tant que «photo faite avec des mots», en tant qu'un portrait objectif et détaillé d'un fragment de la réalité, qu'un saisissement d'espace, exigeait évidemment que les joies et les drames des héros aient un cadre bien décrit, un cadre qui contribuerait lui-même au développement de l'action.⁶

Emile Zola, lui, conçoit l'espace d'une manière entièrement nouvelle: l'homme et son milieu sont, dans son oeuvre, étroitement mêlés, «l'un se fait par l'autre».⁷ Grâce à son obsession du moindre détail qui le menait à préparer des centaines – voire des milliers – de pages de documentation pour chacun des vingt romans du cycle des *Rougon-Macquart* ,⁸ l'espace et les lieux deviennent non seulement le cadre de l'action romanesque, mais également un des protagonistes. L'homme zolien est en rapport constant avec tout ce qui l'entoure, de son environnement le plus proche (alcôve, chambre, famille, maison) jusqu'à un espace plus large (ville, milieu, classe sociale, pays...). Se réclamant de Darwin pour justifier l'importance qu'il accorde au milieu, Zola aborde et travaille, d'une façon très systématique, les données géographiques, les détails culturels et sociaux, contribuant ainsi à la naissance d'une spatialité littéraire *active* .⁹ Une vue synthétique de l'organisation spatiale dans l'oeuvre zolienne devrait d'ailleurs

³ SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire de l'esthétique* . Paris: P.U.F., 1990, pp. 685–686.

⁴ Ibid., p. 950.

⁵ Ibid., p. 742.

⁶ GRZEGORCZYK, Anna. *L'image de l'Auvergne dans «Mont-Oriol» de Guy de Maupassant* . Wrocław, mémoire de maîtrise, 1999, p. 20.

⁷ TONARD, Jean-François, op.cit., préface, p. 3.

⁸ D'après: SUWAŁA, Halina. *Emil Zola* . Warszawa: Wiedza Powszechna, 1969, *passim* .

⁹ TONARD, Jean-François, op.cit., préface, p. 2.

prendre en considération l'évolution de l'idée d'espace chez l'écrivain. Désirant d'abord peindre une « copie exacte et minutieuse de la vie », ¹⁰ Zola se sert de la méthode naturaliste; ensuite, grâce à son don particulier d'observation, grâce à l'appui des travaux de recherche et d'une documentation abondante, il parvient à donner au lecteur une description pleine de vie, qui ressemble beaucoup aux toiles des peintres impressionnistes.

Le lecteur attentif des parties respectives des *Rougon-Macquart* s'aperçoit vite de la très singulière organisation spatiale de l'univers du cycle : que ce soit le couloir étroit de la mine du Voreux (*Germinal*), les quatre murs de l'alcôve d'une courtisane (*Nana*), les petites boutiques et les grandes salles d'un magasin de luxe (*Au Bonheur des Dames*) ou encore la ville de Plassans avec ses anciens remparts (*La fortune des Rougon, La conquête de Plassans*) ou le jardin du Paradou avec sa muraille circulaire de pierres (*La faute de l'abbé Mouret*), nous nous trouvons toujours dans un espace bien *délimité*, défini d'une façon très concrète et soigneusement décrit. Remarquons d'ailleurs que les titres mêmes de plusieurs volumes de la série sont des « toponymes », plaçant immédiatement l'action dans un lieu réel ou supposé l'être : *Le ventre de Paris, La conquête de Plassans, L'Assommoir*. En plus, au cours de la lecture, nous découvrons que l'espace romanesque et *limité* : nous rencontrons toujours un obstacle, une frontière, qu'elle soit l'œuvre de la nature ou celle de l'homme, qui sépare l'univers romanesque du reste du monde. Prenons l'exemple de la ville de Plassans :

Comme pour s'isoler davantage et se mieux enfermer chez elle, la ville s'est entourée d'une ceinture d'anciens remparts qui ne servent aujourd'hui qu'à la rendre plus noire et plus étroite [...]. Ces fortifications ridicules [...], tout au plus égales en hauteur et en épaisseur aux murailles d'un couvent, [...] sont percées de plusieurs ouvertures [...] qui, jusqu'en 1853, sont restées garnies d'énormes portes de bois à deux battants [...] que consolidaient les lames de fer [...]. La ville, après avoir poussé les verrous, [...] dormait tranquille.¹¹

