

**Faculté de philosophie, arts et lettres**

# **Au revers de l'écriture naturaliste**

## **Les dispositifs de visibilité chez Émile Zola**

Auteur : Aurélia Vaneynde  
Promoteur : Pierre Piret  
Année académique 2021-2022  
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation  
générale, à finalité approfondie



Je remercie mon promoteur, Monsieur Pierre Piret, pour sa disponibilité, ses remarques avisées et ses précieuses suggestions. Je remercie mes proches pour leur soutien. Merci à mon père pour les longues discussions qui ont enrichi ce mémoire.

# Table des matières

|                                                                                           |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>                                                              | <b>7</b>  |
| <b>Du dispositif</b>                                                                      | <b>9</b>  |
| <b>Du naturalisme critique</b>                                                            | <b>10</b> |
| <b>CHAPITRE 1. LA FENÊTRE ET LE PANORAMA</b>                                              | <b>15</b> |
| <b>1. Introduction</b>                                                                    | <b>15</b> |
| <b>2. La fenêtre</b>                                                                      | <b>18</b> |
| 2.1. Le refus de la transparence                                                          | 21        |
| 2.1.1. La fenêtre obstruée                                                                | 22        |
| 2.1.2. Projection d'une intériorité                                                       | 25        |
| 2.2. Le désir du regard                                                                   | 28        |
| 2.3. La fenêtre devenue page blanche. Un symbole métalittéraire                           | 31        |
| <b>3. Le panorama</b>                                                                     | <b>33</b> |
| 3.1. Introduction théorique                                                               | 33        |
| 3.2. La mise à distance du panorama : Paris                                               | 36        |
| 3.2.1. La menace de la bidimensionnalité                                                  | 36        |
| 3.2.2. Lieu d'une métaécriture                                                            | 37        |
| 3.2.3. Un personnage inconnu                                                              | 38        |
| 3.3. La menace de la submersion par le panorama : la mer                                  | 40        |
| 3.3.1. La mer à distance                                                                  | 40        |
| 3.3.2. La mer s'insinue                                                                   | 41        |
| 3.3.3. L'harmonie entre la mer et la figure féminine : une immersion symbolique           | 43        |
| <b>4. Conclusion</b>                                                                      | <b>44</b> |
| <b>CHAPITRE 2. LE DÉFILÉ</b>                                                              | <b>48</b> |
| <b>1. Une introduction théorique : le défilé en littérature au XIX<sup>e</sup> siècle</b> | <b>48</b> |
| <b>2. Le défilé-spectacle dans <i>Son Excellence Eugène Rougon</i></b>                    | <b>50</b> |

|                     |                                                                                                          |           |
|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 2.1.                | Le désordre de la foule                                                                                  | 50        |
| 2.1.1.              | La foule zolienne dans l'espace                                                                          | 50        |
| 2.1.2.              | La foule : entre multitude et magma                                                                      | 51        |
| 2.1.3.              | La métaphore marine                                                                                      | 52        |
| 2.1.4.              | Faire corps                                                                                              | 53        |
| 2.2.                | L'ordre du défilé                                                                                        | 56        |
| 2.2.1.              | Mathématisation                                                                                          | 56        |
| 2.2.2.              | Entre continuité et discontinuité                                                                        | 57        |
| 2.3.                | Impossibilité de voir : le pont comme solution                                                           | 58        |
| 2.3.1.              | Tension et inadaptation                                                                                  | 58        |
| 2.3.2.              | Recul de l'écriture : montrer ceux qui ne voient pas                                                     | 59        |
| 2.3.3.              | Le pont : dépasser l'aporie                                                                              | 61        |
| <b>3.</b>           | <b>L'errance comme défilé dans <i>La conquête de Plassans</i></b>                                        | <b>64</b> |
| 3.1.                | Le renversement du « porte-regard » : de la flânerie au défilé                                           | 64        |
| 3.2.                | Le défilant aliéné                                                                                       | 67        |
| 3.2.1.              | Un regard qui scrute                                                                                     | 67        |
| 3.2.2.              | Constitution d'une foule                                                                                 | 68        |
| 3.3.                | La multiplicité de la réalité : quand parole et visible s'entremêlent                                    | 69        |
| 3.3.1.              | La puissance de la parole                                                                                | 70        |
| 3.3.2.              | Le défilé comme plurivoque                                                                               | 71        |
| <b>4.</b>           | <b>Le défilé invisible dans <i>Une page d'amour</i></b>                                                  | <b>72</b> |
| 4.1.                | La représentation                                                                                        | 72        |
| 4.2.                | La représentation condamnée à l'abstraction                                                              | 74        |
| 4.3.                | La suspension du dispositif du voir                                                                      | 75        |
| 4.3.1.              | Le point de vue mis à l'écart                                                                            | 75        |
| 4.3.2.              | Le point de vue en retard                                                                                | 76        |
| <b>5.</b>           | <b>Conclusion : le défilé comme dispositif. Composition de la réalité, supposition d'un point de vue</b> | <b>77</b> |
| <b>CHAPITRE 3 :</b> | <b>LES SCÈNES DE THÉÂTRE</b>                                                                             | <b>80</b> |
| <b>1.</b>           | <b>Introduction</b>                                                                                      | <b>80</b> |

|                                                                                             |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>2. Le théâtre pour se voir. L'exemple de <i>La curée</i></b>                             | <b>83</b>  |
| 2.1. Mise à distance                                                                        | 85         |
| 2.2. « L'illusion identificatrice »                                                         | 86         |
| <b>3. Le théâtre se joue ailleurs. L'exemple d'<i>Une page d'amour</i></b>                  | <b>88</b>  |
| 3.1. À l'écart de la scène. Le spectacle de marionnettes                                    | 89         |
| 3.1.1. Mise en place de l'artifice, la rampe menacée                                        | 89         |
| 3.1.2. Une autre pièce                                                                      | 90         |
| 3.2. Au-delà du texte. La répétition du <i>Caprice</i>                                      | 92         |
| 3.2.1. Juliette, metteuse en scène                                                          | 92         |
| 3.2.2. Équivocité du texte                                                                  | 94         |
| <b>4. Le théâtre multiplie le visible. L'exemple de <i>Son Excellence Eugène Rougon</i></b> | <b>95</b>  |
| 4.1. Mise en place d'un théâtre au Corps législatif                                         | 96         |
| 4.2. Foisonnement et pluralité                                                              | 98         |
| 4.3. Un retour du roman ?                                                                   | 101        |
| 4.3.1. En coulisses                                                                         | 101        |
| 4.3.2. Une voix romanesque                                                                  | 102        |
| 4.3.3. « Sous la fiction du parlementarisme »                                               | 103        |
| <b>5. Conclusion</b>                                                                        | <b>105</b> |
| <b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>                                                                  | <b>107</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE</b>                                                                        | <b>111</b> |

## Introduction générale

Zola naturaliste ? Voilà une fausse évidence. C'est en tout cas ce que ce mémoire voudrait montrer. Partons d'un simple constat : le personnage zolien se trouve souvent dans des situations où il regarde ou cherche à regarder. Au bord de l'encadrement d'une fenêtre, à travers une vitre, il contemple le monde qui l'entoure. Emporté par la foule, il tente de prendre de la hauteur pour voir un défilé. Au théâtre, il assiste à une représentation. Ce qui est regardé donne l'impression de faire spectacle. Postuler qu'une pièce de théâtre est un spectacle n'étonnera personne. Dire que le défilé l'est aussi ne provoquera pas davantage de contestation. Mais la mer et Paris sont-ils des spectacles ? Le lecteur, qui se souviendra de l'ampleur des paysages zoliens, répondra sans nul doute que la nature, chez Zola, si elle n'est pas un spectacle, est au moins spectaculaire. Spectaculaire aux yeux du lecteur, mais aussi aux yeux du personnage. Ce que l'écrivain « naturaliste » présente et décrit correspond à un champ de vision, à un espace visible par le personnage. Spectaculaire, immaîtrisable, on aura l'impression que la chose regardée reste lointaine, étrangère, qu'elle soit construite, organisée, ou non. Pour autant, le visible génère souvent une attente ou une frustration. Le lecteur remarque aisément que le personnage zolien, quand il regarde, cherche à voir encore plus, encore mieux, en dépassant les obstacles. Comme la jeune fille face à la mer qui tente de percevoir plus nettement les traits brouillés de la voile d'un bateau qui se dessine au loin. Comme l'enfant qui cherche dans le panorama parisien le dôme des Invalides. Comme la foule assistant à un défilé qui veut voir à tout prix le jeune prince impérial caché dans sa voiture. Comme le spectateur de théâtre qui cherche du regard un ami dans la salle comble. Le lecteur s'arrêtera à ce constat : le personnage zolien observe. Les critiques de l'esthétique zolienne, quant à eux, creuseront la faille. Pour Philippe Hamon – même si nous nuancerons plus loin sa position –, le regard engendre une description transparente du monde<sup>1</sup>. Émilie Piton-Foucault décèle plutôt, pour sa part, une expérience d'opacité. L'écriture de Zola, au moment de décrire ce qui est vu par les personnages qui regardent, rappelle sèchement : « On ne voyait rien »<sup>2</sup>. Se dressent devant le regard de l'observateur des empêchements, des obstacles ou encore le vide.

Alors qu'elle annonce qu'elle montre, l'écriture zolienne dérobe. Ou ne serait-ce pas plutôt qu'elle ne parvient pas à saisir le visible ? Mais qu'est-ce donc alors qui lui échappe ? À

---

<sup>1</sup> Pour en savoir plus, nous renvoyons le lecteur vers HAMON P., *Le personnel du roman et Du descriptif*.

<sup>2</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 2003 [1876], p. 128.

en croire la lecture naturaliste, Zola clame vouloir et pouvoir montrer la réalité du monde, naturelle et sociale<sup>3</sup>. Qu'il y ait un souci naturaliste du rapport au monde réel est indéniable. Mais la complexité de cette préoccupation n'en demeure pas moins soumise à un enjeu qui est d'abord littéraire : comment parvenir à *dire* ou *écrire* cette réalité ? Il nous faut y insister pour bien situer l'espace de notre questionnement. Zola écrit et s'interroge sur le rapport de l'écriture à la réalité. Bien sûr, il serait alors légitime de s'interroger encore – dans une perspective lacanienne, par exemple, voire déjà aussi kantienne – sur la visée d'un réel par-delà une réalité construite, dans l'opacité du « on ne voit rien ! ». Pourtant, il nous semble que cette interrogation, pour pertinente qu'elle soit, n'est pas à proprement parler zolienne. Ce qui est en jeu dans les *Rougon-Macquart*, selon nous, c'est moins le statut d'un réel par-delà la réalité, que l'épaisseur qui se constitue, en amont, de l'écriture à la réalité visible – si difficilement visible. Zola, selon nous, ne se soucie pas d'un « pur » réel, atteignable ou non, mais du cadrage spécifique de la réalité par l'écriture elle-même. C'est par ce cadrage que le sujet zolien entre en interaction avec le monde qui l'entoure. Nous désignerons ces « matrices d'interactions »<sup>4</sup> par la notion de *dispositif*, sur laquelle nous revenons plus précisément dans la partie intitulée « Du dispositif » de notre introduction.

Notre étude de quatre romans des *Rougon-Macquart* a conduit à considérer le personnage zolien comme observateur du monde, mais un observateur parfois insatisfait, souvent contraint par un dispositif qui cadre le visible et se montre en tant que cadre. *La curée* (plus ponctuellement) (1872), *La conquête de Plassans* (1874), *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), *Une page d'amour* (1878) et *La joie de vivre* (1884) se rencontrent autour de quatre dispositifs de visibilité : la fenêtre, le panorama, le défilé et les scènes de théâtre. C'est en voulant faire le voyage d'une immédiateté de la réalité (le paysage vu par la fenêtre) à sa forme la plus organisée (une représentation théâtrale) que nous nous questionnerons sur la constitution et la mise en crise de la représentation par les dispositifs de visibilité pour tenter de saisir les particularités de l'esthétique zolienne.

---

<sup>3</sup> ZOLA E., « Préface », dans *La fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1981 [1871], p. 28 : « Cette œuvre, qui formera plusieurs épisodes, est donc, dans ma pensée, l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire ».

<sup>4</sup> Cf. ORTEL P. (dir.), *Penser la représentation II. Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008, p. 6.

## Du dispositif

Le terme de « dispositif » est aujourd'hui largement utilisé dans diverses disciplines, telles que la philosophie, le droit ou la théorie de l'art, qui lui confèrent des significations multiples. Il reste généralement associé à la pensée de Michel Foucault qui lui attribua une importance centrale dans sa réflexion développée à partir des années 1970 dans *L'Ordre du discours* et *Surveiller et punir*. Le philosophe désigne par ce terme un ensemble de structures et pratiques :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif.<sup>5</sup>

Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, le philosophe italien Giorgio Agamben revient sur la définition de Foucault en proposant d'élargir la notion de dispositif à « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »<sup>6</sup>. Le dispositif engloberait donc aussi « le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie [...] et pourquoi pas le langage lui-même [...] »<sup>7</sup>. La littérature et le langage, parce qu'ils capturent, orientent, déterminent, sont eux-mêmes des dispositifs.

Philippe Ortel, dans la préface de *Discours, image, dispositif*, souligne la dimension pratique du dispositif, utilisé pour « servir »<sup>8</sup>. Son sens « commence avec sa fonction »<sup>9</sup>. Constitué d'éléments composites qui font son unité, le dispositif permet d'agencer et de créer l'interaction entre objets et sujets. Étymologiquement, le mot « dispositif » montre qu'il sépare – par le préfixe *dis* – autant qu'il unit : « Au-delà de l'organisation, il porte en lui-même le principe de sa dissolution. [...] Le dispositif est dans le “dis”, la fente qui crée le rapport. Il place en séparant »<sup>10</sup>. Ortel rappelle que la séparation – inhérente au dispositif – trouve son

---

<sup>5</sup> FOUCAULT M., cité dans AGAMBEN G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2006, pp. 8-9.

<sup>6</sup> AGAMBEN G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 31.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> VOUILLOUX B., *Du dispositif*, cité dans ORTEL P. (dir), *Penser la représentation II. Discours, image, dispositif*, op. cit., p. 6.

<sup>9</sup> ORTEL P. (dir), *Penser la représentation II. Discours, image, dispositif*, op. cit., p. 6.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

illustration dans l'idée de crise<sup>11</sup>. Le mot *crise* provient étymologiquement de *krinein* qui signifie *séparer* en grec. Le dispositif sépare, met en crise, construit et déconstruit. Par le mouvement de déconstruction, le dispositif se révèle : « L'effet déconstructif du dispositif est particulièrement visible dans l'espace de la représentation. À tous les niveaux, la scission menace, surtout depuis le XIX<sup>e</sup> siècle où chaque changement esthétique prend des allures de crise »<sup>12</sup>. Déconstruction et crise mimétique se révèlent en même temps que le dispositif se dévoile et se montre.

L'idée d'un dispositif qui montre sa structure dans le texte littéraire nous invite à nous interroger sur le dévoilement du mouvement d'écriture par l'apparition du dispositif. Ortel distingue le dispositif *employé* du dispositif *exposé*<sup>13</sup>. Le dispositif employé est utilisé dans la vie quotidienne pour remplir un rôle fonctionnel et s'efface ainsi au cours de l'usage. Le dispositif *exposé* est un dispositif représenté, qui fait image. Son agencement et sa configuration priment et se trouvent au centre de l'attention. En passant sur le plan de la représentation, le dispositif se donne comme structure à voir et comme objet esthétique. Il dépasse ainsi l'outil de description transparent dont on nierait la médiation. Nous travaillerons des dispositifs qui sont montrés comme défectueux, dysfonctionnant, en crise dans leur interaction avec la réalité.

## Du naturalisme critique

L'écriture zolienne donne à voir des dispositifs de visibilité qui font tache ou défaut, au contraire de s'effacer. Le dispositif exposé fait ainsi l'aveu d'une impossibilité de l'écriture à représenter la réalité en toute transparence. Par le défaut du dispositif, c'est le geste d'écriture lui-même qui se montre, comme tentative d'organisation d'éléments hétérogènes, et qui par là devient manifestation du désordre. Pour Piton-Foucault, « c'est peut-être justement parce qu'ils véhiculent traditionnellement la conception d'une reproduction transparente du monde réel dans l'œuvre d'art que ces motifs sont précisément subvertis, agressés, retournés par la fiction zolienne. En cela, ils témoigneraient d'un malaise de Zola face à l'idée même de reproduction mimétique [...] »<sup>14</sup>. Geste d'écriture et dispositif répondent à la même nécessité de donner à

---

<sup>11</sup> Cf. *idem*.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Cf. *ibid.*, p. 37.

<sup>14</sup> PITON-FOUCAULT E., *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 263.

voir la réalité, alors même que celle-ci échappe à l'écrivain naturaliste qui affiche pourtant sa prétention à la saisir.

Dans l'esprit commun de la critique littéraire, Zola voue son écriture à une esthétique de la transparence. L'auteur n'a en effet cessé de mener des campagnes en faveur du naturalisme, de revendiquer son appartenance à son esthétique, d'en établir les principes et de le théoriser quinze années durant, pendant lesquelles il publia de nombreux articles de théorie et critique littéraires sur le sujet. Revenons sur un bref historique de sa réflexion à ce propos<sup>15</sup>.

Henri Mitterand rappelle que Zola a reçu une éducation littéraire éclectique : il se passionne pour les poètes romantiques, en particulier Musset et Hugo, s'ouvre à Montaigne et Molière, et est introduit aussi bien à la tragédie classique française qu'à Shakespeare. Enfin, sa lecture de Michelet fait naître des curiosités plus modernes et l'initie à une pensée physiologiste et médicale. Les premiers ralliements du jeune écrivain à une esthétique réaliste – qui emprunte aux sciences leurs hypothèses fondamentales – se dessinent dès les années 1864 ainsi que son admiration pour Taine puis Balzac. Pendant quinze ans, Zola crée une véritable théorie esthétique dont les mots clé sont l'*observation* et l'*analyse*, auxquels on peut ajouter la *nature*, le *document*, l'*enquête*, la *réalité*, le *déterminisme*<sup>16</sup>. Or, Zola tient un discours ambigu lorsqu'il clame la nécessité d'un naturalisme fondé sur une méthode analytique et sur la reconnaissance du tempérament particulier de l'observateur. L'œuvre d'art est, pour l'écrivain, « un coin de nature vu à travers un tempérament »<sup>17</sup>. Pour Mitterand, le souci de Zola d'« associer la vérité des faits et la liberté du “tempérament” ren[d] son discours, sinon contradictoire, au moins hétérogène »<sup>18</sup>. Il n'est pas question de revenir sur la réalité du projet naturaliste qui veut rendre compte d'une « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire »<sup>19</sup>. Mais il s'agit de s'interroger sur les ambiguïtés de la perspective naturaliste.

L'inconséquence de l'esthétique réaliste a déjà été largement pointée du doigt par la critique, qui lui oppose l'argument de l'impossible objectivité. Piton-Foucault résume la réflexion de Roland Barthes à ce sujet : « la quête de la vérité de tout auteur réaliste est vaine et illusoire dans la mesure où son texte n'est pas le réel, mais un faisceau de signes [...] »<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Cf. MITTERAND H., *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1986.

<sup>16</sup> Cf. *ibid.*, p. 26.

<sup>17</sup> Zola écrit cela dans une lettre adressée à son ami Anthony Valabrègue en 1864. Cf. ZOLA E., *Correspondance*, éd. Pagès A., Paris, Flammarion, coll. GF, 2012, p. 110.

<sup>18</sup> MITTERAND H., *Zola et le naturalisme*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>19</sup> ZOLA E., « Préface » dans *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>20</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 33.

Mitterand souligne que, le roman, « par nature, implique la fiction, l'invention de personnages et de situations imaginaires »<sup>21</sup>, mais aussi « une construction et un ordre des faits, c'est-à-dire la négation du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou le réel de la vie »<sup>22</sup>. Il serait impossible d'atteindre une réalité chaotique pour un romancier réaliste ou naturaliste qui, pour se faire comprendre, doit évidemment mettre de l'ordre dans le chaos<sup>23</sup>. L'écrivain réaliste doit donc se débattre avec l'aporie de son projet : la réalité, lorsqu'elle est doublée, mise en image, c'est-à-dire représentée, se voit nécessairement mise à distance, repoussée, éloignée. La représentation de la réalité est la source même de sa mise à l'écart. Pour Clément Rosset, « c'est le sort de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt *autre* : l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère »<sup>24</sup>. Ainsi, l'écriture n'aura jamais achevé de tenter d'atteindre une réalité qui se dérobe aussitôt qu'elle semble être saisie.

Ce « fameux débat »<sup>25</sup>, bien qu'« aujourd'hui ancien et enterré »<sup>26</sup>, permet de soulever les premières limites de « l'utopie »<sup>27</sup> des projets réaliste et naturaliste.

Comment l'esthétique zolienne fait-elle face à l'aporie de son projet ? C'est un passage d'une lettre de Zola adressée à Valabrègue<sup>28</sup> en 1864 et déjà largement commenté par la critique (nous pensons à Henri Mitterand, Philippe Hamon, Stéphane Lojkine, Andrea Del Lungo et Émilie Piton-Foucault) qui permet de revenir sur la question du tempérament de l'écrivain naturaliste évoquée par Zola : « Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité »<sup>29</sup>. Selon Stéphane Lojkine, chez Zola,

contrairement à l'imagination romantique, qui sert de troisième terme entre la nature et l'œuvre, le « tempérament » ne « décompose » pas et ne « recompose » pas l'univers [...], mais se contente de « modifier » l'image de la nature en la colorant diversement, selon la personnalité de l'artiste et le mouvement esthétique auquel il se rattache.<sup>30</sup>

<sup>21</sup> MITTERAND H., *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 1.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *Poétique*, vol. 176, no. 2, 2014, p. 166. [En ligne, page consultée le 03/12/2021 : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2014-2-page-163.htm>]

<sup>24</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 266.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> ZOLA E., *Correspondance*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> LOJKINE S. (dir.), *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2001, p. 139.

L'esthétique zolienne est pour Lojkin, comme pour Hamon, une esthétique de la « transparence mimétique »<sup>31</sup>, mais la nature – ce que nous nommons « visible » ou « réalité » – y serait colorée<sup>32</sup> par le tempérament de l'écrivain, au moment de l'acte créateur. Piton-Foucault regrette cette lecture qui place « parfois trop rapidement » la lettre de Zola à Valabrègue « comme plaidoyer pour la transparence mimétique »<sup>33</sup> et revient à la métaphore de la fenêtre, mobilisée dans le discours zolien :

Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée. Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image.<sup>34</sup>

Pour Piton-Foucault, ce passage de la lettre à Valabrègue atteste de la position zolienne défendant une fenêtre qui n'est pas « libre »<sup>35</sup>, ouverte, transparente, mais qui « entravée, par une sorte de vitre translucide certes », est « obstruée malgré tout »<sup>36</sup>. La chercheuse insiste sur le vocabulaire de l'écrivain – « enchâssé », « écran », « à travers », « s'interposer » – qui montre un Zola insistant sur l'idée de « médiation »<sup>37</sup> dans l'œuvre d'art. Et plus loin, l'écrivain naturaliste continue de reconnaître l'impossible transparence :

Pour reprendre la comparaison, si la fenêtre était libre, les objets placés au-delà apparaîtraient dans leur réalité. Mais la fenêtre n'est pas libre et ne saurait l'être. Les images doivent traverser un milieu, et ce milieu doit forcément les modifier, si pur et si transparent qu'il soit. Le mot *art* n'est-il pas d'ailleurs opposé au mot *nature* ?<sup>38</sup>

Pour Andrea Del Lungo, « Zola recourt aux transformations optiques qu'opère, au niveau des couleurs et des formes, l'écran interposé entre le réel et sa représentation » pour montrer « l'impossibilité de la reproduction de la “réalité exacte” dans l'œuvre artistique »<sup>39</sup>. Si la fenêtre est souvent assimilée par la critique à une métaphore de la création qui reproduirait de façon mimétique le monde, Zola considère la représentation avec plus de complexité. Pour l'écrivain, la fenêtre ne donne pas à voir le monde de façon transparente, pas plus que la création

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>32</sup> *Cf. ibid.*, p. 140.

