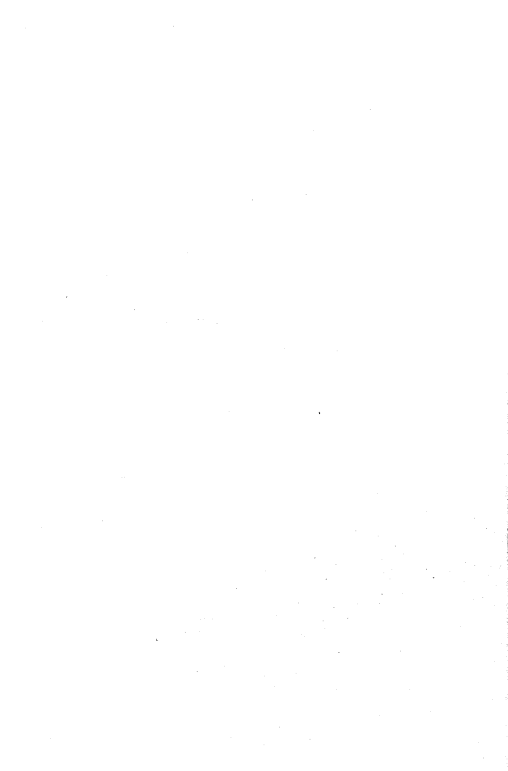


STUDIA ROMANICA
Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth
nominatae
Redigit T. GORILOVICS
SERIES LITTERARIA
FASC. XV.

László Szakács

LE SENS DE L'ESPACE DANS LA
FORTUNE DES
ROUGON D'EMILE ZOLA

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1990



INTRODUCTION

Le présent ouvrage se propose d'étudier la problématique de la production et de l'organisation de l'espace romanesque et ses relations avec le sens dans *La Fortune des Rougon* d'Emile Zola.[1] Avant de commencer à développer nos idées, il nous semble indispensable d'exposer brièvement les motifs qui justifient ce choix.

"La sémiotique narrative s'est longtemps désintéressée de la spatialité romanesque, pour des raisons à examiner: la nature non discrète de l'espace, ou du moins le caractère non naturel d'une organisation des lieux et de leurs attributs spatiaux en unités de représentation (à la différence des personnages ou même des phases événementielles de l'action) n'en est sans doute pas la moindre" - constate Henri Mitterand dans sa *Préface à L'espace et le sens* de Denis Bertrand.[2]

En effet, malgré un nombre croissant d'études portant sur ce sujet, l'espace romanesque est un des champs d'investigation les moins explorés de l'analyse littéraire. Les chercheurs - sémioticiens ou non - soulignent depuis longtemps l'importance des dispositifs spatiaux chez des auteurs aussi différents que Rabelais, Flaubert ou Camus. Dans *Pantagruel*, par exemple, chacun des événements "entretient une liaison immédiate et nécessaire avec le lieu dont il émane."[3] Flaubert "installe ses personnages dans un espace construit, dont il établit avec soin les coordonnées."[4] Dans *Salammbô*, la loi des amours de

l'héroïne et de Mâtho "semble être de se rêver dans l'éloignement. C'est une tendance qui marquera aussi L'E - d u c a t i o n s e n t i m e n t a l e , elle est ici radicale, elle domine toute la constitution du roman; elle est évidemment liée au système constant de positions dans l'espace et de perspectives à distance." [5] Dans L a C h u t e de Camus, "les réalités géographiques, climatiques et topographiques d'Amsterdam et du Zuyderzee sont constamment prises en compte dans le monologue de Clarence, qui constitue ce roman singulier." [6]

Les critiques les plus perspicaces de Zola - y compris certains contemporains de l'auteur - mettent souvent l'accent sur l'importance de la topographie chez cet écrivain. Aussi lisons-nous dans une étude récente que "Lorsqu'on parle d'espace romanesque, le choix d'un roman de Zola semble presque s'imposer, puisque peu d'auteurs ont fait un emploi aussi systématique des données géographiques. Dans les R o u g o n - M a c q u a r t en particulier, pratiquement aucune des étapes importantes de l'action ne peut être dissociée du lieu et de sa topographie, et l'on sait l'importance des plans qui, tracés par Zola, guident toujours les ébauches de ses différentes oeuvres." [7]

L a F o r t u n e d e s R o u g o n devrait être un des exemples les plus intéressants de la construction et de l'utilisation de l'espace chez Zola. Tout d'abord, car ce roman occupe une position stratégique en tête de la série romanesque. Le livre des Origines crée une France à deux centres de gravité (Paris et Plassans). Plassans, cette ville imaginaire dont la construction repose sur une certaine architecture dotée d'une sociologie romanesque, sert de base aux membres affamés d'une famille destinée à conquérir Paris et le pays entier. Ce roman, à la fois incipit d'une série et oeuvre autonome, relate une insurrection, une histoire d'amour et une élévation familiale en faisant mouvoir un grand nombre d'individus et de foules dans des espaces variés. En plus, ce roman - malgré l'admiration d'un Flaubert - n'a jamais suscité l'intérêt d'autant de chercheurs que L ' A s s o m m o i r ou G e r m i n a l , il est encore un terrain à exploiter.

Le sens de l'espace

Le problème de l'espace est donc posé, son analyse est entamée. Mais il n'y a que très peu de chercheurs qui ont essayé d'intégrer ce travail au sein d'une sémiotique cohérente. Ces chercheurs éminents - en particulier Henri Mitterand, Philippe Hamon et Denis Bertrand - seront donc les guides principaux de notre analyse qui empruntera les méthodes d'une "sémiotique concrète" caractérisée par son "attention de principe aux relations qui unissent les configurations spatiales entre elles et à l'ensemble des autres composantes cardinales de l'oeuvre"[8], en vue de contribuer dans une certaine mesure à une meilleure connaissance de *L a F o r t u n e d e s R o u g o n*.

PRÉLIMINAIRES

DISTINCTIONS

- L'espace du texte et l'espace dans le texte

"Il peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature : apparemment en effet, le mode d'existence d'une oeuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit [...] est fait d'une succession d'instantanés qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée" - fait remarquer Gérard Genette dans son article intitulé *La littérature et l'espace*. [1] Il y passe en revue quatre aspects possibles d'une "spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, une spatialité représentative et non représentée." [2]

Tout d'abord, il y a une spatialité primaire, ou élémentaire, celle du langage lui-même. Le langage est plus apte à exprimer les relations spatiales que les autres espèces de relation, "ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses." [3] *La Fortune des Rougons* fourmille de métaphores de ce type : Pierre et Félicité se sentent "sur la bonne piste" (p.76), le clergé fait des efforts pour le "rapprochement" du quartier Saint-Marc et de la ville neuve (p.74), etc.

Deuxièmement, on peut considérer la spatialité de l'écriture: "la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours" dans la simultanéité du texte, spatialité "prise pour symbole de la spatialité profonde du langage." [4] L'espace du livre n'est pas soumis passivement au temps de la lecture linéaire, des relations à longue portée "s'établissent entre des épisodes très éloignés dans la continuité temporelle d'une lecture linéaire." [5] Le lecteur de *La Fortune des Rougon* est souvent obligé de «repenser» ce roman composé de sept chapitres de longueur inégale. Le chapitre I relate l'attente nocturne du jeune Silvère, puis sa promenade avec Miette et leur ralliement à la colonne des insurgés, près de Plassans. Le chapitre II esquisse la géographie de cette petite sous-préfecture et l'histoire des Rougon-Macquart (à partir des amours d'Adélaïde Fouque), avec un accent particulier sur la destinée de Pierre Rougon, fils légitime. Le chapitre III traite de l'histoire politique de Plassans et de la formation du groupe réactionnaire du salon jaune. C'est seulement au chapitre IV que le lecteur retrouve Silvère. Il y est d'abord petit garçon n'allant même pas à l'école, puis orphelin recueilli par sa grand-mère, jeune ouvrier autodidacte enfin, profondément influencé par la démagogie de son oncle Antoine Macquart. Ces quatre chapitres peuvent être considérés comme une longue exposition de l'histoire proprement dite, leur unité étant assurée, essentiellement, par l'identité du cadre géographique : les «phrases-seuils» des chapitres évoquent sans exception la ville, lieu et enjeu de la lutte des partis ("Lorsqu'on sort de Plassans par la porte de Rome" p.5; "Plassans est une sous-préfecture d'environ dix mille âmes" p.36; "A Plassans, dans cette ville close" p.73; "Antoine Macquart revint à Plassans" p.113). Les chapitres V et VI sont destinés à relater les événements d'une brève période, du dimanche 4 décembre au dimanche 11 décembre: d'abord, le départ des insurgés, leur longue marche et leur défaite face aux troupes, ensuite les mêmes journées, vues et vécues par les bourgeois réactionnaires. Le chapitre VII, beaucoup plus bref que les autres, est réservé à la sanction : Silvère revient mourir à

l'aire Saint-Mittre, tandis que les Rougon acquièrent une haute position.

On voit que Silvère, par exemple, est enfant ou adulte, ouvrier paisible ou insurgé, amoureux ou solitaire etc. dans les différents passages, il apparaît d'une manière fantaisiste dans la linéarité du texte. Le lecteur doit donc «re-penser», «relire» sans cesse le «déjà lu» du texte pour reconstruire une histoire dont les événements ne sont pas rapportés dans leur ordre chronologique.

Il est évident que ces événements pourraient se succéder dans l'ordre chronologique aussi. Si ce n'est pas toujours le cas, c'est que leur disposition dans le texte peut avoir des fonctions spécifiques. Les digressions intercalées entre le chapitre I et le chapitre V remplissent de matière une narration dont la trame est relativement mince, et, après avoir posé un certain horizon d'attente, excitent la curiosité du lecteur qui veut connaître la fin bienheureuse ou tragique d'une guerre et d'une histoire d'amour. Or, Zola ne fait que reprendre une technique millénaire largement utilisée dans les genres épiques depuis Homère. La disposition d'un chapitre dans l'ensemble du texte peut modifier aussi le sens du suivant. Le lecteur apprend le dénouement terrible de l'insurrection à la fin du chapitre V, et à la lumière de cette information, dans le chapitre VI, les ruses et la lâcheté des Rougon paraissent plus ignobles encore, la panique des bourgeois plus caricaturale.

Le troisième type de spatialité est celle de la figure, définie comme un mot ayant deux significations. Il existe un "espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours." [6] Certains genres (comme l'allégorie, l'exemple ou la parabole) se prêtent facilement à l'examen de cet autre sens. Le roman naturaliste veut se déguiser en «document humain» pour se faire lire comme un discours uniquement dénotatif, mais les recherches récentes ont clairement démontré qu'il peut avoir un caractère parabolique. [7]

Le dernier mode de spatialité concerne "la littérature prise dans son ensemble, comme une sorte d'immense production intemporelle et anonyme, [...] comme un vaste domaine

simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens."[8] *La Fortune des Rougon* partage certains traits de caractère avec les autres romans de la série, avec les autres romans naturalistes ou avec les autres romans tout court. Ses structures narratives ou ses personnages s'inscrivent dans de vastes paradigmes.

La description du dîner dans les dernières pages du roman met en scène les bourgeois victorieux : "Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peine lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'Empire naissant, le règne de la curée ardente" (p.314). Cette phrase rattache à elle seule *La Fortune des Rougon* à plusieurs autres romans de la série : le terme «curée» évoquant *La Curée*, le substantif «fauve» renvoyant à *La Bête humaine*, l'adjectif «maigre» posant déjà le thème de la lutte des Maigres contre les Gros dans *Le Ventre de Paris*, tandis que le terme «Empire» range, lui, l'ensemble de cette thématique dans les cadres d'une période historique. D'autres passages créent des parallélismes plus lointains. Les amours de Miette et de Silvère sont comparées à celles des héros des contes grecs ; Pierre Rougon ressemble à "un vieux Romain sacrifiant sa famille" (p.228) ; dans un moment décisif il rappelle encore "Léonidas aux Thermopyles" (p.280) ; le "laconisme antique" (p.276) de son manifeste ou "l'épisode homérique de la glace cassée" (p.237) sont issus de la même tradition, ils mettent ce roman en rapport avec l'antiquité gréco-romaine. Sous un autre aspect, Pierre Rougon, "ce grotesque, ce bourgeois ventru, mou et blême" (p.289), caractérisé à la fois par son appétit et par sa lâcheté, nous rappelle étrangement le père Ubu, et se range dans la catégorie archétypique du Tyran éternel.

Les observations de Gérard Genette nous informent donc sur un aspect très important de la spatialité littéraire sans nous satisfaire entièrement. Pour lui, envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace pour la seule raison que "la littérature, entre autres «sujets», parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte [...] en imagination dans des contrées inconnues" serait "la manière la plus facile, mais la moins pertinente"

de considérer ces rapports.[9] Les recherches récentes démontrent pourtant que les effets spatiaux du roman participent de la constitution du sens, qu'une spatialité "signifiée", "représentée", mais pas forcément "passive" mérite d'être analysée. D'ailleurs, ce même texte de Genette contient en germe la possibilité d'une telle étude : si "le langage est plus apte à exprimer les relations spatiales que toute autre espèce de relation", et s'il "utilise les premières comme symboles ou métaphores des secondes", alors les configurations spatiales du texte sont porteuses de sens, et elles sont liées à l'essence même de la littérature. Cette remarque du reste ne diminue en rien l'importance des observations de Genette, elle nous amène simplement à reconnaître que l'analyste doit distinguer entre l'espace du texte et l'espace dans le texte.

- Espace et description

Après cette distinction fondamentale, nous signalons l'existence d'un malentendu éventuel : le lecteur moyen peut confondre l'espace romanesque et la description (des lieux, en particulier), destinée à produire un « effet de réel ».

La description pourrait être interprétée comme un lieu du texte qui, par la transmission d'un "savoir onomastique-encyclopédique" [10], contribue largement à la constitution de la géographie d'un univers fictif, d'un monde "vérifiable ou simplement possible." [11] Elle est censée poser et expliquer les lieux évoqués dans le texte. Mais ces lieux doivent être « consommés » par les actants dont les différents parcours y seront réalisés. La description est ainsi étroitement liée à la problématique du personnage.

- Espace et milieu

Chez Zola, les différents «effets de réel» (effet-personnage, effets spatiaux) tendent à s'organiser en «milieux» dont les éléments constitutifs sont inextricablement liés ou donnés comme tels par le narrateur, et cette cohésion est encore renforcée par le savoir et le comportement des personnages.[12]

Dans son article intitulé *D e l a d e s c r i p - t i o n*, Zola en parle ainsi:

" [...] nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et dès lors, nous ne noterons plus un seul phénomène de son cerveau ou de son coeur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions. (...) Je définirai donc la description : Un état du milieu qui détermine et complète l'homme." [13]

Cette définition zolienne est un bel exemple de l'esthétique naturaliste qui veut camoufler la différence entre le monde réel et la littérature, cette dernière étant présentée comme une «tranche de vie». Le texte veut partout mettre en évidence le conditionnement de l'homme par son environnement familial, social et professionnel. Cet effet de texte facilement contournable que l'on appelle, d'après Taine et Zola, le «milieu», coïncide partiellement avec ce que nous appellerons «espace» dans notre travail et pourrait même être intégré à l'analyse, dans la mesure où il peut jouer "le rôle de Destinateur - instigateur de vouloir-faire (qui pousse tel personnage à agir)". [14] Si nous en évitons néanmoins l'emploi, c'est que la notion de «milieu» est par trop ancrée dans la réalité extra-littéraire, et ne rend pas compte de la différence existant entre le monde réel, d'une part, et le monde imaginaire de la littérature, de l'autre. Or, la

littérature est un fait de langage, et son analyse exige une théorie et une terminologie appropriées.

Cela ne veut nullement dire que nous rejetons d'emblée les réflexions théoriques de Zola. Mais nous pensons (avec Henri Mitterand) qu'il ne faut pas chercher les "clés" des romans dans les écrits théoriques, ni renier les liens qui les unissent, car l'esthétique naturaliste et le roman naturaliste, *Le Roman expérimental* et *Les Rougon-Macquart*, "procèdent d'une même culture et d'un même imaginaire", et ils se complètent plutôt qu'ils ne s'expliquent.[15] Le roman naturaliste et le (méta) discours naturaliste ne sont pas homologues. Et on peut en dire autant du (méta)discours naturaliste et du discours sémiotique.

DÉFINITIONS

Au sens le plus général, la sémiotique définit l'espace, comme un objet construit (comportant des éléments discontinus) à partir de l'étendue (grandeur pleine, sans solution de continuité). Le sujet (producteur et consommateur de l'espace) étant introduit dans les préoccupations de la sémiotique, "la définition de l'espace implique la prise en considération de toutes les qualités sensibles (visuelles, tactiles, thermiques, acoustiques)." Au sens plus restreint du terme, l'espace se trouve défini par ses propriétés visuelles, ou, avec une restriction supplémentaire, "par sa seule tridimensionnalité, en valorisant plus particulièrement un de ses axes, la prospectivité, qui correspond, dans le discours narratif, à la linéarité du texte qui suit le parcours du sujet." [1]

L'espace réel est visible, l'espace romanesque lisible. Dans le discours du roman, on peut considérer l'étendue comme l'ensemble des lexèmes qui dénotent des lieux et des objets (rue, maison, quartier, ville, campagne, chemin, etc.) et leurs attributs (couleur, dimensions, etc.). L'inventaire des lieux devient espace dans la mesure où ces lieux sont intégrés dans les parcours narratifs des actants.

Le parcours génératif du discours (considéré comme un dispositif en «pâte feuilletée», constitué d'un certain nombre de niveaux de profondeur superposés) va du niveau le plus abstrait vers le concret et le figuratif. [2]

L'analyse doit aller en sens inverse. Au niveau des

structures discursives, la spatialisation apparaît comme une des composantes de la discursivisation; elle vise l'application, sur le discours-énoncé, d'une organisation spatiale plus ou moins autonome (qui sert de cadre à l'inscription des programmes narratifs) et la réalisation de la disposition linéaire des espaces partiels.[3] A ce niveau superficiel, nous pouvons décrire les modes de production de la spatialité. Ce sera l'objet de la première partie de ce travail.