Les remparts de Plassans sont un exemple de frontière artificielle, créée par l'homme ; nous rencontrons pourtant des lignes de partage tout à fait naturelles, comme la rivière de Chevrotte dans *Le rêve*, qui marque la fin de l'univers fréquenté par l'héroïne, prénommée Angélique :

La Chevrotte coupait le champ de biais, d'abord endormie, puis très rapide, lancée en gros bouillons sur une pente caillouteuse. Elle sortait du jardin de l'Evêché, par une sorte de vanne, laissée au bas de la muraille ; et, à l'autre bout, à l'angle de l'hôtel Voincourt, elle disparaissait sous une arche voûtée, s'engouffrait dans le sol [...].¹²

¹⁰ ZOLA, Emile. Préface à la 2^e édition. In: *Thérèse Raquin*. Paris: Fasquelle, 1988, p. 4.

¹¹ ZOLA, Emile. *La fortune des Rougon*. Paris: Fasquelle, 1979, p. 55. Les citations de cette édition signées dans le texte (ZFR, numéro de page).

¹² ZOLA, Emile. *Le rêve*. Paris: Fasquelle, 1978, p. 108. Les citations de cette édition signées dans le texte (ZR, numéro de page).

En effet, il s'avère que l'espace zolien n'est jamais ouvert, malgré les apparences de largeur. Pourquoi cette clôture ? – La réponse se trouve dans ce fragment d'une lettre de Paul Cézanne à Zola : « Les lieux clos font plus corps avec les acteurs. Ils semblent s'animer et participer aux souffrances des êtres vivants ». ¹³ Zola a donc besoin de cette fermeture, de cette limitation de l'espace pour mieux montrer ses personnages, pour rendre visible tout le réseau de relations et de dépendances qui les lient au lieu dans lequel ils vivent, et, par le lieu, à un milieu social. Le déterminisme génétique de l'écrivain, tout en accordant la prédominance dans la nature de chaque être humain à son héritage psychologique, place l'influence du (mi)lieu en seconde position. Son ambition d'écrivain-photographe (la photographie étant une de ses plus grandes passions) le pousse à faire le portrait le plus détaillé possible de ses lieux clos qui forment ses héros. Nous allons nous pencher sur quelques aspects de cette organisation spatiale bien particulière pour en analyser la fonction et la signification.

L'autonomie des lieux dans *Les Rougon-Macquart*

Jean-François Tonard, en analysant l'espace dans l'œuvre zolienne, établit cette distinction nette entre les *lieux clos* et les *espaces clos* : « Le lieu clos se détermine par une situation géographique concrète, bien qu'il soit, le temps d'une fiction narrative, un « ailleurs complètement imaginé », comme dit Michel Butor dans ses *Essais sur le roman*. L'espace clos est un ensemble plus vaste qui peut « couvrir » divers lieux clos à la fois. ¹⁴

Comme l'indique Henri Mitterand, l'espace est à considérer comme un « ensemble d'attributs du lieu ». ¹⁵ Par conséquent, et compte tenu de la distinction citée ci-dessus, la notion d'espace se montrerait moins comme une dimension physique que comme une unité abstraite. Elle aurait donc deux niveaux de perception : l'un géographique, local, *concret*; l'autre mythique et esthétique, *abstrait*.

Dans l'œuvre de Zola, l'espace devient une donnée fondamentale déterminant l'action des personnages. Comme le dit J.-F. Tonard, « ces lieux clos, entretenant entre eux des rapports de symétrie et de contraste, de répulsion, d'attraction et de tension, servent à fonder et à soutenir l'organisation et l'équilibre d'une œuvre romanesque. Ils ordonnent l'enchaînement et la mise en scène des différentes aventures que Zola colore de gigantesques tableaux descriptifs ». ¹⁶ Ainsi conçus, les lieux sont libérés de leur rôle de simples décorations : ils deviennent un élé-

¹³ Lettre de Paul Cézanne à Emile Zola, 1878; cit. d'après TONARD, Jean-François, op. cit., p. 14.