<sup>33</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 42.

<sup>34</sup> ZOLA E., *Correspondance*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>35</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 42.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> ZOLA E., *Correspondance*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>39</sup> DEL LUNGO A., *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2014, p. 56.

ne peut reproduire mimétiquement la réalité. Fenêtre et création donnent à voir, présentent un monde, mais elles ne sauraient se défaire de l'obstacle de la médiation. C'est ainsi qu'il faut entendre la phrase citée plus haut : « Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ».

L'écrivain naturaliste est donc bien conscient du leurre d'une écriture de la transparence parce qu'il comprend, selon Piton-Foucault, « l'impossible spécificité de ce discours qui aurait pour but de n'en être pas un »<sup>40</sup>. Lucide, Zola ne tente pas de nier l'inévitable médiation du discours romanesque et fait l'aveu de l'inaccessible représentation absolue du monde réel. Nous nous interrogerons, à la lumière des dispositifs – objets de médiation –, sur les modalités selon lesquelles la quête de la représentation de la réalité se met à dériver, se montre et enrichit l'esthétique zolienne. Fervent défenseur d'un naturalisme théorique, le romancier à l'œuvre se découvre moins sûr de lui et engage une esthétique critique dans son rapport à la réalité. Conscient de son propre regard qui compose l'écriture et contrôle le mot, Zola déploie un naturalisme critique de la vision et de ses empêchements.

Revenons enfin à Hamon qui nuance sa critique, notamment quant à la « textualisation »<sup>41</sup> de la réalité chez l'écrivain naturaliste. Pour Hamon, « il ne s'agit plus de répondre à une question du genre : *Comment la littérature copie-t-elle la réalité ?* »<sup>42</sup>. Mais d'analyser une écriture qui conduit à nous demander : « *Comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité ?* »<sup>43</sup>. Plus précisément, nous nous demanderons comment l'esthétique zolienne, tout en prétendant représenter, dit la difficulté de faire voir.

---

<sup>40</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 41.

<sup>41</sup> HAMON P., « Un discours contraint », cité dans PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 34.

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Idem.*

# Chapitre 1. La fenêtre et le panorama

## 1. Introduction

Il n'est pas si étonnant que Zola ait choisi la métaphore de la fenêtre pour expliciter sa conception de la création artistique au cours de son échange avec Valabrègue. Le motif est marquant par sa fréquente récurrence dans la construction des intrigues des *Rougon-Macquart*. Les passages qui décrivent un personnage regardant par une fenêtre sont nombreux, et autant que ceux qui mentionnent des fenêtres vues depuis l'extérieur. La fenêtre, dans les romans que nous analysons, n'apparaît jamais prise pour elle-même, mais implique toujours un regard, une interaction. Elle est certes un support, mais plus encore, un dispositif qui dirige et suppose un point de vue.

La fenêtre zolienne a fait l'objet particulier d'une étude très argumentée d'Émilie Piton-Foucault, dont nous avons déjà cité l'ouvrage. Son analyse se distancie des précédentes études sur le même motif, plus traditionnelles, qui se cantonnaient à considérer l'usage de la fenêtre chez Zola comme réponse à l'esthétique naturaliste. S'éloigner de ce constat, discerner en l'œuvre zolienne le mythique ou l'irréel et ainsi postuler, comme nous l'avons fait en introduction, la conception d'un naturalisme critique, ouvre d'autres possibilités réflexives. Le motif de la fenêtre prend ainsi de l'épaisseur, ne symbolisant plus la transparence, mais l'opacité ou l'enchâssement. Ces considérations antinomiques de la fenêtre se trouvent illustrées par les travaux de Philippe Hamon et d'Émilie Piton-Foucault, dont nous résumons les analyses.

Il serait anachronique de parler d'un débat entre les deux théoriciens, le premier ayant publié bien plus tôt ses réflexions que la seconde. Nous évoquerons davantage un approfondissement de la part de la chercheuse qui, relativisant les acquis de son prédécesseur, apporte une vision nouvelle, sans doute contre-intuitive aux yeux de la critique qui s'accorde autour d'un consensus postulant la transparence du projet zolien. Hamon s'inscrit dans ce mouvement en défendant une esthétique de la transparence chez Zola qui parviendrait à respecter un « cahier des charges » naturaliste. Pour le théoricien, « le regard est constitutif du projet descriptif »<sup>44</sup> de Zola. Si le romancier cherche à décrire un monument, il choisira de le faire regarder par un personnage. Pour autant, cela demande que l'auteur rende possible ce regard. C'est ce qu'Hamon appelle le *pouvoir-voir*. Il désigne par là tous les éléments qui conditionnent la réalisation de la vision : la lumière (naturelle ou artificielle), l'absence

---

<sup>44</sup> HAMON P., *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, p. 70.

d'obstacles, le caractère minutieux du regard, etc. Ainsi, « la fenêtre est certainement un lieu privilégié permettant l'introduction d'une description »<sup>45</sup>. En d'autres termes, elle serait un outil permettant des passages descriptifs. Plus encore, la fenêtre deviendrait nécessaire à la réalisation d'une description en tant qu'elle permet la pause descriptive et la transparence. Le personnage qui regarde à travers la fenêtre – qu'elle soit ouverte ou fermée – ferait donc face à un visible déjà évident, déjà désigné. Évidemment, ce mouvement de l'écriture s'inscrit dans les besoins de la démarche naturaliste, comme le souligne Hamon : « Phénomène architectural d'époque (diffusion du verre à vitre sur grandes surfaces, exploration des possibilités du fer et du verre) et esthétique romanesque d'époque (le vraisemblable descriptif, le réalisme) se rejoignent pour promouvoir ce motif à un extrême rendement romanesque »<sup>46</sup>. Pourtant, une dissection – comme l'a réalisée Piton-Foucault – de nombreux passages impliquant des fenêtres montre au contraire que la fenêtre n'est pas systématiquement ouverte sur le monde. Pour expliciter la démarche suivie par la chercheuse, nous citons ses propres mots placés en introduction :

Que la fenêtre soit symboliquement, thématiquement, esthétiquement un motif essentiel de l'œuvre de Zola, nous n'en doutons pas. Qu'elle puisse être érigée au rang de métaphore métadiscursive de l'esthétique du romancier, nous en partageons volontiers l'idée. Néanmoins, que cette si belle association du motif à la théorie donne naissance au système d'une esthétique zolienne de la transparence mérite examen et confrontation au détail du texte, pour éviter une lecture trop systématique de cette œuvre qui ne cesse selon nous de mettre en crise les principes qu'elle clame haut et fort – bien trop haut, bien trop fort... C'est donc à une analyse de la verrue, de la tache, du parasite, du jeu dans le mécanisme représentatif des *Rougon-Macquart* que nous allons nous livrer dans *La fenêtre condamnée*, afin d'examiner les conditions de possibilité d'une esthétique zolienne bien différente, celle de l'opacité et ses graves conséquences sur la relation entretenue par l'écrivain avec cette vérité qui lui tient tant à cœur.<sup>47</sup>

Radicalement opposées, les positions défendues par Hamon et Piton-Foucault s'accordent pour tenir la fenêtre comme lieu où se joue un regard tendu vers la réalité. Nous tiendrons compte de leurs deux visions, en traitant la fenêtre comme renvoyant à elle-même et refusant l'ouverture sur le monde extérieur, mais en insistant, dans la suite de nos analyses, sur l'importance d'un monde qui se déploie chez Zola par des paysages panoramiques.

La première partie de notre réflexion sera consacrée à l'analyse des fenêtres en ce qu'elles ont de complexe et d'équivoque, rejoignant ainsi la thèse de Piton-Foucault. Nous

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 15.

tenterons de comprendre ce que le traitement des fenêtres révèle de la vision, puis de l'écriture même. Si elle évoque en général la transparence et l'ouverture, la fenêtre est aussi fondamentalement ce qui sépare l'intérieur et l'extérieur. Gérard Wajcman souligne que « le nom de *fenêtre* désigne à la fois, en même temps et aussi bien, l'ouverture pratiquée dans le mur d'une maison et l'appareil qui vient obturer cette ouverture »<sup>48</sup>. Plus encore, elle manifeste cette séparation, puisqu'elle montre le dehors aux yeux de celui qui se trouve au-dedans, et montre le dedans à celui qui est dehors. Elle est une séparation qui, par sa présence, révèle ce qu'elle relie. Dès lors, nous verrons comment Zola, notamment dans *La joie de vivre* et *La conquête de Plassans*, engage cette question du voir en montrant des fenêtres non pas simplement transparentes, mais obturées, noires, qui sont des obstacles à la description. En quoi la transparence perd-elle son évidence ? Comment le voir peut-il être tenu en échec ? Nous analyserons aussi des passages dans lesquels un personnage s'approche d'une fenêtre qui, ne donnant pas lieu à une description du monde extérieur, deviennent des moments de suspension – ce qu'il y a derrière la fenêtre se dérobe et devient le reflet de la pensée et des émotions du personnage.

En fin de compte, la fenêtre révèle un regard qui désire. Le voyeurisme des personnages réside justement dans l'impossibilité de la réalisation de ce regard. L'œil, pour que subsiste le désir, ne peut atteindre la chose regardée. Le regard espionne, se cache et se dérobe à l'œil de l'autre, jeu auquel se livrent les personnages de *La conquête de Plassans*. Le voyeur, c'est aussi l'écrivain qui tente d'atteindre la réalité, qui la désire, mais qui se voit tenu en échec, ne serait-ce qu'en raison du passage au papier et à la fiction. Si le regard des personnages métaphorise le regard de l'écrivain naturaliste, la fenêtre, « écran sur lequel Zola projette sa création, son œuvre, ses couleurs et ses lignes »<sup>49</sup>, évoque même parfois la page sur laquelle l'écrivain écrit<sup>50</sup>.

La fenêtre renverrait donc à elle-même, au personnage ou à l'écriture. Cependant, on ne peut ignorer les descriptions zoliennes de l'espace. Dans *La joie de vivre* et *Une page d'amour*, la mer et Paris, souvent contemplés depuis une fenêtre – mais pas seulement –, font l'objet de vastes passages descriptifs. Sous la forme du panorama, dont nous expliciterons les fondements historiques et les enjeux dans la seconde partie de ce chapitre, Zola cadre la réalité. Il semble

---

<sup>48</sup> WAJCMAN G., *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. Philia, 2004, p. 29.

<sup>49</sup> Podcast France Culture, GARRIGOU-LAGRANGE M., « Émile Zola : la fenêtre des *Rougon-Macquart* », *La compagnie des auteurs*, entretien avec Émilie Piton-Foucault, Paris, 18 décembre 2018. [En ligne, page consultée le 12/05/2022 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/la-compagnie-des-auteurs-emile-zola-la-fenetre-des-rougon-macquart-1ere-diffusion-18-12-2018-2365455>]

<sup>50</sup> Cf. *idem*.

jouer avec le dispositif, lui permettant tout à la fois de mettre à distance la réalité et de la relier au point de vue du personnage. Les descriptions de Paris dans *Une page d'amour* font penser à une toile à la touche impressionniste et ne dissimulent pas le vapoureux, le flou et même l'invisible. Pour autant, le panorama met à distance, constitue ce qui est vu dans son altérité, voire dans son étrangeté. Dans *La joie de vivre*, la menace de la mer dont les marées détruisent les terres et même le village pousse cette étrangeté jusqu'à la violence d'une immersion possible. En submergeant l'espace, la mer n'envelopperait-elle pas alors le personnage et son regard ?

## 2. La fenêtre

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?

Charles Baudelaire, « Les Fenêtres », *Le Spleen de Paris*.<sup>51</sup>

En 1863, Baudelaire dédie aux fenêtres un poème en prose. Andrea Del Lungo propose une analyse de ce texte sous le prisme de la métaphore de la création : « Par son rôle de cadrage, la fenêtre articule un rapport du sujet au monde sur lequel se fonde la représentation artistique ou la projection imaginaire de l'œuvre d'art »<sup>52</sup>. Selon lui, la fenêtre est ici l'exemple d'une théorie de la représentation où s'allient « l'ordre herméneutique » et « la puissance

---

<sup>51</sup> BAUDELAIRE C., « Les Fenêtres », *Le Spleen de Paris*, Le livre de poche, coll. Classiques, 2003, p. 173. Dans *La fenêtre condamnée*, Piton-Foucault place ce poème en épigraphe de sa première partie consacrée à « la remise en cause de la transparence réaliste ».

<sup>52</sup> DEL LUNGO A., « Sens du regard et construction identitaire. Sur "Les Fenêtres" », *L'Année Baudelaire*, vol. 17, 2013, p. 115.

imaginative », montrant, dans les derniers vers, « l’affirmation de l’identité même du poète »<sup>53</sup>. La fenêtre est ici traitée comme séparation entre la réalité et le sujet, mais surtout comme dispositif qui « *structure* la perception [de la réalité], mais aussi le processus imaginatif et poétique qui en permet la représentation »<sup>54</sup>.

Le poème de Baudelaire s’ouvre sur une opposition entre deux observateurs : celui qui regarde une fenêtre ouverte et celui qui regarde une fenêtre fermée. Pour autant, ils partagent une position commune. Ils ne regardent pas au travers d’une fenêtre depuis l’intérieur, mais bien depuis l’extérieur, en attestent la locution « du dehors » pour le premier observateur, et la suite du poème pour le second, montrant une fenêtre « éclairée d’une chandelle » au travers de laquelle est observée une femme. Une seconde opposition marque la première phrase. Les verbes *voir* et *regarder* ne jouissent pas d’une valeur commune. « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée » insinue une différence hiérarchique entre un regard qui voit *moins* et un regard qui voit *plus*. Le second verbe, *regarder*, renvoie à la perception physique de l’observation tandis que le verbe *voir* insinue l’implication de l’imagination. La capacité de *voir* désigne ainsi la possibilité d’*imaginer* à partir d’un « objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant »<sup>55</sup>. Si le premier observateur regarde « ce que l’on peut voir au soleil », c’est-à-dire à travers une fenêtre ouverte qui laisse passer les rayons, c’est le second qui détient le pouvoir de l’imagination face à une fenêtre dont seule une chandelle perce l’obscurité : « Baudelaire affirme ainsi *le pouvoir de l’imagination*, comme seul moyen de saisir une “réalité”, (“ce qui se passe derrière la vitre”), qui reste insaisissable pour celui à qui cette même réalité, l’espace intérieur à la fenêtre, se donne à voir dans toute sa luminosité et dans toute sa matérialité »<sup>56</sup>.

Dans la deuxième partie du poème surgit un « je » qui raconte la projection de sa vision. Un indice spatial suggère que l’observateur regardant la fenêtre fermée se situe en fait lui-même aux abords d’une fenêtre. « Par-delà les vagues de toits » implique que la femme inconnue aperçue par l’observateur se trouve en hauteur. Or, ce spectacle ne peut donc être perçu que depuis une fenêtre également surélevée. De là, le « je » peut *imaginer* : « Avec son visage, avec

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> BAUDELAIRE C., *op. cit.*, p. 173.

<sup>56</sup> DEL LUNGO A., « Sens du regard et construction identitaire. Sur “Les Fenêtres” », *op. cit.*, p. 122.

son vêtement, avec son geste, avec très peu de données, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende ».

Pour Del Lungo, la tension entre l'histoire et la légende met en exergue un questionnement : « la fenêtre fermée serait-elle le cadre du déploiement de l'imagination [...], ou du déchiffrement herméneutique, comme le prouve la capacité du poète à restituer une totalité à partir des plus menus indices ? »<sup>57</sup>. Le poème montre la complémentarité de ces deux mouvements, suggérant que « le déchiffrement herméneutique, qui permet de “refai[re] l'histoire” avec une puissance rétrospective, constitue le préalable nécessaire à un investissement imaginaire dont la puissance prospective réside dans la création artistique »<sup>58</sup>. Précisément, c'est à partir de ce que le « je » aperçoit au travers de la fenêtre fermée qu'il imagine une histoire et crée ainsi un poème. Le « je » devient alors le poète qui crée à partir du visible et le fait signifier. Pour Jean Starobinski, qui a également commenté ce poème, le « je » entend « reconquérir le sens manquant, le conjecturer, le réinventer, réinsérer dans la durée d'une histoire la figure saisie dans l'instant isolé d'un coup d'œil »<sup>59</sup>.

Néanmoins, le lecteur n'a pas accès au contenu de la légende que l'observateur a créée autour du personnage féminin inconnu. Elle n'est pas déployée dans le poème, mais demeure dans l'intériorité du « je » : « j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant ». L'impossibilité de révéler la légende semble due à un regard toujours tendu vers elle et vers la fenêtre, mais qui ne peut se réaliser pleinement sans une réciprocité accordée à ce regard. Starobinski commente : « La fenêtre lointaine encadre une figure à la fois visible et inaccessible. Les vagues de toits, puis la vitre *séparent*, tandis que la lumière intérieure *éclaire*. [...] Mais si la fenêtre attire le regard, elle n'est elle-même l'origine d'aucun regard dirigé vers le spectateur. Nulle réciprocité. La fenêtre est un œil qui fascine, mais qui ne regarde pas »<sup>60</sup>. La fenêtre fermée, obscure, ne permet pas à un regard – en l'occurrence celui de la vieille femme inconnue – de se diriger vers l'extérieur et de rencontrer l'autre. Nous pourrions ainsi formuler l'hypothèse selon laquelle – l'observateur apercevant à la fenêtre fermée la lueur d'une chandelle – la scène se déroule dans la pénombre. Le personnage qui se situe ainsi de l'autre côté de la vitre ne voit certainement que son propre reflet. La fenêtre renverrait ainsi à elle-même, empêchant l'échange de regards avec l'observateur extérieur.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> STAROBINSKI J., « Fenêtres. [De Rousseau à Baudelaire] », *L'Idée de la ville*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 184.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 183.

La dernière phrase du poème évoque le repli sur soi que provoque la vision d'une fenêtre : « Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? ». Del Lungo propose une lecture différente de celle de Starobinski. Ce dernier lit essentiellement le poème comme l'illustration de la plus complète solitude de l'homme face à l'altérité et au monde. Pour Del Lungo, il s'agirait plutôt d'une affirmation du « je » en tant que créateur, la dernière phrase « renvoy[ant] moins à une définition essentielle – *qui je suis* – qu'à la détermination d'une fonction – *ce que je suis* »<sup>61</sup>. Il conclut : « La réalité placée hors du poète l'aide alors à sentir ce qu'il est au sein de la relation à cette même réalité, que les deux fenêtres spéculaires représentaient symboliquement : elle l'aide à sentir *qu'il est poète*. Ou, plus exactement, poète penché à une fenêtre ouverte, et en quête de ces fenêtres fermées qui constituent le lieu de connaissance du monde, et de soi »<sup>62</sup>.

L'analyse de ce poème proposée par Del Lungo nous permet de mettre en exergue les enjeux de la fenêtre zolienne. Nous travaillerons en effet sur des fenêtres obscures, voire obstruées, qui refusent la transparence. Elles sont aussi chez le romancier le lieu de projection et de reflet de l'intériorité d'un personnage. Lorsqu'elles sont regardées depuis l'extérieur, elles font l'objet de l'imagination de celui qui ardemment désire voir à l'intérieur, sans être vu lui-même. Ainsi, le dispositif se montre, expose ses failles et donne à voir le mouvement d'écriture : la fenêtre devient page blanche, dans l'attente de la création.

## 2.1. Le refus de la transparence

Si pour Philippe Hamon, « la fenêtre est certainement un lieu privilégié permettant l'introduction d'une description »<sup>63</sup>, Émilie Piton-Foucault s'étonne : « Zola utiliserait-il ce motif comme un manifeste pour la transparence mimétique, ignorant les inquiétudes propres aux fenêtres baudelairiennes que nous avons pu rencontrer dès 1863 ? »<sup>64</sup>.

Il est possible de faire un relevé des exemples des *Rougon-Macquart* qui représentent un personnage posté à une fenêtre donnant effectivement lieu à une pause descriptive du monde derrière la vitre. Ce relevé réalisé par Piton-Foucault sur base d'exemples déjà rassemblés par Hamon signale la présence d'une cinquantaine de fenêtres fonctionnant comme transparentes.

<sup>61</sup> DEL LUNGO A., « Sens du regard et construction identitaire. Sur "Les Fenêtres" », *op. cit.*, p. 128.

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> HAMON P., *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>64</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 21.

Ce nombre est loin d'être significatif si on le compare à l'omniprésence des scènes d'interactions avec la fenêtre<sup>65</sup>. Dès lors, le motif est loin d'être systématiquement dirigé vers le descriptif, allant même jusqu'à le refuser.

### 2.1.1. *La fenêtre obstruée*

C'est dès le premier chapitre de *La joie de vivre* que l'on rencontre un des exemples les plus significatifs de la crise de la transparence de la fenêtre. L'analyse proposée par Piton-Foucault est clairvoyante et nous choisissons d'en reprendre une partie. La nuit tombante, la jeune Pauline Chenu arrive à Bonneville, au domicile de sa nouvelle famille, les Chanteau. Installée dans le salon, elle découvre les lieux et se met à examiner la pièce. Elle fait ainsi face à une fenêtre qui lui offre le spectacle de la mer, qu'elle voit pour la première fois. Les rideaux levés laissent à priori le champ libre à la contemplation : « Mais déjà, la petite fille n'écoutait plus son oncle : par la fenêtre, elle venait d'apercevoir l'horizon immense, et elle traversa vivement la pièce, elle se planta devant les vitres, dont les rideaux de mousseline étaient relevés à l'aide d'embrasses de coton »<sup>66</sup>. Ce premier épisode présente une expérience attendue de la transparence : Pauline se place devant une fenêtre pour observer le monde extérieur. S'ensuit une description au déploiement classique et conventionnel :

La nuit tombait du ciel livide, où les bourrasques fouettaient le galop échevelé des nuages. On ne distinguait plus, au fond du chaos croissant des ténèbres, que la pâleur du flot qui montait. C'était une écume blanche toujours élargie, une succession de nappes se déroulant, inondant les champs de varechs, recouvrant les dalles rocheuses, dans un glissement doux et berceur, dont l'approche semblait une caresse. Mais, au loin, la clameur des vagues avait grandi, des crêtes énormes moutonnaient, et un crépuscule de mort pesait, au pied des falaises, sur Bonneville désert, calfeutré derrière ses portes ; tandis que les barques, abandonnées en haut des galets, gisaient comme des cadavres de grands poissons échoués. La pluie noyait le village d'un brouillard fumeux, seule l'église se découpait encore nettement, dans un coin blême des nuées.<sup>67</sup>

Pourtant, déjà, la nuit tombante restreint la vision. « On ne distinguait plus que », mais aussi les verbes « inondant », « recouvrant », « noyait » impliquent un effacement du paysage regardé par Pauline. La description bien présente se trouve paradoxalement menacée par les conditions météorologiques – la pluie, le brouillard, le vent – et par l'arrivée de l'obscurité. Le flou, intensifié par l'emploi du verbe « se découpe » pour parler de l'église qui surgit du brouillard, tend à se transformer en un écran noir.