Nous supposons que les effets spatiaux manifestés au niveau discursif relèvent - dans le discours réaliste-naturaliste - d'une organisation cohérente, systématique, qu'ils peuvent être analysés comme les actualisations d'une axiologie spatiale, intégrable parmi les autres structures profondes, abstraites du niveau sémio-narratif. La deuxième partie est donc consacrée à la description de l'organisation de l'espace.

Après la description de la production discursive et de l'organisation sémio-narrative de la spatialité, nous tenterons une autre analyse de type «éthologique». Ici, nous essayerons de répertorier les formes de l'occupation de cet univers construit, par les personnages qui l'habitent.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir contribué à la théorie sémiotique. Le seul mérite de ce travail - s'il en a - est d'appliquer les méthodes offertes par la théorie à l'analyse d'un texte particulier, un texte important mais assez peu connu. Nous avons défini, dans ces deux premiers chapitres, certains termes fondamentaux. Pour les autres termes techniques, nous renvoyons d'emblée à la sémiotique greimassienne.[4]

PREMIERE PARTIE

PRODUIRE L'ESPACE



LA TOPONYMISATION

"Le premier épisode aura pour cadre historique le coup d'Etat dans une ville de province, sans doute une ville du Var", précisait Zola dans le P r e m i e r p l a n de sa série romanesque, remis à l'éditeur A. Lacroix en 1869.[1]

Zola connaissait bien les lieux et les événements en question:il avait lu plusieurs ouvrages historiques consacrés à l'insurrection du Var et sa répression sanglante par les troupes de Louis Bonaparte. Il avait également suivi les controverses que ces livres avaient provoquées dans les journaux vers la fin des années 1860. Les souvenirs de son enfance passée à Aix complètent les bases ainsi acquises de son roman.[2]

L'espace romanesque étant lisible, il faudra donc, tout d'abord, nommer les lieux: l'espace a une définition onomastique. Le lecteur trouve dans le roman une multitude de noms propres censés en évoquer le cadre géographique, le Var. Plassans, La Palude, Alboise, Orchères, les Tulettes, Faverolles, Chavanoz, Nazères, Pujols, Valqueyras, Rozan, Vernoux, Corbières, Saint-Eutrope, Mazet, les Gardes, Marsanne, Pruinas, les Roches-Noires, Castel-le-Vieux, Sainte-Anne, Graille, Estourmel, Murdaran ... Mais le lecteur naïf sera déçu s'il se met à chercher ces localités sur une carte du Midi, car, dans la plupart des cas, ces noms de villages sont imaginaires : "Zola les a construits sur divers types de toponymes provençaux. Il prend un plaisir visible à jouer de leurs syllabes sonores."[3]

Le vocalisme ou la morphologie de ces toponymes rappellent plus ou moins clairement des localités existantes. Plassans évoque sans difficulté Flassans; derrière La Palude, Orchère, les Tulettes, Faverolles, on lit, respectivement, La Garde-Freinet, Salernes, les Arcs, Brignoles.[4] Mais on ne doit pas pour autant affirmer qu'il ne s'agit ici que d'un simple changement d'étiquette.

Certes, Plassans, par son nom, rappelle Flassans. Mais sa situation géographique est déjà celle de Lorgues, dans la réalité, tandis que sa disposition topographique est imaginée sur le modèle de celle d'Aix, à cette différence près que Plassans est une cité plus petite que son originale vers 1850. Quant au réseau des routes reliant Plassans aux villages voisins, il résulte du travail constructeur de Zola.[5] Bon nombre d'éléments de l'espace réel sont donc transposés dans cet espace romanesque.

Pour ce qui est de l'invention des noms propres (anthroponymes et toponymes), on pourrait se demander si elle est un jeu gratuit de l'auteur, ou, tout au contraire, un facteur important de la production du sens.

On sait que la préparation de *La Fortune des Rougon* passait par quatre étapes.[6] Quoique le nombre des chapitres y varie beaucoup, l'histoire primitivement prévue ne change guère. L'élément qui subit un grand nombre de transformations, c'est l'ensemble des noms propres. Les Rougon-Macquart s'appellent, successivement, Richaud-David, Goiraud-Bergasse, Goiraud-Mourlière, Rougon-Chantegreil, Rougon-Malassigne, Rougon-Lapeyre, Rougon-Vialat, Rougon-Buvat, Rougon-Sardat, Rougon-Marchard.[7] Ph. Hamon a clairement démontré à travers l'analyse de «l'étiquette» du personnage (nom propre, prénoms, surnoms, pseudonymes, périphrases descriptives etc.) que le nom propre, "lexème «vide» pour les linguistes, est, dans un univers de fiction romanesque, au contraire, lieu «plein», programme narratif." [8] Tout comme l'anthroponyme, le toponyme est, pour le lecteur, "signal à la fois anaphorique [...] et cataphorique" (il peut rappeler le passé ou prédire l'avenir).[9] On pourrait évoquer, à titre d'exemple, la voracité du Voreux ou la pauvreté des habitants de Montsou.

Plassans s'appelle Limès, puis Rolleboise dans les différents plans préparatoires, avant d'obtenir son nom définitif.[10] Nous venons de voir que ce toponyme se place dans le système des noms provençaux. Mais il ne s'intègre pas moins bien au tissu du texte.

Le nom de Plassans peut être décomposé en deux éléments: «plat» (adjectif et substantif) et «sans» (préposition). (Faudrait-il penser aux terrains 'plats sans' arbres du Jas-Meiffren ?)

L'adjectif «plat» se dit de quelque chose dont la superficie est plane, unie; se dit de ce qui est dénué de saveur; se dit des personnes qui n'ont ni élégance ni élévation; caractérise la stagnation des affaires.[11] Cet adjectif caractérise donc la situation géographique de la ville, bâtie "sur le plateau qui domine la Viorne" (p.36), ainsi que la platitude de son existence, l'absence de toute activité, la médiocrité, voire la bassesse de ses habitants.

Le substantif «plat» dénote une sorte de vaisselle plus ou moins creuse à l'usage de la table; son contenu.[12] Dans ce roman (comme ailleurs, chez Zola), on mange beaucoup. "Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits" - écrit Zola dans la P r é f a c e (p.3). Au terme d'une longue lutte acharnée, la victoire des Rougon est sanctionnée par un grand dîner, "un vrai festin de Lucullus" (p.306). "Et mets les petits plats dans les grands", dit Pierre à sa femme (p.295). Félicité ne manque pas à son devoir: Angèle, sa bru regardera la table "avec l'étonnement d'une grosse mangeuse qui n'avait jamais vu autant de plats à la fois" (p.304). Et le dîner est décrit parallèlement à l'exécution des insurgés. Au moment même où la face de Silvère "retomba sur le bloc, les lèvres collées à l'endroit usé par les pieds de Miette, à cette place tiède où l'amoureuse avait laissé un peu de son corps", chez les Rougon "des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner" (p.314). La simultanéité de l'exécution et du festin donne à la scène une certaine nuance de cannibalisme. Le narrateur ne laisse pas de doute que cette victoire n'est que le premier épisode d'une longue succession

de carnages: "Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches! Leurs appétits, aiguïsés par trente ans de désirs contenus, montraient des dents féroces. Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peines lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'Empire naissant, le règne de la curée ardente" (p.314). Plassans n'est donc que le premier «plat» dévoré par cette famille de carnassiers, prêts à s'entre-dévorer eux-mêmes.

La préposition «sans» marque la privation, le manque, l'exclusion.[13] En effet, Plassans est une ville close, insignifiante, sans perspectives, que la plupart des personnages devront quitter pour réaliser leurs projets. Cette direction des mouvements est posée dès la première phrase du roman: "Lorsqu'on sort de Plassans..." (p.5). La privation (nécessairement présupposée par la quête) caractérise un bon nombre de personnages: Pierre et Félicité sont des bourgeois sans fortune, Eugène est un politicien sans pouvoir, Aristide un futur banquier sans argent, Silvère un amoureux de la République au moment où s'installe le régime impérial, etc.

Et, en fin de compte, cette ville imaginaire est un lieu que le narrateur utilise en «plaçant» les personnages sans place (venus, le plus souvent, d'un «ailleurs»). Plassans est donc, globalement, un cadre spatial et mental ayant une grande valeur anaphorique et cataphorique, spécialement conçu pour être le point de départ d'une longue succession de parcours narratifs qui s'inscriront "dans un monde possible soumis à l'arbitraire du narrateur." [14]

"Le plus bel éloge que l'on pouvait faire autrefois d'un romancier était de dire: «Il a de l'imagination.» Aujourd'hui, cet éloge serait presque regardé comme une critique" - écrit Zola dans *Le sens du réel*. [15] Or, la critique moderne ne fait que critiquer le maître de Médan...

LA RÉFÉRENTIALISATION INTRADISCURSIVE

Le roman réaliste-naturaliste veut se faire lire comme une représentation aussi fidèle que possible de la réalité. Mais si nous admettons que l'adéquation du texte au «monde réel» est le critère fondamental du réalisme, force nous est d'admettre aussi que le critique compétent de *La Fortune des Rougon* devrait être un Provençal (Aixois, de préférence) de 150 ans. Pour confronter l'univers fictif du roman de Zola à la réalité de l'insurrection du Var, le lecteur de nos jours doit recourir à certains ouvrages historiques dont la «vérité» sera plus ou moins douteuse. Ce n'est pas la réalité que l'on y trouve, mais une autre représentation, telle qu'elle est reconstituée par l'historien.[1] Faut-il pour autant renoncer à l'analyse?

La sémiotique nous permet de sortir de l'impasse. L'oeuvre étant avant tout un objet autonome, il vaut mieux oublier le terme de «représentation» (qui ne serait ni fidèle ni fausse) pour céder la place à la «référence». Cette dernière encore ne sera pas une simple "référence au référent"[2], car tout discours (littéraire ou non) "se construit son propre «référent interne» et se donne ainsi un «niveau discursif référentiel» qui sert de support aux autres niveaux discursifs qu'il déploie."[3]

Cette approche ne veut pas dénier l'existence des rapports entre la littérature et la réalité; tout simplement, elle veut, d'abord, amener la réflexion au niveau de l'agencement des éléments constitutifs du récit, pour pouvoir

essayer de cerner ensuite "la manière dont un discours figuratif est capable d'intégrer un discours abstrait sous-jacent, correspondant à certains schémas conceptuels de son destinataire et assurant ainsi une communauté de sens entre les partenaires de la communication." [4]

Dans le discours du roman, les «effets de réel» aptes à donner l'illusion continue du monde sont produits par deux modes essentiels de référentialisation: la référentialisation externe et la référentialisation interne. La première "se situe dans la relation inter-sémiotique qu'entretiennent les figures du discours avec les figures construites du monde naturel", tandis que la seconde "concerne l'ensemble des procédures par lesquelles le discours prend appui sur lui-même, renvoie par des mécanismes variés à des énoncés déjà produits, et s'assure ainsi de ce qu'on pourrait appeler son continuum référentiel." [5] L'illusion référentielle - ou l'iconisation - résulte de la combinaison de ces deux types de référentialisation: la référentialisation externe est nécessaire à la production des figures, tandis que la référentialisation interne maintient et renforce la visée référentielle de la première opération. [6] La référentialisation intradiscursive ainsi définie se réalise par trois modes différents: l'isotopisation, les débrayages internes et l'anaphorisation. [7] Nous nous proposons d'examiner ici l'opération la plus générale.

- L'isotopisation

L'isotopisation, c'est-à-dire la redondance d'une unité sémantique ou syntaxique est donc une condition indispensable pour la mise en place d'un effet d'iconicité dans un texte figuratif. [8] L'analyse exhaustive de tous les aspects isotopiques de *La Fortune des Rougon* nous paraît impossible. Aussi nous contenterons-nous de passer en revue ici deux réseaux isotopiques seulement: la redondance de deux couleurs et d'un type de son.

1. Le jaune et le rouge

La présence constante de la couleur jaune est facilement perçue même dans une lecture superficielle. On pense, tout d'abord, au salon jaune voulant ressembler aux maisons "enduites d'un badigeon jaune" (p.37) de la ville neuve: "le meuble, le papier, les rideaux des fenêtres étaient jaunes; le tapis et jusqu'aux marbres du guéridon et des consoles tiraient eux-mêmes sur le jaune" (p.70). Le fameux salon jaune prête son nom au groupe de réactionnaires de Plassans, et cette couleur caractérise les personnages jusque dans leur physique: sous la peau d'Eugène, par exemple, "on devinait la graisse qui amollissait les rondeurs et donnait à la face une blancheur jaunâtre de cire" (p.62). Ses parents sont pareils, après avoir fait tuer quatre hommes dans l'attaque de la mairie: "La lampe donnait à leur pâleur un teint de cire jaune" (p.287). Macquart, le futur traître porte dès son retour à Plassans "une vieille veste de velours jaunâtre" (p.115) trouvée au fond d'une armoire.

Cette couleur constitue une menace pour l'autre groupe, les révolutionnaires. Miette atteint l'adolescence en gardant sa "délicatesse de bouton naissant", tandis que les autres filles "croissent brusquement, enlaidissent, deviennent jaunes et frêles comme des plantes hâtives" (p.15). Pourtant, la menace jaune pèse sur leur romance dès leur première rencontre: "une nappe de rayons obliques coulait sur les terres jaunes du Jas-Meiffren; les terres flambaient, on eût dit un incendie courant au ras du sol" (pp.176-177). Cette lumière jaune revient à la fin du roman: "La nuit tombait; le ciel, couvert depuis le matin, avait d'étranges reflets jaunes qui éclairaient la ville d'une clarté louche" (p.294). Silvère n'a aucun espoir, car tout prend la couleur de ses ennemis: "Le crépuscule jaune tombait comme une boue fine sur les ruines de ses chères tendresses" (p.310).

L'autre couleur semble mieux répartie entre les groupes opposés. Les révolutionnaires (les «rouges») ont la taille

serrée d'une ceinture rouge; leurs chefs portent des brassards rouges; Miette, vêtue d'une pelisse rouge, porte le drapeau rouge etc. Parmi les réactionnaires, Rougon est rouge jusque dans son nom, Roudier de même.[9] Granoux (dont le nom est, à une voyelle près, l'anagramme de celui de Rougon) devient souvent "rouge à faire craindre une apoplexie"(p.78). Sicardot aussi a "le visage rouge brique"(p.78).

La valeur symbolique de ces deux couleurs est explicitée dans une vision de Pierre et de Félicité: "Et, au plafond, la tache de lumière s'arrondissait comme un oeil terrifié, ouvert et fixé longuement sur le sommeil de ces bourgeois blêmes, suant le crime dans les draps, et qui voyaient en rêve tomber dans leur chambre une pluie de sang, dont les gouttes larges se changeaient en pièces d'or sur le carreau"(p.270). Conformément à cette vision, leur fortune sera fondée sur des batailles sanglantes. De même, leur complice Macquart touchera dans la mesure d'Adélaïde 800 francs en or (métal jaune) pour avoir fait verser le sang de ses camarades. Les «louis» comptés rappellent même Louis Bonaparte, la source de cette richesse.

La couleur rouge est donc associée au sang tout au long du roman. Pour les insurgés, c'est la marque du sang qu'ils verseront; pour les réactionnaires, c'est le même sang qui les salira à jamais. Pierre obtient le ruban de la Légion d'honneur au prix du sang de Silvère qu'il a laissé assassiner. Le "noeud de satin rose" (p.314) que Félicité met dans ses cheveux, au lieu de son "bonnet à rubans citron"(p.231), est l'aveu de sa culpabilité, parce qu'elle a désiré la mort du receveur particulier.

Finalement, Roudier n'est pas si loin de la vérité quand, lors du diner final, il laisse entendre que "le marquis s'était fait excuser, parce que la peur des insurgés lui avait donné la jaunisse"(p.305). Dans ce contexte, cette maladie pourrait bien être interprétée comme une répugnance d'aristocrate ressentie envers les habitués du salon jaune, ces "bourgeois tachés de sang"(p.302).

Le dernier paragraphe est entièrement dominé par cette couleur: "Mais le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre, n'était pas la seule tache rouge dans le

triomphe des Rougon. Oublié sous le lit de la pièce voisine, se trouvait encore un soulier au talon sanglant. Le cierge qui brûlait auprès de M. Peirotte, de l'autre côté de la rue, saignait dans l'ombre comme une blessure ouverte. Et, au loin, au fond de l'aire Saint-Mittre, sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait" (p.315). Porte-parole du narrateur et «alter ego» de l'auteur, le docteur Pascal croit "entrevoir un instant, comme au milieu d'un éclair, l'avenir des Rougon-Macquart, une meute d'appétits lâchés et assouvis dans un flamboiement d'or et de sang" (p.301). L'ultime punition de la famille terrible aura lieu dans le dernier roman de la série. Après tant d'assassinats, le dernier descendant des Rougon, le petit Charles mourra d'hémophilie. Sous le regard impassible de l'aïeule folle, il sera symboliquement vidé de son sang.[10]

2. Le bruit des cloches

Dans le chapitre VI, les bourgeois effarés passent une nuit pleine d'angoisse dans le jardin de l'hôtel Valqueyras. La faible lumière leur permet à peine d'observer la vallée, et ils sont déjà sur le point d'admirer "la belle nuit" quand le marquis de Carnavant déclare: "j'entends le tocsin" (p.250).

Dès ce moment, ils tombent en panique. "Et, légers, avec des puretés de cristal, les tintements éloignés d'une cloche montèrent de la plaine. [...] C'était bien le tocsin. [...] Puis bientôt ce furent dix cloches, vingt cloches, dont leurs oreilles, accoutumées au large frémissement de l'ombre, entendirent les tintements désespérés. Des appels sinistres montaient de toutes parts, affaiblis, pareils à des râles d'agonisants. La plaine entière sanglota bientôt" (p.250).