¹⁴ TONARD, Jean-François, op. cit., pp. 8–9.

¹⁵ MITTERAND, Henri. *Le roman et ses territoires. L'espace privé dans Germinal*. Paris: P.U.F., 1980, p. 140.

¹⁶ TONARD, Jean-François, op. cit., p. 4.

ment dynamique de l'œuvre. En plus, ils jouissent d'une grande indépendance, ils accèdent souvent au premier plan et presque « effacent » les personnages : l'écrivain leur attribue le rang de héros romanesques à part entière. Ils influencent le comportement des personnages, reflètent leur état d'âme, se reflètent eux-mêmes dans les caractères des héros. Ils sont des microcosmes bien structurés : la chambre bleue dans l'appartement de Passy, habitée par Hélène Grandjean et sa fille (*Une page d'amour*) ; le salon jaune de Félicité Rougon, dans lequel le mini-coup d'Etat à portée locale est si soigneusement préparé (*La fortune des Rougon*) ; le cabinet de travail du docteur Pascal Rougon dans sa maison appelée la Souleiade, sont toujours des lieux parfaitement organisés, décrits avec soin et avec une énumération balzacienne de détails, où chaque objet est nommé et classé (la répétition étant un des procédés préférés de l'écrivain). Remarquons aussi que chaque objet possède sa couleur ; les couleurs dans le cycle zolien (sujet qui mérite une étude à part) ont des qualités qui semblent déterminer l'évolution psychologique des personnages. Prenons deux exemples opposés : dans *Une page d'amour*, ce sont le bleu et le gris qui dominent, qui semblent fixer pour toujours le comportement d'Hélène et de sa fille ; la tranquillité, le bien-être, une vie éloignée du monde et non tourmentée par des sentiments brusques dont il ne reste que des cendres (d'où le gris), une sorte d'assoupissement des sens – voilà ce dont elles rêvent toutes les deux :

La veilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminée [...]. C'était une calme lueur qui coupait le guéridon et la chaise longue, alignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire en palissandre placée entre les deux fenêtres. L'harmonie bourgeoise de la pièce, le bleu des tentures, des meubles et du tapis, prenait à cette heure nocturne une douceur vague de nuée.¹⁷

Par contre, *Nana*, roman de la décadence, déborde de couleurs ostentatoires et criardes : le jaune, le vert, le rouge, qui semblent répondre à l'avidité et au goût du luxe de l'héroïne, envieuse des privilèges des riches :

L'appartement, trop vaste pour elle [Nana], n'avait jamais été meublé complètement ; et un luxe criard, des consoles et des chaises dorées s'y heurtaient avec un bric-à-brac de revendeuse, des guéridons d'acajou rouge, des candélabres de zinc jouant le bronze florentin.¹⁸

Zola, on le voit bien au cours de la lecture, « se sert de mots comme un peintre utilise sa palette pour rendre compte du monde qu'il veut dépeindre ».¹⁹

L'espace dans *Les Rougon-Macquart* est souvent rendu de manière métaphorique. Les lieux sont fréquemment personnifiés (comme la mine du Voreux dans *Germinal*), ils possèdent les traits des animaux (la Lison, locomotive de *La bête*

¹⁷ ZOLA, Emile. *Une page d'amour*. Paris: Fasquelle, 1976, p. 7. Les citations de cette édition signées dans le texte (ZPA, numéro de page).

¹⁸ ZOLA, Emile. *Nana*. Paris: Fasquelle, 1978, p. 35. Les citations de cette édition signées dans le texte (ZN, numéro de page).