---

<sup>65</sup> Nous reprenons ces affirmations du travail de quantification réalisé par Émilie Piton-Foucault. Cf. *ibid.*, p. 67.

<sup>66</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, éd. Borie J. et Mitterrand H., Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2008 [1883], p. 46.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 47.

Pauline va se rasseoir, mais elle retourne rapidement se poster devant la fenêtre. Semblant porter un regard vierge sur le monde, prêt à recevoir le spectacle de la nature, la jeune enfant se trouve troublée face à l'insatisfaction de ne pas voir.

Pauline s'était levée, et debout devant la fenêtre, elle tâchait de voir. Depuis le potage, elle regardait cette fenêtre s'obscurcir, devenir peu à peu d'un noir d'encre. Maintenant, c'était un mur impénétrable, une masse de ténèbres où tout avait sombré, le ciel, l'eau, le village, l'église elle-même. Elle cherchait la mer, elle était tourmentée du désir de savoir jusqu'où cette eau allait monter.<sup>68</sup>

Le monde extérieur est décrit seulement de manière négative, en disant ce que Pauline ne peut voir. L'écriture rappelle ce qui a disparu, maintenant que la nuit est tombée : « où tout avait sombré, le ciel, l'eau, le village, l'église elle-même ». Cette disparition totale du paysage, révélatrice d'un regard qui rencontre ses propres limites, se heurte à la force d'une fenêtre qui « s'obscurcit ». Si nous suivons la réflexion de Piton-Foucault, ce passage montre l'échec de la fenêtre comme simple lieu de description et atteste l'existence de la fenêtre comme dispositif exposé : « Le paysage situé derrière la vitre ressemblait précédemment à une surface<sup>69</sup>, avec son effacement complet ; la fenêtre expose désormais sa propre matérialité ». Elle poursuit : « Avec la suppression du paysage, la fenêtre n'est plus un vecteur, elle nie sa transparence et se transforme en une surface opaque ; or cette opacité n'est pas une véritable négation, puisque la vitre affirme par là sa présence aux yeux du personnage »<sup>70</sup>. Pour Wajcman,

il est impossible d'économiser le « jour » de la définition de la fenêtre. Qu'elle soit ouverte ou fermée, ce qui continue de passer par l'ouverture béante ou par les vitres – que celles-ci soient transparentes ou seulement translucides comme ce fut longtemps le cas –, ce qui doit continuer de passer pour qu'une fenêtre garde son statut de fenêtre, c'est la lumière.<sup>71</sup>

En fait, si Pauline est décrite comme « regard[ant] cette fenêtre s'obscurcir, devenir peu à peu un noir d'encre », elle n'est pas en train de regarder *par* la fenêtre. Désormais, c'est la fenêtre même qu'elle regarde. Le dispositif obtient dès lors son indépendance puisqu'il devient l'objet du regard, et même sujet d'un verbe pronominal (« s'obscurcir »). L'écriture n'insiste pas sur le monde extérieur qui cède à l'obscurité ; c'est la fenêtre qui est sujet de l'action. Elle illustre ainsi le refus du descriptif puisqu'elle nie le monde extérieur. L'écriture lui confère alors une véritable autonomie.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>69</sup> Nous reviendrons sur cet aspect dans la seconde partie de ce chapitre consacrée au panorama.

<sup>70</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 97.

<sup>71</sup> WAJCMAN G., *op. cit.*, p. 31.

L'obscurité de la nuit a provoqué l'obturation de la fenêtre que regarde Pauline. Les éléments naturels ne sont pour autant pas les seules formes d'obstacles que rencontre le lecteur. Si la vitre restreint l'accès au monde extérieur dans l'épisode que nous venons d'analyser, des « médiations supplémentaires »<sup>72</sup> existent. Dans *La conquête de Plassans*, roman qui raconte comment l'abbé Faujas s'assujettit secrètement la ville de Plassans, Zola joue avec les rideaux ou les draps qui entravent la vision. Au début du roman, alors que l'abbé et sa mère s'établissent dans une des chambres que leur loue le couple Mouret, les rideaux fermés et draps tendus contribuent à installer l'ambiance mystérieuse et dissimulatrice qui caractérise le roman : « Mme Faujas, qui n'avait sans doute point de rideaux, avait tendu, en attendant, des draps de lit derrière les vitres »<sup>73</sup>, et plus loin « les rideaux de coton pendus aux deux fenêtres étaient si épais, que la chambre avait une pâleur crayeuse, un demi-jour de cellule murée »<sup>74</sup>. L'obturation peut donc être réalisée volontairement.

La particularité de tels obstacles réside dans leur caractère mobile. Selon Wajcman, « l'usage du volet ou du rideau n'entame en rien [l'] essence lumineuse de la fenêtre, ce ne sont que des façons de régler le débit de lumière, des robinets »<sup>75</sup>. Les rideaux peuvent être tendus de manière à obturer complètement la fenêtre, mais ils sont toujours susceptibles, par le geste d'un personnage, de se trouver ouverts. L'écriture signale quand ça n'est pas le cas : « Pas un pli de ces rideaux ne bougeait »<sup>76</sup>. Ils peuvent également dissimuler une seule partie de la vitre. Si la fenêtre est ouverte, le rideau est susceptible de bouger avec le vent, voilant puis dévoilant à la fois l'intérieur de la pièce ou le monde extérieur, en fonction de la situation de l'observateur. La mobilité des rideaux est par exemple évoquée lorsque Félicité rejoint l'oncle Macquart dans une pièce du séminaire qui se trouve en ville : « elle [le] vit, qui soulevant le rideau, semblait interroger la nuit en frottant la vitre humide de la main »<sup>77</sup>. Le rideau fait obstacle, à l'instar de la buée, mais il peut être soulevé, tout comme l'humidité peut disparaître sous le frottement de la main. Néanmoins, la nuit est inéluctable : Macquart la regarde, l'interroge, mais ne voit rien.

Ces fenêtres à obstacle révèlent un refus du descriptif. Nous avons vu des scènes qui travaillent le regard d'un personnage face à l'obstacle d'une fenêtre – le noir, le rideau –, tandis que d'autres ne dépeignent nullement la vue que la fenêtre procure, que cette dernière soit

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>73</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, éd. Becker C., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1971 [1874], p. 57.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>75</sup> WAJCMAN G., *op. cit.*, p. 31.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>77</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 432.

transparente ou obstruée. Piton-Foucault nomme cette dynamique « la non-exploitation du regard à la fenêtre »<sup>78</sup> et en donne plusieurs exemples, dont Pauline dans *La joie de vivre* qui ferme la fenêtre pour ne plus entendre le bruit des vagues, comparées aux « ténèbres »<sup>79</sup>, ou encore, qui fait face à « l'immensité noire »<sup>80</sup>. Dans ces exemples, Pauline est postée devant une fenêtre, mais elle ne voit rien et rien ne se passe. Lazare, le fils du couple Chanteau, apprend que sa mère est condamnée par la maladie. Alors, déprimé par le vide que lui inspire l'existence, il « fix[e] obstinément les yeux sur la fenêtre »<sup>81</sup>. Aucune description ne naît de cet instant. La fenêtre n'est elle-même nullement décrite, a contrario de celles à rideaux dans *La conquête de Plassans*. Elle laisse place à la description d'un regard qui « fixe », qui plus est « obstinément ». La fenêtre échappe complètement au rôle descriptif qu'on lui attribue communément. Elle n'est plus que le lieu d'un regard. Dans cette « non-exploitation », elle ne détient plus aucune fonction de mise en interaction entre le spectateur et un possible spectacle. Le dispositif semble mis en échec. La fenêtre n'est ici plus une *structure* mais une *surface*.

### 2.1.2. Projection d'une intériorité

La fenêtre devient surface et donc un lieu propice à la projection du soi. La projection suppose certes un regard tendu vers l'extérieur, mais engage aussi un repli sur soi du personnage. Nombreux sont ceux qui vont à la fenêtre pour s'adonner à un moment de rêverie et d'introspection. Dans ces cas-là, la description du monde peut exister, mais reste relativement brève. Pour Piton-Foucault, « la description livrée par le spectacle de la fenêtre intervient en effet à un moment où la narration nécessite un arrêt, une bouffée d'air : un personnage doit faire le point »<sup>82</sup>. En fait, si Zola n'exploite pas le dispositif pour donner lieu à une description, c'est peut-être qu'« [il] ne recherche [...] pas la pause descriptive, mais simplement la pause »<sup>83</sup>.

L'exemple suivant de *La joie de vivre*, également étudié par Piton-Foucault<sup>84</sup>, illustre notre propos. En pleine nuit, la santé de Pauline se dégrade suite à une promenade sous une pluie torrentielle. Lazare, inquiet, attend à son chevet l'arrivée du docteur :

<sup>78</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 83.

<sup>79</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>82</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 74.

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> Cf. *ibid.*, p. 77.

Alors, un besoin violent de savoir lui fit ouvrir la fenêtre bien qu'il ne pût rien distinguer, dans cet abîme de ténèbres. Une seule lumière brûlait au fond de Bonneville, sans doute la lanterne d'un pêcheur allant en mer. C'était d'une tristesse lugubre, un abandon immense où il croyait sentir toute vie rouler et s'éteindre. Il ferma la fenêtre, puis la rouvrit pour la refermer bientôt.<sup>85</sup>

La scène, qui place le jeune homme debout devant une fenêtre qu'il vient d'ouvrir, donne lieu à une description très brève. Cette dernière est d'emblée marquée par l'impossibilité de voir : « il ne pût rien distinguer ». L'horizon est placé sous le signe de la disparition. Il se consume, s'efface : « abîme de ténèbres », « brûlait », « s'éteindre », « abandon ». La séquence descriptive n'a ici pas d'intérêt pour elle-même puisqu'elle ne présente quasiment rien. L'enjeu se situe ailleurs, et certainement dans ce que Lazare perçoit et qui symbolise son propre état. Obsédé par la mort et le vide de l'existence, Lazare voit à travers la fenêtre un néant qui trouble son esprit. Si le paysage est décrit comme « d'une tristesse lugubre », il fait écho aux émotions traversées par le jeune homme. Les ouvertures puis fermetures successives de la fenêtre confirment que le dispositif n'est pas exploité comme lieu de description du monde extérieur, mais bien comme expression d'une intériorité, dans ce cas troublée et angoissée. L'extérieur n'a d'importance que dans la mesure où il soutient la projection des émotions de Lazare.

Dans *Une page d'amour*, l'action se situe non plus au bord de la mer, mais sur les hauteurs de Paris, dans le quartier bourgeois de Passy. Le roman raconte la tension entre le devoir moral d'Hélène, une jeune mère récemment devenue veuve, et son amour naissant avec le docteur Henri Deberle. Ce conflit, c'est aussi celui qui oppose l'intimité – il est rare qu'Hélène et sa fille Jeanne sortent de leur maison – au monde social, au dehors. La fenêtre, omniprésente dans le roman, crée la relation entre intérieur et extérieur. Hélène s'y accoude régulièrement pour regarder Paris qui, sous la forme d'un panorama, se déploie sous ses yeux. Le roman est structuré en cinq parties qui se clôturent toutes sur une longue description du paysage parisien. Pour Andrea Del Lungo, auteur de *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, dont nous avons déjà rencontré le travail lors de notre analyse du poème baudelairien, le regard – notamment d'Hélène – sur Paris révèle une « harmonie entre l'espace extérieur et les sentiments des personnages »<sup>86</sup>.

Cette harmonie entre espace extérieur et émotions, que nous avons désignée par *la projection de l'intériorité*, est illustrée par la vision de Paris depuis la fenêtre. Elle donne lieu à de larges descriptions en fin de chapitres, mais qui sont entachées par les soubresauts de

---

<sup>85</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, op. cit., pp. 155-156.

<sup>86</sup> DEL LUNGO A., *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, op. cit., p. 459.

l'intrigue. Par exemple, le premier Paris est clair et ensoleillé, faisant écho à la légèreté de la passion naissante entre Hélène et Henri. En revanche, le quatrième tableau montre un Paris assombri, sous la pluie, alors que les tourments de la jeune femme s'intensifient. Ainsi, pour Del Lungo, « dans la dialectique entre l'intérieur et l'extérieur qui se met en place dès le début du roman, la fenêtre constitue une image fondamentale qui prend le rôle de passage, de seuil médiateur ouvert, assurant une compénétration des espaces, une communication, voire une communion entre Hélène et Paris »<sup>87</sup>.

Médiation ouverte sur le monde, la fenêtre l'est certainement. Mais les descriptions, lorsqu'il y en a, ne prennent sens qu'en étant rapportées au regard qui s'y projette. Nous avons vu que le visible perçu par la fenêtre variait en fonction des émotions des personnages. En effet, ce qu'Hélène regarde au travers de sa fenêtre, ce n'est pas un Paris absolument visible et réel, mais un Paris teinté de ses propres émotions et désirs. Au cours du deuxième tableau de Paris, la ville se voit dotée d'une connotation fantasmatique : « la contemplation par la fenêtre semble avoir le rôle d'un transfert érotique qui vise à sublimer ou à exorciser le désir refoulé »<sup>88</sup>. Hélène monte dans sa chambre, agitée par l'émotion, et « violemment, elle ouvrit une fenêtre et s'accouda en face de Paris »<sup>89</sup>. D'emblée, l'écriture signale qu'elle « ne voyait rien »<sup>90</sup>, suggérant déjà que la séquence descriptive qui suit ne peut être absolument transparente. En effet, Paris, en opposition à l'idée de l'image féminisée de *la* ville, est évoqué comme une présence masculine : « il [Paris] restait l'infini et l'inconnu »<sup>91</sup>. Del Lungo remarque en ce sens que le paysage, dont « les seuls monuments connus sont ceux qui s'érigent vers le ciel »<sup>92</sup>, est virilisé. L'écriture signale qu'Hélène « aurait voulu s'intéresser à Paris »<sup>93</sup>, alors même qu'elle le regarde, faisant l'aveu d'une réalité conditionnée par son point de vue.

Finalement, la description, qui n'est plus tellement celle du monde extérieur, mais du désir du personnage, fait office de pause, comme le soulignait Piton-Foucault. La fenêtre échappe à la fonction descriptive du monde et renvoie vers le personnage lui-même. Le monde extérieur n'est donné à voir qu'à partir d'un point de vue qui teinte la réalité. « Loin d'être un discret lieu de transition vers l'extérieur, les fenêtres de ces descriptions semblent au contraire

---

<sup>87</sup> *Idem.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>89</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, éd. Nucéra L. et Marotte P., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1975 [1878], p. 168.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>92</sup> DEL LUNGO A., *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, op. cit., p. 470.

<sup>93</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 172.

se rabattre sur elles-mêmes dans une opacité insignifiante, devant des écrans postés entre le sujet regardant et le monde »<sup>94</sup>. Et c'est en cela que réside toute leur densité.

## 2.2. Le désir du regard

Le refus de la transparence des fenêtres engage plus largement le désir d'un regard qui n'aboutit pas. Les personnages sont dotés d'un regard, d'une vision, que la fenêtre dirige vers l'extérieur. Néanmoins, ils sont confrontés à des fenêtres obstruées ou à un monde sur lequel ils projettent leur propre intériorité. Et c'est précisément parce qu'il y a cette impossibilité de la vision que le regard reste tendu, désirant. Selon Piton-Foucault, la démarche fétichiste qui suppose un désir est la condition même du regard<sup>95</sup>. Pourtant, si ce regard aboutissait, s'il atteignait la réalité, il disparaîtrait, et la vision serait tenue en échec. Le regard dans les *Rougon-Macquart* est un regard qui « butant sur l'obstacle d'un réel hors de portée, se convertit en une pulsion "voyeuriste" »<sup>96</sup>. L'objet du désir, inatteignable, devient « substitut » et se voit « reformaté »<sup>97</sup>. « Le voyeur zolien manque toujours son objet », précise Henri Mitterand qui constate que la sensation voyeuriste donne naissance « [à] la fièvre et [au] raffinement de la touche descriptive »<sup>98</sup>. En fin de compte, le romancier et les personnages subissent le même sort. Ils sont condamnés au désir d'atteindre la réalité et donc à l'insatisfaction. Face à l'impossible « prise lucide sur le réel », il ne leur reste plus que le mouvement de « sa défiguration-refiguration »<sup>99</sup>.

Ainsi, le regard est un « vouloir-voir » qui dépend du « pouvoir-voir ». Dans *La joie de vivre*, Pauline désire voir et savoir : « Déjà l'enfant était devant la fenêtre, impatiente de savoir si la vue donnait sur la mer. La pluie ruisselait avec tant de violence le long des vitres, qu'elle n'osa pas ouvrir. Il faisait très noir, elle fut pourtant heureuse d'entendre la mer battre à ses pieds »<sup>100</sup>. La fenêtre, dont la vitre est couverte de gouttelettes, sépare, fait écran. Elle obstrue le regard, puisque sa surface n'est pas transparente, mais dès lors elle intensifie le désir, provoque l'« impatience ». Mais encore, la description échoue, le regard n'atteint pas l'objet de son désir, car « il faisait très noir ».

---

<sup>94</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 108.

<sup>95</sup> Cf. podcast France Culture, GARRIGOU-LAGRANGE M., « Emile Zola : la fenêtre des *Rougon-Macquart* », *La compagnie des auteurs*, entretien avec Émilie Piton-Foucault, *op. cit.*

<sup>96</sup> MITTERAND H., « Préface », dans PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 8.

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> *Idem.*

<sup>100</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, *op. cit.*, p. 64.

« Le caché fascine »<sup>101</sup>. C'est sur ces mots que s'ouvre « Le voile de Poppée », première partie de *L'œil vivant* de Jean Starobinski. Si les scènes de personnages postés à une fenêtre et regardant vers l'extérieur révèlent une fascination pour l'invisible, il nous paraît encore plus révélateur de travailler les fenêtres vues depuis l'extérieur. En général, la fenêtre est considérée avant tout comme servant à voir dehors et non dedans. Vue de l'extérieur, elle semble d'autant plus dissimuler le visible, puisqu'elle renferme un espace intérieur, intime. Les regards, tendus vers cet espace, sont en proie à une « étrange force »<sup>102</sup> qui les dirige vers le voilé, le caché.

*La conquête de Plassans* nous offre les exemples les plus féconds de personnages qui, dans un mouvement voyeuriste, cherchent à percer le mystère d'une fenêtre vue depuis l'extérieur. Dans cette petite ville à l'écart, dont le plan « frappe par sa forme circulaire et son organisation centripète »<sup>103</sup>, les personnages s'espionnent. « Plus généralement, *La conquête de Plassans*, par son sujet et le milieu où se déroule l'action, est un roman du regard »<sup>104</sup>. Si certains personnages, cachés derrière les rideaux de leur fenêtre, épient les sociétés dans les jardins mitoyens, un renversement s'opère : d'autres, depuis l'extérieur, cherchent à percevoir ce que pourtant les vitres voilent.

Le voyeurisme, défini par Starobinski comme « le désir de posséder par le moyen de l'œil »<sup>105</sup>, est illustré dès la première tentative d'espionnage de Mouret :

Le lendemain, Mouret passa la matinée à épier son nouveau locataire. [...] N'ayant rien pu surprendre de net, il descendit au jardin, se promena sous la tonnelle du fond, levant les yeux, cherchant à voir par les fenêtres ce qui se passait dans les pièces. Mais il n'aperçut pas même l'ombre de l'abbé. Mme Faujas, qui n'avait sans doute point de rideaux, avait tendu, en attendant, des draps de lit derrière les vitres.<sup>106</sup>

Regarder par la fenêtre est le dernier recours de Mouret pour parvenir à saisir, et par là connaître et posséder, ce qui se joue à l'intérieur de la chambre. Le mouvement de l'œil n'est en rien aléatoire, mais répond à un désir – un désir qui induit une attente. Starobinski revient sur l'étymologie du mot *regard*<sup>107</sup> : « La racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance

---

<sup>101</sup> STAROBINSKI J., *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2001 [1961], p. 9.

<sup>102</sup> *Idem*.

<sup>103</sup> PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 767.

<sup>104</sup> BECKER C., « Préface », dans ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>105</sup> STAROBINSKI J., *L'œil vivant*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>106</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>107</sup> Le terme est absent de l'extrait cité ci-dessus, mais il nous semble que le romancier ne travaille pas une quelconque différence entre *voir* et *regarder*. Une théorie du « regard » paraît donc applicable à cet extrait qui, sans le mentionner, s'inscrit dans la sémantique du regard.

qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement »<sup>108</sup>. Le regard de Mouret est précisément dans l'attente de percevoir ce qu'il ne voit pas. Le motif de la fenêtre est primordial pour maintenir cette attente étant donné que, alors même qu'elle est une promesse d'ouverture, la fenêtre se refuse à cette fonction et présente des obstacles (les draps de lit).

Mouret ne se satisfait pas de ce qui lui est donné à voir : « Il se heurtait évidemment à une volonté bien nette prise par l'abbé de se tenir barricadé chez lui. Cette lutte ne faisait que rendre sa curiosité plus ardente »<sup>109</sup>. Cette curiosité, teintée d'impatience, s'explique par le fait que le regard « comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de conquérir ce qui est en train de lui échapper »<sup>110</sup>. Moins il parvient à saisir l'objet de son désir, plus son énergie s'intensifie. Le regard de Mouret en réclame davantage et « s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences »<sup>111</sup>. En effet, alors qu'une fois encore, le rentier « levait [...] les yeux vers les fenêtres du second étage [...] garnies de gros rideaux de coton », il ne parvient toujours pas à se satisfaire de sa vision : le discours indirect suggère que Mouret attribue un autre sens aux apparences, puisqu'il voit, derrière les rideaux, « s'épaissir un silence, une immobilité de cloître »<sup>112</sup>.

Plus loin dans le roman, l'observation d'une fenêtre depuis l'extérieur rappelle celle du poème baudelairien. Échappant à la transparence, obstruée par des rideaux, elle laisse pourtant apercevoir une lumière.