Le roman entier est marqué par le bruit des cloches, à partir de la première rencontre de Miette et de Silvère, le jour de l'Assomption, quand "les cloches sonnaient, dans cet air limpide des grandes fêtes" (p.188), jusqu'au tintement fou de Granoux, le «monsieur au marteau». Dans le passage que

nous venons de citer, les cloches permettent de suivre le mouvement des insurgés. L'isotopisation par l'ouïe prend à sa charge toutes les fonctions importantes de ce bruit. Le tocsin signale le danger: c'est pour cela que les bourgeois n'arrivent pas à "s'arracher au spectacle de cette plaine toute secouée par le tocsin et la Marseillaise"(p.251). Les cloches rappellent également la religion: quant à Silvère, "les mots de liberté, d'égalité et de fraternité sonnaient à ses oreilles avec ce bruit sonore et sacré des cloches qui fait tomber les fidèles à genoux"(p.139). Et, finalement, les cloches ont encore la fonction de signaler le deuil. Tandis que les cloches causent "sinistrement entre elles, dans l'abîme noir"(p.166) et se racontent "la fin sinistre d'un monde"(p.164), la colonne insurrectionnelle se transforme en cortège funèbre, les insurgés suivent, désespérés, Miette, la «vierge Liberté» destinée à mourir sur les hauteurs de Saint-Roure. Son souvenir même sera effacé au moment où Silvère est exécuté sur une pierre tombale de l'ancien cimetière.

QUI RACONTE L'ESPACE?

La spatialisation est une composante de la discursivisation, chargée de "mettre en discours" les structures sémiotiques de surface en les faisant passer par l'instance de l'énonciation.[1] L'énonciateur du discours romanesque, le narrateur raconte non seulement les événements qui ont lieu, mais aussi l'espace où ces événements se déroulent.

"Faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de la vie humaine, tout le roman naturaliste est là" - écrit Zola dans *Le sens du réel*. [2] Il n'y aurait donc pas de différence entre le monde réel et sa reproduction objective (dans l'oeuvre), la réalité serait rendue telle qu'elle est: cette prise de position esthétique n'admet pas l'existence d'un «filtre» (le regard qui voit et la voix qui raconte).

Il est évident que l'analyse permet de détecter les traces du narrateur dans le roman naturaliste aussi. Nous ne voulons donc pas prouver ici cette vérité première. En revanche, nous voulons répondre à deux questions concernant la relation du narrateur et de l'espace narré. D'abord, nous essayons de saisir les manières dont les espaces sont construits par un narrateur qui veut faire oublier sa présence. Le deuxième problème consiste à préciser la position que le narrateur occupe dans l'espace qu'il crée.

- Le narrateur et ses délégués

Le narrateur du roman zolien s'efforce constamment de garder le caractère objectif des informations véhiculées. C'est pour cela qu'il installe dans son texte des "personnages-prétextes", les "fonctionnaires de l'énonciation réaliste": le regardeur-voyeur (dont la présence dans un lieu permet au narrateur de regarder avec lui), le bavard volubile (qui raconte lui-même ce qu'il faut voir et savoir) et le technicien affairé (dont l'activité permet d'introduire dans le texte une explication plus ou moins exhaustive ou un commentaire).[3] Les deux premiers sont particulièrement importants dans *La Fortune des Rougon*.

Certains personnages privilégiés (qui prêtent le plus souvent leur regard au narrateur), comme le marquis de Carnavant, Eugène Rougon ou son frère Pascal, gardent toujours une attitude silencieuse et sévère, on les voit se mettre «à l'écart», se retirer «dans un coin» pour observer les autres: ils remarquent les positions, les distances, le comportement des personnages, leurs façons d'occuper l'espace dont l'organisation est également notée par eux. C'est pour la même raison que les personnages se mettent si souvent à la fenêtre. Ainsi, la présence de Félicité "accoudée à une fenêtre du salon jaune"(p.152) provoque la description des insurgés à peine entrés dans la ville. Sicardot occupe la même position à la mairie d'Orchères: "Quels gueux! murmura le commandant, appuyé à la rampe d'une fenêtre comme sur le velours d'une loge de théâtre; et dire qu'il ne viendra pas une ou deux batteries pour me nettoyer toute cette canaille! [...] Voyez donc, monsieur le maire, cette grande fille rouge, là-bas. C'est une honte. Ils ont entraîné leurs créatures avec eux. Pour peu que cela continue, nous allons assister à de belles choses"(pp.210-211).

Le bavard est également un personnage-prétexte souvent employé dans ce roman. Après l'attaque de la mairie, Rougon, Roudier et Granoux deviennent tous narrateurs devant l'auditoire du salon jaune. De même, Silvère, Miette ou d'autres se mettent souvent à «raconter le monde».

Le regardeur-voyeur et le bavard volubile se trouvent souvent en synchrétisme (nous venons de voir l'exemple de Sircardot) et peuvent se combiner avec des phénomènes, pour ainsi dire, «naturels». Avant de rejoindre les insurgés, Miette et Silvère les observent à travers un petit chemin illuminé. Leur regard est orienté par la clarté de la lune, et ils complètent les informations visuelles par ce qu'ils sont censés savoir: " Quand les premiers insurgés entrèrent dans ce rayon, ils se trouvèrent subitement éclairés d'une clarté dont les blancheurs aiguës découpaient avec une netteté singulière les moindres arêtes des visages et des costumes. A mesure que les contingents défilèrent, les jeunes gens les virent ainsi, en face d'eux, farouches, sans cesse renaissants, surgir brusquement des ténèbres. [...] «Les bûcherons des forêts de la Seille, dit Silvère. On en a fait un corps de sapeurs»... [...] Miette regardait, écoutait, muette" (pp.28-29).

Les énoncés sont donc tantôt «débrayés» (mis à la troisième personne), tantôt «embrayés» (un personnage prend la parole). L'emploi même du discours indirect libre, caractéristique chez Zola, est un flottement continu entre la narration et le dialogue ou le monologue. La multiplicité des instances d'énonciation assure paradoxalement l'illusion de la réalité et renforce la crédibilité du discours: ainsi, le narrateur et son personnage voient les mêmes couleurs, entendent les mêmes sons, rendent compte des mêmes actions dont ils sont le témoin ou le participant actif.[4]

- La place du narrateur

Le narrateur fait donc des efforts pour se cacher (justification du regard, emploi des délégués). Maintenant, la question est de savoir si l'on peut, pourtant, cerner la place qu'il occupe dans cet univers, préciser sa position par rapport aux personnages du roman.

La Fortune des Rougon est racontée au

passé simple. Dans certaines descriptions, le temps présent apparaît pourtant: le lecteur apprend que l'aire Saint-Mittre "est encore aujourd'hui encombrée de poutres énormes" (p.7), que "les paysannes et les ouvrières portent encore, en Provence" (p.14) des pelisses, et Miette peut grimper un jour "sur un des mûriers qui longent encore aujourd'hui la clôture du Jas" (p.192). Ce temps présent, cet «aujourd'hui» de l'énonciation est précisé au début du chapitre II: "Plassans est une sous-préfecture d'environ dix mille âmes. [...] En 1851, elle ne communiquait avec les pays voisins que par deux routes. [...] Depuis cette époque, on a construit un chemin de fer dont la voie passe au sud de la ville. [...] Aujourd'hui, quand on sort de la gare, placée sur la rive droite du petit torrent, on aperçoit, en levant la tête, les premières maisons de Plassans. [...] Il y a une vingtaine d'années, grâce sans doute au manque de communications, aucune ville n'avait mieux conservé le caractère dévot et aristocratique des anciennes cités provençales" (pp.36-37). D'après ces indications, le temps de l'énonciation est donc le début des années 1870.

Dans le chapitre III, on acquiert d'autres informations concernant le narrateur: "On dort à Plassans, quand on se bat à Paris. Mais la surface a beau paraître calme et indifférente, il y a, au fond, un travail caché très curieux à étudier. [...] Ces bonshommes, surtout quand leurs intérêts sont en jeu, tuent à domicile, à coups de chiquenaudes, comme nous tuons à coups de canon, en place publique" (p.73).

Le narrateur doit être ainsi un homme martial vivant à Paris vers 1870. Il se donne la tâche de nous raconter les événements qui avaient eu lieu loin de son domicile, à Plassans, en décembre 1851, juste après le coup d'Etat de Louis Bonaparte. Sa narration présuppose également la présentation de l'arrière-plan de cette brève période.

Ses connaissances dépassent pourtant largement ce qu'un tel narrateur pourrait savoir. Il est omniprésent et omniscient. Le témoin invisible des événements, doté d'un regard et d'une voix, se promène au milieu des insurgés aussi facilement que dans le salon jaune des réactionnaires, et il connaît les personnages jusqu'à leurs moindres pensées.

L'ESPACE SENSIBLE

Dans les romans de Zola, l'espace n'est jamais un simple décor de l'action. Zola lui-même souligne la relation étroite de ses personnages avec le «milieu» romanesque : "Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages." [1]

Le personnage zolien observe constamment son entourage, il voit et entend les autres personnages, il touche des objets et sent des odeurs, il mesure des distances et les franchit, bref, il est "doté d'une compétence cognitive qui porte précisément sur la construction discursive de la spatialité." [2]

Peu importe de ce point de vue que les informations visuelles, auditives, tactiles etc. soient données par le narrateur ou par un «fonctionnaire» délégué de l'énonciation réaliste, qu'elles se trouvent dans une unité discursive embrayée ou débrayée, l'essentiel étant que le personnage zolien soit installé dans un espace rendu visible, audible, tangible.

L'effet-espace peut calmer ou inquiéter le personnage: confronté à tel objet ou à tel lieu, le personnage a un sentiment de bien-être ou de malaise. Voyons, par exemple, le comportement de Silvère, quand il va retrouver Miette au fond de l'aire Saint-Mittre, au début du chapitre I: "Un dimanche soir, vers sept heures, un jeune homme sortit doucement de

l'impasse Saint-Mittre, et, rasant les murs, s'engagea parmi les poutres du chantier.[...] Le jeune homme s'arrêta quelques secondes sur le bord du champ, regardant devant lui d'un air de défiance.[...] Le jeune homme ne jeta sur cet espace vide qu'un rapide coup d'oeil; pas un être, pas un souffle, aucun péril d'être vu ni entendu. Les taches sombres du fond l'inquiétaient davantage.[...] Dès qu'il se sentit à couvert, il ralentit sa marche.[...] Un sentiment de bien-être parut s'emparer de lui.[...] Quand il eut caché son fusil, le jeune homme, écoutant de nouveau, et n'entendant toujours rien, se décida à monter sur la pierre.[...] Mais au-delà de la rangée de mûriers qui longe la muraille il ne vit qu'une plaine de lumière.[...] Le jeune homme regardait de ce côté avec inquiétude, lorsqu'une horloge de la ville se mit à sonner sept heures.[...] Il compta les coups, puis il descendit de la pierre, comme surpris et soulagé. [...] Lorsque la demie sonna à l'horloge voisine, il fut tiré en sursaut de sa rêverie. En se voyant blanc de lumière, il regarda devant lui avec inquiétude...(pp.9-12).

Mais quel est le sens de ce terme de «perception» dans l'univers fictif du roman, habité par des personnages imaginaires? Pour mieux voir ce problème, nous nous proposons de relire deux passages descriptifs du même espace. Dans le chapitre I, Miette et Silvère font une longue promenade dans la vallée de la Viorne qui est ici une source de bien-être. Deux rangées d'ormes font de la route "une magnifique avenue"(p.19). La nature, comme eux, garde le silence: "Par cette nuit de décembre, sous la lune claire et froide, les champs fraîchement labourés s'étendaient aux deux abords du chemin, pareils à de vastes couches d'ouate grisâtre, qui auraient amorti tous les bruits de l'air. Au loin, la voix sourde de la Viorne mettait seule un frisson dans l'immense paix de la campagne"(pp.19-20).

La même vallée paraît profondément changée dans le chapitre V. Les amoureux la traversent de nouveau, mais en compagnie, cette fois-ci, des insurgés. Le chemin rappelle maintenant "une avenue de ville détruite, ayant aux deux bords des débris de temples"(p.162). L'ambiance idyllique cède la place à quelque chose de menaçant: "Rien n'est plus

sauvage, plus étrangement grandiose, que cette route taillée dans le flanc même des collines. La nuit surtout, ces lieux ont une horreur sacrée" (p.162).

La transformation de ces lieux est encore plus étonnante si l'on prend en considération les indications du temps. La première promenade a lieu, approximativement, entre 9 et 10 heures. ("Veux-tu que nous marchions? lui demanda le jeune homme. Il n'est pas neuf heures, nous pouvons faire un bout de promenade sur la route" p.17, "Voici le moulin. Il doit être près de neuf heures et demie" p.22, etc.)

Dans le chapitre V, les insurgés quittent la ville au petit matin. ("Il était alors près de deux heures du matin. [...] Les chefs donnèrent enfin l'ordre du départ" p.160.) La métamorphose de la campagne est donc réalisée en quatre heures.

La paix immense est bouleversée par l'irruption de la bande insurrectionnelle. D'abord, "l'ébranlement de l'air et du sol" (p.28) peut être interprété comme l'écho du chant des insurgés qui emplît le ciel. Mais plus tard, on n'a aucune explication plausible. Le narrateur veut bien faire croire que c'est la campagne elle-même qui est sur le point d'éclater, car les insurgés marchent en silence: "Les feux tachaient l'ombre de points sanglants; des chants lointains venaient, par souffles affaiblis; toute la vague étendue, noyée sous les buées blanchâtres de la lune, s'agitait confusément, avec de brusques frissons de colère. Pendant des lieues, le spectacle resta le même" (p.163).

Le narrateur vise donc à créer un milieu qui soit adapté aux actions: ce n'est pas l'espace qui est perçu dans le discours romanesque, bien au contraire, ce sont les traits descriptifs (soumis à l'arbitraire du narrateur) déguisés en perception qui produisent les effets spatiaux.

DEUXIEME PARTIE

L'ORGANISATION DE L'ESPACE

L'AXE HORIZONTAL

L'action de *La Fortune des Rougon* se déroule, essentiellement, à Plassans, dans cette ville de province imaginaire dont la disposition topographique (dessinée par Zola dans le dossier préparatoire) est soigneusement décrite dans le roman. La ville, reliée aux "pays voisins" (p.36) par deux routes seulement, se trouve enfermée entre ses anciens remparts. Elle se compose de trois parties principales: le quartier Saint-Marc, la ville neuve et le vieux quartier. La population de Plassans se divise de la même façon: "autant de quartiers, autant de petits mondes à part" (p.39). Le quartier Saint-Marc est "un petit Versailles", habité par des nobles qui "se cloîtent hermétiquement" (p.39). Ils ne se fréquentent même pas, leur quartier a "le calme lourd d'un cimetière" (p.39). En revanche, "le petit monde aisé et ambitieux" (p.39) de la ville neuve, les commerçants retirés, les avocats et les fonctionnaires tâchent d'animer Plassans. Ils désirent moderniser aussi leur ville, en faisant démolir, notamment, les remparts, ce "vestige d'un autre âge" (p.39). Tout libres penseurs qu'ils soient, ils n'en rêvent pas moins "d'être admis dans un salon du quartier Saint-Marc" (p.39). Quant au vieux quartier, "ses ruelles étroites et tortueuses" (p.37) abritent un groupe moins nettement déterminé. On y trouve les ouvriers qui travaillent dans les tanneries et les manufactures représentant une activité industrielle peu développée, puis les petits détaillants et quelques gros négociants qui y trafiquent

"juste assez pour se débarrasser des productions du pays, les huiles, les vins, les amandes" (p.40).

Les quartiers de Plassans sont "nettement bornés par de grandes voies" (p.37) : le cours Sauvaire et son prolongement, la rue de Rome coupent "la ville en deux morceaux, séparant le quartier des nobles des deux autres quartiers" (p.38). En termes plus clairs, le monde des nobles est séparé de celui des roturiers. Ces derniers se divisent encore en deux sous-classes: la première comprend la bourgeoisie, "ceux qui ont amassé sou à sou une fortune, et ceux qui exercent une profession libérale", la deuxième "tout le menu peuple actif et misérable" (p.37).

Zola affirme dans le P r e m i e r p l a n remis à Lacroix que son "grand roman de moeurs et d'analyse humaine, en dix épisodes, [...] sera basé sur deux idées." [1] La première consiste à mener une enquête physiologique, la deuxième une étude sociale et historique: "Etudier tout le second Empire, depuis le coup d'Etat jusqu'à nos jours. Incarner dans des types la société contemporaine, les scélérats et les héros. Peindre ainsi tout un âge social, dans les faits et dans les sentiments, et peindre cet âge par les mille détails des moeurs et des événements." [2] Il souligne encore, à propos de L a F o r t u n e d e s R o u g o n que "Ce roman, qui est le premier de la série, sert en quelque sorte d'introduction à l'oeuvre entière." [3]

Zola veut faire de la série romanesque des R o u g o n - M a c q u a r t la chronique du second Empire. A quoi bon perdre alors son temps à décrire si soigneusement une toute petite ville de province?

La situation géographique de la ville et certaines autres données sont puisées, certes, dans la réalité extralittéraire. Mais Plassans, avec ses quartiers, ses remparts et ses classes sociales, vise à évoquer plus qu'une ville typique du Var. Il ne faut pas avoir une imagination excessive pour reconnaître dans cette image globale la France des années 1840. C'est un pays cloisonné, essentiellement agricole; l'industrie y est dispersée et mal équipée; le commerce se fait à l'intérieur des frontières bien gardées par un système douanier ultra-protectionniste; l'aristocratie, placée au som-

mmet de la hiérarchie sociale, est en déclin, elle boude ou se morfond dans le silence de ses châteaux; et quant au peuple - la plèbe -, il ne compte pas; c'est uniquement la bourgeoisie qui peut modifier la structure sociale, une bourgeoisie triomphante et sans scrupules; la petite bourgeoisie rêve de rejoindre la moyenne bourgeoisie qui exerce les professions libérales, fournit à l'Etat ses fonctionnaires; la rénovation de la société s'opère par la grande bourgeoisie.[4]

Les Rougon et les Macquart sont censés représenter "les basses classes en marche à travers le corps social"/p.3/. Dans le livre des Origines, ils ont à leur disposition une France en miniature. Les déplacements de Pierre Rougon marquent les étapes d'une ascension sociale: parti du faubourg, ce fils de paysan accède à la petite bourgeoisie en épousant la fille d'un commerçant, et s'installe dans le vieux quartier. Quand ils quittent le commerce, ils peuvent s'établir rue de la Banne, entre le vieux quartier et la ville neuve. Le poste de receveur particulier leur permet, à la fin du roman, le libre accès à une belle maison jaune de la ville neuve, terrain de la bourgeoisie riche.