¹⁹ TONARD, Jean-François, op. cit., p. 290.

humaine) ou des végétaux (la serre dans *La curée*, le jardin du Paradou dans *La faute de l'abbé Mouret*). Ils se caractérisent par un dynamisme particulier, ils ont leur propre rythme, ils reflètent les mouvements et les obsessions des personnages : la chambre bleue des dames Grandjean, mentionnée ci-dessus, est d'abord pleine de tranquillité et de sérénité, ce qui correspond à la vie calme et un peu monotone que mènent Hélène et sa fille; puis, avec le coup de passion de Mme Grandjean pour le docteur Deberle, qui la mène jusqu'à repousser sa fille jalouse, le bleu de la chambre devient celui du froid, de l'abandon, du rejet – les sentiments de la petite Jeanne qui sent qu'elle n'occupe plus, dans le cœur de sa mère, la place qu'elle avait occupée jusque-là, qu'elle n'est plus son unique amour :

La porte de la salle à manger, qu'elle [Hélène] avait laissée entrebâillée, éclairait un coin du tapis. Elle eut un frisson, on aurait dit que la pluie tombait dans la pièce, avec ses souffles humides et son ruissellement continu. Alors, en se tournant, elle aperçut le carré pâle que la fenêtre taillait dans le gris du ciel. (ZPA, 383)

Les différentes approches des lieux et des espaces, utilisées par Zola, dont la plus souvent appliquée est celle d'un caméra cinématographique (approche dans laquelle la description d'une vue d'ensemble se substitue aux regards des personnages), enrichissent encore cette vision et font ressortir plus nettement cette vérité que nous avons déjà mentionnée : les lieux dans *Les Rougon-Macquart* sont autonomes, ils vivent leur propre vie. Abstraits ou concrets, et parfois les deux en même temps, ils transmettent toujours le même message, une des pierres fondamentales de la doctrine naturaliste : l'homme est ce qu'il est grâce au milieu dans lequel il vit, et de ce milieu, l'espace est un des éléments cruciaux.

Les maisons et les murs : deux unités de base de la spatialité zolienne

La lecture successive des vingt romans de la série des *Rougon-Macquart* nous permet d'apercevoir que dans l'univers romanesque de Zola, imprégné des théories de Darwin et de la conception encore balzacienne de la société-organisme, les maisons deviennent des structures complexes, dans lesquelles les pièces séparées semblent correspondre aux diverses fonctions du corps. On y verra des lieux de réception (le salon, la salle à manger) et des sanctuaires intimes, comme les chambres à coucher et les boudoirs (ce dernier mot étant, d'ailleurs, remplacé presque partout par le mot «alcôve», un des mots qui semblent hanter Zola) :

La chambre à coucher et le cabinet de toilette étaient les deux seules pièces qu'un tapissier du quartier avait soignées. Une lueur glissait sous un rideau, on distinguait le meuble de palissandre, les tentures et les sièges de damas broché, à grandes fleurs bleues sur fond gris [...]. Dans la moiteur de cette chambre ensommeillée, Nana s'éveilla en sursaut [...]. (ZN, 35)

On apercevra aussi la distinction entre les maisons familiales et les maisons publiques – banques, magasins, églises et bordels. Tout cela pour opposer très

nettement le *privé* et le *public*, le *dedans* et le *dehors*.²⁰ Le privé est sacré, on n'y pénètre guère, c'est un lieu tabou, comme, par exemple, la petite chambre de *L'œuvre* dans laquelle Sandoz se glisse discrètement pour embrasser sa vieille mère et où le lecteur ne le suit jamais. Les maisons zoliennes sont fermées comme des forteresses, elles semblent abriter un secret, former un monde à part, dans lequel les lois de la réalité « objective » ne s'appliquent pas. C'est pourquoi les fenêtres de ces maisons sont rarement grandes ouvertes; il est plus rassurant et moins dangereux d'observer le monde extérieur à travers la vitre, et il vaut mieux ne pas montrer son intérieur à n'importe quel passant de la rue. Une fois ouvertes, les fenêtres montrent un paysage – qu'il soit calme ou agité, bienveillant ou menaçant – auquel le narrateur applique le plus souvent l'adjectif *béant*: le Paris béant dans *Une page d'amour* dont Hélène a tellement peur et qui fascine sa fille; le puits béant de la cour d'un immeuble bourgeois dans lequel le jeune Octave Mouret verra et entendra toutes les saletés de la vie quotidienne que la façade cache aux yeux des passants (*Pot-Bouille*), la campagne béante du *Docteur Pascal* dans laquelle le vieux scientifique perd sa virilité pour la retrouver ensuite dans les bras de sa nièce :