Ayant levé la tête, apercevant au premier étage, la chambre à coucher vivement éclairée, il crut que sa femme se mettait au lit.[...] En effet, les fenêtres voisines, celles de M. Rastoil aussi bien que celles de la sous-préfecture, étaient noires. Et il ramenait les yeux, lorsqu'il vit une lueur de lampe, au second étage, derrière les rideaux épais de l'abbé Faujas. Ce fut comme un œil flamboyant, allumé au front de la façade, qui le brûlait.<sup>113</sup>

La métaphore de la lampe comme « œil flamboyant » retient ici notre attention. Elle implique l'existence d'une réciprocité du regard : le voyeur est lui-même regardé. L'œil qu'il rencontre lui renvoie l'existence de son propre regard et lui rappelle sa démarche fétiche. Le renversement du regard est pour Piton-Foucault « inséparable du fonctionnement voyeuriste »<sup>114</sup>. Le désir de voir de Mouret échoue et, comme une sanction, se retourne contre

---

<sup>108</sup> STAROBINSKI J., *L'œil vivant*, op. cit., p. 11.

<sup>109</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, op. cit., p. 63.

<sup>110</sup> STAROBINSKI J., *L'œil vivant*, op. cit., p. 11.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>112</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, op. cit., p. 61.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>114</sup> PITON-FOUCAULT E., op. cit., p. 504.

lui. Celui qui voulait voir finit par être celui qui est vu – qui plus est, vu *en train de voir*<sup>115</sup>. La lampe devenue « œil flamboyant » révèle la peur obsessionnelle de Mouret d'être pris sur le fait, au moment où il cherche à satisfaire son propre désir de voir. Là encore, la fenêtre renvoie le voyeur à lui-même : elle n'est pas un lieu d'ouverture, mais elle oblige le porteur du regard à un renversement, qui constate sa propre condition de voyeur. Le poème de Baudelaire, selon l'analyse de Del Lungo, montrait également comment le renvoi à l'observateur avait permis que ce dernier prenne conscience de sa condition. Si la fenêtre du poème n'était le lieu d'aucune réciprocité d'un regard, elle avait également engendré un repli sur soi du poète qui, alors, avait pu prendre connaissance de *ce qu'il est* : un créateur. Zola joue avec l'aspect métalittéraire d'une fenêtre, symbole de la création artistique, évoquant la page blanche, comme nous allons maintenant le montrer.

### 2.3. La fenêtre devenue page blanche. Un symbole métalittéraire

Revenons au premier exemple, analysé précédemment dans le cadre des fenêtres obstruées, qui relatait l'arrivée de Pauline Chenu chez les Chanteau. La jeune fille se poste devant une fenêtre du salon pour observer la mer, vision menacée par la nuit tombante. La fenêtre, telle qu'elle est décrite par Zola, apparaît comme une surface blanche, menacée par la tombée de l'obscurité. Faite de blancs et de noirs, elle donne ainsi à voir l'encre qui coule sur le blanc de la page.

En montrant des fenêtres à obstacles puis des fenêtres où se trouve projetée une intériorité, la vitre refuse la transparence et devient une surface. Le désir du regard, placé en échec et renvoyé vers lui-même, appuie cette idée d'une fenêtre autonome, voire autotélique. Les descriptions se transforment en un lieu d'imagination de l'observateur qui, sur la vitre, projette sa propre création. N'est-ce pas alors que le romancier prend la place de l'observateur ?

« La fenêtre sert à écrire », déclare Del Lungo. « D'espace métaphorique de la création, elle peut se réifier en page accueillant, à la surface de ses carreaux, le tracé d'une écriture suspendue entre le dedans – lieu de l'intériorité, de l'introspection, de la mémoire – et le dehors, univers extérieur sur lequel la fenêtre devrait, en principe, s'ouvrir »<sup>116</sup>. Dans l'épisode de

---

<sup>115</sup> Le mouvement d'inversion du regard et la crainte du voyeur d'être vu lorsqu'il est lui-même en proie à la « pulsion scopique » sont des phénomènes traités en psychanalyse, notamment par LACAN J., « Du regard comme objet petit a », *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, cité par PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, pp. 504-505.

<sup>116</sup> DEL LUNGO A., *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, *op. cit.*, p. 127.

Pauline à la fenêtre, l'écriture, tendue vers le dehors, donne à voir un paysage, mais qui s'efface, renvoyant la jeune fille à elle-même. De la même façon, l'écrivain cherche à atteindre la réalité, à le décrire sur la feuille, mais il lui échappe pourtant. L'horizon cadré par la fenêtre est, en plein jour, fait de blanc : les nuages, l'étendue de la plage, le ciel, l'écume des vagues se mélangent. Ensuite, la nuit tombe sur le tableau :

La nuit tombait du ciel livide, où les bourrasques fouettaient le galop échevelé des nuages. On ne distinguait plus, au fond du chaos croissant des ténèbres, que la pâleur du flot qui montait. C'était une écume blanche toujours élargie, une succession de nappes se déroulant, inondant les champs de varechs, recouvrant les dalles rocheuses, dans un glissement doux et berceur, dont l'approche semblait une caresse. [...] La pluie noyait le village d'un brouillard fumeux, seule l'église se découpait encore nettement, dans un coin blême.<sup>117</sup>

« L'écume blanche toujours élargie » est progressivement noyée dans « la pâleur des flots » et un « brouillard fumeux », premiers spectres d'un blanc qui laisse place à la grisaille, présage de la nuit tombante. Quelques minutes plus tard, le jour laisse place à la nuit : « [Pauline] regardait cette fenêtre s'obscurcir, devenir peu à peu d'un noir d'encre ». L'évocation de l'encre pour désigner l'obscurité qui recouvre la vitre métaphorise la fenêtre comme page blanche, sur laquelle se fait progressivement le mouvement de l'écriture. Pauline ne regarderait-elle pas finalement le roman que Zola est en train d'écrire ? Le blanc, lieu de projection d'un regard, a laissé place à la création : « Plus une lueur, pas même une pâleur d'écume, sur le chaos des ombres »<sup>118</sup>.

En fin de compte, Zola semble bien loin d'être ignorant des inquiétudes de la fenêtre déjà relevées par Baudelaire. Le regard qui scrute une fenêtre (depuis l'extérieur dans le poème baudelairien, mais aussi depuis l'intérieur chez Zola) est inlassablement placé en échec. « L'accentuation du cadre, trop présent pour être oublié »<sup>119</sup>, laisse apparaître une construction autour d'un dispositif qui s'illustre par sa propre réflexivité. Structure qui engendre certes l'interaction entre l'autre et le soi, elle est davantage traitée chez Zola et Baudelaire comme une surface sur laquelle est projetée une vision, non pas complètement indépendante du monde, mais qui s'en éloigne par sa « puissance imaginative ». La fenêtre, qui cadre et dirige, n'est

---

<sup>117</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, op. cit., p. 47.

<sup>118</sup> *Idem*.

<sup>119</sup> PITON-FOUCAULT E., op. cit., p. 877.

selon nous plus le « lieu privilégié de la description »<sup>120</sup>, comme le postulait Hamon, mais la pause qui montre le geste créateur, du personnage et du romancier.

Pour Mitterrand, le travail de Piton-Foucault a mis en lumière un Zola

s'installant non pas en regardeur impassible et compétent, mais en voyeur fasciné et tourmenté, et que l'invention, la disposition et l'élocution, ces trois déesses de la rhétorique, aident moins à capter à sa source le flux de la réalité qu'à en concevoir un « fétiche » analogique, l'œuvre à la fois rêvée et composée, et double agent de souffrance et de bonheur : tourment de ne pouvoir maîtriser et posséder le « chaos » du monde, mais aussi bonheur de lui imposer au moins l'ordre de l'art.<sup>121</sup>

Pour autant, si l'analyse des fenêtres a mis en lumière la réalité qui se dérobaît à l'écriture, on ne peut nier que celle-ci reste fondamentalement présente dans l'œuvre zolienne. « Imposer l'ordre de l'art » n'est possible que s'il existe en effet un monde, une réalité à décrire, un monde vers lequel tendrait l'écriture qui ne peut être occupée que d'elle-même. Bien qu'obstruées, repliées sur le sujet ou elles-mêmes, les fenêtres se sont maintenues comme seuil entre l'intérieur et l'extérieur, entre un sujet et *un* monde. Postuler une écriture zolienne qui ne donnerait lieu qu'à l'effacement ou la négation serait incorrect. Revenons à l'essentiel et aux premières impressions de lecture : *La joie de vivre* et *Une page d'amour* marquent le lecteur de leurs longues descriptions de vastes paysages. La mer dans le premier, Paris dans le second, prennent la forme de panoramas ambitieux, à distance, et par là étranges, déjouant la tentation interprétative de leur effacement absolu.

### 3. Le panorama

#### 3.1. Introduction théorique

La réalité se déploie chez Zola avec le dispositif du panorama qui semble maintenir l'opposition entre le vu et le voyant, dans un XIX<sup>e</sup> siècle qui poursuit la quête d'une mise en espace de l'image. La photographie, le diorama, mais aussi le panorama redéfinissent la culture visuelle. Créé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le panorama est à l'origine une peinture circulaire qui vise une représentation totale de la réalité. *Pan* signifie en grec le tout et *horama* désigne ce que l'on voit, la vue, le spectacle. Vaste tableau circulaire qui invite le spectateur à découvrir

---

<sup>120</sup> Cf. HAMON P., *Le personnel du roman*, op. cit., p. 70.

<sup>121</sup> MITTERRAND H., « Préface », dans PITON-FOUCAULT E., *La fenêtre condamnée*, op. cit., p. 9.

un horizon présenté à 360° dans une rotonde, le panorama brouille la limite entre la toile et l'espace de la réalité.

À ce désir de contrôler visuellement l'environnement répond l'émergence d'une société de surveillance dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec la création du panoptique, un nouveau type d'architecture carcérale<sup>122</sup>. Inventé par Jérémie Bentham, le panoptique matérialise le principe d'omniscience : l'entièreté des cellules réparties dans un bâtiment circulaire peut être observée par un gardien qui se trouve dans une tour au centre de l'espace. La figure panoptique et son organisation sont mobilisées par Zola à plusieurs reprises dans les *Rougon-Macquart*, notamment dans *La conquête de Plassans* dont nous avons analysé le regard voyeuriste au travers des fenêtres. Le spectateur du panorama jouit du même privilège que le gardien du panoptique. Véritable dispositif d'immersion, il permet une vue globale absolue. Le tableau circulaire absorbe le spectateur qui découvre chaque détail comme s'il était dans une position élevée. Ainsi, le panorama joue sur l'ambivalence d'un dispositif à la fois immersif et mis à distance par le regard surplombant.

Olivier Lumbroso propose une typologie des panoramas en littérature et plus précisément dans les *Rougon-Macquart*<sup>123</sup>. La figure, pourtant tout à fait normée en peinture, jouit d'une certaine flexibilité dans les romans. Plus qu'une reproduction, le panorama devient un dispositif qui permet l'interaction, la séparation et le lien. On notera qu'aujourd'hui, le terme panorama est volontiers employé pour parler d'un champ de vision dégagé, qui suppose un point de vue distancié.

Selon Lumbroso, les romans zoliens jouent avec différents sous-types de la vue panoramique : un panorama « circulaire » à 360°, un panorama « aérien » qui suppose un regard plongeant à la verticale, et un panorama « mouvant » qui défile. Bien que différentes, il n'est pas rare de voir ces techniques panoramiques coexister dans les textes de Zola. La mobilisation d'un tel dispositif dans des textes naturalistes n'est pas surprenante : le panorama et l'esthétique naturaliste poursuivent une ambition commune, celle d'inscrire l'infini dans le cadre fini de la représentation. Le projet zolien et le projet panoramique rencontrent alors des problématiques

---

<sup>122</sup> Cf. l'analyse de FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1975, pp. 197-229.

<sup>123</sup> Cf. LUMBROSO O., « Passage des Panoramas (poétique et fonctions des vues panoramiques dans les *Rougon-Macquart*) », dans *Littérature. Passage et langage*, no 116, 1999, pp. 17-46. [En ligne, page consultée le 07/12/2021 : <https://www.jstor.org/stable/41704742>]

semblables. Mais le panorama textuel de Zola a quelques particularités. Lumbroso remarque que le romancier

se limite généralement à une semi-circularité qui balaye seulement un champ visuel de 180°, comme si, pour être « scriptible » et « lisible », la représentation *littéraire* du panorama devait exhiber ses « partis pris » : « intentionnalité » (paysage « miroir de l'âme, sociologie du « milieu »), « cadrage » (focaliser et « concentrer » la représentation), signification (fonction du panorama dans le roman...), autant d'aspects relativement absents du panorama circulaire « neutre » et « mimétique ». <sup>124</sup>

Conscient des limites de l'œil qui ne peut apporter une netteté absolue lorsqu'un observateur regarde un paysage réel, Zola s'attache à montrer ces difficultés, révélant les empêchements du panorama : « Mais à mesure que la bande bleue grandissait du côté de Montmartre, une lumière coulait, limpide et froide comme une eau de source, mettant Paris sous une glace où les lointains eux-mêmes prenaient une netteté d'image japonaise »<sup>125</sup>. La peinture ne subit pas les mêmes contraintes et donne à voir avec précision l'entière du panorama. L'écrivain naturaliste reste quant à lui confronté aux incapacités de l'œil. L'horizon, impossible à saisir dans sa totalité, est, dans le panorama textuel, composé à la fois du visible et de l'invisible (en italiques) :

[...] un pêle-mêle de ville sans fin, dont les faubourgs *hors de la vue* semblaient allonger des plages de galets [...].  
[...] une poussière qui emplissait les lointains de la ville de ces myriades de soleils, de ces atomes planétaires que *l'œil humain ne peut découvrir*.<sup>126</sup>

Alors que le panorama pictural circulaire s'affranchit de l'invisible et nie la présence de tout cadre, structure ou focalisation, la description textuelle exige la convocation de cadres et formes. Lumbroso explique que la réalité est ainsi représentée à partir d'un travail de *refiguration* ou *reconfiguration*. L'illusion réaliste fait face à son impossibilité : « le panorama textuel se trouve pris en étau, entre sa nécessaire “motivation” qui implique des “perspectives” thématiques, lexicales, topiques et son “fantasme” encyclopédique de tout nommer et de tout décrire »<sup>127</sup>. Ainsi, le fantasme de *tout dire, tout montrer* pour permettre à la fois à l'observateur-personnage et au lecteur de *tout voir* est confronté à la forme essentielle de la description qui exige de choisir des mots pour dire le paysage, un paysage nécessairement observé depuis un point de vue<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>125</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, *op. cit.*, p. 443.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 88, 278. [Nous soulignons.]

<sup>127</sup> LUMBROSO O., *op. cit.*, p. 32.

<sup>128</sup> *Cf. idem.*

### 3.2. La mise à distance du panorama : Paris

Le panorama pictural est un dispositif qui joue à la fois sur la mise à distance et l'immersion. Mise à distance, car l'observateur regarde le tableau, sans pouvoir l'approcher ou le toucher ; immersion, car le spectateur est tout entier entouré de l'œuvre, comme s'il était englobé par lui. Cet antagonisme se trouve illustré par le traitement des panoramas parisiens et maritimes dans les romans qui nous occupent. Hélène, dans *Une page d'amour*, regarde Paris, mais jamais n'y accède ; il est « l'infini et l'inconnu »<sup>129</sup>. Dans *La joie de vivre*, la mer qui se déploie sous les yeux de Pauline menace d'inonder le village, ronge peu à peu la plage et brise les barrages. Paris et la mer sont des mondes étranges ; ils sont autres. Ils sont à distance. Ce sont précisément ces caractères d'ampleur et d'étrangeté qui nous intéressent dans les panoramas, ajoutés à un champ de vision dégagé. La mise à distance est d'autant plus creusée que nos deux personnages féminins regardent depuis un point de vue panoramique surélevé : la fenêtre de la chambre d'Hélène est au dernier étage et surplombe le tout Paris, la maison où vit Pauline domine le village et fait face à l'étendue de la mer.

La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur rythme *Une page d'amour* qui présente cinq tableaux descriptifs de Paris, contemplés par Hélène et sa fille Jeanne, à la fin de chaque partie. Le plus souvent enfermées dans leur petite chambre, sortant très peu dans la petite ville bourgeoise de Plassy, elles font face à l'immensité d'un Paris lointain qui se déploie et accueille leur regard. La fenêtre, nous l'avons vu, est le seuil où se lient Hélène et Paris, harmonie qui révèle la projection de l'intériorité sur un paysage en repli. Le monde est parfois opaque chez Zola, mais il y a présence d'un monde malgré tout. L'écriture semble ici jouer avec les limites de la représentation de la réalité, hésitant entre bidimensionnalité de l'écran et tridimensionnalité du monde.

#### 3.2.1. La menace de la bidimensionnalité

En effet, le panorama n'échappe pas à une écriture qui montre les incapacités de son dispositif optique. Ces paysages situés au-delà des fenêtres sont caractérisés par des descriptions qui laissent paraître le caractère bidimensionnel de l'horizon. Cette « vaste étendue de pays contemplée d'une hauteur, sans que la vue soit bornée dans aucune direction »<sup>130</sup>, en

---

<sup>129</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 97.

<sup>130</sup> LUMBROSO O., op. cit., p. 17.

raison d'une nécessaire séparation entre le voyant et le vu, ne serait-elle pas profondément altérité et étrangeté ?

Le début du premier tableau parisien dans *Une page d'amour* offre bien une description de la ville, des dômes et des flèches. Néanmoins, rapidement l'écriture signale, une fois encore, qu'« on ne distinguait rien de la ville »<sup>131</sup>. Il semble que le paysage est dépouillé de sa tridimensionnalité. Ainsi toutes les composantes de la description sont réunies en un plan unique, échappant à la perspective. Le monde extérieur est une masse informe, presque abstraite, ce dont témoigne l'importance du brouillard, de la buée, des nuages et de la nuée. Piton-Foucault signale le caractère irréprésentable de la scène décrite au moyen d'importantes contradictions. La transparence, paradoxalement, masque : « On ne distinguait rien de la ville, sous cette mousseline flottante »<sup>132</sup>. L'« infini » et l'« immensité » se confondent avec le néant, le « rien », le « noyé »<sup>133</sup>. Ramené au rang de surface blanche, le paysage ne jouit d'aucune profondeur.

Dans le quatrième tableau descriptif, le déploiement de Paris laisse croire à nouveau que le panorama est dépourvu de profondeur : « En quelques secondes, derrière cette trame de plus en plus épaisse, la ville pâlit, sembla se fondre. Ce fut comme un rideau tiré obliquement du vaste ciel à la terre »<sup>134</sup>. « Uniformisant l'image en un plan unique rejoignant toutes les parties de l'espace ("tiré obliquement du vaste ciel à la terre") »<sup>135</sup>, Zola fait la part belle à la bidimensionnalité.

### 3.2.2. Lieu d'une métaécriture

Le panorama serait donc, dans certaines descriptions, une surface. Comme pour la fenêtre, nous constatons que cette surface est un support à la création, mais plus encore, un support pour l'écriture qui se montre. Le caractère bidimensionnel du panorama renvoie alors au plat de la page blanche. Dans le dernier tableau de Paris dans *Une page d'amour*, le blanc s'impose et s'attarde. Cette dernière description survient, après une ellipse temporelle, deux ans après le dernier épisode du chapitre qui relatait l'enterrement de Jeanne, la fille d'Hélène. Hélène et son nouveau mari se rendent au cimetière pour visiter la tombe de l'enfant, sous un

---

<sup>131</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 85.

<sup>132</sup> *Idem*.

<sup>133</sup> *Idem*.

<sup>134</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 353.

<sup>135</sup> PITON-FOUCAULT E., op. cit., p. 105.

panorama entièrement recouvert de neige. L'omniprésence de la blancheur, apportée entre autres par la neige et la pâleur du ciel, rencontre la platitude de l'espace, un cimetière qui « dormait », « s'étalait »<sup>136</sup>. Sur cette surface blanche, le noir rappelant l'encre qui recouvre la page n'apparaît pas progressivement, comme nous l'avions vu lors de notre analyse du premier chapitre de *La joie de vivre*. Ici, les seules marques de noir encore présentes dans le panorama s'effacent : « les angles de tombes rouillées » se décomposent, « un piétinement noir avait passé »<sup>137</sup>. Pour Piton-Foucault, cette description signale « la disparition du roman dans le blanc de la page »<sup>138</sup>. Le noir s'efface, laisse place au blanc, comme l'encre cesse de couler sur la page à la fin du roman : l'écriture se met en scène et se raconte. La disparition du roman concorde avec une dernière apparition du panorama d'un Paris détruit, en écho à la mort de Jeanne : « Des rues entières semblaient ruinées, dévorées de salpêtre, les toitures près de fléchir, les fenêtres enfoncées déjà. Une place, dont on apercevait le carré plâtreux, s'emplissait d'un tas de décombres »<sup>139</sup>. Les dernières lignes présentent « l'extinction »<sup>140</sup> de l'écriture du roman, les pas d'Hélène et son mari symbolisant la disparition de la ligne d'écriture, dans le vaste espace blanc : « Alors, il l'emmena, piétinant, coupant au milieu des tombes. Le cimetière était vide, il n'y avait que leurs pas sur la neige. Jeanne, morte, restait seule en face de Paris, à jamais »<sup>141</sup>.

### 3.2.3. *Un personnage inconnu*

Le visible, sous la forme panoramique, n'échappe pas aux empêchements d'une vision qui échoue à le distinguer pleinement : Paris s'efface sous la pluie et la neige – ou sous l'écriture elle-même. Peut-être le personnage n'est-il jamais aussi conscient qu'il ne voit pas que lorsqu'il fait face au panorama, aussi profondément que paradoxalement impliqué dans la séparation. La continuité entre l'intérieur et le panorama semble impossible. Il est insaisissable, en dehors de chacun, étrange. Avec la menace de la bidimensionnalité de l'image, la réalité ne disparaît pas, mais se sépare encore plus.

Paris est autre. D'une part, parce qu'il reste inconnu pour Hélène et Jeanne, qui répètent à plusieurs reprises leur méconnaissance du monde qu'elles ont sous leurs yeux. D'autre part

<sup>136</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 437.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>138</sup> PITON-FOUCAULT E., op. cit., p. 857.

<sup>139</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 443.

<sup>140</sup> PITON-FOUCAULT E., op. cit., p. 862.

<sup>141</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 450.

parce qu'il devient véritablement un autre : un autre personnage, tant il prend de la place dans l'intrigue, et tant Hélène semble le personnifier, voire l'érotiser selon Del Lungo<sup>142</sup>.

Paris inconnu, Paris autre, Paris à distance. Alors que Jeanne demande à sa mère de lui indiquer quels sont les monuments qui surgissent à son regard lors d'une de leurs contemplations par la fenêtre, la discussion mène à un constat : « – Nous ne savons rien. Elles ne savaient rien de Paris, en effet. Depuis dix-huit mois qu'elles l'avaient sous les yeux à toute heure, elles n'en connaissaient pas une pierre »<sup>143</sup>. Inlassablement, les deux personnages regardent le panorama qui s'étend au-dehors :

Alors elles continuèrent à regarder Paris, sans chercher davantage à le connaître. Cela était très doux, de l'avoir là et de l'ignorer. Il restait l'infini et l'inconnu. C'était comme si elles se fussent arrêtées au seuil d'un monde, dont elles avaient l'éternel spectacle, en refusant d'y descendre. Souvent, Paris les inquiétait, lorsqu'il leur envoyait des haleines chaudes et troublantes. Mais, ce matin-là, il avait une gaieté et une innocence d'enfant, son mystère ne lui soufflait que de la tendresse à la face.<sup>144</sup>

« Au seuil d'un monde » rappelle l'existence de cet ailleurs parisien, accessible au regard par la fenêtre. *Un monde et pas le monde*, soulignant toujours l'impossibilité de présenter la réalité, mais rappelant la présence d'un autre, à construire, et encore davantage distant. Jeanne et Hélène ne possèdent aucune emprise sur leur compagnon dont la présence constante ne ménage pas d'accès à sa connaissance. L'étrangeté de Paris inquiète autant que Paris rassure.