Les personnages de *La Fortune des Rougon* rejouent en quelque sorte une période de l'histoire de la France. Le mouvement réactionnaire prend une influence décisive à Plassans "grâce au mouvement rétrograde qui s'accomplissait à Paris" (p.91). La plupart des habitués du salon jaune sont des bourgeois sans nom, excepté ceux qui représentent les appuis principaux du prince-président. Roudier y est délégué par la grande bourgeoisie, Granoux, membre du conseil municipal représente l'appareil administratif, Sicardot, ancien soldat de Napoléon et chef actuel de la Garde nationale dispose de la force armée. Le marquis de Carnavant est l'agent du clergé et de la noblesse légitimiste, provisoirement ralliés à la cause bonapartiste. Le nom même de Vuillet rappelle le pamphlétaire catholique Louis Veuillot, sa Gazette de Plassans s'identifie à la Gazette de France, journal légitimiste.

La bande est ainsi comme un échantillon des forces décisives. Aut Caesar, aut nihil: son chef ambitieux, cet homme apparemment médiocre ressemble à Louis Bonaparte que l'on

"jugeait nul, songe-creux, incapable de mettre la main sur la France et surtout de se maintenir au pouvoir" (p.75). Son avenir est pourtant prédit par le marquis de Carnavant: "On ne fonde une nouvelle dynastie que dans une bagarre. Le sang est un bon engrais. Il sera beau que les Rougon, comme certaines illustres familles, datent d'un massacre" (p.98). Le piège tendu aux républicains ressemble au "guet-apens du coup d'Etat" (p.3). Au lendemain de l'attaque de la mairie, le comportement de Pierre rappelle encore plus clairement son modèle: "renversé dans le fauteuil du maire, pénétré par les senteurs administratives du cabinet, il saluait à gauche, à droite, avec des allures de prince prétendant dont un coup d'Etat va faire un Empereur" (p.231). Son héroïsme permet à sa femme d'entrer "dans ses Tuileries" (p.306). L'appétit de la bande, à la fin du roman, prédit le vertige de la Fête impériale.

L'intérêt de cette mise en scène consiste à personnaliser les conflits politiques et à réduire la guerre civile aux dimensions d'une lutte entre frères ennemis. Comme David et Goliath, les protagonistes acceptent de lutter à la place de leurs armées. Antoine Macquart est censé incarner "la démocratie bête et sale." [5] Quant à Silvère, il est "l'âme même de la République, l'âme de l'amour et de la liberté." [6]

Les dimensions réduites conviennent mieux à la satire politique. Les préparatifs de Pierre avant d'aller défendre la mairie contre les hommes de Macquart donnent le ton: "Ce fut sa femme qui le peigna et noua sa cravate. Elle le tourna entre ses mains comme un enfant qui va à la distribution des prix. [...] Quelle journée! Les Rougon en parlent encore comme d'une bataille glorieuse et décisive" (pp.275-276). Pierre Rougon parodie ici le prince Louis Bonaparte qui a parodié, à son tour, son oncle, le grand Napoléon. Les Rougon-Macquart, ces «acteurs» d'une époque historique, selon la terminologie théâtrale du roman, jouent une "honteuse comédie", une "farce vulgaire", une "farce ignoble" qui tourne "au grand drame de l'histoire" (p.162).

L'AXE VERTICAL

Dans *La Fortune des Rougon*, la plupart des personnages ont la hantise d'être poursuivis par un mort. Le "pauvre cerveau malade" de tante Dide est troublé par l'attitude sévère et silencieuse de son fils, le jeune Pierre: "Elle se disait que Rougon ressuscitait pour la punir de ses désordres" (p.49). De même, Pierre, après la bataille de la mairie, "suit les rues désertes à grandes enjambées, croyant sentir derrière son dos un poing sanglant qui le poursuivait" (p.287). Sa femme, Félicité cause la mort du receveur particulier pour pouvoir s'emparer de sa belle maison. Leur fils préféré laisse assassiner son jeune cousin; ainsi, "Aristide, comme son père, comme sa mère, avait son cadavre" (p.306).

Le retour et la vengeance du mort (un thème posé dès *Thérèse Raquin*) menacent, si l'on peut dire, «réellement» les personnages. Silvère, ramené à l'aire Saint-Mittre, est exécuté par le gendarme qu'il croit avoir tué quelques jours auparavant. Le témoin muet de l'exécution, la vieille tante Dide devenue folle, confond le bourreau du jeune républicain avec l'assassin de son ancien amant, le braconnier Macquart: "Le gendarme était mort, murmura-t-elle, et je l'ai vu, il est revenu... Ça ne meurt jamais, ces gredins!" (p.300). L'affirmation de la vieille met en évidence une caractéristique constante de l'univers zolien. Le conflit qui oppose un gendarme (soldat, douanier, policier, garde national) et un criminel (contrebandier, braconnier, insur-

gé, forçat, gréviste) est maintes fois repris dans ce roman comme dans les romans ultérieurs. Le braconnier Macquart est tué par le gendarme. Chantegreil, le père de Miette, est condamné au bagne, car les juges ne considèrent pas l'assassinat du gendarme comme un cas de légitime défense. Sa condamnation inspirera à Miette une haine profonde. Cette fille, si douce d'ordinaire, raconte un jour "avec de longs rires comment un gendarme devant elle, en tombant de cheval, s'était cassé la jambe" (p.206). Et quand elle demande si son père n'avait pas le droit de tuer son adversaire, Silvère lui répond en prononçant son propre jugement: "dans un tel cas, il valait mieux être la victime que le meurtrier" (p.205). Ce conflit sera sans cesse renouvelé jusqu'à la guerre fratricide de *La Débâcle*.

Dans le chapitre précédent, nous n'avons pas parlé de l'aire Saint-Mittre qui est pourtant d'une extrême importance. Elle est un «au-delà» de cet univers, par rapport à la ville enfermée entre ses remparts. Non seulement la race des Rougon-Macquart naît dans ce coin, mais ses membres reviennent souvent y puiser des forces.

Le terrain a subi, au cours de son histoire, plusieurs transformations. D'abord, "il y avait là un cimetière placé sous la protection de Saint-Mittre" (p.5). Puis on devait "ouvrir un nouveau champ de sépultures" (p.5). Grâce aux lambeaux humains, l'ancien cimetière abandonné est extrêmement fertile. La ville veut "tirer parti de ce bien communal" (p.6), on abat les murs, fouille le sol et déménage le cimetière, mais d'une manière si brutale que la ville en reste écoeurée. L'ancien cimetière reste un objet d'épouvante que personne ne veut acheter. La municipalité s'efforce en vain de se débarrasser du terrain, il appartiendra pour toujours à ceux qui ont commis le sacrilège. On a beau changer l'appellation, le cimetière nommé «aire» garde "une physionomie particulière" (p.7). Les charrons du faubourg "en ont fait un chantier de bois" (p. 7). Les poutres y déposées attirent les gamins: "L'aire Saint-Mittre est ainsi devenue le lieu de récréation où tous les fonds de culotte des galopins du faubourg viennent s'user depuis plus d'un quart de siècle" (ibid.). On sent pourtant quelque chose de me-

naçant contre "la vie ardente et nouvelle qui a poussé dans cet ancien champ d'éternel repos" (p.9).

Le soir, le lieu subit une véritable métamorphose: "Lorsque la nuit tombe, l'aire Saint-Mittre se vide, se creuse, pareille à un grand trou noir" (p.9). Les morts oubliés derrière les tas de planches se réveillent pour attendre Miette et Silvère qui s'y retrouvent chaque soir: "Assis sur la pierre tombale, [...] ils se trouvaient chez eux" (p.206). Les morts, "pris du furieux désir d'aimer, de recommencer l'amour" (p.206), leur parlent, leur donnent des conseils, et quand les jeunes amoureux s'éloignent, l'ancien cimetière pleure, les herbes deviennent "des doigts minces, effilés par la tombe, sortis de terre pour les retenir, pour les jeter aux bras l'un de l'autre" (p.207). Le dessus appartient aux vivants, le dessous aux morts [1], mais les deux niveaux sont en contact, l'organisation verticale suggère l'existence d'un monde souterrain.

Les jeunes gens ressentent l'existence des forces obscures, mystérieuses dans la campagne aussi. Les autres promeneurs nocturnes ressemblent aux "invités d'un bal mystérieux que les étoiles donneraient aux amours des pauvres gens" (p.19). La vallée de la Viorne cache "tout un peuple d'ombres et de clartés" (p.25).

Les êtres vivants aussi sont prêts à se métamorphoser. Le braconnier Macquart, "cet ogre, ce brigand" était déjà accusé de "manger des petits enfants tout crus" (p.43). Les "femmes horriblement séchées" (p.8) des bohémiens de passage sont des squelettes vivants. La nuit, Miette elle-même devient un véritable loup-garou: "Ses dents blanches, à mesure que défilaient les fusils et les faux, se montraient plus longues et plus aiguës, entre ses lèvres rouges, pareilles aux crocs d'un jeune loup qui aurait des envies de mordre" (p.32).

Quand la bande insurrectionnelle entonne la Marseillaise, la chanson révolutionnaire réveille tous les «dames de la terre»: "Alors ce ne fut plus seulement la bande qui chanta; des bouts de l'horizon, des rochers lointains, des pièces de terre labourées, des prairies, des bouquets d'arbres, des moindres broussailles, semblèrent sortir des voix

humaines; le large amphitéâtre qui monte de la rivière à Plassans, la cascade gigantesque sur laquelle coulaient les bleuâtres clartés de la lune, était comme couvert par un peuple invisible et innombrable acclamant les insurgés; et, au fond des creux de la Viorne, le long des eaux rayées de mystérieux reflets d'étain fondu, il n'y avait pas un trou de ténèbres où des hommes cachés ne parussent reprendre chaque refrain avec une colère plus haute" (pp.27-28). Les insurgés sont soudés dans cette vision avec tous les hommes invisibles des trous noirs. Après leur entrée à Plassans (qui doit avoir lieu vers minuit), ils sont décrits du point de vue des bourgeois: "dès que le bonhomme distinguait la grande fille rouge qui paraissait traîner derrière elle cette foule de démons noirs, il refermait précipitamment sa fenêtre, terrifié par cette apparition diabolique" (p.153). Quelques jours plus tard, quand Macquart attaque la mairie avec ses hommes, ils seront encore des "diables cornus" (p.289), une "armée de fantômes" (p.240), qui rentrent enfin "sous terre" (p.288) et s'évanouissent "dans les ténèbres, comme un cauchemar" (p.221). Dans tous les cas, ils disparaissent avant l'aube. Les bourgeois peuvent penser - et le lecteur avec eux - que ce sont les morts qui sont revenus dans la ville qu'ils avaient déjà traversée un jour, dans un "tombereau allant et venant par les rues, seul, avec le lourd entêtement d'un cauchemar" (p.6).

La direction du mouvement est ici verticale: un peuple d'ombre surgit des profondeurs, de son monde souterrain pour "vivre dans une béatitude céleste" (p.140). Après avoir quitté Plassans par la route d'Orchères qui "remonte le cours de la Viorne" (p.162), leur cheminement vers le ciel se termine sur les hauteurs de Sainte-Roure, dans "cette sorte de citadelle" où "d'énormes blocs de rochers ferment l'horizon" (p.213). Après la bataille, les rares survivants sont ramenés à Plassans: l'ascension est terminée, ils retombent. Le thème de la chute est d'ailleurs posé dès la rencontre des amoureux avec les insurgés. La fille, sur le talus, se sent "attirée vers le bas de la route, comme par les profondeurs d'un précipice" (p.31). Silvère, reconduit à l'aire Saint-Mittre, est exécuté sur la pierre tombale portant le nom de

Marie-Miette.

Plusieurs chercheurs ont déjà démontré le rapport de l'orientation verticale avec l'espace mythique chez Zola.[2] Dans *La Fortune des Rougon*, on peut reconnaître les éléments de plusieurs mythes. Silvère est un moderne Thésée qui, après une longue errance dans le labyrinthe des ténèbres, retrouve son Minotaure: "Le cimetière [...] rêvait, à cette heure, de boire le sang chaud de Silvère." (p.312) Il est aussi Orphée qui tente d'arracher son amante à l'empire des ténèbres. Mais le mythe le plus complexe repris dans le roman est sans doute celui du Christ. Silvère apparaît au début du roman comme Jésus sur le mont des Oliviers: c'est sa veille initiatique. Il vit dans une profonde et innocente religion des grandes pensées, il a sa Marie-Madeleine (Miette) dont le rachat est sa "mission sainte" (p.204), son Judas (Antoine Macquart), son Ponce-Pilate (le préfet), il a des foules derrière lui, et, à la fin du roman, il est martyrisé (sous le regard de tante Dide pétrifiée) comme une victime des modernes pharisiens, renié par Aristide qui fait semblant de ne pas le connaître.[3]

La disposition horizontale des lieux est donc combinée avec un dispositif vertical. Dans la nuit des métamorphoses fabuleuses, la direction du mouvement est changée, l'ascension sociale symbolisée par les déplacements horizontaux des personnages disparaît au profit de l'ascension mythique du peuple des profondeurs vers le ciel.

Pratiquement toute la critique moderne met en relief cette caractéristique de l'écriture zolienne: son naturalisme documentaire «de surface» (la «tranche de vie» donnée telle qu'elle est) est façonné par les mythes. *La Fortune des Rougon* est le premier roman d'une série où Zola reprendra tous les thèmes de l'Ancien Testament. "La «tare héréditaire» s'est substituée à la «faute originelle», l'avenir social de justice a pris la place de l'au-delà et le temps historique celle de l'éternité, mais la matrice idéologique est fondamentalement la même." [4]

L'oeuvre zolienne reste en même temps très ambivalente. On dirait que l'auteur veut piéger son lecteur: il l'invite à reconnaître tel ou tel mythe, mais dès qu'il l'a reconnu,

il le déconcerte par des écarts. A la fin du roman, Silvère est exécuté en compagnie d'un paysan nommé Mourgue. Le tableau est donc incomplet: il manque un ladre, à moins que ce soit Jésus lui-même... Et Silvère ne serait alors que le «bon ladre» converti dont parle l'Evangile de Luc. En effet, le rôle du Rédempteur de la famille est réservé à l'enfant de Clotilde, son histoire devant constituer plus tard *L e s Q u a t r e E v a n g i l e s*. [5]

LES PRINCIPES ORGANISATEURS

Plassans est une "ville close où la division des classes se trouvait si nettement marquée en 1848" (p.73). Comme la ville, globalement, les autres espaces qu'elle contient sont caractérisés par la clôture. Les quartiers abritent telle ou telle classe sociale, les habitants formant un tout qui refuse la communication avec les autres. Pour les bourgeois enrichis, le quartier des nobles est un lieu de convoitise: "Vous verrez, vous verrez, disent-ils, il faudra bien que ces fils de croisés finissent par nous ouvrir leurs portes" (p.1551). En même temps, ils défendent de la même façon leur propre quartier, c'est pour cela que Pierre et Félicité n'osent pas y louer une maison. De même, la romance d'Adélaïde avec Macquart a lieu dans le "logis de l'impasse Saint-Mittre" qui reste "hermétiquement clos" (p.45). Après la mort du braconnier, "elle se retira dans la petite maison [...] et vécut là, étrangère au monde, solitaire, muette" (p 52). Miette et Silvère se cachent au fond de l'aire Saint-Mittre: "Jamais ils ne dépassaient le bout de ce cul-de-sac étroit, revenant sur leurs pas, à chaque fois. [...] Jamais ils ne furent troublés dans leur solitude" (p.194).

L'ouverture ne caractérise que rarement les lieux, et généralement elle est une source de malheur pour l'occupant imprudent. Par exemple, Antoine Macquart perd sa partie contre son frère, dans la lutte pour la mairie, car, après la conquête provisoire, il ne prend "seulement pas la précaution de faire fermer les portes" (p.226). La transformation de Mi-

ette pourrait également illustrer le caractère dangereux de l'ouverture. D'abord, les jeunes gens sont pareils aux autres couples, "hermétiquement clos dans un pan d'étoffe, promenant au fond de l'ombre leur tendresse discrète" (p.18). Ensuite, parmi les insurgés, elle retourne sa pelisse. Dès ce moment, leur intimité est rompue, la fille (objet de l'amour de Silvère), une fois transformée en Liberté (objet visé par les républicains), va jusqu'à refuser le bras de Silvère.

Les différents espaces clos ont une ouverture virtuelle: fermés pour tel ou tel personnage, ils s'ouvrent pour tel autre. Cette vérité première a une certaine importance dans l'oeuvre de Zola. Pierre Rougon, parti du faubourg, s'installe d'abord dans le vieux quartier, puis dans la ville neuve, on le laissera entrer même dans le jardin de l'hôtel Valqueyras. Quant à Silvère, il ne parviendra pas à dompter les lieux ennemis. Ainsi, chez Zola, celui qui arrive à ouvrir les fermetures, l'emporte sur ceux dont la présence est limitée sur une partie restreinte de l'espace.

Les exemples que nous venons de passer en revue laissent à désirer: quartiers, maisons etc. se succèdent dans les passages cités. L'analyse de ces micro-espaces doit être intégrée à un ensemble hiérarchisé, selon les catégories «englobant vs englobé».