Un moment, elle [Clotilde] s'avança sur la terrasse, aux deux bouts de laquelle étaient plantés des cyprès centenaires, deux énormes cierges sombres, qu'on voyait de trois lieues. La pente ensuite dévalait jusqu'au chemin de fer, des murs de pierres sèches soutenaient les pierres rouges, où les dernières vignes étaient mortes; et, sur ces sortes de marches géantes, il ne poussait plus que des files chétives d'oliviers et d'amandiers, au feuillage grêle. La chaleur était accablante [...]. Puis, comme irritée du vaste horizon, elle traversa le verger [...].²¹

La maison protège donc les protagonistes du grand vide dangereux et inquiétant, ou, bien au contraire, les emprisonne et sépare du grand vide serein, inondé d'air et de lumière.

Ce qui sépare les pièces respectives de la maison zolienne, c'est la *cloison*, qui, dehors, prend la forme du *mur*. Elle sert de barrage, de rempart protecteur, mais aussi d'obstacle, de borne, de frontière. On retrouvera le mur dans le jardin du Paradou (*La faute de l'abbé Mouret*), cette mer de verdure, qui semble infinie et qui est pourtant close: Albine et Serge, où qu'ils aillent, se heurtent contre une haute muraille de vieilles briques brunies qui sépare leur demeure du monde des Artaud. Le seul lieu de communication entre les deux mondes est une brèche, une fissure dans le mur, et c'est par celle-ci que viendra le malheur incorporé en frère Archangias qui chassera les amoureux de leur paradis. La muraille est partout :

Albine parut céder à un souvenir; elle ramena Serge, en disant :

— Là, au bas des rochers, j'ai vu la muraille, une fois. Il y a longtemps.

— Mais on ne voit rien, murmura Serge, légèrement pâle.

²⁰ Cette opposition des lieux privés et publics est présentée en détail chez GRZEGORCZYK, Anna, op.cit., pp. 45–58.

²¹ ZOLA, Emile. *Le docteur Pascal*. Paris: Fasquelle, 1977, p. 47. Les citations de cette édition signées dans le texte (ZDP, numéro de page)

—Si, si... elle doit être derrière l'avenue des marronniers, après ces broussailles [...]. Je me trompe peut-être... Pourtant, je me rappelle que je l'ai trouvée tout d'un coup devant moi, en sortant de l'allée. Elle me barrait le chemin, si haute, que j'en ai eu peur.²²

Dans *La fortune des Rougon*, le mur mitoyen entre les domaines des Fouque et des Chantegreil protège les deux jeunes, Silvère et Miette, du rapprochement de leurs corps, excluant ainsi la sexualité de leur idylle d'adolescents : non seulement ils ne peuvent se toucher mais, en plus, ils se voient uniquement en tant que reflets dans l'eau du puits intégré dans le mur. Enfin, il semble symboliser l'opposition de la vie et de la mort : dans *La terre*, la cloison sépare la chambre de l'exclu de celle des amours, où la sexualité « secoue les cloisons, halète à travers les fentes des boiseries »,²³ tandis que dans *La joie de vivre*, Lazare est tourmenté par des idées de l'au-delà : « Encore, si Lazare avait eu la foi en l'autre monde, s'il avait pu croire qu'on retrouvait un jour les siens, derrière le mur noir ». ²⁴

Nous retrouverons tout au long de la série des pièces fermées à double tour, dont la clé est inaccessible aux protagonistes (la chambre du médecin dans *Le docteur Pascal*, le cabinet de toilette dans *Nana*), des jardins entourés de murailles ou de la haute végétation, comme le petit jardin de Mme Deberle dans *Une page d'amour*, ou celui des Hubert dans *Le rêve* :

D'abord, sous elle, s'enfonçait le jardin, que de grands buis assombrissaient de leur éternelle verdure ; dans un angle, contre l'église, un bouquet de maigres lilas entourait un vieux banc de granit ; tandis que, dans l'autre angle, à moitié caché par un lierre dont le manteau couvrait tout le mur du fond, se trouvait une petite porte débouchant sur le Clos-Marie, vaste terrain laissé inculte. (ZR, 84)