La personnification de la grande ville lui confère ultimement l'altérité. Personnifié, virilisé, érotisé, Paris existe singulièrement et pour lui-même. Compagnon d'abord, incarnation métaphorique d'Henri – l'homme aimé par Hélène – ensuite, Paris est présent justement parce qu'il est maintenu à distance. L'autonomie de Paris est rappelée explicitement lors du troisième tableau : « Depuis trois mois [...], elle n'avait pas d'autre compagnon de veillée au chevet de la malade que le grand Paris étalé à l'horizon. [...] Il n'était plus un monument qui ne lui rappelât une émotion triste ou heureuse. Paris vivait de son existence »<sup>145</sup>. Le panorama s'émancipe de l'harmonie entre intériorité du personnage et monde extérieur que représentait le seuil de la fenêtre. Si l'on doutait encore de la présence d'un monde, on sait à présent qu'il vit de sa propre existence, à distance.

---

<sup>142</sup> Cf. DEL LUNGO A., *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, op. cit., p. 468.

<sup>143</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 97.

<sup>144</sup> *Idem*.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 261.

### 3.3. La menace de la submersion par le panorama : la mer

#### 3.3.1. La mer à distance

Dans *La joie de vivre*, la mer se trouve au centre du récit, sa présence est constante. Les personnages, leurs expériences et leur quotidien sont marqués par le mouvement – parfois manifeste, parfois discret – des vagues. Sur la côte normande, bordée de falaises, les habitants observent depuis des années la mer à laquelle ils font face ronger petit à petit le pays, ses parcelles de terre et ses maisons : « Nous sommes là, à la regarder nous démolir tant que ça lui plaira »<sup>146</sup>.

La première description du paysage prend place lorsque Chanteau, le père de famille, sort sur la terrasse, pensif. Le panorama qui se déploie sous ses yeux est décrit comme « horizon », désignant d'une part la ligne qui sépare la surface de la mer et le ciel, d'autre part l'espace limite de la vision : « Le flot, qui commençait seulement à monter, ne mettait encore sur l'horizon qu'une barre blanche, une écume mince et perdue ; et la plage, si largement découverte ce jour-là, cette lieue de rochers et d'algues sombres, cette plaine rase, salie de flaques, tachée de deuil, prenait une mélancolie affreuse, sous le crépuscule tombant de la fuite épouvantée des nuages »<sup>147</sup>. La plage « découverte », comme libérée d'un drap que l'on aurait retiré, ou encore la « barre » d'écume et les « taches » inscrivent le tableau descriptif dans la bidimensionnalité. Le panorama se transformerait ainsi en une toile. Et pourtant, la « fuite » des nuages rappelle que la profondeur n'est pas totalement évacuée de la scène. Le voyant, en l'occurrence Chanteau, reste à distance du visible panoramique.

Ce qui surgit, décrit par Zola sous des traits bidimensionnels, apparaît dans la distance, dans une profondeur qui se creuse. De nombreuses évocations du panorama sont ponctuées de rappels à son caractère lointain : « le vent d'ouest emportait de grands nuages noirs, comme des haillons de suie, dont les déchirures traînaient *au loin* dans la mer »<sup>148</sup>, « debout devant la fenêtre, le jeune homme suivait *au loin* une voile blanche »<sup>149</sup>. Depuis la terrasse surélevée, le regard fait face à un panorama qui, paradoxalement, structure l'infini : « Un silence s'était fait, on regardait la mer avec embarras. Le soleil oblique l'éclairait maintenant d'une nappe d'or,

---

<sup>146</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, op. cit., p. 61.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>148</sup> *Idem.* [Nous soulignons.]

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 131. [Nous soulignons.]

qui allumait les petits flots bleus de courtes flammes. Au loin, l'horizon tournait au lilas tendre. Ce beau jour finissait dans une paix souveraine, déroulant l'infini du ciel et de l'eau, sans un nuage ni une voile »<sup>150</sup>. Le traitement des couleurs recouvrant des pans entiers du paysage, lui refusant contours et organisation, inscrit le panorama dans l'abstrait, comme pour révéler l'impossibilité pour l'œil de déchiffrer les formes. Ainsi renvoyée à l'abstraction, la mer ne peut que paraître étrange, éloignée, car elle ne permet pas au regard de posséder ce qu'il connaît, c'est-à-dire une réalité du monde faite de structures, reliefs et profondeur. Mais cette mer est encore plus réelle parce qu'étrange – une étrange présence dans la distance.

### 3.3.2. *La mer s'insinue*

Lointaine, la mer inquiète. Lazare, le fils des Chanteau, qui vit dans la peur de voir le village disparaître sous les flots, questionne Pauline qui découvre l'étendue : « C'est plus large que la Seine. [...] Ça ne vous effraie pas ? »<sup>151</sup>. Alain Corbin dans son ouvrage *Le territoire du vide* explique pourquoi la mer provoque peur et répulsion en retournant au récit biblique : « L'interprétation de la Bible marque profondément les représentations de la mer. Il n'y a pas de mer dans le jardin d'Éden. L'horizon liquide à la surface duquel l'œil se perd ne peut s'intégrer au paysage clos du paradis »<sup>152</sup>. Par ailleurs, la mer indomptable est l'image d'un inachèvement de la Création : « On ne peut rien contre cette gueuse »,<sup>153</sup> affirment les pêcheurs dans *La joie de vivre*. Le gueux est justement l'autre, l'étranger. Corbin explique cette étrangeté de la mer : « Puisque la Création s'est opérée en fonction de l'homme qui en constitue, tout à la fois, le but et le centre, ce vestige privé de forme lui demeure étranger »<sup>154</sup>. Globalement, la crainte de la mer et la répugnance qu'elle inspire dominent les traditions littéraires. Or, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, on observe un désir collectif nouveau pour les rivages. La mer fait ainsi naître une « admiration peureuse » chez les pêcheurs : « La mer pouvait écraser leurs mesures, ils l'aimaient d'une admiration peureuse. [...] Et cela les excitait, les gonflait comme d'un triomphe personnel, de la voir enfin se réveiller et se démuseler, en un

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>152</sup> CORBIN A., *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, coll. Champs histoire, 2018 [1990], p. 11.

<sup>153</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>154</sup> CORBIN A., *op. cit.*, p. 12.

coup de gueule »<sup>155</sup>. La mer rassemble les pêcheurs, qui sentent qu'ils lui appartiennent : « fiers de *leur* mer aux gifles mortelles »<sup>156</sup>.

Étrangère donc, la mer est vue de loin, mais, au contraire de Paris, elle s'avance, au gré des marées et du temps qui passe. Le panorama marin menace de submerger le village et les personnages qui regardent cette mer. Le roman débute par une scène de tempête et introduit directement la mer sous le signe de la crainte et du danger. Pire encore, elle laisse derrière elle la mort et le deuil :

C'était une de ces tempêtes de mars, lorsque les marées de l'équinoxe battent furieusement les côtes. [...] et la plage, si largement découverte ce jour-là, cette lieue de roches et d'algues sombres, cette plaine rase, salie de flaque, tachée de deuil, prenait une mélancolie affreuse, sous le crépuscule de la fuite épouvantée des nuages.<sup>157</sup>

Lazare tente tout au long du roman de maîtriser l'effet dévastateur des marées. La mer ne lui a pas apporté l'enrichissement financier qu'il escomptait et le jeune homme est obligé de liquider son usine d'exploitation d'algues marines. Comme en ultime vengeance, obsédé par l'idée de vaincre la mer, il installe des structures en bois pour protéger le village de la submersion.

Enfin, Lazare venait d'avoir l'idée de tout un système d'épis et d'estacades, qui devait museler la mer [...]. L'espoir de vaincre la mer l'enfiévrerait. Il avait conservé contre elle une rancune, depuis qu'il l'accusait sourdement de sa ruine, dans l'affaire des algues. [...] Et quelle plus belle vengeance, que de l'arrêter dans sa destruction aveugle, de lui crier en maître : « Tu n'iras pas plus loin ! »<sup>158</sup>

La mer hostile, menaçante, qui s'infiltre dans les moindres recoins évoque ce qu'il se passe dans la sphère privée des personnages, comme une première manière de les immerger métaphoriquement. Les vagues pénétrantes grignotent le village et le rivage à l'instar de l'émiettement de l'argent de Pauline, de la lente progression de la goutte de Chanteau, de la vieillesse qui enlise petit à petit l'existence du chien de la famille. L'immersion, avant de véritablement noyer le village, se joue déjà symboliquement.

---

<sup>155</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, op. cit., p. 231.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 264. [Nous soulignons.]

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 135.

### 3.3.3. *L'harmonie entre la mer et la figure féminine : une immersion symbolique*

La mer toute puissante n'a pas besoin de déborder le rivage pour envahir chaque recoin : à sa vue seule, Pauline est immergée dans les flots. En effet, le mouvement de submersion par le panorama s'incarne dans l'harmonie qui unit la jeune fille à la mer. Ce troisième point nuance donc la mise à distance et l'altérité marine. Le cas de Pauline nous permet d'introduire l'exception : elle est le seul personnage du roman dont l'intériorité semble submergée par la mer.

Loin de l'inquiétude d'une mer chaotique et évocatrice de mort, Pauline regarde la mer avec tendresse et douceur. Lorsqu'elle quitte, encore petite fille, le paysage urbain parisien et arrive face au paysage maritime de Bonneville, Pauline perçoit immédiatement la mer comme une forme de sécurité et d'éternité : « Et maintenant, la mer était encore là, elle serait toujours là, comme une chose à elle. Lentement, d'un regard, elle semblait en prendre possession »<sup>159</sup>. Pauline, en s'appropriant la mer, se distingue des autres personnages : le bruit des vagues la berce tandis qu'il est source d'inquiétude pour le reste de la famille. Elle grandit, devient jeune femme, aux côtés d'une mer qui la façonne : « Pauline grandissait dans le spectacle de l'immense horizon, [...] son unique récréation était de regarder la mer, toujours vivante »<sup>160</sup>. Pauline et la mer semblent vivre en parfaite communion tant la figure féminine s'intègre aux rythmes et battements des vagues. Le panorama vu par Pauline n'incarne pas uniquement la résurgence de la réalité, mais représente davantage la logique d'appropriation du visible que nous démontrions également dans l'analyse des fenêtres.

L'harmonie est accomplie physiquement lors d'un passage central du roman, lorsque Pauline pénètre le panorama et entre dans la mer pour nager. Selon Corbin, longtemps, la femme ne s'éloignait guère du rivage et restait, frileuse, dans les eaux peu profondes<sup>161</sup>. Or, Pauline s'initie à la nage. Lors d'un bain de mer, elle quitte le rivage avec Lazare et semble communier avec l'eau et le rythme des vagues : « Cette mer qui la berçait était restée sa grande amie. Elle en aimait l'haleine âpre, le flot glacé et chaste, elle s'abandonnait à elle, heureuse d'en sentir le ruissellement immense contre sa chair, goûtant la joie de cet exercice violent, qui réglait les battements de son cœur »<sup>162</sup>. Dans le roman, les descriptions des marées rappellent les cycles du corps féminin, de la scène des premières règles de Pauline à celle de

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>161</sup> Cf. CORBIN A., *op. cit.*, p. 92.

<sup>162</sup> ZOLA E., *La joie de vivre*, *op. cit.*, p. 107.

l'accouchement de Louise. Le décor, caractérisé par la présence de liquidité, de flux et de fluides devient symbole du corps féminin. L'air marin et l'odeur du sang se mélangent après l'accouchement de Louise, l'un remplaçant l'autre : « On avait ouvert légèrement la fenêtre, pour chasser l'odeur du sang ; et une fraîcheur délicieuse, un souffle de vie montait avec la marée haute »<sup>163</sup>.

Si le panorama marin s'est d'abord déployé, au loin, devant des observateurs parfois admiratifs, souvent inquiets, il s'est révélé étrange et monstrueux. Perçu comme une toile, échappant parfois à la forme pour laisser place à l'abstraction de la distance, cela ne l'a pas empêché de se déployer à un point tel qu'il envahit le village, détruit les barrages, emporte les barques, infiltre les murs des maisons, brise les vitres des fenêtres. À la fin du roman, le lecteur apprend que l'eau a fini par tout emporter : « C'était fini, les grandes marées avaient achevé de balayer le village, après des siècles d'assaut, dans l'envahissement continu de la mer, qui chaque année mangeait un coin du pays »<sup>164</sup>. *Une page d'amour* et *La joie de vivre* se referment sur la mort d'un personnage, enterré face au panorama – Paris pour Jeanne, la mer pour Véronique – et condamné à regarder un visible, qui loin de s'effacer, semble avoir gagné la partie.

#### 4. Conclusion

C'est peut-être dans un autre roman des *Rougon-Macquart*, *La terre*, qu'apparaît le plus précisément la complexité et même la tension du rapport à la réalité à même les motifs de la fenêtre et du panorama. La scène débute par la situation classique d'un homme à une fenêtre. Buteau contemple ses terres depuis la fenêtre de la cuisine qu'il a débarricadée.

Ainsi, la Beauce<sup>165</sup>, devant lui, déroula sa verdure, de novembre à juillet, depuis le moment où les pointes vertes se montrent, jusqu'à celui où les hautes tiges jaunissent. Sans sortir de sa maison, il la désirait sous ses yeux, il avait débarricadé la fenêtre de la cuisine, celle de derrière, qui donnait sur la plaine ; et il se plantait là, il voyait dix heures de pays, la nappe immense, élargie, toute nue, sous la rondeur du ciel.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>165</sup> Région française connue pour sa vocation agricole.

<sup>166</sup> ZOLA E., *La terre*, Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 2006 [1887], p. 196.

Le personnage fait le geste de retirer les planches de bois qui ne lui permettaient pas de voir par la fenêtre. Wajcman rappelle que la définition architecturale de la fenêtre en tant qu'« ouverture pratiquée dans le mur extérieur d'un bâtiment pour y laisser pénétrer le jour »<sup>167</sup> omet une fonction fondamentale pour tout sujet qui se place devant une fenêtre : « La fenêtre, ça sert à voir »<sup>168</sup>. La vue est essentielle à la fenêtre. Pour autant, nous avons montré combien Zola jouait avec la transparence supposée d'une fenêtre « débarricadée ». Le visible, qu'il soit obstrué par la nuit ou par les conditions météorologiques, ou encore atténué par des rideaux, est rarement décrit pour lui-même. Depuis la fenêtre, la réalité est avant tout une perception de celui qui la regarde. Au moment de ce qui s'annonce être une simple contemplation – « il voyait dix heures de pays, la nappe immense, élargie » – l'on saisit peu à peu que la description du paysage est teintée de l'intériorité du personnage, l'écriture nous plongeant ainsi dans le regard de ce dernier. Ce que Buteau voit à travers la fenêtre, c'est sa terre telle qu'il la rêve et la désire, à savoir une terre riche et féconde : « les brins montèrent et s'épaissirent », « des pièces à l'infini, étalées dans tous les sens », « la Beauce était belle de sa jeunesse, unie et fraîche à l'œil »<sup>169</sup>. La terre qu'il contemple semble produire devant ses yeux. La description condense le temps. Les blés s'épanouissent à son regard : « les tiges grandirent encore »<sup>170</sup>. Plus que le temps de la nature, c'est ici le temps du désir de Buteau auquel obéissent les cultures. Ainsi, la description du paysage se calque sur le rapport de Buteau à sa terre et à sa réussite. Comme nous l'avons démontré dans notre analyse des fenêtres zoliennes, le dispositif de la fenêtre renvoie davantage au sujet lui-même qu'au visible.

À mesure que le paysage est décrit, une métaphore, que nous connaissons bien, s'installe : celle de la mer. La thématique marine commence à s'imposer : « et ce fut la mer, la mer des céréales, roulante, profonde, sans bornes »<sup>171</sup>. Alors que la description compare le champ de blé à la mer, celle-ci devient de plus en plus inquiétante : « une brise soufflait par grandes haleines régulières, creusant les champs d'une houle, qui partait de l'horizon, se prolongeait, allait mourir à l'autre bout ». Loin, le flux marin se rapproche. Incontrôlables, les vagues se propagent : « Continuellement, une ondulation succédait à une autre, l'éternel flux battait sous le vent du large »<sup>172</sup>. Le mouvement autonome et l'évocation d'une éternité

---

<sup>167</sup> WAJCMAN G., *op. cit.*, p. 26.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>169</sup> ZOLA E., *La terre*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>170</sup> *Idem.*

<sup>171</sup> *Idem.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 197.

qui semble déborder le regard du personnage intensifient l'aspect menaçant de cette mer. Alors, le paysage s'assombrit : « le soir tombait »<sup>173</sup>. Donnant à voir une nature plus inquiétante encore, les champs devenus mer se transforment en ténèbres, à tel point que la vision commence à s'altérer (en italiques) : « Il faisait froid, les ténèbres élargissaient cette sensation humide et murmurante de pleine mer, un bois lointain s'évanouissait, *pareil à la tache perdue d'un continent* »<sup>174</sup>. La Beauce devient une mer qui jouit d'une autonomie menaçante. Un violent orage s'approche, réduit la distance : « Il y vit une trombe d'eau venir de plus de six lieues »<sup>175</sup>. Les phénomènes météorologiques prennent de l'ampleur. La nature semble incontrôlable et manifeste son étrangeté. La pluie est « d'abord un mince nuage fauve, tordu comme une corde, puis une masse hurlante accourant d'un galop de monstre »<sup>176</sup>. D'une vision de la fenêtre, l'écriture est passée à une logique de submersion du regard qui est celle du panorama telle qu'analysée dans *La joie de vivre*.

Nous avons assisté à un premier renversement. D'une vision depuis la fenêtre, qui contemple un paysage teinté de l'intériorité du personnage, l'écriture est passée à un regard qui place à distance le panorama des champs, transformé en mer étrange. Pourtant, tout à coup, Zola signale : « Ses pièces<sup>177</sup> n'avaient pas souffert »<sup>178</sup>. Ainsi, un second renversement se produit, renvoyant à la propre vision de Buteau depuis sa fenêtre. Son regard a échappé à la puissance de la mer comme menace panoramique, qui a submergé une autre partie du pays : « Il plaignait le désastre des autres, avec des ricanements de joie intime »<sup>179</sup>. L'écriture montre alors dans un dernier geste la vision de Buteau qui s'empare de la métaphore de la mer, mais en la maîtrisant et en la ramenant à son désir de croissance du blé : « Partout du blé, la mer de blé envahissante, débordante, couvrant la terre de son immensité verte »<sup>180</sup>.

Ce passage montre comment le motif de la fenêtre et celui, connexe, du panorama s'entremêlent et s'impliquent. La fenêtre est un seuil : elle est une protection autant qu'elle est une ouverture qui donne accès au monde. Ce monde, lorsqu'il est présenté sous le dispositif panoramique, se contemple dans la distance. Or, le dispositif s'effondre aussitôt que le

---

<sup>173</sup> *Idem.*

<sup>174</sup> *Idem.* [Nous soulignons.]

<sup>175</sup> *Idem.*

<sup>176</sup> *Idem.*

<sup>177</sup> Espace de terre cultivable.

<sup>178</sup> ZOLA E., *La terre*, op. cit., p. 197.

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> *Idem.*

panorama submerge le sujet qui jouissait jusqu'alors de la protection de la distance. Son regard, submergé par la réalité qu'il contemplait, fait face à une nouvelle opacité. Le dispositif s'effondre et montre une écriture qui ne parvient pas à s'achever, incapable de maîtriser son sujet, à mesure que la mer engloutit les regards.

La tension entre la construction du voir par la fenêtre et la présence de la réalité panoramique montre que chacun est le risque de l'autre : l'on ne peut affirmer l'effacement total d'un monde chez Zola, comme le suggérerait la fenêtre, mais on reconnaît volontiers que ce monde est *autre, étrange*, construit par le dispositif panoramique, menacé d'effondrement.

## Chapitre 2. Le défilé

### 1. Une introduction théorique : le défilé en littérature au XIX<sup>e</sup> siècle

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la mobilisation en littérature du thème du défilé répond à la fois à l'histoire du siècle et aux besoins d'une esthétique réaliste, comme le souligne Hamon : « on défile beaucoup dans le roman d'obédience réaliste-naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle : les militaires, l'Église, les institutions, les choses, les personnages, les idées, les foules révolutionnaires, les nuages, les jours et les heures, les passants, les trains, les paysages vus du train »<sup>181</sup>. Si le XIX<sup>e</sup> siècle a vu défiler *pour de vrai* – on retient les cortèges de grévistes<sup>182</sup>, le retour des cendres et la procession autour du char funèbre de Napoléon<sup>183</sup>, les funérailles nationales de Victor Hugo<sup>184</sup> – il est aussi témoin d'illustrations littéraires diverses, plus ou moins spectaculaires. Le baptême du fils de Napoléon dans *Son Excellence Eugène Rougon*, par exemple, relève du défilé-spectacle dans toute sa grandeur, son agitation et son étendue. Pourtant, des passages mettant en scène des moments plus intimes suffisent à montrer des personnages qui défilent : les balades, les sorties au jardin ou les errances – telle que celle de Mouret dans *La conquête de Plassans* – mobilisent et problématisent le défilé. Il concerne ainsi tout à la fois les personnages, les foules, les passants, mais aussi les pensées, le temps et les images. Michel Pigenet et Danielle Tartakowsky qui ont travaillé sur les marches en France au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle soulignent dans un article<sup>185</sup> que le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* associe le défilé au « cortège », à la « procession » et à la « marche », désignant une « succession »<sup>186</sup> de personnes. Leur analyse historique de plusieurs dictionnaires tels que le *Grand Larousse de la langue française* ou le *Trésor de la langue française* révèle que le défilé se joue dans le déplacement spatial et temporel des corps, suppose une mise en ordre et est destiné à la démonstration dans le but d'attirer l'attention. Nous travaillerons le défilé à partir de ces enjeux, mais verrons également qu'ils peuvent être malmenés, retravaillés, épaissis. Le défilé n'est pas seulement déplacement, ordre et spectacle. Il engage aussi, et peut-être même

---

<sup>181</sup> HAMON P., « Note sur une forme-liste », *op. cit.*, p. 163.

<sup>182</sup> Cf. PIGENET M. et TARTAKOWSKY D., « Les marches en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : récurrence et métamorphose d'une démonstration collective », *Le Mouvement Social*, vol. 202, no 1, 2003, p. 71. [En ligne, page consultée le 14/04/2022 : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2003-1-page-69.htm>] Zola fait état des cortèges de grévistes dans *Germinal*.

<sup>183</sup> *Idem*.

<sup>184</sup> Cf. HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 163.

<sup>185</sup> Cf. PIGENET et TARTAKOWSKY, *op. cit.*, p. 69.