- L'englobant et l'englobé

L'aire Saint-Mittre, dont la description occupe les premières pages du roman, est ouverte et close à la fois: "fermée de trois côtés, l'aire est comme une place qui ne conduit nulle part et que les promeneurs seuls traversent" (p.5). Les promeneurs y passent, les bohémiens nomades s'y installent de temps en temps. Mais l'aire n'est pas entièrement ouverte: le terrain vague, "la place publique mal nivelée" (p.7) est délimitée par les tas de planches dont les cubes parfaits "ménagent des sentiers mystérieux, étroits et discrets, qui conduisent à une allée plus large, laissée entre les tas et

la muraille" (p.8). Dans cette partie, au fond de l'aire, les amants se savent bien cachés. La mesure de tante Dide, située dans l'impasse Saint-Mittre, est pareille: elle a une grande salle qui sert "à la fois de cuisine et de salle à manger" (p.138), c'est sa partie publique où entrent librement Antoine, Pierre, Pascal. La vieille dame vit dans l'intimité d'une étroite pièce, Silvère "dans une pièce plus étroite encore" (p.139). La partie publique et la partie close sont séparées par un couloir. L'appartement des Rougon présente le même intérieur. Le salon jaune est un "noyau de conservateurs appartenant à tous les partis" (p.80). Derrière la porte, la chambre à coucher, avec son mobilier fané, sert de cadre aux complots secrets des époux.

L'ensemble des espaces s'organise de la même façon: une partie ouverte (publique) s'oppose à une partie close (intime), chacune englobant des unités pareilles, et le tout étant englobé dans une hiérarchie organisée selon le même schéma.

Plassans, située "au fond d'un cul de sac" (p.36) comme l'aire Saint-Mittre, ou comme la mesure de tante Dide, s'oppose aux villages ennemis dont elle est séparée par les champs. Le milieu urbain se délimite encore: le faubourg ouvert à tous les nomades s'oppose à la ville qui s'enferme entre ses remparts, poussant les verrous "comme une fille peureuse" (p.38). Entre les remparts, le quartier Saint-Marc, aristocratiquement fermé, est séparé du reste de la ville par la rue de Rome et par le cours Sauvaire. Le quartier des riches est également délimité par la rue de la Banne. Nous venons de voir l'appartement des Rougon. Il faut noter que le salon jaune possède à son tour une partie plus ouverte (le centre) et des coins, des embrasures de fenêtres où Rougon, Roudier, Granoux peuvent se retirer pour causer, comploter ou se partager le pouvoir.

Les lieux, structurellement, se ressemblent et se répètent, et, dans ce cadre, le système des déplacements des personnages ne peut être qu'un "système à variations davantage concentriques, à éloignement réversible plus ou moins prononcé et variable d'un ou de plusieurs centres et «foyers», plutôt qu'un système à extension linéaire ou irré-

versible et à orientation constante."[1]

Selon la *P r é f a c e*, la chute des Bonaparte est le dénouement terrible et nécessaire de l'oeuvre: "Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète; elle s'agit dans un cercle fini; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte" (p.4). L'emboîtement, la répétition infinie des lieux est la manifestation spatiale de la fatalité: la «fêlure», la tare héréditaire renaît sans cesse dans chaque individu de la famille frappée de malédiction, et ces individus refont inlassablement les mêmes parcours dans les mêmes lieux.[2]

- Les frontières

Après trente ans de lutte désespérée, les Rougon ferment leur boutique. "En liquidant, ils auraient bien voulu aller habiter la ville neuve, le quartier des commerçants retirés; mais [...] ils craignirent d'y faire mauvaise figure. Par une sorte de compromis, ils louèrent un logement rue de la Banne, la rue qui sépare le vieux quartier du quartier neuf. Leur demeure se trouvant dans la rangée de maisons qui bordent le vieux quartier, ils habitaient bien encore la ville de la canaille; seulement ils voyaient de leurs fenêtres, à quelques pas, la ville des gens riches; ils étaient sur le seuil de la terre promise" (p.69). La ville neuve est donc pour eux une terre de convoitise, mais interdite. Dans d'autres cas, les personnages s'interdisent eux-mêmes la pénétration: "depuis qu'elle habitait la maison de l'impasse, tante Dide n'avait plus jeté un seul coup d'oeil derrière le mur de la petite cour. C'était, pour elle, comme un rempart infranchissable, qui murait son passé (p.177). Dans d'autres cas encore, la frontière est observée sans que les personnages en soient affectés. Sur le cours Sauvaire, "tout l'après-midi, peuple et noblesse se promènent, montant et descendant le cours, sans que jamais un ouvrier ou un noble aient la pensée de changer d'avenue. Six à huit mètres les

séparent, et ils restent à mille lieues les uns des autres, suivant avec scrupule deux lignes parallèles, comme ne devant pas se rencontrer en ce bas monde" (p.40).

L'univers de Zola est un univers "compartimenté", "découpé", "cadastré", "grillé", [3] où les frontières séparant les différents lieux sont d'une extrême importance: elles assurent la différenciation interne des romans, "où interfèrent le topographique, l'idéologique et l'économique." [4] D'ailleurs, dans la première ébauche de *La Fortune des Rougon* Plassans s'appelle encore Limès, c'est-à-dire «frontière».

Selon Jean Borie, "le bourgeois victorien réalisait son adaptation autour de la notion de séparation et de cloison étanche: le foyer et l'usine, non plus que le foyer et la rue, le salon et l'office, ou les trois classes du chemin de fer n'étaient supposés se mêler. C'est là évidemment le sens du mot «ordre» qui a pris aujourd'hui une connotation répressive, alors que pour la classe qui a su ou cru réaliser ce chef-d'œuvre topologique, il avait certainement une valeur quasi esthétique. [...] L'entreprise littéraire de Zola est à la fois expression et mise en accusation de cette organisation culturelle." [5] Ainsi, démolir un mur (celui du cimetière Saint-Mittre, par exemple) ou construire une porte (comme Adélaïde et le braconnier) signifie toujours la violation de la règle fondamentale de l'espace zolien, celle du cloisonnement. On comprend facilement l'indignation du gardien de la porte de Rome à qui les insurgés arrachent sa clé: "Cet homme, très jaloux de ses fonctions, demeura anéanti devant ce flot de foule, lui qui ne laissait entrer qu'une personne à la fois, après l'avoir longuement regardée au visage; il murmurait qu'il était déshonoré" (p.152). Les insurgés sont des hommes qui "iraient jusqu'à Paris, enfonçant les portes des villes à coups de cognée" (p.29). Le narrateur lui-même commet cet acte scandaleux (franchir une porte) dès la première phrase du roman, en invitant son lecteur à la découverte de l'univers romanesque: "Quand on sort de Plassans par la porte de Rome..." (p.5).

Selon Philippe Hamon, la «psychologie» du personnage zolien (que les critiques mettent souvent en cause) vient de

sa dépendance à l'égard de la topographie: "la «crise» psychologique est, presque toujours, une crise qui affecte le personnage franchissant une frontière, crise à la fois de type cognitif [...] et de type affectif." [6]

On reproche souvent à Zola son scientisme exagéré. Pourtant, sa modernité scientifique surgit là où l'on ne l'attendrait pas. L'organisation et le fonctionnement de son espace romanesque paraissent évoquer les lois récemment décrites de la tectonique des plaques. Les grands conflits personnels et sociaux, toujours associés aux catastrophes naturelles (tremblement de terre, irruption volcanique), se produisent autour des «failles», des frontières séparant de grandes masses extrêmement rigides.

- Les contacts

Un système de lieux parfaitement clos exclurait la possibilité du passage d'un lieu à un autre. Sans contacts entre les lieux (et les personnages qui les occupent), le récit serait impossible. Le système des frontières, par conséquent, doit être doublé d'un système d'ouvertures.

Miette et Silvère, séparés par un mur, trouvent un point de rencontre excellent: le puits mitoyen entre le Jas-Meiffren et la cour de la maison de tante Dide. Ne pouvant pas se voir face à face, ils prennent le puits pour miroir: "Peu leur importait le mur qui les séparait, maintenant qu'ils se voyaient là-bas, dans ces profondeurs discrètes" (p.180). Le puits, devenu bientôt leur "vieil ami" (p.181), ressemble étrangement à l'ancien cimetière Saint-Mitte et à la vallée enchantée de la Viorne: c'est un "trou humide" (p.180), un trou "mystérieux et vaguement effrayant" (p.183) d'où montent "mille petites plaintes" (p.182) que les jeunes ne s'expliquent pas; le puits a une "horreur secrète" (p.182), inquiétante. Leur rencontre se réalise donc dans un milieu souterrain: ils se retrouvent "au fond de leur cachette verte, sous la terre" (p.183).

Le puits a une variante, la porte construite par Macquart et Adélaïde. La vieille a enterré son passé dans l'ancien enclos des Fouques. Pour elle, la porte rouverte et réutilisée par Silvère est "une trouée blanche", "un abîme de lumière creusé brutalement dans son passé" (p.188), Silvère est un Macquart ressuscité; les deux jeunes gens recommencent son drame, le drame éternel. Tante Dide, pour empêcher ce recommencement, retire Silvère de la "tombe ouverte" (p.188), referme la porte et jette la clé dans le puits, mais il est déjà trop tard, Silvère a recommencé le cycle. Cette fonction connectrice du puits (relier le présent et le passé) explique le comportement de Silvère: "Depuis qu'il avait senti sur sa peau la tiédeur du sang de Rengade, une seule idée le poussait, courir auprès de tante Dide et se laver les mains dans l'auge du puits, au fond de la petite cour. Là seulement, il croyait pouvoir effacer ce sang" (p.157). Silvère, une fois plongé dans le passé, n'est pas un agresseur en face de Rengade, car il assume le rôle de Macquart et sa lutte est une légitime défense: la victime ressuscitée reprend le conflit contre son assassin, le gendarme éternel.

L'autre lieu de contact important est le cours Sauvaire. Il remplit la même fonction que la «place publique» dans le théâtre classique. Les personnages y viennent tous: Macquart y affiche ses guenilles après son retour à Plassans, et se promène ici plus tard, entretenu par ses enfants; Aristide, ne pouvant pas aller chez ses parents, y rencontre son frère Eugène; les insurgés restés à Plassans se trouvent "bientôt réunis sur le cours Sauvaire" (p.151); Félicité, après avoir obtenu la lettre d'Eugène, à la poste, passe par le cours "comme pour réfléchir plus longuement et plus à l'aise" (p.264); le marquis y vient à son tour, profitant de la nuit "pour fureter dans la ville sans se compromettre" (p.264). Son statut de lieu de rencontre neutre s'exprime clairement par le comportement de Pierre, quand il revient de chez sa mère: "il arriva au cours Sauvaire sans mésaventure.[...] Il poussa un gros soupir de soulagement et de triomphe" (p.221).

Globalement, le puits (forme perfectionnée du «trou») permet la communication entre le haut et le bas, le présent et le passé, il est un contact vertical entre les niveaux

superposés de l'espace et du temps, il permet les plongées dans les profondeurs et les élévations mystiques réservées aux seuls initiés. Le cours Sauvaire, d'une neutralité absolue, est le point de rencontre du dispositif horizontal: situé au milieu des quartiers, il facilite les contacts qui seraient partout ailleurs interdits.

Silvère et Pierre sont différents au point de vue des types de contacts qu'ils créent (ou ne créent pas). Silvère vit dans l'isolement, il garde une certaine distance même par rapport à Adélaïde; Miette mourra intacte; d'une manière générale, Silvère "se fit une idée sainte de ces choses qu'il n'arrivait pas à toucher de la main, et il vécut dans une profonde et innocente religion des grandes pensées et des grands mots vers lesquels il se haussait, sans toujours les comprendre" (p.138). Pierre, tout au contraire, multiplie les contacts, il attire chez lui les représentants de tous les quartiers et groupes sociaux, il est entouré de toute une bande. Fondateur d'une dynastie féconde, il trouve toujours le moyen de briser les fermetures. Son triomphe même est assuré par la correspondance suivie avec son fils, situé au-delà des remparts de la ville close.

L'ESPACE ET LES ACTANTS

Les recherches effectuées à la suite des travaux de V. Propp ont révélé l'existence d'un schéma canonique du récit, caractérisé par l'itération de trois épreuves: l'acquisition du savoir et du pouvoir (la compétence) permet au Sujet d'affronter les épreuves centrales (performance) pour réussir ou échouer (sanction).[1]

L'étude exhaustive de la «morphologie du conte zolien» (c'est-à-dire l'étude de la totalité des différents parcours narratifs s'inscrivant dans l'espace du roman) dépasserait largement les cadres de ce travail. Aussi nous contenterons-nous de cerner la fonction de l'espace dans les parcours narratifs des sujets, les autres parcours étant occultés par le récit dominant.[2]

La Fortune des Rougon est une histoire complexe où plusieurs trames narratives se mêlent, que l'on pourrait appeler «roman d'amour», «roman historique», «satire politique» et «chronique familiale».[3]

L'acteur Silvère est sujet dans deux quêtes: une quête sentimentale (le bonheur avec Miette) et une quête sociale (la lutte pour la République). Il acquiert parallèlement deux types de compétence: il est endoctriné par son oncle Antoine Macquart, tandis que l'aire Saint-Mittre et la campagne éveillent son amour pour la fille. Les deux quêtes s'unissent grâce à la transformation de Miette, au moment où ils rejoignent les insurgés: "Elle retira vivement sa pelisse, qu'elle remit ensuite, après l'avoir tournée du côté

de la doublure rouge. Alors elle apparut, dans la blanche clarté de la lune, drapée d'un large manteau de pourpre qui lui tombait jusqu'aux pieds. Le capuchon, arrêté sur le bord de son chignon, la coiffait d'une sorte de bonnet [4] phrygien. [...] A ce moment, elle fut la vierge Liberté" (p.35). Le syncrétisme de ces deux objets (la fille et la Liberté, cette dernière étant identifiée à la République) est permis par le fait qu'ils sont investis de la même valeur: le bonheur (individuel et collectif). Lorsque Miette est tuée dans la bataille, la République aussi meurt avec (et en) elle. L'échec des tentatives sentimentale et révolutionnaire est sanctionné par l'exécution de Silvère, sous le regard de son adversaire Justin, dont le nom ne rappelle que trop clairement la justice.

L'autre parcours narratif, dont Pierre Rougon est le sujet, met en évidence la structure polémique du récit. Le jeune Pierre comprend la singulière situation de son frère Antoine et de sa soeur Ursule. Il s'engage dans une lutte cruelle contre ces derniers pour obtenir l'héritage. Il parvient à les éloigner tous de la maison. Sa performance consiste à s'enrichir, en faisant signer par sa mère le reçu des cinquante mille francs. Son parcours aboutissant à sa conjonction avec l'objet est sanctionné par son mariage avec la fille d'un commerçant. Cette union légale lui permet de s'installer dans le vieux quartier.

Et, enfin, l'analyse permet de décrire le parcours le plus complexe, celui de Félicité comme sujet. L'entrée triomphale dans la maison convoitée (celle du receveur particulier) est assurée par les opérations dirigées par Félicité; son époux n'est que son délégué doté d'un pouvoir-faire. Pierre recommence sa lutte ancienne contre Antoine qui assume de nouveau le rôle de l'anti-sujet (faux héros): il réunit autour de lui un groupe d'ouvriers et se dit que la ville lui appartient. Pierre assiège et prend la mairie dans une première bataille et la défend dans une deuxième. Il apparaît pourtant que ces deux guerriers se valent: Pierre s'assoit dans le fauteuil du maire et prend "la pose digne que Macquart avait un instant auparavant" (p.229), il se sert même de la proclamation que

l'autre a commencé à rédiger. Leurs luttes servent avant tout les projets de Félicité, afin qu'elle puisse entrer "dans ses Tuileries" (p.306). Face à sa femme qui "se croyait de force à tailler un ministre dans un vacher" (p.57), Pierre n'est qu'un faux héros, à son tour. D'abord, il essaye de travailler seul sous les ordres d'Eugène, mais il tombe dans le piège de Félicité qui veut "se venger des cachotteries de Pierre, le tenir sous ses pieds, assurer pour jamais sa toute-puissance au logis" (p.264). Pierre avoue sa faiblesse: "Moi, je m'en lave les mains, cria-t-il. [...] Toi, tu as toujours voulu dominer. Tu vois où cela nous a conduits" (p.265). A la fin du roman, c'est Pierre qui obtient la place du receveur particulier et la Légion d'honneur, mais le narrateur nous oriente clairement: le ruban passé à la boutonnière de Pierre est pris dans les cheveux de Félicité.[5]

Les différents espaces se comportent d'une manière analogue dans ces parcours narratifs. L'équilibre initial repose, dans tous les cas, sur un interdit spatial: le jeune homme ne doit pas quitter sa grand-mère, le paysan doit rester dans le faubourg, la bourgeoise sans fortune dans le vieux quartier. Ainsi, la transgression de l'ordre consiste à violer une frontière, concrètement (l'amoureux ouvre la porte condamnée, le républicain quitte la ville avec les insurgés) ou symboliquement (le jeune paysan s'oriente vers le vieux quartier, la bourgeoise pauvre promène son regard sur la maison du receveur particulier). Dès ce moment, les différents espaces (fortement anthropomorphisés) participent de la structure actantielle des parcours, en y occupant quatre positions. L'espace de l'équilibre initial assume le rôle du destinateur: l'aire Saint-Mittre, la maison du faubourg ou le salon jaune poussent les sujets à s'engager dans telle ou telle action (ils éveillent leurs désirs, provoquent leurs décisions). Ensuite, d'autres espaces (ou parfois les mêmes) assument les rôles d'adjuvant et/ou d'opposant. Ils précipitent les événements ou en retardent l'accomplissement: Silvère et Miette vivent en complicité avec la vallée de la Viorne qui hâte "singulièrement leur tendresse" (p.184), de même que le salon jaune aide les époux

en abritant leurs habitués ou les décourage dans les moments d'angoisse. Globalement, les espaces qui assument synchrétiquement ces positions actantielles (destinateur, adjuvant, opposant), fonctionnent comme les principes régulateurs de l'action.