Nous verrons des fragments de paysage séparés du reste de l'univers par des cloisons naturelles, telles des rivières (la Viorne dans *La fortune des Rougon*, qui « détache » la ville de Plassans du paysage provençal), des chaînes de collines, des haies vives ; ou par des lignes de partage créées par l'homme : les rues qui séparent les « bons » et les « mauvais » quartiers de Plassans dans le premier volume du cycle :

« La distinction des classes y est restée longtemps tranchée par la division des quartiers. Plassans en compte trois, qui forment chacun comme un bourg particulier et complet, ayant ses églises, ses promenades, ses mœurs, ses horizons » (ZFR, 54) ; ou les étages respectifs dans l'immeuble parisien, correspondant au rang social des habitants dans *Pot-Bouille* ou dans *L'Assommoir*. L'espace du cycle se montre ainsi comme un espace divisé, dont chaque élément constitutif est fermé en lui-même.

²² ZOLA, Emile. *La faute de l'abbé Mouret*. Paris: Fasquelle, 1969, p. 242. Les citations de cette édition signées dans le texte (ZFAM, numéro de page).

²³ ZOLA, Emile. *La Terre*. Paris: Fasquelle, 1988, p. 533.

²⁴ ZOLA, Emile. *La joie de vivre*. Paris: Fasquelle, 1987, p. 340.

La signification de l'espace romanesque dans le cycle

Comme nous l'avons déjà signalé, l'espace zolien détermine l'attitude et la psychologie des personnages : « il dévoile leurs pulsions instinctives, développe leurs obsessions, jusqu'à engendrer parfois une certaine hystérie ». ²⁵ Néanmoins, ce n'est pas l'unique fonction des lieux : ils contraignent également les héros à commettre de mauvaises actions, les conduisent souvent jusqu'au meurtre et au suicide. Cela est très visible dans *La bête humaine* et surtout dans *Germinal*, où les conditions de travail et la petitesse des logements des mineurs révèlent le rôle aussi néfaste que prépondérant de l'espace. Les lieux constituent donc un univers cohérent, possédant un *sens* : ils agissent, ils sont « catalyseurs, générateurs ou tremplins métaphysiques », ²⁶ ils pèsent sur la destinée des héros.

Il faut remarquer que le sens de la spatialité zolienne est double. D'une part, l'espace peut traduire, du moins partiellement, le sentiment d'angoisse des individus, les amenant à se sentir esclaves d'un lieu, d'un milieu, d'une société. D'autre part, ils permettent une prise de conscience de l'individu face à son oppression. C'est de nouveau *Germinal* que l'on pourrait citer ici comme exemple : comme le remarque H. Mitterand, ce roman de la révolte ouvrière « préfigure l'ouverture de l'esprit humain, et, simultanément, celle de l'espace ». ²⁷ Le développement de la conscience de classe, du lien avec le milieu, l'ouverture vers les autres ouvriers et la compréhension de l'injustice générale se font exactement de la même façon orageuse et brusque que la disparition du Voreux, qui permet l'ouverture de l'espace limité jusqu'à ce moment-là par les bâtiments du « monstre ».

A côté de cette fonction psychologique et métaphorique, c'est le rôle informatif que véhicule l'espace des *Rougon-Macquart*. Ceci concerne surtout le thème de la lutte des classes. Dans *Nana*, la « mouche d'or » venue des faubourgs ouvriers et armée de ses alcôves odorantes, combat les appartements glaciaux des aristocrates comme Muffat ou les Hugon. Dans *Germinal*, il y a une lutte sans pardon entre les salons bourgeois des Grégoire et des Hennebeau et les logements des Maheu, des Levaque et des autres, à qui l'exiguïté de leurs demeures ne permet aucune vie privée. *Au Bonheur des Dames* oppose les intérieurs des petites boutiques artisanales aux grandes halles d'un magasin caractéristique pour le commerce moderne. Nous pourrions multiplier les exemples de ce « combat des lieux » à l'aide duquel Zola crée une image socio-économique de son temps. Elle sert de toile de fond à son intrigue romanesque, mais, en même temps, elle constitue une critique sévère du régime politique incarné par le Second Empire et de sa société, prise d'une envie frénétique de tout posséder.