<sup>186</sup> LAROUSSE P., *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1897, p. 1143.

surtout, la question de sa propre visibilité, supposant toujours un regard, un point de vue, un cadrage.

Si le défilé se montre, c'est aussi et d'abord dans le texte lui-même. Cette « forme-liste », comme la désigne Hamon qui en souligne la linéarité, prend place d'abord dans l'enchaînement des mots et des phrases. Le défilé fonctionne comme une mise en abyme de l'écriture. Il s'accorde ainsi

avec le mouvement même de l'acte de lecture-écriture du texte, mot après mot sur la ligne du texte, pour homologuer une figure de l'œuvre avec le réel hors-œuvre, une structure avec la conjoncture : faire défiler quelque chose, c'est alors comme si la ligne et le fil du texte, le déroulé mot après mot sur la page [...], la construction syntagmatique de tout texte appelaient comme mimétiquement cette utilisation du motif et du thème du « défilé ».<sup>187</sup>

Ainsi, le défilé organise, ordonne à la fois les mots et la réalité qu'il désigne. Défilé et texte cohabitant, ils s'engendrent et s'analysent l'un par l'autre : d'une part, le défilé ne peut se dire sans les mots qui défilent et d'autre part, un texte dont le matériau référentiel est un défilé, de quelque forme que ce soit, est un texte qui se désigne lui-même, réfléchit à sa mise en forme et à l'organisation de ses référents.

Ces enjeux conduisent à considérer le défilé dans sa relation au texte et donc aux esthétiques littéraires qui le guident. Les mots cherchent à dire, décrire, et pour ce faire à organiser. C'est ce que le défilé, par essence, parvient à produire, tant ses composantes sont organisées. Le défilé, dans sa forme la plus stricte et ordonnée, puisqu'il répond au désir de *présenter*, est la monstration d'une réalité qui échapperait au chaos. Ses composantes sont chacune visibles, présentées, données à voir et dès lors dicibles, descriptibles par les mots qui parviennent à les dire. Le défilé au XIX<sup>e</sup> siècle répond alors aux besoins de l'esthétique réaliste : il justifie la mise en ordre de la réalité et l'évacuation du chaos. Ainsi, Hamon affirme que « ce thème est indissociable des difficultés, apories et contradictions du positionnement esthétique du réalisme : le réel étant ce qu'il est, c'est-à-dire un magma, un donné chaotique, la première tendance de l'écrivain [...] serait de calquer le désordre du texte sur le désordre du réel, de "rendre" le chaos du monde extérieur par une œuvre elle-même chaotique »<sup>188</sup>. Si l'esthétique naturaliste tente de dire toute la réalité, elle a conscience de ne pouvoir restituer le chaos, sous peine d'illisibilité. L'écriture n'a d'autre choix que d'organiser et de détailler la

---

<sup>187</sup> HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 167.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 166.

réalité pour la dire. Ainsi, la forme du défilé, déjà organisée dans ce qu'elle est, dans ce qu'elle représente, répond aux besoins de cette esthétique. L'écriture réaliste tente de dépasser ses propres apories en mobilisant ce qu'Hamon nomme des « structures de maîtrise »<sup>189</sup>, autrement dit des « cadrages sémiotiques qui permettent de maîtriser le chaos du monde en le mettant en texte »<sup>190</sup>. C'est en ce sens que nous désignerons le défilé comme « dispositif », dépassant le simple « thème », en tant qu'il cadre et organise, à la fois le texte, sa narration et la réalité qu'il cherche à décrire. Plus encore, le défilé est un dispositif optique, rendu possible par l'existence d'un regard et séparant, tout en liant, spectacle et spectateur. Ainsi, nous verrons comment le défilé, supposant sa propre visibilité, voire sa mise en spectacle, révèle les obsessions et impossibilités aussi bien de l'œil de celui qui défile que de l'œil du spectateur.

## **2. Le défilé-spectacle dans *Son Excellence Eugène Rougon***

Le quatrième chapitre de *Son Excellence Eugène Rougon* est consacré à une longue description du baptême du prince impérial, fils de Napoléon III, et au défilé des cortèges officiels dans les rues de Paris. Cette scène est l'une des deux seules scènes d'extérieur et constitue, avec le passage qui raconte l'inauguration en province d'une nouvelle ligne de chemin de fer, « les deux plus vastes “mises en scène” du pouvoir »<sup>191</sup> de ce roman. Lieu d'ouverture et de déploiement, les rues parisiennes accueillent une foule qui, tentant d'apercevoir le spectacle, piétine les pavés et remplit l'espace, l'inonde.

### **2.1. Le désordre de la foule**

#### *2.1.1. La foule zolienne dans l'espace*

Le chapitre s'ouvre d'emblée sur la présentation du parcours du défilé : « Le cortège du baptême devait partir du pavillon de l'Horloge, à cinq heures. L'itinéraire était la grande allée du jardin des Tuileries, la place de la Concorde, la rue de Rivoli, la place de l'Hôtel-de-Ville, le pont d'Arcole, la rue d'Arcole et la place du Parvis »<sup>192</sup>. La simplicité des phrases, accentuée par l'énumération des lieux, eux-mêmes étant des espaces délimités qui évoquent la ligne droite

---

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 18.

<sup>192</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 116.

– la « grande allée », le « jardin des Tuileries », la « place », le « pont » – confère à l’écriture et à la réalité qu’elle décrit la linéarité de cette « forme-liste ».

Pourtant, le linéaire aussitôt annoncé rencontre le désordre d’une « foule immense »<sup>193</sup> qui surgit, inscrivant ainsi la scène dans le cycle des foules zoliennes. Après la publication de *Germinal* en 1885, Zola est rapidement considéré par ses contemporains comme un « poète épique » et « peintre des foules »<sup>194</sup>, qualifications auxquelles s’attache la critique littéraire contemporaine, rappelle Alain Pagès, historien de la littérature et spécialiste de Zola, dans son article « La danse de la foule »<sup>195</sup>. Dans le passage que nous traitons, la foule – dont la description est marquée par une métaphore filée maritime – inonde pleinement l’espace : « Une mer de têtes humaines, aux flots toujours montants, emplissait la place de l’Hôtel-de-Ville »<sup>196</sup>. La place, vaste et ouverte, mais aussi délimitée, se remplit rapidement, donnant l’impression d’un espace saturé qui se referme sur lui-même. Quant à la foule, elle est décrite comme une masse informe dont on ne peut distinguer les individus : leurs visages et leur singularité sont engloutis dans une « mer de têtes humaines » impossibles à discerner, à voir. Ainsi, la mise en ordre qu’imposerait la forme du défilé se voit menacée par cette « houle des têtes »<sup>197</sup>, ce « grouillement de points noirs »<sup>198</sup>, dont « l’écrasement recommençait »<sup>199</sup>. Chaque individu n’en est plus un, tant il est pris dans un ensemble, une masse, sans organisation ni délimitation.

### 2.1.2. La foule : entre multitude et magma

Cette liberté de la foule, Pagès l’explique à partir de l’étymologie du mot et rappelle que la *foule* était d’abord liée à l’activité de la danse, inscrite dans le mouvement. Issue du verbe *fouler*, qui désigne l’action de presser le sol en marchant dessus, en le piétinant, « la foule est avant tout physique ; elle résulte d’un jeu de forces : la pression du “foulage” s’exerce sur le sol, elle concerne aussi les corps qui se pressent mutuellement les uns contre les autres. La multitude implique le tassement, comme s’il fallait fondre l’individu dans un unique

---

<sup>193</sup> *Idem.*

<sup>194</sup> PAGÈS A., « La danse de la foule », *Les foules au XIX<sup>e</sup> siècle*, Revue d’histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, Tome 17, 1998, p. 69. [En ligne, page consultée le 14/04/2022 : <https://doi.org/10.3406/r1848.1998.2343>] On retient notamment les scènes de foule des grévistes dans *Germinal*.

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 116.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>198</sup> *Idem.*

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 118.

magma »<sup>200</sup>. Danse des corps, foulage des pas, tassement des personnages, la foule contraste avec la linéarité du défilé que nous évoquions. L'écriture n'est plus celle, mesurée et sobre, qui décrivait un itinéraire aux lignes droites ; par le truchement de métaphores, de structures syntaxiques parfois désordonnées, elle devient davantage libre et cyclique. La description se focalise ici sur l'agglomérat et le mouvement des jambes qui ne semblent appartenir à personne : « la foule s'emporta de nouveau, on ne voyait que des jambes d'homme en l'air, tandis que les femmes se retroussaient jusqu'aux genoux, montrant leurs bas blancs, pour mieux courir »<sup>201</sup>. En signalant qu'« on ne voyait que des jambes », l'écriture cadre et dirige un regard. Elle place à la fois le lecteur et le personnage-spectateur – nous reviendrons sur ce double sujet regardant – dans une position qui les empêche de voir l'entièreté de la réalité. Décrite comme un ensemble indéfini, illimité, dont l'écriture même n'identifie pas les individus qui la composent, la foule échappe à un regard englobant. Elle ne peut être vue qu'en partie.

### 2.1.3. *La métaphore marine*

Le cadre placé par l'écriture sur les jambes des hommes et la course des femmes rappelle que ce « magma »<sup>202</sup>, pour reprendre le terme de Pagès, ne peut exister sans sa mouvance et ses déplacements internes. La foule est *vie*. Ce caractère se déploie d'autant plus que Zola utilise la métaphore marine pour décrire la foule. Ainsi devenue mer par l'écriture, la foule inonde Paris, s'insinue dans les rues et se déploie sur les places. L'image de cet ensemble se donne à voir comme organique : elle est un tout, composée d'une multitude d'éléments – des hommes, des femmes, des jambes, des chapeaux – qui prennent vie dans le mouvement des flots : « Du côté de la place de l'Hôtel-de-Ville, il y avait comme un clapotement de têtes, une marée de vivats qui montaient ; des chapeaux, au loin, agités par des mains qu'on ne distinguait pas, mettaient au-dessus de la foule une large vague noire, dont le flot gagnait lentement de proche en proche »<sup>203</sup>. D'emblée, les têtes sont apparentées à l'élément liquide : leur clapotement évoque le bruit caractéristique de petites vagues. Les vivats et les acclamations, comparés au son de la marée montante, révèlent l'émotion commune partagée par l'ensemble dont le bruit peu à peu se diffuse et envahit l'espace. Si la métaphore marine souligne le son et les bruits de la foule – les clapotements et la marée de vivats –, elle permet également de mettre en avant

---

<sup>200</sup> PAGÈS A., *op. cit.*, p. 71.

<sup>201</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>202</sup> PAGÈS A., *op. cit.*, p. 71.

<sup>203</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 128.

l'agitation et les fluctuations qui la caractérisent : les chapeaux secoués dans les airs prennent la forme d'une « large vague noire ».

L'interchangeabilité entre la mer et la foule se cristallise dans le traitement du mouvement : la propagation des vagues donne sa consistance à la foule. Le mouvement des vagues est proprement celui d'un déploiement, d'une propagation, qui emplit la surface. La foule se constitue en tant qu'ensemble justement en raison de cette propagation qui lui confère son unité : les émotions, mais aussi les gestes et les cris qui la traduisent, se propagent dans la multitude d'individus qui n'en forment plus qu'un. Ainsi, l'évocation des chapeaux agités formant une vague noire « dont le flot gagnait de proche en proche »<sup>204</sup> révèle un mouvement en même temps qu'elle définit l'essence de la foule.

#### 2.1.4. *Faire corps*

Gustave Le Bon, médecin et anthropologue, publie en 1895 *Psychologie des foules*, ouvrage dans lequel il travaille sur les mécanismes de formation de la foule. Vincent Rubio dans son article « La Foule. Réflexion autour d'une abstraction »<sup>205</sup> commente la définition du médecin :

Le phénomène débute par la dislocation de la personnalité consciente des individus. C'est là le point de départ du processus. Les sentiments et les idées de tous sont alors orientés dans une même direction. C'est ainsi qu'ils fusionnent unanimement dans une âme collective au sein de laquelle les frontières individuelles sont abolies. Cette âme collective possède des caractères propres, distincts de ceux de chacun des individus qui lui appartiennent et qui composent la foule. C'est elle qui donne naissance à la foule dans toute sa singularité.<sup>206</sup>

Ainsi, si la foule évoque le désordre et l'agitation, elle semble néanmoins s'organiser autour d'une émotion commune. À l'instar de la progression des vagues dans la mer, un sentiment se déploie, conférant à la foule un caractère unique. Le spectacle qui se joue attire, dans un mouvement de forces centripètes, des individus qui n'en forment plus qu'un. La foule rit, soupire, crie. Elle fait corps et se voit dotée d'une émotion spécifique, d'un esprit : « Il y avait eu un de ces enthousiasmes populaires, tout nerveux, roulant les têtes comme sous un

---

<sup>204</sup> *Idem.*

<sup>205</sup> RUBIO V., « La Foule. Réflexions autour d'une abstraction », *Conserveries mémorielles*, no. 8, 2010, p. 6. [En ligne, page consultée le 08/06/2022 : <http://journals.openedition.org/cm/737>]

<sup>206</sup> *Idem.*

coup de vent, d'un bout d'une ville à l'autre »<sup>207</sup>. Le corps même de la foule occupe l'espace – il emplit les rues – et est doté d'une âme collective. Et toujours, cette émotion partagée est décrite par Zola dans un mouvement semblable à celui des flots : « un immense soupir roula et se perdit »<sup>208</sup>, ou encore « un rire courut dans la foule, autour de lui »<sup>209</sup>. Dans les pages qui suivent, le corps de la foule apparaît d'autant plus qu'il est menacé. L'écriture dirige le regard vers un personnage qu'elle vient à identifier, à singulariser et à extirper du corps magmatique : « Un rire courut dans la foule, autour de lui. M. Charbonnel, qui n'avait pas compris, voulut se faire donner des explications. Mais on ne s'entendait plus, un vivat assourdissant montait, les trois cent mille personnes qui s'écrasaient là, battaient des mains »<sup>210</sup>. La foule compacte composée d'une multitude de « points noirs »<sup>211</sup> – c'est-à-dire des individus qui font corps – s'oppose à la focalisation de l'écriture sur un personnage particulier, doté d'un esprit propre, qui ne parvient pas à faire corps. Cette mise en contraste donne à voir le paradoxe de la foule, masse homogène constituée d'hétérogénéité, et renforce son caractère corporel et organique.

Vincent Rubio constate que la foule a souvent été abordée comme « un être *sui generis* »<sup>212</sup>, c'est-à-dire un être en soi. Cet être en soi trouve son visage dans l'assimilation de la foule au peuple selon Rubio : « Qu'il s'agisse de la notion de contact physique qui en définit la situation et lui donne corps, son assimilation au peuple – plus exactement à l'individu du peuple – qui lui donne à proprement parler un visage, ou bien encore ses diverses pathologies qui en font l'équivalent du pire de l'homme, si ce n'est de l'animal, tous ces éléments tendent à faire de la foule un être *sui generis* »<sup>213</sup>. L'écriture zolienne mobilise en effet l'image d'un « peuple » pour désigner la foule. Elle montre ainsi certes l'ampleur du nombre de spectateurs, mais surtout elle insinue par-là que la foule est à envisager comme un tout qui fait corps : « Dès quatre heures, la foule fut immense au pont d'Arcole. Là, dans la trouée que la rivière faisait au milieu de la ville, un *peuple* pouvait tenir »<sup>214</sup>. L'environnement même se voit touché par l'émotion de la foule, l'écriture laissant apparaître à leur tour les maisons sous les traits d'êtres en soi : « Puis, ce furent les maisons du quai Napoléon, situées en face de la place, qui s'émurent les premières »<sup>215</sup>. Cette propagation de l'émotion – atteignant même le décor – révèle

---

<sup>207</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 132.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>209</sup> *Idem.*

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>212</sup> RUBIO V., op. cit., p. 4.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>214</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 116. [Nous soulignons.]

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 129.

l'instabilité régnante, alors même que le défilé attendu, symbole d'ordre, de linéarité et de discipline, plane de façon latente au-dessus des « têtes moutonnantes »<sup>216</sup>. Comme les vagues qui moutonnent, le mouvement des têtes confère à la foule un aspect agité.

Dans *La joie de vivre*, la mer est une menace. Incontrôlable, elle provoque la peur. Imprégnée dans l'imaginaire comme lieu d'engloutissement ou de chaos, elle est présentée dans le roman comme envahissant l'espace. Dans la littérature du XIX<sup>e</sup>, la foule est également en ce sens fantasmée et crainte. Elle est décrite sous les traits d'un monstre chez Taine, d'un volcan chez Jules Michelet<sup>217</sup>, tant elle est « symbole de déchainement de toutes les bestialités »<sup>218</sup> selon Pagès. Dans la scène du roman, l'émotion s'intensifie avec l'arrivée des cortèges et laisse place à une énergie toujours plus menaçante et inquiétante. Décrite d'abord à la lumière de la métaphore filée des flots, la foule prend de l'ampleur en devenant elle-même nature, tempête, flots et forêt : « Une tempête de cris continuait à sortir de la place de l'Hôtel-de-Ville ; sur les quais, des deux côtés, en amont, en aval, aussi loin que le regard pouvait aller, on apercevait une forêt de bras tendus, s'agitant, saluant »<sup>219</sup>. Ces métaphores évoquent à nouveau ce que l'on ne parvient pas à distinguer clairement : la foule est un système composé d'une multitude d'éléments hétéroclites qui ne semblent rattachés à aucune entité simple et univoque. La « tempête de cris » et la « forêt de bras » soulignent le désordre de la situation, donnant l'impression que rien ne relie les bras et les cris aux individus. Le déchainement des forces naturelles auxquelles ils semblent soumis entraîne la peur de ceux qui, restés à l'écart de la foule, en sont épargnés : « Elle [Mme Charbonnel] avait une légère peur de la foule, qui coulait devant elle, de plus en plus compacte »<sup>220</sup>. Le caractère variable et donc incertain de la foule attise l'appréhension. Insaisissable, incontrôlable à l'image d'une tempête, elle évoque le danger latent de l'inconnu. Là où dans *La joie de vivre*, la mer détruit, brise, tue, la foule dans *Son Excellence Eugène Rougon* demeure au stade de la menace, bien que l'agitation s'intensifie. À l'image des vagues qui rompent les poteaux de Lazare dans *La joie de vivre*, la foule écarte les soldats qui la retenaient pour protéger le cortège : « Puis, il se produisit un tumulte épouvantable ; la double haie des gardes nationaux et des soldats de la ligne fut rompue en plusieurs endroits ; des femmes criaient. "Allons-nous-en, répéta Gilquin. On va s'écraser." »<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>217</sup> Cf. RUBIO V., *op. cit.*, p. 5.

<sup>218</sup> PAGÈS A., *op. cit.*, p. 69.

<sup>219</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 133.

Si le passage se termine sur l'évocation du chaos, l'écriture dirige son point de vue sur des personnages particuliers, ne succombant pas au tumulte qu'elle décrit.

## 2.2. L'ordre du défilé

### 2.2.1. Mathématisation

Et pourtant, le désordre social qui imprègne la foule se heurte au spectacle qui se joue devant ses yeux. Le défilé est organisé : la succession des voitures y est hiérarchisée, les rangs sont ordonnés. L'écriture se présente alors comme linéaire, usant d'énumérations et échappant ainsi au mouvement circulaire des flots, à leur infinie propagation et répétition. Le désordre qui touchait le voyant, c'est-à-dire les spectateurs, est confronté à l'ordre de l'instance regardée. Par cette écriture linéaire, le désordre est ainsi mis à distance. En effet, le défilé est, selon Hamon, « une mise en forme, une mise en ordre du réel, consistant à en faire l'inventaire tout en le justifiant, à permettre de le *détailler successivement* »<sup>222</sup>. De plus, l'énumération présente une hiérarchie des composantes du défilé : « Derrière les trompettes et le corps de la musique qui les suivait, venait un général accompagné de son état-major, à cheval. Ensuite, après des escadrons de carabiniers, de dragons et de guides, commençaient les voitures de gala »<sup>223</sup>. Ainsi, là où la foule n'était qu'une masse informe, le défilé suppose une mise en espace hiérarchisée : les cortèges se présentent dans un ordre précis, linéaire, qui ne laisse aucune place à l'interchangeabilité. Par ailleurs, les individus qui composent le défilé sont ici distingués, nommés. Ils sont vus et existent dans leur singularité. Par l'écriture qui les nomme et les différencie, les personnages échappent au *magma* : « Puis, lorsque passèrent la septième voiture et la huitième, il nomma les personnages, avec une familiarité qui le montrait très au courant des choses de la cour. Ces deux dames, c'étaient la princesse Mathilde et la princesse Marie. Ces trois messieurs, c'étaient le roi Jérôme, le prince Napoléon, et le prince de Suède »<sup>224</sup>. L'énumération des défilants organise, met en liste. Par ailleurs, le recours aux chiffres et aux nombres dans la description inscrit le défilé dans une réalité mathématisée. Le texte dit la présence de « huit voitures de galas », « attelées de six chevaux », d'une « septième » et d'une « huitième voiture »<sup>225</sup>, et un peu plus loin, de « six piqueurs », d'une voiture « trainée par huit chevaux » qui possédait « quatre lanternes, très riches, plantées aux quatre coins de la

---

<sup>222</sup> HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 167.

<sup>223</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 129.

caisse »<sup>226</sup>, etc. Ainsi s'établit un inventaire ou un catalogue des composantes qui s'oppose à la masse indénombrable de la foule des spectateurs. Hamon souligne : « Le défilé, qui met un par un sur une file les composantes nommables et comptables d'un tout, s'oppose au vrac et au chaos, au magma et à l'indifférencié, et élit par prédilection dans le chaos du monde ce que le monde lui-même a *déjà* organisé comme antichaos »<sup>227</sup>. Le défilé pour le baptême du prince impérial repose en effet sur une organisation protocolaire, sur des rituels, et se présente comme déjà réglé et ordonné dans sa réalité. Précédant l'acte d'écriture, il règle en lui-même « à la fois les mises en temporalités séquencées et les mises en espaces des corps en société »<sup>228</sup>.

### 2.2.2. *Entre continuité et discontinuité*

Pour autant, si le défilé est une figure de mise en ordre, il n'en reste pas moins porteur d'une contradiction essentielle. Le champ sémantique de notre passage révèle l'attachement du défilé à une mise en mouvement. Le défilé est proprement un ensemble qui bouge, marche, mais plus précisément encore, qui avance. Ainsi, le mouvement du défilé insinue toujours une continuité : « le cortège du baptême devait partir »<sup>229</sup>, « suivait », « venait », « passèrent »<sup>230</sup>, « avançait »<sup>231</sup>. Cependant, cet ensemble est en lui-même discontinu dans sa forme marquée par des composantes hétérogènes. Ici réside l'aporie du défilé qui implique nécessairement son propre mouvement, mais demeure inséparable de ses discontinuités intrinsèques. Il semble être à la fois une forme unifiée qui se déplace dans un unique mouvement et une composition d'éléments hétérogènes. De cette aporie naît une écriture linéaire qui, par le biais d'énumérations, de mathématisation et de géométrisation, parvient à maîtriser la réalité. Or, si l'écriture réaliste cherche sans cesse à montrer, elle se heurte à une foule en désordre qui ne parvient pas à *voir* le défilé. L'écriture semble se débattre avec une tension : la foule est stationnée, postée à l'arrêt, dans le chaos (« Le long des trottoirs, des files interminables de curieux, écrasés contre les parapets, stationnaient »<sup>232</sup>) face à un défilé ordonné qui déambule sous ses yeux. L'écriture de l'ordre et celle du désordre se font face, se débattent et cherchent à prendre le pas l'une sur l'autre. Pourtant, sans cesse raccrochées tour à tour à la linéarité et au tumulte, elles sont inséparables l'une de l'autre. Leur contradiction est cristallisée par une

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>227</sup> HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 168.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>229</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 117.