Chez Zola, l'objet tend à s'identifier à une nouvelle position spatiale. Le jeune Pierre "voulait, avant tout, fuir cet affreux faubourg où l'on clabaudait sur sa famille, faire oublier les sales légendes, en effaçant jusqu'au nom de l'enclos des Fouques. Aussi les rues puantes du vieux quartier lui semblaient-elles un paradis" (p.53). Félicité regarde toujours les belles maisons de la ville neuve: "C'était là son paradis rêvé. Cette petite place, nue, propre, aux maisons claires, lui semblait un Eden" (p.70). Quant à Silvère, il vivait "en plein rêve théorique, au milieu d'un Eden où régnait l'éternelle justice. Son paradis fut longtemps un lieu de délices dans lequel il s'oublia" (p.140).

La jonction (conjonction ou disjonction) du sujet avec l'objet ne peut être dissociée de l'espace idéal de la sanction. Les sujets visent à conquérir deux types d'espace différents. Le vieux quartier de Pierre ou la ville neuve de Félicité ont une existence réelle dans l'univers fictif du roman. Silvère unit dans sa double quête l'utopie de l'amour et l'utopie de la nouvelle société. Ce terme d'utopie doit être pris ici "dans son sens étymologique de non-lieu." [6] L'Eden de Silvère où il voudrait vivre heureux avec son amoureuse est un paradis céleste, inexistant. Par conséquent, cette quête s'avère impossible.

- L'espace cognitif

Silvère, Pierre et Félicité ne se rencontrent guère dans leurs parcours narratifs situés au niveau pragmatique du discours. En revanche, ils s'intègrent tous, à un niveau hiérarchiquement supérieur, à un système relationnel de type cognitif.

Pierre, comme nous venons de le voir, accepte la supériorité de sa femme: "Il la sentait [...] plus intelligente que lui et supportait assez patiemment ses conseils" (p.72). A travers son mari, Félicité contrôle la bande du salon jaune aussi. Les réactionnaires s'abritent derrière Pierre, car ils ne veulent pas "se mettre en vue, quand un homme à fortes épaules veut bien endosser toutes les sottises d'un parti" (p.77). Le marquis de Carnavant agit "au nom de personnages inconnus", des "dieux cachés, veillant aux destinées de Plassans du fond de leur nuage" (p.79). En fait, ce sont des prêtres et des nobles légitimistes, pour qui le prince-président était "un instrument [...] qui ferait la place nette, et qu'ils mettraient à la porte, lorsque l'heure serait venue" (p.75). Ils servent ainsi la cause du bonapartisme et les intérêts des Rougon.

D'une manière involontaire, même les insurgés travaillent pour les Rougon. Pierre et Félicité désirent "l'abstention complète, la panique générale des fonctionnaires. Si toute administration régulière disparaissait, [...] leur fortune était solidement fondée" (pp.99-100). Les insurgés accomplissent ce projet en arrêtant MM. Garçonnet, Sicardot et Peirotte. Les ouvriers républicains, dupés par Macquart, se font massacrer pour la décoration de Pierre. Antoine Macquart agit carrément comme un agent secret de son frère, et nous savons que le traître "eut [...] une influence décisive" (p.148) sur la destinée de Silvère. Finalement, tout le monde agit, par intérêt ou d'une manière inconsciente, pour les Rougon, et Félicité dit à juste titre à son mari que même "cette famille qui le déshonorait avait, au dernier moment, travaillé à son élévation" (p.296).

Eugène semble être supérieur à sa mère, par le fait qu'il est la source de toutes les informations nécessaires à la victoire de Félicité. Mais, s'il ressemble physiquement à son père, sa mère "semblait avoir contribué à fournir la matière pensante" (p.62).

Donc, le réseau des relations cognitives a pour centre la petite femme diabolique, Félicité. Elle est seule à posséder toutes les informations à l'aide desquelles elle manipule cet univers. Les sujets de tous les programmes nar-

ratifs réalisés pourraient être considérés comme ses délégués. Il n'y a qu'un seul personnage qui résiste, le docteur Pascal que sa mère essaye en vain d'endoctriner. Leur conflit sera amplifié dans le dernier volume de la série. On pourrait se demander si la lutte de Pascal (le savant établissant ses dossiers) contre Félicité (qui veut les détruire) n'est pas une métaphore de la création artistique. Le savant vise à découvrir le sens de la vie et promet au lecteur d'en rendre compte. La mort de Pascal et la destruction de ses dossiers démentent l'optimisme du théoricien du roman expérimental: l'artiste ne peut qu'avouer son impuissance.

DISPOSITIFS SPATIAUX ET EFFICACITÉ ROMANESQUE

- L'espace et la lisibilité du texte

Zola installe dans ses romans non seulement ses doubles, comme le savant (le docteur Pascal) ou le romancier (dans *P o t - B o u i l l e*), mais aussi son public, la bourgeoisie et le peuple ayant acquis un certain niveau culturel.[1] Dans *L a F o r t u n e d e s R o u g o n*, Silvère s'entoure de "ses chers volumes dépareillés, achetés sou à sou dans la boutique d'un fripier du voisinage" (p.139). De même, Antoine Macquart, «embourgeoisé», lit des journaux dans les cafés qu'il fréquente. (N.B.: c'est l'âge d'or du feuilleton!)

Le romancier, s'il vit de sa plume, doit écrire des livres que l'on achète. Ce type de littérature est caractérisé en premier lieu, par la «lisibilité»: les événements relatés sont unis par une sorte de «colle» logique, les éléments constitutifs du récit s'intègrent à des systèmes de «solidarités», le discours - régi par le principe de la non - contradiction - utilise volontiers les clichés, la tautologie, etc.[2]

La spatialité romanesque, chez Zola, contribue largement à la lisibilité globale de l'oeuvre. Tout d'abord, la toponymisation semble garantir la valeur (voire la vérité) référentielle du roman. Le toponyme crée, ensuite, des horizons d'attente en caractérisant d'emblée une localité et ses habitants. La disposition topographique oriente également les programmes narratifs du récit. L'espace et le personnage se

définissent réciproquement: les lieux organisés en «milieux» façonnent les personnages, tandis que ces derniers, à leur tour, construisent leur environnement. Le lisible n'étant pas forcément le visible, l'espace se laisse (ou se fait) découvrir par toutes les voies sensorielles. Au niveau de l'organisation de l'espace, le point de départ, les déplacements et le but à atteindre d'un personnage ont la valeur d'un commentaire. Les parallélismes sous forme d'antithèses caractérisent globalement les individus et les groupes (les insurgés courageux et sans armes marchent en chantant, les bourgeois lâches en silence; Aristide se déclare républicain mais reste dans la ville, Pascal, politiquement indifférent, s'en va avec les insurgés, etc.). Les réseaux anaphoriques assurent la «solidarité» des unités.

- L a F o r t u n e d e s R o u g o n et les genres

Nous avons signalé, à propos de la structure actantielle de *L a F o r t u n e d e s R o u g o n*, que cette oeuvre de Zola se présente comme un ensemble de plusieurs récits relativement indépendants dont les séquences s'entremêlent. La quête des Rougon pour la fortune est une satire violente de la naissance du second Empire. L'histoire de Silvère approche plutôt du mythe. La multiplicité des schémas narratifs, des registres du style rendent pratiquement impossible le classement de ce roman sous l'étiquette d'un seul genre.

Le texte même suggère le rapprochement entre ce roman et un genre majeur traditionnel: Silvère "bâtissait des épopées gigantesques, voyant en plein idéal des luttes homériques, des sortes de tournois chevaleresques, dont les défenseurs de la liberté sortaient vainqueurs, et acclamés par le monde entier" (p.148). Cela dit, l'histoire de Silvère a toutes les caractéristiques d'une véritable épopée: le commencement «in medias res» suivi de la présentation des armées et des héros, le sujet d'une large portée, les personnages d'une simplicité

de types primitifs, la lutte titanesque entre les masses, les répétitions, les retardements, les lieux magiques, les interventions des «dieux»; bref, tout comme *Germinial*, *La Fortune des Rougon* est en quelque sorte l'épopée de l'âge moderne, un récit héroïque combinant l'Histoire et le Merveilleux. [3]

Parallèlement à cette épopée, les Rougon sont censés jouer une comédie (autre genre antique): "Le souffle d'épopée qui emportait Miette et Silvère [...] traversait avec une générosité sainte les honteuses comédies des Macquart et des Rougon" (p.162). La «dramatisation» ne concerne pas seulement les Rougon et les Macquart. L'ensemble du roman vise à toucher son lecteur par des scènes pathétiques ou violentes.[4] "Ne pas oublier qu'un drame prend le public à la gorge. Il se fâche, mais ne l'oublie plus. Lui donner toujours, sinon des cauchemars, du moins des livres excessifs qui restent dans sa mémoire" - écrit Zola dans ses *Notes générales sur la nature de l'oeuvre* [5], assignant ainsi à ses romans une fonction cathartique.

Epopée et comédie: le texte de *La Fortune des Rougon* veut se définir ainsi. Il n'en reste pas moins un roman que l'on pourrait rapprocher de plusieurs genres romanesques de l'époque de Zola: roman d'apprentissage, roman d'amour et d'aventure, roman noir, roman feuilleton ou roman populaire.[6]

A bien des égards, *La Fortune des Rougon*, publiée en feuilleton dans *Le Siècle*, rappelle plutôt *Les Mystères de Marseille* que *Thérèse Raquin* ou *Mademoiselle Féra*t. Comme ses collègues, de Shéhérazade aux feuilletonistes du XIXe siècle, Zola s'efforce de maintenir la curiosité de son lecteur. Les règles du genre s'imposent. Zola puise son thème dans l'histoire récente. Il montre un certain goût pour l'anecdote, pour les détails horribles, pour les amours clandestines. Les lecteurs n'achètent pas forcément tous les numéros du journal, l'auteur intervient donc souvent par des rappels, des éclaircissements. Silvère, le héros au coeur noble lutte pour l'amour et l'honneur d'une jeune orpheline. Sa quête est identifiée à une cause pure.

La jeune fille meurt avant d'avoir été conquise, et le jeune homme la suit dans la mort. Ils souffrent et meurent tous les deux du fait de l'égoïsme et de la cruauté des grands.[7]

La documentation «scientifique», soigneusement établie est donc versée dans les cadres du système narratif simple et efficace du roman populaire que Zola a déjà pratiqué et qu'il adopte sans hésitation pour sa grande série romanesque. Il profite également d'une autre possibilité offerte par la technique du roman populaire: l'emploi de l'espace romanesque en vue d'introduire le mystère dans l'univers du roman. Ses personnages découvrent partout des lieux secrets, mystiques, souterrains, des puits, des abîmes, ou, s'il n'y a pas de "plongée dans les profondeurs, la nuit assure l'obscurité nécessaire." [8]

En théorie, Zola prône le déterminisme scientifique, en pratique, son univers est, pour une large part, mystique, délirant et irrationnel, comme celui des romantiques qu'il semble refuser. L'espace zolien a deux visages indissolublement liés: au recto, l'espace est un opérateur de la lisibilité du texte, au verso, il devient le support de son ambiguïté. Les forces noires des profondeurs inconnues sont prêtes à se frayer un passage et inonder la surface intelligible. Le roman rétablit la communication avec l'inconscient: à travers la métamorphose des lieux, le roman exprime les fantasmes des bourgeois du second Empire, voire de ceux de la IIIe République. [9]

L'écriture zolienne mêle donc constamment les documents historiques et les modèles anhistoriques du récit. Certains chercheurs voient la clé du succès et de la survie du roman zolien dans cette vaste construction textuelle bien équilibrée soudant l'ensemble des données prises dans la réalité et dans la tradition.[10] Le lecteur reconnaît les rôles millénaires du récit, mais il se rend compte des écarts aussi. Les figures millénaires véhiculent les documents d'une époque et en expriment les angoisses. L'achronique et le momentané s'interpénètrent pour actualiser le mythe et éterniser le temps présent dans un seul et même mouvement. De ce point de vue, les romans de Zola ne montrent aucune différence.

TROISIEME PARTIE

ELEMENTS POUR UNE ETHOLOGIE ROMANESQUE

LA PLACE DU PERSONNAGE

Après avoir passé en revue, dans les deux premières parties du présent travail, certains aspects de la production des effets spatiaux et de leur organisation globale, nous nous proposons de décrire ici le schéma de l'occupation de l'espace romanesque par les personnages.

L'emploi du terme d'éthologie se justifie, en un certain sens, par le programme que Zola s'assigne dans la *P r é - f a c e* du roman. Il y esquisse un projet de recherche biologique: étudier un groupe d'êtres vivants, leur comportement dans la société, leur reproduction, la transmission de leurs caractères héréditaires, leur adaptation au «milieu», etc.

Evidemment, nous ne considérons pas l'oeuvre de Zola comme un traité de biologie, et nous n'entendons surtout pas formuler un métadiscours pseudo-biologique. L'éthologie zolienne ne doit pas correspondre à telle ou telle description globale du comportement animal ou humain. En revanche, nous voudrions suggérer par l'emploi même de ce terme la possibilité de cerner une «systématique comportementale» immanente à l'oeuvre de Zola.

Le personnage zolien, selon Ph. Hamon, est avant tout un «habitant», un «assigné à résidence».[1] En effet, tous les personnages de *L a F o r t u n e d e s R o u g o n*

désirent s'installer dans un espace convenable, comme, par exemple, François Mouret, "ce garçon paisible et méticuleux, qui semblait né pour passer sa vie derrière un comptoire d'épicier, entre une jarre d'huile et un paquet de morue sèche" (p.133). Les conflits opposant les personnages sont généralement des conflits de place.[2] Si Justin rêve de faire jeter Miette à la porte, la fille, à son tour, met "une sorte de défi à ne pas s'en aller d'elle-même" (p.174). Le jeune Pierre mène le même type de combat contre sa mère, son frère et sa soeur.

Pour réussir dans sa quête (sa conquête spatiale), le personnage zolien doit se cramponner à l'espace qu'il occupe: rester, c'est gagner, partir, c'est perdre. "C'est ici que nous avons souffert, c'est ici que nous devons triompher" (p.86) - dit Félicité à son mari qui refuse l'idée de solliciter un poste de receveur particulier dans une autre ville. Leur ennemi farouche, Antoine a la même attitude dès le premier jour de l'insurrection: "Pour rien au monde, il n'aurait quitté Plassans" (p.150).

Il est à remarquer que tous les personnages n'entre-tiennent pas le même type de relation harmonieuse avec le territoire: on pourrait ainsi distinguer entre les «habitants à domicile fixe» (comme les ouvriers du vieux quartier, les bourgeois de la ville neuve ou les nobles du quartier Saint-Marc) et les «voyageurs en transit» (comme la plupart des Rougon et des Macquart). Ces derniers se divisent encore en deux groupés: ceux qui s'adaptent à un nouveau milieu s'opposent à ceux qui en sont expulsés. La faculté d'adaptation d'un Pierre Rougon dépasse largement celle d'un Silvère: le premier accepte (donc renforce) l'ordre établi, le dernier le menace par son activité déstabilisatrice.[3]

Les «voyageurs en transit», bien entendu, n'occupent leur territoire que provisoirement: il y a toujours une certaine tension entre leurs capacités et leur position. Dans le faubourg déjà, Pierre Rougon n'était qu'un paysan, "mais un paysan à la peau moins rude, au masque moins épais, à l'intelligence plus large et plus souple" (p.48). La conquête de l'enclos des Fouque n'est que le premier pas vers la

réalisation de ses projets: "Jamais il n'avait compté s'y établir. C'était un champ trop étroit pour son ambition" (p.53). Fille d'un simple commerçant, Félicité "était d'une intelligence fort supérieure à celle des filles de sa classe et de son instruction" (p.56). Plus tard, les fils Rougon ayant fait des études supérieures "valaient mieux en somme que leurs parents" (p.61). Eugène, par exemple, "n'était pas fait pour réussir en province. Il y végéta quinze ans, les yeux tournés vers Paris, guettant les occasions" (p.62).

Nous devons donc modifier un peu ce que nous venons de dire à propos de la situation initiale du récit zolien. Ce récit s'ouvre sur le déséquilibre, car le personnage susceptible de devenir héros n'est pas là où il devrait être. Les événements de l'univers romanesque ne se succèdent pas dans l'ordre logique ou chronologique seulement, l'analyse doit prendre en considération l'aspect spatiologique aussi. Le parcours du héros consiste en une trajectoire entre deux positions: parti d'une position infâme qui l'exaspère, il s'élançe vers le paradis qui l'attire irrésistiblement.

L'univers de Zola, fondé sur la collecte des documents, a une certaine valeur ethnographique (repérage et description des habitudes de vie, des mentalités, des codes et des rites formant le tissu d'une culture à un moment donné de l'histoire) [4], mais sa cohérence n'est pas assurée par sa seule indexation sur le monde réel ayant ses lois et son fonctionnement propres. La position de certains personnages résulte uniquement des exigences du récit, contrairement à toute vraisemblance. Voyons, par exemple, le docteur Pascal: "Très sobre, ayant un beau mépris pour la fortune, il sut se contenter des quelques malades que le hasard seul lui envoya" (p.67). Il soigne gratuitement les pauvres et n'a aucune personne comme il faut dans sa clientèle. Le lecteur aurait du mal à imaginer comment il peut avoir une petite maison claire au milieu de la ville neuve. Le "prix très modique" (p.67) de ses visites lui permet ce luxe, tandis que ses parents ayant des "rentes [...] trop modiques" (p.69) ou son frère Aristide doivent rester dans le vieux quartier. Un

médecin, aussi pauvre qu'il soit, doit être placé dans la ville neuve, autrement, il serait obligé de partir à la conquête de sa place bien méritée, et le narrateur ne pourrait pas lui confier le rôle de l'observateur impartial.