Il faut également mentionner ici la dimension « cosmique », ou plutôt mythique, de l'espace dans l'œuvre de Zola. Non seulement il fait figure de corps

²⁵ TONARD, Jean-François, op. cit., p. 295.

²⁶ Ibid., p. 296.

²⁷ MITTERAND, Henri. Dossiers sur la genèse des *Rougon-Macquart*. In: Emile ZOLA. *La fortune des Rougon*. Paris: Fasquelle, 1979, pp. 3-11.

des personnages (comme c'est le cas dans *Nana* où la moiteur et le parfum lourd et capiteux de l'alcôve de Nana grisent les hommes désirant la séduire), mais ils font aussi appel aux archétypes, aux symboles, aux mythes : le jardin du Paradou dans *La faute de l'abbé Mouret* par son nom lui-même possède un symbolisme biblique; le labyrinthe sombre du Voreux dans *Germinal* évoque toutes les images liées au souterrain et à l'inconnu: néant, écrasement, sang, crime, désir, renforcés encore par la symbolique du labyrinthe elle-même (angoisse de l'homme qui se sent dépassé par le lieu qui le domine) ; le puits de *La fortune des Rougon* qui symbolise la soif (ici, le désir) impossible à assouvir, la profondeur et, en même temps, la pureté et l'innocence de l'eau coulant directement de la source, correspondent à la pureté de deux jeunes amoureux qui se regardent dans l'eau sans pouvoir se toucher.

Zola ne sépare point la construction du texte de la construction du décor. Chaque action se déroule dans un lieu, chaque lieu suggère ou exige une action. Ainsi, « les lieux clos fonctionnent comme le foyer, le lieu géométrique où convergent les lignes de force ou des thématiques ».²⁸

L'évolution de l'idée d'espace chez Zola

Il paraît important ici de souligner ce que nous avons déjà signalé au début de la présente esquisse : l'espace zolien ne s'ouvre guère, et, s'il le fait, l'ouverture n'est jamais complète. Il faudra attendre les derniers romans de la série avant que les héros des *Rougon-Macquart*, claustérés, étouffés par leur milieu, réussissent à conquérir et à élargir un peu l'espace (sans pourtant aboutir à son ouverture définitive), et, par cela, à réconcilier l'être humain avec lui-même. Cette progression de la clôture vers l'ouverture reflète parfaitement le courant de la pensée de toute l'époque et de l'écrivain lui-même. Zola croit, dans la continuité du positivisme, à l'accroissement du savoir et des connaissances, aux améliorations que peut apporter le progrès grâce à la science et ses applications. L'écrivain semble, au cours de son oeuvre, s'ouvrir lui-même sur autrui, sur le monde, retrouver la paix d'âme incarnée si bien par le personnage du docteur Pascal, l'*alter ego* fictif de Zola. Les lieux de son cycle, au début générateurs des névroses et des angoisses obsessionnelles, créant eux-mêmes l'histoire des personnages, les définissant et les représentant, finissent, avec le domaine de la Souleïade du dernier volume, par acquérir un aspect positif, par devenir l'entourage amical de l'homme :

Cette *Souleïade*, aux portes de la ville, sur un plateau qui dominait la plaine, était une ancienne propriété considérable, dont les vastes terres se trouvaient réduites à moins de deux hectares [...]. La maison elle-même avait été à moitié détruite par un incendie, il ne restait qu'un seul des deux corps de bâtiment, une aile carrée, à quatre pans comme on dit en Provence, de cinq fenêtres de façade, couverte en grosses tuiles rouges. Et le docteur, qui l'avait achetée toute meublée,

²⁸ TONARD, Jean-François, op. cit., p. 301.

s'était contenté de faire réparer et compléter les murs de l'enclos, pour être tranquille chez lui. (ZDP, 46–47)

Le docteur Pascal, considéré par la critique comme le résumé des autres volumes et en même temps de toute la doctrine artistique et sociale de Zola, traduit, par son image de la Provence tranquille, l'acceptation de soi et la sérénité retrouvée autant par les personnages que par Zola lui-même. La manifestation de la relation qui unit les lieux clos et les personnages suit donc l'évolution de la pensée du romancier, son itinéraire personnel, allant vers la libération.²⁹ La relation dominant-dominé, si visible dans les premiers romans de la série entre les lieux et les héros, disparaît : la clôture, caractérisant le monde zolien, est enfin – du moins partiellement – vaincue.