écriture qui semble se débattre avec ce qui subsiste d'ordre dans le chaos : la métaphore filée des flots, désignant le chaos de la foule, relève proprement de métaphores qui défilent, en ordre.

## **2.3. Impossibilité de voir : le pont comme solution**

### *2.3.1. Tension et inadaptation*

La tension entre désordre de la foule et ordre du défilé complexifie la relation entre le voyant et le visible, entre les flots et la linéarité. Le visible est organisé et décrit sous les signes de la numération et de la ligne (« À droite s'alignaient des gardes nationaux ; à gauche, des soldats de la ligne »<sup>233</sup>), tandis que le voyant est chaotique et repose sur le mouvement des flots et leur circularité (« Et le soleil oblique, largement épandu, semblait le frisson même de cette foule ; il roulait le rire ému de la houle des têtes ; des ombrelles voyantes, tendues comme des miroirs, mettaient des rondeurs d'astre, au milieu du bariolage des jupes et des paletots »<sup>234</sup>). Ce déséquilibre donne lieu à une inadaptation entre les deux instances que sont le spectacle et les spectateurs. Alors que la scène repose sur l'enjeu du voir – il n'est en fait question que de présenter et regarder –, elle révèle son impossibilité.

Le spectacle et les spectateurs sont tendus vers la quête d'un regard. La foule se précipite, les individus jouent des coudes pour se rapprocher du spectacle et cherchent la meilleure place pour tenter d'apercevoir le jeune Prince. Le désir de voir est absolu. Quant au défilé, il est en lui-même ostentatoire : s'il y a défilé, il y a volonté de présenter et de se présenter. Le dispositif cherche à attirer le regard à la fois sur l'ensemble unifié et sur ses composantes. Dès le début du passage, avant que le cortège n'arrive, la question du voir absolu est traduite par Gilquin lorsqu'il veut rassurer les Charbonnel venus pour l'occasion à Paris : « Vous verrez tout, mes enfants »<sup>235</sup>. Il répond ainsi à l'inquiétude de l'œil qui ne parviendrait pas à percevoir la totalité du spectacle. La vision totale est une préoccupation centrale pour les personnages, à l'image d'une écriture réaliste qui voudrait tout dire. Le regard répond donc à un désir voyeur. Il incarne le seul lien possible entre un spectacle mis à distance, ordonné, prestigieux, et les spectateurs écrasés dans le grouillement. Pourtant, un regard banal ne suffit pas. Il doit être total : « Ah ! ce Paris, ce Paris !... Enfin, puisque nous y sommes, il faut bien

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 119.

tout voir »<sup>236</sup>. Au désir de tout voir s'ajoute encore la crainte d'être soi-même exclu du visible : « Et, debout, de sa main gantée, il saluait. Puis, craignant de ne pas être vu, il prit son chapeau de paille, il l'agita »<sup>237</sup>. Les personnages et leurs comportements sont caractérisés par ce désir du voir. Leur présence dans le temps et l'espace – le 14 juin 1856 dans le centre de Paris – répond au besoin d'assister, en tant que spectateurs, à l'ostentation du pouvoir politique.

### 2.3.2. *Recul de l'écriture : montrer ceux qui ne voient pas*

Il ne serait pas juste de s'en tenir à une opposition entre le visible et les voyants. La foule, lieu d'une réalité qui semble échapper à l'artificialité d'une mise en ordre, n'est pas uniquement spectatrice du visible ; elle est elle-même donnée à voir par l'écriture et devient lieu de cadrage et de visibilité. Le public qui regarde le défilé, instance visible, devient lui-même l'objet du regard de la description. L'écriture se place encore davantage à distance, recule, et regarde ceux qui regardent. Ainsi, l'écriture du visible et de la vision s'épaissit. Si le défilé permettait de montrer, d'organiser la visibilité du monde, d'en maîtriser l'ordre, afin d'échapper au « chaos du réel »<sup>238</sup>, il s'avère finalement impossible à saisir dans son entièreté par les spectateurs pris dans le chaos. Dans l'impossibilité de voir, certains personnages cherchent à prendre de la hauteur : « Les hommes se haussaient, mettaient des bambins ébahis à califourchon sur leur cou »<sup>239</sup>. Et pourtant apparaît l'aveu d'une incapacité de l'écriture à tout représenter. Face aux personnages qui cherchent à se placer pour voir l'entièreté du spectacle et face à l'obsession d'un regard qui cherche à saisir la réalité dans son absolu, l'écriture avoue, brutalement : « Cependant, on ne voyait rien »<sup>240</sup>. Ainsi, l'écriture recule, donne à voir de plus loin encore : l'impossibilité de voir n'est pas uniquement une incapacité de l'œil des personnages, mais bien une incapacité de l'écriture. Le personnage qui regarde est vu à distance par une vision englobante, mais nécessairement confrontée à l'impossibilité de l'œil.

Gilquin s'était jeté en plein tas, résolument, jouant des coudes, ouvrant un sillon ; et il manœuvrait avec une telle autorité, que les rangs les plus serrés s'écartaient devant lui. Quand il fut parvenu au parapet du quai, il plaça son monde. D'un effort, il souleva ces dames, les assit sur le parapet, les jambes du côté de la rivière, malgré les petits cris d'effroi qu'elles poussaient. Lui et M. Charbonnel restèrent debout derrière elles. – Hein ! mes

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>238</sup> HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 166.

<sup>239</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 128.

petites chattes, vous êtes aux premières loges, leur dit-il pour les calmer. [...] Cependant, on ne voyait rien.<sup>241</sup>

Dans la constitution du visible le plus simple – un défilé –, tendu vers le spectateur, Zola, au moyen d’une écriture qui met à distance, crée l’épaisseur de ce visible en le privant précisément de sa visibilité. Gilquin, caractérisé par une soif de voir, se débat, comme l’écriture zolienne, pour atteindre le visible. « Il plaça son monde » en installant ses partenaires en spectateurs : « vous êtes aux premières loges ». La présence des spectateurs confère au défilé sa théâtralité, et rappelle ainsi son artificialité<sup>242</sup>. L’enjeu de la représentation ne se limite néanmoins pas au défilé, mais englobe le public. Les spectateurs deviennent eux-mêmes spectacle et sujet d’une écriture qui regarde ceux qui regardent. Pourtant, alors que Gilquin confère à ses amis la place de spectateurs, leur regard ne parvient pas à son but. À l’instar de l’écriture de la réalité, le regard reste tendu vers le spectacle, mais ne parvient pas à l’atteindre : « Cependant, on ne voyait rien ».

Selon Piton-Foucault, le regard repose sur « un désir qui ne doit et ne peut aboutir »<sup>243</sup>. La mise à distance de la chose regardée rend impossible sa totale visibilité et ainsi maintient le désir du voyeur. L’écriture naturaliste, tendue vers la réalité, reste à distance : « Et, tout là-bas, les fenêtres de l’île Saint-Louis, étroites comme des minces traits de fusain, s’animaient d’un pétilllement de lueurs blanches, d’une vie qu’on ne distinguait pas »<sup>244</sup>. Incapable de décrire ce qu’elle ne peut distinguer, la description zolienne montre sa difficulté. Les fenêtres dans le lointain perdent la transparence qui les caractérise pourtant. La vie qui les habite ne peut être distinguée ni par le regard des personnages ni par l’écriture. Le « pétilllement de lueurs blanches » révèle le flou de la vision et extirpe le décor de la réalité pour l’inscrire dans l’abstrait. Le motif de la fenêtre, vue de l’extérieur, nécessite l’abstraction : « En face, les vieilles maisons du quai Napoléon, dans les vides noirs de leurs fenêtres grandes ouvertes, entassaient des visages »<sup>245</sup>. Le regard de l’écriture est confronté aux « vides noirs » de fenêtres plus opaques que transparentes. La description montre sans montrer, l’écriture voit sans voir. Le renversement de fenêtres regardées depuis un point de vue extérieur relativise ce dispositif

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>242</sup> Cf. FRIED M., *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990, p. 2. : « La théâtralité doit s’entendre au sens où Diderot dénonçait dans un certain théâtre une construction artificielle dénuée de toute existence propre en dehors de la présence du public ». Pour davantage de réflexion autour de la théâtralité chez Zola, cf. chapitre 3 du présent mémoire.

<sup>243</sup> Podcast France Culture, GARRIGOU-LAGRANGE M., « Émile Zola : la fenêtre des *Rougon-Macquart* », *op. cit.*

<sup>244</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 117.

qui se veut ouvert sur le dehors. Il est ici renfermé sur lui-même et ne présente à l'œil qu'obstacle et abstraction. L'épaisseur qui sépare la vision de la chose regardée maintient le désir de voir dans son impossibilité.

Le voyeurisme – le désir du voir – se concrétise chez Zola par des descriptions qui présentent des personnages en train d'observer, mais qui ne sont eux-mêmes pas vus : « Il y avait des hommes debout sur les toits, parmi les cheminées. Des gens qu'on ne voyait pas regardaient dans des lunettes, du haut de leurs terrasses, quai de la Tournelle »<sup>246</sup>. Ces deux phrases rappellent les caractéristiques du système panoptique, que Piton-Foucault retrouve chez Zola dans le traitement de la ville de Plassans. Ici aussi, ceux qui surveillent, ceux qui « regardaient dans des lunettes, du haut de leurs terrasses », sont anonymisés. Ces « gens qu'on ne voyait pas », bien que leur présence soit signalée par l'écriture, sont aussitôt rendus invisibles. Ces détenteurs du regard, distingués par l'emploi de l'indéfini « des gens » forment, au vu de leur identité collective et indéfinie, un seul et même œil<sup>247</sup>. Pour autant, si cet œil est présenté comme invisible pour les autres, l'écriture parvient à le dire et ainsi à le montrer. L'usage du pronom personnel indéfini « on » renvoie à l'écriture elle-même : c'est l'écriture qui devient détentrice du regard, montrant ceux qui sont invisibles. Pour autant, son regard n'est pas absolu.

### 2.3.3. *Le pont : dépasser l'aporie*

Zola montre une vision empêchée. Le voyant et le visible balbutient tous deux. Les personnages ont soif de voir, mais n'y parviennent pas ; l'écriture a soif de montrer et échoue tout autant. Pour autant, elle tente de dépasser cette aporie en prenant de la distance, en choisissant de montrer ceux qui ne voient pas. Elle laisse ainsi apparaître l'inadaptation qui découle inévitablement d'un regard entre linéarité et tumulte, ordre et flots. Le motif du pont cristallise cette opposition. Dès lors, nous pouvons nous demander, en analysant cette figure du pont, si Zola ne joue pas malgré tout – c'est-à-dire malgré les empêchements de la vision, l'inadaptation de l'œil, l'impossibilité de montrer pour l'écriture – avec l'idée d'un naturalisme absolu, d'un espace où il deviendrait possible de tout voir, mais qui ne se réalise nulle part ailleurs.

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>247</sup> Cf. l'analyse de l'emploi du pronom indéfini par PITON-FOUCAULT E., *op. cit.*, p. 774.

La foule s'agite et le cortège avance. Ce dernier s'approche du pont d'Arcole. La description s'attarde sur ce pont, vide dans un premier temps, et sur lequel est projeté un regard de l'attente : « Le pont, laissé vide, était la seule bande de terre nue, au milieu de l'envahissement des moindres coins ; et il faisait un étrange effet, désert, léger, avec son unique arche de fer, d'une courbe si molle »<sup>248</sup>. Interrompant les descriptions de la foule et du défilé, l'évocation du pont fait office de temps d'arrêt, de lieu tiers, presque métaphysique tant il semble échapper à l'environnement qui l'entoure. Alors qu'il évoque la stabilité et le massif, le pont est ici déjà rattaché davantage à une forme d'apesanteur. La courbe molle, l'arche en fer et sa légèreté induisent la présentation d'un pont aérien. Il semble ainsi sorti de nulle part, étrange structure vide alors que l'environnement qui l'entoure est envahi par la foule. Le bruit est mis en pause face à un pont désert. La description souligne son étrangeté : le pont produit un étrange effet. Le pont *fait*, dans le sens qu'il agit, et porte en lui autre chose que ce qu'il est.

En effet, le motif du pont va au-delà de lui-même. Pourtant, on ne peut pas uniquement imputer au pont un caractère d'étrangeté : il est profondément lié à l'homme et ses capacités. Dans un ouvrage consacré à l'art de lire les ponts, Matei Chihaia, rappelle qu'« au sein de l'éventail de moyens permettant de franchir les frontières – gués, bacs et bateaux, tunnels, montgolfières et avions – le pont dessine une figure singulière, qui impose à la nature sublime (faite d'abîmes et de révélations) un rythme calme et fait à la mesure de l'homme »<sup>249</sup>. À l'image du pont d'Arcole décrit par Zola, le pont suppose sérénité et « calme », « seule bande de terre nue »<sup>250</sup>, éloignée de toute extravagance. Cette structure bâtie des mains de l'homme, et donc artificielle, contribue à construire un cadre, à tracer des chemins, à diriger.

Georg Simmel esquisse une théorie du pont qu'il développe dans son article « Pont et porte »<sup>251</sup> paru en 1909. Décrivant le pont comme intrinsèquement porteur à la fois de liaison et de scission, Simmel développe sa réflexion à partir de l'idée que l'homme, face à son environnement, lie et sépare ce qui lui est donné à connaître et à voir : « L'image des choses comporte pour nous cette ambiguïté que tout, dans cette nature extérieure, peut aussi bien passer pour relié que pour séparé »<sup>252</sup>. Ainsi, déjà, il est question d'« image », de représentation et de

<sup>248</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 118.

<sup>249</sup> CHIHAIA M., « L'art de lire les ponts, l'art de la lecture-pont : Mélanges en l'honneur de Patricia Oster », *Acta fabula*, vol. 21, no 4, 2020. [En ligne, page consultée le 13/05/2021 : <http://www.fabula.org/acta/document12814.php>]

<sup>250</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 118.

<sup>251</sup> SIMMEL G., « Pont et porte », *La tragédie de la culture*, Paris, Éditions Rivages, 1988.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 161.

conception. La construction, c'est-à-dire l'artificiel, est visible. Le pont matérialise la séparation qui devient visuellement existante grâce à une infrastructure qui, pourtant, relie.

Dans le cas de notre extrait de *Son Excellence Eugène Rougon*, les deux entités entre lesquelles le pont établit une jonction sont les deux rives de la Seine. Cependant, l'écriture ne s'attarde pas à décrire chacune des deux parties comme étant spécifique ni à les différencier. Au contraire, les deux rives sont évoquées comme un « envahissement des moindres coins »<sup>253</sup> duquel surgit un pont, absolument visible et isolé. Pour autant, concédons-le, le statut du pont comme liaison entre deux mondes séparés n'est pas ce qu'il y a de central dans l'épisode zolien du baptême impérial.

C'est davantage l'isolement du pont que Zola révèle : un isolement temporel, d'abord. Le sens du pont comme espace tiers, à l'écart de la foule répandue sur les berges, se déploie avec la question de l'intemporalité. Symbole de stabilité, entouré d'une réalité mouvante, le pont voit défiler les années et les siècles. Pourtant, il porte la contradiction de sa fin : le pont sert au passage, proprement éphémère. Lorsqu'il est laissé vide, déserté comme le décrit Zola, il semble encore davantage éternel, ancré dans son milieu. La description zolienne du pont se poursuit avec l'idée d'une temporalité teintée d'éternité : « Et, pendant trois éternelles minutes, le pont resta encore vide ». Pour se prolonger aussitôt par ce qui rappelle à l'esprit la temporalité – les heures : « Les cloches de Notre-Dame, comme prises d'une fureur d'allégresse, sonnaient plus fort »<sup>254</sup>. L'intemporalité du pont sur laquelle est projetée l'éternelle attente du cortège se voit brutalement interrompue par les cloches qui rappellent les heures et signalent, comme les trois coups de bâton au théâtre, que le cortège va apparaître sous les yeux de la foule.

L'isolement du pont cristallise la tension entre la rigueur du défilé et les flots désordonnés de la foule. Infrastructure franchissant un cours d'eau, mais ancrée dans le sol et impliquant une trajectoire droite, elle se place entre flots et terre, entre flux et linéarité. La description consacre l'isolement du pont. Il est le seul lieu auquel la foule n'a pas accès. Il s'en extirpe, s'en sépare et ainsi dissocie le défilé de ses spectateurs. Présenté comme un refuge, le pont permet à l'écriture d'interrompre sa lutte entre ordre et désordre. Cette pause dans la description du spectacle est suggérée par la narration qui présente le couple impérial à l'écart

---

<sup>253</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 118.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 129.

du tumulte : « L'empereur et l'impératrice, un peu las, avaient posé la tête sur le satin capitonné, heureux d'échapper un instant à la foule et de n'avoir plus à saluer »<sup>255</sup>.

La difficulté de l'écriture à dire la réalité, révélée par des personnages qui eux-mêmes ne parviennent pas à voir, nous semble alors dépassée par le motif du pont, comme si Zola jouait en effet avec l'idée-limite d'un naturalisme absolu qui révélerait d'autant plus en contraste les empêchements de la vision. Tout à la fois lieu d'un hors temps, d'interruption, d'intemporalité, d'isolement, le pont dépasse – en l'incarnant – l'opposition entre souplesse des flux et rigueur de la linéarité. En effet, la description se trouvait en tension entre la souplesse des flots désordonnés de la foule et la rigueur de l'ordre du défilé. La vision était empêchée. Mais la figure du pont apparaît et est absolument visible : « Quand le petit prince était arrivé au milieu du pont, et qu'on avait vu paraître derrière lui l'empereur et l'impératrice, *dans ce large espace découvert où rien ne gênait la vue*, une émotion extraordinaire s'était emparée des curieux »<sup>256</sup>. Nullement empêchée, dégagée de tout obstacle, la vision peut s'accomplir. Le pont, révélant l'obsession zolienne pour le *tout voir et tout peindre*<sup>257</sup>, manifeste ainsi l'aboutissement d'une écriture réaliste qui parviendrait malgré tout à assembler et à rendre visible. Mais ce pont est une chimère : il nous est apparu comme abstrait, comme un rêve de vision absolue surgissant du chaos de la réalité. C'est en montrant ce que pourrait être une vision absolue que Zola révèle en contrepoint les limites de la visibilité : le pont est ici un rêve impossible du naturalisme, dont on se réveille partout ailleurs dans l'écriture du romancier.

### 3. L'errance comme défilé dans *La conquête de Plassans*

#### 3.1. Le renversement du « porte-regard »<sup>258</sup> : de la flânerie au défilé

Le déplacement du cortège lors du baptême du prince impérial dans *Son Excellence Eugène Rougon* représente le défilé dans sa forme et son sens les plus traditionnels et spectaculaires. Mise en scène du pouvoir, foule qui acclame, le défilé présente et se montre. Et pourtant, là aussi, Zola interroge le voir et l'écriture au moyen de ce dispositif de la visibilité. La vision du défilé est en partie empêchée, mise à distance. Le pont joue avec l'idée du

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 132. [Nous soulignons.]

<sup>257</sup> « Ah ! tout voir et tout peindre ! » est le cri de Claude Lantier dans ZOLA E., *L'œuvre*, éd. Mitterand H., Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2016 [1886], p. 67.

<sup>258</sup> Notion forgée par Philippe Hamon.

dépassement de l'inadaptation, mais comme une idée-limite, une monstration de ce que serait le but poursuivi par l'écriture, dans un instant fantasmatique.

Pourtant, comme le soulignait Hamon, le défilé en littérature existe sous des formes moins spectaculaires<sup>259</sup>. Au huitième chapitre de *La conquête de Plassans*, l'errance de François Mouret sillonnant la ville de Plassans sous les regards et commentaires des habitants est une illustration nouvelle de ce dispositif. Le passage prend place alors que Mouret, tandis qu'il loue deux chambres de sa maison à l'abbé Faujas et à la mère de celui-ci, voit ses invités peu à peu s'emparer du domicile familial. L'abbé puis le couple Trouche qui se partagent la maison provoquent la perte de l'espace personnel de leur hôte. Roman sur les relations de l'homme à l'espace, le récit fait rapidement état de la folie : d'abord de celle de Marthe, la femme de Mouret, prise de dévotion pour Faujas, puis de celle de Mouret à la fin, provoquée par le lent mais inéluctable envahissement de la sphère privée par la sphère sociale. Dans un article consacré au lien entre folie et espace dans ce roman, Adolfo Fernandez-Zoïla explique que « l'espace individuel ne peut ni se rétrécir ni se dilater impunément, sans produire des fêlures et des craquements, sans faire surgir ces éclatements qui atomisent les êtres, les singularisent à l'excès, les font entrer en folie »<sup>260</sup>. Le caractère sacré et rituel d'un défilé au sens classique semble en effet évacué de l'errance de Mouret.

Au chapitre XVIII, l'ancien commerçant n'a pas encore sombré dans la folie<sup>261</sup>, mais la rumeur déjà s'amplifie : Marthe, malade, crie la nuit et dans le quartier se répand la rumeur d'un Mouret possédé, violent avec sa femme. Le lecteur sait qu'il n'en est rien. Pourtant, le voisinage se convainc de l'étrangeté du mari et s'unit derrière l'idée que « les fous, on les enferme ! »<sup>262</sup>. Ainsi, notre analyse débute lorsque Mouret, « le dimanche, par une habitude d'ancien commerçant, sortait, faisait un tour en ville »<sup>263</sup>. Quittant l'espace clos, Mouret s'adonne à la flânerie, au sens entendu par Fanny Audibert dans son article consacré à la figure du flâneur incarnée par Claude Lantier<sup>264</sup>. Régie par les « rencontres du hasard qu'elle permet

---

<sup>259</sup> Cf. HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 163.

<sup>260</sup> FERNANDEZ-ZOÏLA A., « Effets de pouvoir et espaces de deux folies à Plassans », *Les Cahiers naturalistes*, cité dans BECKER C., « Préface », dans ZOLA E., *La conquête de Plassans*, Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1971 [1874], p. 26.

<sup>261</sup> Cf. ébauche de Zola. Cité par BECKER C. dans ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 320 : « Puis un grand morceau d'analyse, mais d'analyse en action, pour montrer que rien n'a plus l'air d'un fou qu'un homme possédant tout son bon sens. Multiplier les petits faits. Prendre le cadre d'une journée, peut-être. Faire voir que la logique devient de la folie pour certains bourgeois de province ». [Nous soulignons.]