MARCHER OU DORMIR

La plupart des personnages zoliens ont l'habitude de bouger sans raison apparente. Félicité, par exemple, ne s'arrête jamais dans la boutique: "A la voir tourbillonner, du matin au soir, autour des jarres d'huile, on eût dit qu'elle croyait activer la vente par ces vols continuels de mouche inquiète" (p.59). Son fils Aristide "fut le type de ces flâneurs incorrigibles" (p.64). Eugène se comporte d'une façon analogue: "On le vit rôder sur les promenades comme une âme en peine" (p.63).

Selon le docteur Pascal, "tout ce que l'homme reçoit en sensation, il doit le rendre en mouvement." [1] Donc, si l'espace est découvert par des voies sensorielles, sa conquête se fait en marchant. Le va-et-vient continu des personnages résulte du fait que Zola pense le monde, l'existence, la vie comme un mouvement sans arrêt. Il est à retenir que Macquart, cet échantillon des "basses classes en marche à travers le corps social" (p.3) s'appelait encore Marchard dans le dernier plan détaillé du roman. [2]

La force vitale des individus et des groupes sociaux se manifeste par leur aptitude à marcher sans errance. Ainsi, "toute la politique de l'Eglise est d'aller droit devant elle" (p.74). De même, Pierre Rougon "se déclara prêt à marcher dans le sens qu'on lui indiquerait" (p.77). Quant aux républicains errant sans but précis autour de Plassans, leur échec est prédit dans leur mouvement indécis. La colonne insurrectionnelle fait "une sorte de large détour qui devait la

mener à sa perte" (p.155). Silvère est d'abord sédentaire: "Il éprouvait les répugnances de son père pour [...] les flâneries du dimanche" (p.139). Plus tard, il se met en marche en compagnie de Miette, mais il reste un vagabond, caractérisé par sa "maigreur de chevalier errant" (p.11).

Toute activité est ainsi, avant tout, mouvement. Aussi comprend-on l'importance particulière qui est attribuée aux départs et aux retours dans l'univers zolien. Nous venons de voir le jeune Pierre cherchant "le moyen de jeter ces gens à la porte, mère, frère, soeur, domestiques" (p.49). Le départ d'Antoine pour l'armée, celui d'Ursule pour Marseille, l'installation d'Adélaïde dans la mesure du braconnier marquent les étapes de son succès. Aristide (comme son frère Eugène ou comme le jeune Zola lui-même) met toutes ses espérances dans son départ pour Paris. «Monsieur» Macquart doit recommencer à travailler à la suite du départ de ses enfants, et c'est cet événement qui le rend plus républicain que jamais. Dès le début du roman, le sort des jeunes amants est décidé par leur départ avec les insurgés.

Les retours scandent l'histoire d'une façon analogue. Les nobles et les prêtres attendent le retour des Bourbons, les bonapartistes celui de Napoléon, les républicains attendent le retour des insurgés, les bourgeois effarés espèrent le retour des fonctionnaires avec les troupes, Adélaïde abandonne ses enfants dès le retour du braconnier, Macquart, dans l'armée, met toutes ses espérances dans son propre retour à Plassans, Félicité et Pierre attendent le retour triomphal de leurs enfants envoyés au collège, etc. Finalement, même la narration zolienne est ainsi organisée, chaque chapitre commençant par un retour en arrière.[3]

Silvère apparaît au début du roman assis sur une pierre tombale de l'ancien cimetière. Son itinéraire est terminé au même endroit. Un grand nombre de personnages feront un même type de parcours, l'univers romanesque de Zola est "rythmé comme un poème de l'éternel retour." [4]

Les personnages et les situations se répètent infiniment, la romance de Miette et de Silvère évoque aussi bien celle d'Adélaïde et du braconnier Macquart que les idylles des anciens contes grecs, et ces amours (tragiques)

préfigurent les amours et les amoureux à venir, Serge et Albine (L a F a u t e d e l ' a b b é M o u r e t), Hélène et le docteur Deberle (U n e p a g e d ' a m o u r), Etienne et Catherine (G e r m i n a l), Claude et Christine (L ' O e u v r e), Jean et Françoise (L a T e r r e), Angélique et Félicien (L e R é v e), Pascal et Clotilde (L e D o c t e u r P a s c a l). La monotonie des répétitions, la reprise constante des mêmes thèmes et des mêmes figures suggèrent l'idée de leur équivalence. La disparition d'un personnage est nécessairement suivi de sa réincarnation, et cette alternance ne fait que renforcer l'image de la Vie triomphale.

Dans cet univers, la mort elle-même n'est qu'un retour: "le retour de l'homme à la terre qui le reprend en vue d'une renaissance future." [5]

Ainsi, la mort n'est qu'un sommeil plus ou moins long. Marcher ou dormir, le personnage zolien doit opter pour l'un ou l'autre: la marche symbolise le dynamisme de "l'élan créateur"[6], le sommeil la cessation (momentanée) des activités. Voyons, par exemple, le conflit de Pierre et de Félicité. D'abord, Pierre gère seul les affaires de la famille, grâce aux conseils d'Eugène. Une nuit, pendant que Pierre dort, Félicité s'empare des lettres de son fils. (L'acquisition de la compétence est permise par le sommeil de l'autre.) La victoire définitive de la femme sur l'homme est assurée par les informations contenues dans la dernière lettre que Vuillet essaye de retenir. Quand Félicité va réclamer cette lettre à la poste, elle dit à son mari: "Dors en m'attendant; je te réveillerai s'il le faut" (p.261). Pierre, actif et robuste jusqu'à ce moment, perd toute sa force en dormant. A l'arrivée de sa femme, cet homme au "cou de taureau" s'affaisse "au milieu du lit défait [...] comme un magot chinois, blême et pleurard" (p.265).

L'alternance du mouvement et du sommeil contribuent à assurer la cohérence de l'oeuvre zolienne. Les héros des romans successifs, aussi dissemblables qu'ils soient à première vue (ouvriers, artistes, politiciens, etc.) s'inscrivent dans cet univers en maintenant le principe du mouvement continuels aux différents niveaux de l'échelle sociale. La mort de tel

ou tel personnage, à la fin de tel ou tel roman, promet un recommencement, c'est-à-dire un roman à écrire. Miette et la République s'endorment "dans un pan du drapeau rouge" (p.311), Silvère est reconduit au milieu du terrain des morts-vivants ("ce bien communal qui dormait inutile" p.6.), mais le lecteur sait qu'il n'y a pire personnage que le personnage qui dort...

VOIR

Nous venons de voir que les personnages du roman zolien sont installés dans un espace rendu visible, audible, tangible. Parmi les organes qui permettent la découverte de l'espace, les yeux semblent dominer les autres. Voir, dans cet univers, signifie l'aptitude de comprendre le fonctionnement du monde. Le personnel du roman se divise ainsi en deux groupes: une minorité «voyante» (apte à réussir) et une majorité «aveugle» (réduite à servir les intérêts de la première).

Si "Vuillet était la bête noire d'Aristide" (p.83), c'est parce que le républicain "marchait en aveugle" (p.104), tandis que son adversaire, le "libraire, doublé d'un sacristain et d'un journaliste, parlant moins que les autres, observait davantage" (p.82): son nom même, construit à partir du participe passé du verbe «voir», met en relief son appartenance aux «voyants». La plupart des personnages partagent le triste sort d'Aristide: les insurgés "marchaient dans l'aveuglement de la fièvre que les événements de Paris avaient mise au coeur des républicains" (p.163), Roudier et Granoux "vivaient dans un aveuglement effaré; [...] ils voulaient manger et dormir en paix" (p.92), les invités des Rougon devaient "leur obéir et travailler aveuglément à leur élévation" (p.99), tante Dide avait des yeux "regardant sans voir" (p.135), etc. Le marquis de Carnavant formule ainsi ce principe à Félicité: "Vois-tu, petite, le grand art en politique consiste à avoir deux bons yeux, quand les autres sont aveugles" (p.93).

Les personnages ont tendance à construire les stratégies de la réussite autour d'informations visuelles. La conquête de l'espace commence par une contemplation quasi magique: en ouvrant ses fenêtres, le matin, le regard de Félicité se porte "instinctivement de l'autre côté de la rue, sur les fenêtres de M. Peirotte" (p.88). L'essentiel est de bien voir, mais le schéma est plus complexe: il faut

1. voir et ne pas être vu (les jeunes amoureux se cachent dans une broussaille pour se sentir "en sûreté, à l'abri même des regards" p.29; Eugène Rougon s'assoit toujours "au creux d'une fenêtre, le plus loin possible de la lampe" p.81; etc.)

2. voir et faire semblant de ne pas voir (le marquis de Carnavant "feignit l'aveuglement" p.92; Félicité, après avoir lu les lettres d'Eugène, "aida d'autant plus son mari qu'elle parut le faire en aveugle" p.95; etc.)

3. voir et troubler la vue des autres (grâce aux soins de Félicité, le salon jaune avait pris "une étrange couleur jaune qui l'emplissait d'un jour faux et aveuglant" p.70; on dirait qu'elle arrange même le cabinet de Silvère: le jeune homme a "la vue troublée par la lueur jaune et louche de la lampe" p.186, etc.)

- Le spectacle du monde

L'espace vu est en même temps un espace à voir. Le narrateur et les personnages eux-mêmes font souvent un rapprochement entre leur univers et la représentation théâtrale: Miette et Silvère jouent "des drames et des comédies dont le puits fut complice" (p.184); le marquis de Carnavant fréquente le salon jaune car le heurt des ambitions

et l'étalage des sottises bourgeoises finissent "par lui offrir chaque soir un spectacle des plus réjouissants" (p.92); Félicité prépare contre son mari "un coup de scène nécessaire, une comédie" (p.264); Justin regarde "le spectacle de l'exécution [...] comme du haut d'un balcon" (p.313); etc.

A. Dezalay écrit dans *L'O p é r a d e s R o u g o n - M a c q u a r t* que les diverses oeuvres de Zola "sont construites suivant les modalités d'un espace scénique beaucoup plus que selon les habitudes d'une progression régulière de séquences romanesques. L'épisode compte moins que l'acte ou le tableau." [1] On pourrait rappeler ici, comme l'exemple le plus frappant peut-être, la rencontre des jeunes amants et de la bande insurrectionnelle. Les insurgés arrivent dans "le large amphithéâtre qui monte de la rivière à Plassans" (p.27) en chantant la Marseillaise. Après une brève conversation extrêmement théâtrale, Miette prend le drapeau rouge et retourne sa pelisse, elle se transforme en Liberté (guidant le peuple). En voyant cette scène émouvante, les insurgés se comportent en vrais spectateurs: ils éclatent en applaudissements et crient "Bravo, la Chantegreil!" (p.35). On pourrait encore longuement citer les exemples: la meilleure actrice, Félicité est "jolie ou laide à volonté" (p.56); la "société du salon jaune" se met aux fenêtres pour regarder et applaudir l'abattage de l'arbre de la liberté (p.91); Pierre Rougon «emplit» la mairie (p.276), c'est-à-dire se donne en spectacle avant la bataille que même son fils considère comme une "farce lugubre" (p.279); etc.

Globalement, chez Zola, "le théâtre est un jeu destiné à tromper le spectateur: l'acteur est un imposteur qui cache ses intentions criminelles sous une apparence hypocrite." [2]

L'organisation de cet «espace théâtral» et la «pièce» que l'on y joue rappellent étrangement le mystère médiéval. Telle partie de la scène est l'enfer, telle autre le paradis. Tout le monde est acteur et spectateur à la fois, ils se regardent en sifflant ou en applaudissant. La pièce est sans doute une reprise modernisée de l'Evangile: on reconnaît Jésus, Marie-Madeleine, Hérode, Ponce-Pilate, Judas... On pourrait mettre encore sur l'affiche: «adaptation et mise en scène de Louis Bonaparte». Afin que l'illusion théâtrale

soit parfaite, la production a même un souffleur, Eugène Rougon.

L'analyse révèle donc une autre ambivalence du roman zolien: la vue y est posée d'abord comme le moyen de découvrir le monde, mais, en même temps, on se rend compte du caractère complètement faux des choses vues.

Quand le fusil de Rougon part tout seul à la mairie, la balle brise une glace superbe. A notre avis, ce fait a une valeur symbolique. La glace est destinée à refléter le monde. Si Rougon, futur narrateur de sa propre histoire, casse la glace, cela veut dire qu'il peut désormais fausser la vérité à son gré.

POSSÉDER

La marche de Pierre et de Félicité à travers le corps social aboutit à l'occupation (temporaire) de la maison de monsieur Peirotte qu'ils louent dans l'espoir de pouvoir acheter, plus tard, une petite maison dans la ville neuve. La possession est quasiment une tâche à remplir: "Chaque famille bien posée à Plassans a sa maison" (p.69). L'«être» du personnage est, avant tout, un «avoir».[1] Le «voyageur en transit» doit parvenir à l'acquisition du statut d'«habitant à domicile fixe» ou subir l'élimination définitive, car cet univers ne supporte pas longuement les nomades.

Le comportement des époux Rougon illustre clairement cette règle: à la fin du roman, ils veulent raser "la mesure du braconnier, comme on avait rasé les murs de l'enclos des Fouque", pour avoir à jamais "le respect et la considération de Plassans" (p.304). Stigmatisés par un passé de nomades, ils veulent en effacer les traces.

La conquête de l'espace «ordonné», «organisé» présuppose la compréhension de son ordre, de son organisation. D'où la mise en relief de la force du «géomètre», du personnage qui maîtrise l'espace. Le défaut de Silvère est de nouveau significatif. Au début du roman, il traverse l'aire Saint-Mittre en faisant toutes sortes d'observations. Un objet particulièrement inquiétant attire son attention: "Au milieu de l'aire, sur un morceau du sol gris et nu, les tréteaux des scieurs de long se dessinaient, allongés, étroits, bizarres, pareils à une monstrueuse figure géométrique tracée à l'encre

sur du papier" (p.10). Cette monstrueuse figure géométrique réapparaît à la fin du roman, avant l'exécution de Silvère: "Les trétaux des scieurs de long, profilant dans un coin leur charpente maigre, ébauchaient des angles de potence, des montants de guillotine" (p.309). Le lecteur sait que Silvère a fait des études en autodidacte. Notamment: "Il se mit à fréquenter l'école de dessin, où il se lia avec un jeune échappé du collège qui lui prêta son ancien traité de géométrie. Et il s'enfonça dans l'étude, sans guide, passant des semaines à se creuser la tête pour comprendre les choses les plus simples du monde" (p.138). Donc, si Silvère ne comprend pas tout de suite le mauvais présage annonçant sa condamnation, c'est parce qu'il n'est pas bien fort en géométrie.

La géométrie consiste à «mesurer la terre». Il nous reste encore une distinction à faire entre deux types de comportement fondamentaux, par rapport à la terre «mesurée». Certains personnages veulent posséder, d'autres partager. Le personnage exemplaire du premier groupe est sans doute Pierre Rougon, ce "calculateur féroce" (p.49), l'incarnation du désir de posséder: "Il voulait tout. Il n'aurait pas partagé dix sous entre Ursule et Antoine" (p.54). Les personnages de l'autre groupe s'assignent un but irrationnel: ils veulent partager ce qu'ils ne possèdent même pas. Macquart tient à "partager avec les riches" (p.150), mais il n'aura rien avant d'avoir renoncé à ses aspirations républicaines. Miette "soutenait que son père avait bien fait de tuer le gendarme, que la terre appartient à tout le monde" (p.205). Silvère laisse Miette se transformer en Liberté, c'est-à-dire il la partage avec les autres insurgés. Dès ce moment, la fille refuse le bras du jeune homme, elle devient semblable à ces choses saintes que Silvère "n'arrivait pas à toucher de la main" (p.138). C'est seulement après la mort de la fille qu'il se rend compte du fait qu'il l'a laissée partir sans jamais l'avoir possédée, au sens sexuel du mot. Il y a un malentendu grave de la part des insurgés diaboliques aussi: ils veulent également partager, mais ils ne possèdent rien, bien au contraire, ils sont eux-mêmes des «possédés».

La propriété relève de l'organisation sociale. Miette et

Silvère vivent en symbiose avec la nature, ils semblent appartenir à la vie végétale: "Silvère, de peau brune, apparut dans la nuit comme le tronc assombri d'un jeune chêne, tandis que les jambes et les bras de la jeune fille, nus et arrondis, ressemblaient aux tiges laiteuses des bouleaux de la rive" (p.201). Le conflit opposant Silvère, Miette et les insurgés, d'une part, Pierre, Félicité et les réactionnaires, de l'autre, met en évidence l'opposition fondamentale de la nature et de la société, un thème sans cesse repris dans les romans de Zola.

Dans le chapitre III, on assiste à l'abattage de l'arbre de la Liberté, "un jeune peuplier apporté des bords de la Viorne" (p.91). Un apprenti chapelier prétend que "Félicité en personne se levait chaque nuit pour arroser le peuplier de vitriol" (p.91). La disparition de l'arbre est fortement antropomorphisée: "le peuplier craqua sourdement et s'abattit dans l'ombre avec la raideur tragique d'un héros frappé à mort" (p.91). A ce moment-là, les réactionnaires, ennemis de la République, se mettent à applaudir et à crier: "Nous l'enterrerons, nous l'enterrerons!" (p.91). La condamnation de l'arbre de la Liberté préfigure celle de Silvère. L'espace urbain lui est évidemment hostile, il en est donc éliminé. Si, à la fin du roman, Silvère "ne put se rappeler pourquoi son rêve de félicité ne se réaliserait jamais" (p.311), le lecteur sait bien que celui-ci était en opposition avec le rêve de Félicité.

Malgré sa sympathie pour Silvère et les siens, Zola se propose de représenter la société capitaliste de son époque. «Veni, vidi, vici», pourrait dire le personnage victorieux dans un univers où il faut marcher, voir et conquérir. Le monde est en progrès, le marcheur l'emporte sur l'immobile, le voyant sur l'aveugle, l'urbain sur le campagnard, le propriétaire sur le dépossédé.