Les Rougon-Macquart ne sont pas une simple suite de romans. C'est un ensemble soigneusement élaboré, un ensemble *organique*. Et, comme tel, il est aussi la mise en scène d'une organisation spatiale bien définie, qui, comme dit Auguste Dezalay, « vient participer à l'harmonie et à la pluralité des romans de Zola, en donnant par le rythme [des lieux] une vision orchestrale de l'ensemble de l'œuvre ».³⁰

Mais surtout n'oublions pas que ce n'est pas seulement un imposant document de la France de la seconde moitié du XIXe siècle que Zola nous a laissé. C'est aussi une conception du monde, l'œuvre d'un romancier qui nous livre sa vision particulière de la réalité : celle d'un écrivain qui se voulait un documentaliste objectif et neutre, et qui devient, au fur à mesure que son œuvre progresse, un poète, un peintre, un compositeur-visionnaire, un Démonstrateur muni du pouvoir de créer son propre univers.

Bibliographie

- DELAZAY, Auguste. *L'opéra des Rougon-Macquart*. Paris: Klincksieck, 2002.
- GRZEGORCZYK, Anna. *L'image de l'Auvergne dans «Mont-Oriol» de Guy de Maupassant*. Wrocław, mémoire de maîtrise, 1999.
- MITTERAND, Henri. *Le roman et ses territoires. L'espace privé dans Germinal*. Paris: P.U.F., 1980.
- MITTERAND, Henri. Dossiers sur la genèse des *Rougon-Macquart*. In: Emile ZOLA. *La fortune des Rougon*. Paris: Fasquelle, 1979.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire de l'esthétique*. Paris: P.U.F., 1990.
- SUWAŁA, Halina. *Emil Zola*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1969.
- TONARD, Jean-François. *Thématique et symbolique de l'espace clos dans les cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Frankfurt a. M. – Paris: Publications Universitaires Européennes, 1994.
- ZOLA, Emile. *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Vol. 1–20. Paris: Fasquelle, 1969–1979.
- ZOLA, Emile. Préface à la 2^e édition. In: *Thérèse Raquin*. Paris: Fasquelle, 1988.

²⁹ D'après : SUWAŁA, Halina, op. cit., pp. 184–186.

³⁰ DELAZAY, Auguste. *L'opéra des Rougon-Macquart*. Paris: Klincksieck, 2002, p. 113.

Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris-Montréal: Dictionnaires Le Robert, 2003.

Abstract and key words

An attentive reader of Zola's *The Rougon-Macquart* twenty-novel cycle will certainly notice the very singular spatial organization of the series' literary universe. Being capable of describing in clinical detail the squalid conditions in which some of his characters live, as well as of creating surrealistic or even "supernatural" images of places, the novelist gives to space, in general, a very particular function. He believes that social range is one of the two most important things that influence human destiny (the first one would be man's genetic heritage); and, according to his determinist theory, space (considered as man's closest milieu, his house, city and country, as well as the world surrounding him) is one of the main elements on which people's fate depends. It is interesting to observe how Zola's pessimism of a great realist makes him describe space that is always closed and which is not really likely to open, holding his characters within the limited world. Nevertheless, written with a journalistic eye of the novelist, filling notebooks with facts gathered by personal observation and by correspondence with his network of experts, *The Rougon-Macquart* "experimental" and "realistic" novels offer to their reader many beautiful pictures of space: journalist, idealist, polemicist that he was, Zola was pre-eminently an artist, one of great ability.

Zola; 19th century; realism; novel; cycle; space