"La société est une immense machinerie - et Les Rougon-Macquart sont une immense machine textuelle conçue à son image - avec, pour problème essentiel, celui de sa propre maintenance. D'où la démultiplication de l'ordre global du monde, ou des «mondes» zoliens, en une série d'ordres dérivés qui coopèrent à une stratégie générale

de défense plus que de développement: l'ordre fondé, c'est-à-dire les bases économiques de la propriété et de la fortune; l'ordre édifié, qui règle les structures et les comportements du groupe familial sur l'accroissement et la transmission du patrimoine; l'ordre assumé, résignation ou révolte du côté des petits, indifférence ou impuissance du côté des grands; l'ordre protégé, qui organise les formes et les fonctions du pouvoir; enfin l'ordre justifié, qui n'est autre que l'instance de l'idéologie." [2]

Les Rougon savent se déplacer dans cet univers en maintenant son ordre immuable. Pierre Rougon est toujours un excellent remplaçant, ou même meilleur que son prédécesseur. Comme propriétaire du Jas, il est plus efficace que son père; comme commerçant, il est plus malin que le père de Félicité; comme maire, il s'avère fort et viril, par rapport à un «garçonnet» hésitant (M. Garçonnet) ; comme receveur particulier, il sera sans doute un Pierre robuste, par rapport à un Pierrot effeminé (M. Peirotte). *L a F o r t u n e d e s R o u g o n* est l'expression d'une expérience, de la loi du plus fort. L'utopie évangélique est encore loin de se réaliser.

EN GUISE DE CONCLUSION

L'ESPACE ET LE TEMPS SUSPENDU

L'ordre de l'univers du roman paraît immuable et éternel. Les damnés de la terre, sortis des profondeurs, recommencent sans cesse la conquête de l'espace. Cette entreprise est fatale, car l'oeuvre "s'agite dans un cercle fini" (p. 4), le temps, comme l'hérédité, saute en arrière, chaque roman relatera le même drame, la même lutte sans espoir dans un décor plus ou moins modifié.

Les héros des romans de la série sont enfermés dans une période d'une vingtaine d'années. Personne ne sortira du cercle vicieux du "règne mort" (p. 4) avant la clause de la série. Si Plassans est la France, tante Dide est une sorte de Marianne paralysée. Elle voit vivre et mourir ses héritiers légitimes (les Rougon) et ses bâtards (les Macquart) jusqu'au jour où elle peut céder sa place à la mère du Sauveur exempt de la tare héréditaire.

Dans *Le Docteur Pascal*, le narrateur décrit plusieurs fois la pendule de Clotilde, "une pendule empire de bronze doré, une borne contre laquelle l'Amour souriant contemplait le Temps endormi." [1] Ces figures allégoriques résument la série et annoncent la suite. La borne indique une nouvelle frontière à dépasser. Le Temps dort encore, mais l'Amour libérateur est enfin là pour le réveiller. L'enfant de Clotilde a une tâche immense: il a tout un monde à reconstruire.

NOTES

Introduction

- [1] La pagination après les citations renvoie toujours à l'édition suivante: Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. par A.Lanoux et H. Mitterand, vol.I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960.
- [2] Coll. Actes Sémiotiques, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985, p.9.
- [3] F. Lestringant, *Rabelais et le récit toponymique*, in *Poétique*, n° 50, 1982, p.208.
- [4] J. Rousset, *Positions, distances, perspectives dans Salammô*, in *Poétique*, n° 6, 1971, p.146.
- [5] Ibid., p.154.
- [6] J. Levi-Valensi, *La fascination du vide dans la Chute*, in M.Crouzet (éd.), *Espaces romanesques*, Paris, PUF, 1982, p.15.
- [7] A. Belgrand, *Espace clos, espace ouvert dans l'Assommoir*, p.5.
- [8] H. Mitterand, *Préface pour D. Bertrand, L'espace et le sens*, p.9.

Distinctions

- [1] *Figures II*, Coll. Points, Paris, Seuil, 1969, p.43.
- [2] Ibid., p.44.
- [3] Ibid.
- [4] Ibid., p.45.
- [5] Ibid., p.46.
- [6] Ibid., p.47.
- [7] Cf. D. Bertrand, *L'espace et le sens*, pp.175-186.
- [8] G. Genette, *La littérature et l'espace*, pp.47-48.
- [9] Ibid., p.43.

- [10] Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, p.46.
- [11] *Ibid.*, p.6.
- [12] *Ibid.*, p.28.
- [13] E. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p.232.
- [14] Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, p.119.
- [15] H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p.20.

Définitions

- [1] A.J. Greimas - J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, article «espace».
- [2] *Ibid.*, articles «discours» et «sémantique discursive».
- [3] *Ibid.*, article «spatialisation».
- [4] Voir notre Bibliographie.

La toponymisation

- [1] *Les Rougon-Macquart*, V, p.1758.
- [2] Cf. l'Etude de H. Mitterand pour *La Fortune des Rougon*, Pléiade, I. p.1539.
- [3] Note de H. Mitterand pour *La Fortune des Rougon*, *ibid.*, p.1550.
- [4] *Ibid.*, pp.1547-1548.
- [5] *Ibid.*, p.1545.
- [6] Cf. l'Etude de H. Mitterand pour *La Fortune des Rougon*, I., p.1534.
- [7] *Ibid.*, pp. 1534-1535.
- [8] *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p.108.
- [9] *Ibid.*
- [10] Cf. l'Etude de H. Mitterand pour *La Fortune des Rougon*, I., p.1535.
- [11] Cf. le *Dictionnaire de la langue française*, abrégé du *Dictionnaire de Littré* par A. Beaujean, Paris, Gallimard-Hachette, 1959, article «plat».
- [12] *Ibid.*
- [13] *Ibid.*, article «sans».
- [14] H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p.31.

[15] *Le roman expérimental*, éd. cit., p.213.

La référentialisation intradiscursive

[1] Cf. D.Bertrand, *L'espace et le sens*, pp. 29-30.

[2] Ibid.

[3] A.J. Greimas - J. Courtés, *Sémiotique*, article «référent».

[4] D.Bertrand, *L'espace et le sens*, p.22.

[5] Ibid., p.31.

[6] Ibid., p.34.

[7] Ibid., pp.34-37.

[8] Ibid., pp.34-35.

[9] Cf. Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p.112.

[10] Cf. H.Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p.62.

Qui raconte l'espace?

[1] A.J. Greimas - J. Courtés, *Sémiotique*, article «parcours génératif».

[2] *Le roman expérimental*, p.215.

[3] Cf. Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, pp.66-102.

[4] Cf. D. Bertrand, *L'espace et le sens*, pp.34-35.

L'espace sensible

[1] *Le roman expérimental*, p.232.

[2] D. Bertrand, *L'espace et le sens*, p.81.

L'axe horizontal

[1] *Les Rougon-Macquart*, V, p.1755.

[2] Ibid., pp.1755-1756.

[3] Ibid., p.1758.

[4] Cf. Cl. Pichois, *Le romantisme*, vol.II, in Cl. Pichois (éd.), *Littérature française*, t.13, Paris, Arthaud, 1977, pp.18-39.

[5] *Les Rougon-Macquart*, V, p.1749.

[6] Ibid., p.1759.

L'axe vertical

- [1] Cf. Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p.219.
- [2] Voir A. Belgrand, *op. cit.*, p.8; D. Bertrand, *op. cit.*, p.133; A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, p. 215 sqq.; H. Mitterand, *Le discours du roman*, pp.164-187.
- [3] Cf. H.Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p.87.
- [4] D.Bertrand, *L'espace et le sens*, p.179.
- [5] V. A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, p.215.

Les principes organisateurs

- [1] Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p.235.
- [2] Cf. A. Belgrand, *op. cit.*, p.11.
- [3] Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p.206.
- [4] *Ibid.*, p.209.
- [5] J. Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, p.8.
- [6] Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, pp.226-227.

L'espace et les actants

- [1] Cf. A.J. Greimas - J. Courtés, *Sémiotique*, article «narratif/schéma -/».
- [2] Cf. D. Bertrand, *L'espace et le sens*, p. 136.
- [3] Cf. A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, p.309.
- [4] "Vivant en plein air, de sang brûlant, elle ne portait jamais de bonnet", p.15.
- [5] La structure polémique du récit est très souvent thématisée chez Zola comme une lutte entre l'homme et la femme: Florent contre Lisa, Eugène contre Clorinde, Octave contre Denise, etc. Il est à remarquer que la femme l'emporte toujours sur l'homme.
- [6] Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p.216.

Dispositifs spatiaux et efficacité romanesque

- [1] Cf. J.Goimard, *Quelques structures formelles du roman*

populaire, p.23.

- [2] Cf. Ph. Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, p.263.
- [3] Cf. D. Bagulay, *Germinal et les genres*, pp. 43-48.
- [4] Cf. C.Becker, *Germinal, roman populaire?*, p.37.
- [5] *Les Rougon-Macquart*, V, p.1744.
- [6] Cf. D. Bagulay, *Germinal et les genres*, pp.42-45.
- [7] Cf. J. Goimard, op. cit., p.20 sqq.; Y. Kniebiehler - R. Ripoll, *Les premiers pas du feuilleton, Europe*, n°542, juin 1974, p.15.
- [8] J. Goimard, op. cit., p.24.
- [9] Cf. C. Becker, *Germinal, roman populaire ?*, p.40; J. Goimard, op. cit., p.24 ; Y. Kniebiehler - R. Ripoll, op. cit., p. 15.
- [10] Cf. H.Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p.59; C.Becker, *Germinal, roman populaire?*, pp.38-40.

La place du personnage

- [1] *Le personnel du roman*, p. 208.
- [2] Cf. H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 45.
- [3] Cf. A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, p.61.
- [4] Cf. H.Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p.45.

Marcher ou dormir

- [1] *Les Rougon-Macquart*, V, p. 1159.
- [2] Cf. l'Etude de H. Mitterand pour *La Fortune des Rougon*, p. 1535.
- [3] Cf. A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, p.61.
- [4] *Ibid.*, p.11.
- [5] M. Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, p.67.
- [6] A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, p.44.

Voir

- [1] Op. cit., p.102.
- [2] M. Van Buuren, op. cit., p.177.

Posséder

- [1] Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p.235.
[2] H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p.44 ; cf. également F.Naudin-Patriat, *Ténèbres et lumières de l'argent. La représentation de l'ordre social dans les Rougon-Macquart*, Dijon, 1981.

L'espace et le temps suspendu

- [1] *Les Rougon-Macquart*, V, p.939.

BIBLIOGRAPHIE

Textes:

ZOLA (Emile), *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd.p. A. LANOUX et H. MITTERAND, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I-V., Paris, Gallimard, 1960-1966.

Etudes:

AGULHON (Maurice), *Aux sources de La Fortune des Rougon*, in *Europe*, n° 468-469, 1968, pp. 161-167.

ALLEM (Maurice), *La vie quotidienne sous le second Empire*, Paris, Hachette, 1948.

AUERBACH (Erich), *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

BAGULAY (David), *Germinal et les genres: parcours textuels*, in *Europe*, n° 678, 1985, pp. 42-54.

BARTHES (Roland) et al., *Poétique du récit*, coll. Points, Paris, Seuil, 1977.

BECKER (Colette), *Les critiques de notre temps et Zola*, Paris, Garnier, 1972.

Germinal, roman populaire? Aspects de la genèse, in *Europe*, n° 678, 1985, pp. 34-42.

BELGRAND (Anne), *Espace clos, espace ouvert dans l'Assommoir*, in CROUZET (Michel, éd.), *Espaces romanesques*, Paris, PUF, 1982, pp. 5-14.

BERTRAND (Denis), *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

BERTRAND-JENNINGS (Chantal), *Le troisième règne, Zola et la révolution copernicienne en littérature*, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1980, pp. 396-410.

BORIE (Jean), *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971.

BUUREN (Marten Van), *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola. De la métaphore au mythe*, Paris, Corti, 1986.

CHEVREL (Yves), *Le naturalisme*, Paris, PUF, 1982.

COGNY (Pierre), *Le naturalisme*, Paris, PUF, 1959.

Zola et son temps, Coll. Textes pour aujourd'hui, Paris, Larousse, 1976.

éd., *Le naturalisme, colloque de Cerisy*, Paris, 1978.

CZINE (Mihály, éd.), *A naturalizmus*, Budapest, Gondolat, 1967.

DESCOTES (Maurice), *Le personnage de Napoléon III dans les Rougon-Macquart*, Paris, Lettres Modernes, 1970.

DEZALAY (Auguste), *Lectures de Zola*, Paris, A. Colin, 1973.

L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque, Paris, Klincksieck, 1983.

DUCROT (Oswald) - TODOROV (Tzvetan), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

GOIMARD (Jacques), *Quelques structures formelles du roman populaire*, in *Europe*, n°542, 1974, pp. 19-30.

GREIMAS (Algirdas Julien), *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.

Maupassant. *La sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.

Sémiotique et sciences sociales, Paris, Seuil, 1976.

GREIMAS (Algirdas Julien) - COURTÉS (Joseph), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

Sémiotique. Dictionnaire..., t. II, Paris, Hachette, 1986.

GUIEU (Jean-Max), *Le théâtre lyrique d'Emile Zola*, Paris, Fischbacher, 1983.

GUILLEMEN (Henri), *Présentation des Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1964.

HAMON (Philippe), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola, Genève, Droz, 1983.

LAPP (John C.), *Les racines du naturalisme. Zola avant les Rougon-Macquart*, Paris, Bordas, 1972.

MALINAS (Y.), *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris, Expansion Scientifique Française, 1985.

MAX (Stéphane), *Les métamorphoses de la grande ville dans les Rougon-Macquart*, Paris, Nizet, 1966.

MITTERAND (Henri), *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

Zola et le naturalisme, Paris, PUF, 1986.

Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste, Paris, PUF, 1987.

NOIRAY (Jacques), *Le romancier et la machine*, t.I, *L'univers de Zola*, Paris, Corti, 1981.

PROPP (Vladimir), *La morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

RIPOLL (Roger), *Réalité et mythe chez Zola*, t. I-II, Paris, Champion, 1981.

VANDELOÏSE (Claude), *L'espace en français*, Paris, Seuil, 1986.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
PRÉLIMINAIRES	
Distinctions	9
Définitions	17
PREMIÈRE PARTIE	
PRODUIRE L'ESPACE	
La toponymisation	21
La référentialisation intradiscursive	25
Qui raconte l'espace?	31
L'espace sensible	35
DEUXIÈME PARTIE	
L'ORGANISATION DE L'ESPACE	
L'axe horizontal	41
L'axe vertical	45
Les principes organisateurs	51
L'espace et les actants	59
Dispositifs spatiaux et efficacité romanesque	65
TROISIÈME PARTIE	
ÉLÉMENTS POUR UNE ÉTHOLOGIE ROMANESQUE	
La place du personnage	71
Marcher ou dormir	75
Voir	79
Posséder	83
EN GUISE DE CONCLUSION	
L'espace et le temps suspendu	89
NOTES	91
BIBLIOGRAPHIE	97

TITRES PARUS

S e r i e s L i t t e r a r i a

1. T. G o r i l o v i c s: Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard (1962)
2. P. L a k i t s: La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise (1966)
3. T. K a r d o s: Studi et rîcerche umanistiche italo-ungheresi (1967)
4. P. E g r i: Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust - Déry - Semprun (1969)
5. A. S z a b ó: L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie (1978)
6. T. G o r i l o v i c s: La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue (1979)
7. K. H a l á s z: Structures narratives chez Chrétien de Troyes (1980)
8. F. S k u t t a: Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras (1981)
9. Roger Martin du Gard (1983)
10. Jean-Richard Bloch (1984)
11. Analyses de romans (1985)
12. Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle (1986)
13. G. T e g y e y: Analyse structurale du récit chez Colette (1988)
14. T. G o r i l o v i c s: Correspondance (1921 - 1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond

S e r i e s L i n g u i s t i c a

1. L. G á l d i: Esquisse d'une histoire de la versification roumaine (1964)
2. S. K i s s: Les transformations de la structure syllabique en latin tardif (1972)
3. Études contrastives sur le français et le hongrois (1974)
4. S. K i s s: Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif (1982)
5. S. K i s s - F. S k u t t a: Analyse grammaticale - analyse narrative (1987)

CAHIERS ROGER MARTIN DU GARD 1

Le premier numéro des Cahiers Roger Martin du Gard a été préparé par le Centre international de recherches sur RMG, dont le siège est à la Faculté des Lettres de Nice (98, bd Edouard-Herriot, 06200 Nice). Le Centre, créé en 1982, à la suite des colloques du Centenaire qui avaient eu lieu à Saarebruck et à Paris, en 1981, rassemble aujourd'hui plusieurs dizaines de chercheurs de vingt pays différents.

Comité de rédaction: A. Daspre (directeur), Cl. Digeon, R. Garguilo, A. de Lattre, M. Rieuneau, J. Schlobach, Cl. Siccard.

Ce numéro présente un ensemble très varié de documents, d'études, d'informations qui intéressent non seulement les chercheurs, mais plus généralement tous ceux qui désirent mieux connaître l'oeuvre de RMG.

Trois contributions présentent des inédits de première importance:

J. Schlobach: Un fragment inédit de « L'Appareillage ».

G. E. Kaiser: Écrire, c'est citer l'histoire (Discours sur « Jean Barois » de Roger Martin du Gard.

B. Hagenau: « Dissonance », un bref dialogue inédit de Roger Martin du Gard.

Le numéro contient huit articles sur divers aspects de l'oeuvre qui n'avaient pas été étudiés jusqu'ici (de J.-C. Airal, A. Alessandri, B. Alluin, D. Bonnaud-Lamotte, R. Fainas-Wehrmann, S.-O. Pandulescu, M. Montserrat Parra i Alba, Zhou Kexi), ainsi que des comptes rendus et une bibliographie pour les années 1982 - 1987.

Ce premier numéro est publié et diffusé par les Éditions GALLIMARD, 5, rue S. Bottin, 75007 PARIS. (P.V. 80 FFTC.)

ISBN 963 471 724 1
ISSN 0418-4572

Felelős kiadó: Lipták András
Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 400 példányban
Terjedelme: 9,4 A/5 iv
91-119