<sup>262</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>264</sup> Cf. AUDIBERT F., « Claude Lantier : portrait de l'artiste en flâneur », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860). [En ligne, page consultée le 15/05/2022 :

et qui l'organisent »<sup>265</sup>, pour autant la flânerie est dépourvue de but<sup>266</sup>. Il nous semble que la sortie de Mouret s'inscrit dans ce mouvement : « C'était machinal. Dès le matin, il se rasait, passait une chemise blanche, brossait sa redingote et son chapeau ; puis, après le déjeuner, sans qu'il sût comment, il se trouvait dans la rue, marchant à petits pas, l'air propre, les mains derrière le dos »<sup>267</sup>. Le personnage se retrouve à marcher, « sans qu'il sût comment », « les mains derrière le dos », ce qui démontre l'absence de contrôle et de maîtrise qui sied au flâneur, mais qui signale aussi déjà la perte de contrôle de Mouret sur son propre état. La flânerie est d'ailleurs rapidement menacée.

À la figure habituelle du flâneur correspond un regard, une curiosité, une attente de l'œil tendu vers l'environnement. Il est lui-même rarement regardé ou examiné. Il échappe à la conscience des autres qui l'entourent et, marchant sans but, il observe ; c'est d'ailleurs cette observation qui le guide. En bref, le flâneur est le sujet qui exerce la vision.

La flânerie de Mouret est le lieu d'un renversement de cet enjeu du regard puisqu'il est lui-même sujet de tous les regards et se voit dépossédé du sien au profit de celui des autres : « Mais là sa vue produisit une véritable révolution »<sup>268</sup>. Les perturbations extérieures qui arrachent le personnage à sa propre intériorité mettent sa flânerie en échec. Alors que les cuisinières « l'examinaient d'un air singulier », que les boutiquiers « le suivaient curieusement des yeux » et que d'autres « se le montraient du doigt d'un trottoir à l'autre », Mouret sort de sa flânerie, change de rythme, « il marcha plus vite » et « hésita un moment »<sup>269</sup>. Ses pas défilent dans les rues, longent la place de la Sous-Préfecture, traversent le marché, tandis que des yeux le suivent.

La perte de contrôle s'illustre aussi par une description dont il est difficile de déterminer le point de vue, car il semble alterner entre Mouret « qui aperçut, sur le trottoir de la rue Balande, Rose, qui causait vivement avec la bonne de M. Rastoil »<sup>270</sup> et les passants qui font office de voyeurs ou spectateurs : « Les deux cuisinières se turent en le voyant »<sup>271</sup>. Le dispositif du défilé vacille, hésite, sous une forme moins spectaculaire qui voit son objet tenter

---

<http://www.fabula.org/colloques/document7088.php>]. Claude Lantier est un autre personnage des *Rougon-Macquart*. Le roman zolien *L'œuvre* s'y consacre.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> Le flâneur « erre sans but », cf. LAROUSSE P., *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., 1866-1876, VIII, p. 426.

<sup>267</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, op. cit., p. 320.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>269</sup> *Idem.* [Nous soulignons.]

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>271</sup> *Idem.*

de s'en extirper par la réappropriation de son propre regard. Hamon avait souligné la possibilité pour les descriptions de défilés d'osciller entre l'œil du spectateur du défilé et l'œil de celui qui défile<sup>272</sup>. Pourtant, plus que d'une alternance, il est plutôt ici question d'une hésitation de l'écriture qui rend indécidable la prégnance du point de vue. Selon la théorie développée par Hamon, qui s'attarde davantage sur le déplacement ou l'absence de déplacement des corps, le passage présente une « description postée » : les spectateurs sont immobiles et regardent un personnage qui, lui, se déplace<sup>273</sup>.

D'une flânerie qui, en littérature, n'aurait à montrer que le flâneur, l'on passe à un dispositif qui engendre l'interaction entre un spectacle et des spectateurs, dont les regards de l'un et des autres oscillent, hésitent, et tremblent entre ces positions. Pour autant, le simple mouvement d'un corps et le renversement du « porte-regard » ne sont pas des conditions suffisantes au défilé. Si l'on compare la scène rituelle de *Son Excellence Eugène Rougon* à l'errance de Mouret, la notion de défilé est empreinte de relativité dans le second cas. Néanmoins, deux enjeux fondamentaux du passage de *La conquête de Plassans* permettent de situer le déplacement de Mouret du côté du défilé : le caractère aliénant de ce dispositif et la plurivocité de la réalité qu'il cherche à maîtriser.

### 3.2. Le défilant aliéné

#### 3.2.1. Un regard qui scrute

Le regard acte la présence du défilant. Les habitants de Plassans sont en effet décrits comme spectateurs curieux au regard incisif quand passe devant eux leur voisin : « La plus vive curiosité se peignit sur les visages endormis de ces messieurs. Ils allongèrent le cou, sans se lever, laissant Mouret debout devant eux ; ils l'étudiaient, des pieds à la tête, minutieusement »<sup>274</sup>. Dès lors, les spectateurs se voient ici pourvus d'un regard qui ne contemple pas la grandeur d'un spectacle (cf. le regard empêché de la foule dans *Son Excellence Eugène Rougon*), mais qui fouille, inspecte et s'insinue dans les moindres parties du visible. Le cortège du prince impérial était mis à distance ; la vision rencontrait des obstacles. Dans l'errance de Mouret, le visible est acquis par les habitants qui ne luttent pas avec leur propre

---

<sup>272</sup> Cf. HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 168.

<sup>273</sup> *Idem.*

<sup>274</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 324.

regard, mais, au contraire, scrutent et divisent le visible, s'attardant sur des parties du corps du personnage : « Un ancien chapelier du faubourg, qui avait examiné Mouret depuis son nœud de cravate jusqu'au dernier bouton de sa redingote, s'était finalement absorbé dans le spectacle de ses souliers »<sup>275</sup>. Cette capacité du regard à détailler et à s'emparer, par l'œil, du corps de Mouret prend de l'ampleur lorsqu'un habitant affirme : « Le fait est qu'il a de vilains yeux »<sup>276</sup>. Alors que le spectateur peut jouir du pouvoir de sa vision, celle de Mouret lui est arrachée et est ramenée à une simple valeur esthétique. Les regards convergent sur le sujet qui défile, provoquant une déstructuration de l'être, à tel point que ses propres yeux ne semblent plus lui appartenir.

### 3.2.2. Constitution d'une foule

Les spectateurs se placent pour répondre au désir de l'œil. Les marchandes, pour apercevoir Mouret, prennent de la hauteur, surplombent le spectacle : « Il y eut des poussées, des femmes montèrent sur les bornes de la halle au blé »<sup>277</sup>. Les personnages sont ainsi constitués en une foule spectatrice, qui rappelle, par cette recherche de hauteur des corps, la foule qui assiste au baptême de Napoléon III dans *Son Excellence Eugène Rougon* : « les hommes se haussaient »<sup>278</sup>, « il souleva ces dames, les assit sur le parapet »<sup>279</sup>. Le dispositif du défilé, en tant qu'il structure et fait interagir spectateurs et spectacle, suppose une foule constituée selon une certaine disposition. « Dans les scènes "spectaculaires", les spectateurs de défilé peuvent eux-mêmes être disposés sur une file »<sup>280</sup>, souligne Hamon. Face au défilé-spectacle du baptême, la foule était pourtant décrite davantage comme un magma dépourvu de toute linéarité. Cette dernière caractérisait « la double haie des gardes nationaux et des soldats de la ligne » qui « fut rompue en plusieurs endroits »<sup>281</sup> dans un instant de chaos. Lorsque Mouret marche, la foule, moins nombreuse et compacte, s'organise linéairement : « Les ménagères de tout Plassans firent la haie sur son passage »<sup>282</sup>. Ainsi, l'écriture place Mouret comme corps en passage et le place du côté défilé. Et pourtant, Mouret n'a pas décidé de défiler, mais se voit constitué en tant que sujet défilant parce que les autres le regardent comme tel. A

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>278</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>280</sup> HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 168.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>282</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 321.

contrario du cortège dans *Son Excellence Eugène Rougon* qui est une mise en scène du pouvoir se constituant volontairement comme défilé, le déplacement de Mouret se voulait d'abord être une flânerie, et devient un défilé contre la volonté de Mouret. Il met d'ailleurs du temps avant de prendre conscience à la fois de sa propre visibilité et de l'aliénation à laquelle il est condamné.

Cependant, le défilé comme dispositif est menacé aussitôt qu'il ne permet plus le cadrage sur Mouret. Tout à coup, Mouret est suivi par une bande de gamins agressifs, situation qui l'oblige à accélérer le pas. D'une description postée, l'écriture passe ainsi à une description doublement ambulatoire où les spectateurs se déplacent et regardent un spectacle qui lui-même se déplace<sup>283</sup>. L'écriture donne alors à voir le chaos : la foule de gamins est présentée comme une meute, au comportement animal (« Ils se jetèrent de côté, riant, hurlant, s'échappant à quatre pattes »<sup>284</sup>), ainsi placée sous le signe du désordre, loin de la « mise en haie » des ménagères. La description s'affranchit de son réalisme et présente Mouret comme démembré : « Alors, irrésistiblement, Mouret se mit à courir. Les bras tendus, la tête perdue, il se précipita dans la rue Balande »<sup>285</sup>. Le défilé déjà hésitant est finalement tenu en échec lorsque Mouret chute : « Mouret, affolé, prit un élan désespéré pour atteindre sa porte ; mais le pied lui manqua, il roula sur le trottoir où il resta quelques secondes, abattu. Les gamins, craignant les ruades, firent le cercle en poussant des cris de triomphe »<sup>286</sup>. Ainsi, Mouret disparaît du point de vue de l'écriture et ne réapparaît que dix pages plus tard. L'aliénation a atteint son paroxysme, dépossédant Mouret de lui-même. La chute et la mise en cercle des gamins autour du corps que l'on ne voit plus marque la fin d'un défilé sans cesse menacé, échappant aux exigences de l'ordre et du visible.

### 3.3. La multiplicité de la réalité : quand parole et visible s'entremêlent

Roman de l'espace donc, *La conquête de Plassans* est aussi bien un « roman du regard »<sup>287</sup>, où l'on s'espionne et se surveille. Le regard qui fouille tire ses conclusions et les dit. Alors, « on cancanne », on « interroge », on « incite à parler » ; « les curiosités exacerbées ne se disent qu'à demi-mot »<sup>288</sup>. Le voir engendre la parole, le commentaire, le commérage. Si

---

<sup>283</sup> Cf. HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 168.

<sup>284</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 326.

<sup>285</sup> *Idem.*

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>287</sup> BECKER C., « Préface », dans ZOLA E., *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>288</sup> *Idem.*

Zola dans la scène que nous analysons de *La conquête de Plassans* malmène le défilé, le retravaille, jouant sur le renversement du porte-regard, les hésitations du point de vue, la constitution d'une foule davantage ordonnée, il montre aussi comment le défilé assigne son sujet, le soumet au jeu des apparences. En ce sens, le défilé qui aliène profondément Mouret – car il est soudainement montré comme un fou – trahit la réalité qu'il traque.

L'écrivain semble distordre une fois encore le défilé en conférant à ce dispositif optique un nouvel enjeu – celui de la parole. La multiplicité de la réalité de Mouret est soudainement réduite à l'univoque par les mots des commères. Le défilé se montre ici comme dispositif qui travaille la plurivocité, accepte le multiple, mais cherche à le mettre en ordre.

### 3.3.1. *La puissance de la parole*

L'errance de Mouret est frappante en raison de la présence simultanée des regards minutieux et des « bruits de voix »<sup>289</sup>. Si l'observation induit davantage une ambiance silencieuse, elle est ici pourtant le lieu d'un déchainement de paroles au passage de l'ancien commerçant : « Derrière lui, il laissait toute une agitation ; des groupes se formaient, des bruits de voix s'élevaient, mêlés de ricanements »<sup>290</sup>. À sa vue, les habitants répandent par la parole la rumeur de l'état d'ivresse de Mouret : « – Avez-vous vu comme il marche raide ? – Oui... Quand il a voulu enjamber le ruisseau, il a failli faire la cabriole. – On dit qu'ils sont tous comme ça »<sup>291</sup>. Si les regards « suivaient curieusement »<sup>292</sup> Mouret, l'« examinaient »<sup>293</sup>, et prenaient la forme d'interrogations, la parole met fin aux fluctuations de l'œil observateur et fixe la perception, établit un jugement. La parole semble toute puissante. Son pouvoir se révèle sous deux formes : celle d'un éclat, et celle d'un murmure. « Un immense éclat de rire courut dans la foule ; des huées, des sifflets, des cris d'animaux se firent entendre »<sup>294</sup> ne décrit plus la parole comme telle, mais la condamne à la bestialité. La toute-puissance de cette parole est intensifiée par l'écriture qui fait le choix pendant ce passage d'invisibiliser Mouret qui semble disparaître dans ce bruit sans droit de réponse. Le vacarme contraste avec le silence d'un échange de regards évoqué plus tôt : « La fruitière, l'épicier, le pâtissier se le montraient du doigt d'un trottoir à l'autre »<sup>295</sup>. Zola ne se contente pas d'opposer parole éclatante et parole

---

<sup>289</sup> ZOLA E., *La conquête de Plassans*, op. cit., p. 321.

<sup>290</sup> *Idem.*

<sup>291</sup> *Idem.*

<sup>292</sup> *Idem.*

<sup>293</sup> *Ibid.*, pp. 320, 325.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 321.

murmurante, il décrit la forme que la parole prendrait à la frontière de l'éclat et du murmure lorsque Mouret reconnaît Olympe Trouche : « Elle devait raconter quelque histoire émouvante, car les commères qui l'entouraient poussaient des *exclamations étouffées* »<sup>296</sup>. Incapables de rester discrètes, les habitantes sont décrites selon leur seule capacité à commenter et sont appelées « les commères ». La parole est cruelle, y compris dans son bruissement. Quand la parole s'insinue<sup>297</sup>, silencieuse, à peine perceptible, elle jouit de sa puissance : le murmure est perçu, entendu, on le sait existant et il est d'autant plus oppressant qu'on ne peut connaître son propos. Mouret, puisqu'il ignore le contenu des chuchotements, doute s'il est objet de spectacle : « C'était peut-être de moi qu'ils se moquaient ; pourtant je n'ai pas entendu mon nom... »<sup>298</sup>.

### 3.3.2. *Le défilé comme plurivoque*

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, la parole ne tenait pas un tel rôle. D'abord, les personnages étaient pour la plupart anonymes dans une foule compacte, sans que l'on se concentre sur les commentaires des uns et des autres. Relevant du sacré, à l'opposé du défilé de Mouret, le baptême du Prince représente une mise en scène du pouvoir qui s'offre aux regards ; le défilant détient l'autorité. Empêchée, la foule spectatrice ne parvient pas à voir. Cette incapacité dévoile son infériorité. Dans *La conquête de Plassans*, l'autorité subit un renversement. Mouret est observé parce qu'il est à l'opposé du sacré. Le voir jouit ici de sa puissance : les yeux méprisent, jugent et entraînent la parole qui se délie. A contrario, Mouret, lorsqu'il veut répondre, se voit condamné à l'échec du langage et même au silence : « Et il continua par phrases courtes, *balbutiant* avec des yeux inquiets d'homme qui ment et une langue embarrassée de bavard devenu silencieux »<sup>299</sup>. L'échange entre ceux qui détiennent la parole et celui qui n'est plus considéré comme être de langage conduit évidemment à l'échec de la communication. Si Mouret tente encore de se faire entendre, il n'est plus écouté : « [...] il se remit à parler. Puis, comme on ne lui répondait plus, il se tut, resta là encore un instant, finit par continuer doucement sa promenade »<sup>300</sup>.

En fin de compte, l'enjeu fondamental de la scène que nous analysons ici réside dans l'alliance entre visible et langage qui s'entrecroisent et s'entremêlent, creusent la réalité en lui

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 322. [Nous soulignons.]

<sup>297</sup> Cf. *ibid.*, p. 325. Le texte fait également état de « chuchotements » p. 324, de « murmures » p. 323.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 325. [Nous soulignons.]

<sup>300</sup> *Idem.*

conférant une multiplicité de significations. Le visible, dans le défilé, semble réduit à l'univoque par les paroles des spectateurs qui assignent à Mouret l'ivresse, la méchanceté et la folie. L'apparence masque une réalité que le lecteur ne connaît que par les mots de Zola.

La déambulation de Mouret constitue le défilé en dispositif distordu qui contribue à mettre en crise la constitution même du visible. Loin de la forme ordonnée qu'il prenait dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le défilé est mis au jour par un renversement du regard qui aliène Mouret, puis par des hésitations de point de vue, qui donnent à voir un visible lui-même hésitant. Quand Mouret apparaît, les regards scrutent les moindres parties du visible, et ainsi le divisent et le multiplient. Mais ce qui empêche le défilé de se déployer comme lieu d'une vaste visibilité, ce sont les prises de paroles des spectateurs. Elles invisibilisent Mouret, car pour rendre compte des mots, le point de vue de l'écriture se focalise sur les commères. Ces dernières, qui interprètent et jugent, assignent à Mouret l'image d'un homme qu'il n'est pas. Il se met alors à courir pour fuir sa propre visibilité.

Le défilé apparaît donc comme une structuration du multiple, aussi bien dans *Son Excellence Eugène Rougon* que dans *La conquête de Plassans*. La particularité du second réside dans l'application relative d'une telle notion : le dispositif fait défiler en général des composantes multiples qu'il ordonne. Dans le cas de Mouret, le sujet défilant est seul. Pour autant, la réalité de Mouret est plurivoque : tout à coup aliéné par la sphère sociale et les regards, Mouret passe pour un fou et le deviendrait presque, tant il se voit dépossédé de lui-même, du rythme de ses pas, de sa propre vision et de sa parole.

## **4. Le défilé invisible dans *Une page d'amour***

### **4.1. La représentation**

Le troisième défilé que nous analysons se situe dans le huitième roman des *Rougon-Macquart*, *Une page d'amour*. Il s'agit du cortège de l'enterrement de la fille d'Hélène Grandjean, Jeanne, décédée à l'âge de dix ans des suites d'une fulgurante maladie. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le défilé était une mise en scène du pouvoir, régie par l'ordre et la mesure ; l'errance de François Mouret présentait un personnage qui devient involontairement l'objet de tous les regards. Dans *Une page d'amour*, c'est encore plus directement la possibilité même de la représentation qui est interrogée. Les funérailles, au chapitre IV de la cinquième

partie, sont « l'extraordinaire réplique du bal d'enfants »<sup>301</sup> qui fut conté au lecteur bien plus tôt, au chapitre IV de la deuxième partie. Ce bal d'enfants, lors duquel se déroule un spectacle de marionnettes, jouit lui-même d'une théâtralité déployée : la description s'attarde longtemps sur les costumes des enfants, sur la luminosité de la salle, les rideaux rouges qui cachent le théâtre de marionnettes, le regard curieux des parents devenus spectateurs. Le passage évoque même un « défilé » d'enfants se tenant les bras qui, en raison de l'extase provoquée par la vue du goûter, « ne put s'organiser »<sup>302</sup>.

Les funérailles, elles, sont marquées par l'organisation de Mme Deberle, amie de la mère de la jeune défunte, qui « se chargeait des moindres détails » et dont le « rêve était d'avoir un défilé de petites filles en robe blanche »<sup>303</sup>. Rapidement, l'enterrement se transforme en représentation et Deberle prend le rôle de metteuse en scène : « Elle avait passé elle-même à l'administration des Pompes funèbres, discutant les classes, choisissant les draperies. On tendrait les grilles du jardin, on exposerait le corps au milieu des lilas, déjà couverts de fines pointes vertes. Ce serait charmant »<sup>304</sup>. Les enfants arrivent, habillés de blanc, et apparaissent dans le même ordre que celui du bal : Lucien d'abord, est suivi par Sophie et Blanche, avant que n'arrivent Marguerite et les demoiselles Levasseur. Ainsi, Zola démontre encore son goût pour la composition et les passages qui, symétriquement, se répondent. La correspondance entre ces deux passages, dont le premier présente explicitement des enjeux théâtraux<sup>305</sup>, accentue la mise en scène composée par Deberle pour les funérailles. Le lien qui unit le bal et l'enterrement est d'ailleurs explicité par le texte : Hélène « se rappela le bal de l'autre belle saison »<sup>306</sup> et « Pauline s'agitait comme s'il se fût agi des préparatifs d'un bal »<sup>307</sup>, rappelant la mise en ordre de l'enterrement.

---

<sup>301</sup> MAROTTE P., note de bas de page dans ZOLA E., *Une page d'amour*, Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1975 [1878], p. 421 : « Pour les funérailles des enfants la couleur liturgique est le blanc. Zola a peut-être trouvé dans cette particularité l'idée de cette extraordinaire réplique du bal d'enfants (II<sup>e</sup> partie, IV) que constitue l'enterrement de Jeanne ».

<sup>302</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 160.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>304</sup> *Idem.*

<sup>305</sup> Cf. *ibid.*, pp. 155-156 : « Le rideau rouge, lentement, s'ouvrit ; et dans l'embrasure de la porte, apparut un théâtre de marionnettes. [...] Mais les enfants, excités, se mêlaient maintenant à la pièce. Ils donnaient la réplique aux acteurs ».

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 429.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 424.

## 4.2. La représentation condamnée à l'abstraction

La représentation commence avant même le départ du cortège funéraire. D'abord, « une à une, les petites filles descendirent »<sup>308</sup> vers le jardin où avait été placé le cercueil, entouré de draperies et tentures, qui parfois s'écartaient. Déjà, la scène présente une contradiction : la mise en scène du lieu et les décors servent à la présentation du cercueil, mais le tableau ne se révèle pas tout entier, le cercueil restant à moitié caché par des draperies. Les funérailles supposent une vision, puisque la mort est rendue visible, mais cette vision reste empêchée, notamment par les conventions sociales. Le visible des funérailles est mis à distance, mais subsiste en tant qu'enjeu essentiel. L'écriture elle-même menace la représentation organisée par Mme Deberle, inquiète du bon déroulement du spectacle : « Mme Deberle parut, et s'écria : On a oublié les bouquets !... Pauline, vite les bouquets ! »<sup>309</sup>. Zola ne décrit pas la sortie des petites filles dans le jardin sous l'angle de la transparence et tronque ainsi la représentation de l'événement. L'écriture, par la figure métaphorique, soustrait les petites filles à leur rôle d'actrices et les décrit comme un ensemble floral : « Il semblait que ce fût une floraison hâtive, des aubépines miraculeusement fleuries »<sup>310</sup>. Refusant une écriture de la transparence qui dirait uniquement ce qui est donné à voir, Zola s'éloigne des réalités du monde, pour les offrir au regard du lecteur sous d'autres formes : « Les robes blanches se gonflaient dans le soleil, se moiraient de transparence, où toutes les nuances du blanc passaient comme sur des ailes de cygne »<sup>311</sup>. La narration, évoquant « la poussière d'or du large rayon »<sup>312</sup> et « les petites âmes dansantes »<sup>313</sup>, s'éloigne de l'organisation de l'enterrement et de la matérialité de sa représentation pour laisser place à la féerie et au rêve, à la légèreté et à la transcendance : « elles descendaient toujours le perron, légères, envolées comme un duvet »<sup>314</sup>. En fin de compte, l'abstraction supprime la réalité lorsque Zola, pour rendre compte de la présence des fillettes en robes blanches dans le jardin, écrit que « le jardin fut tout blanc »<sup>315</sup>. La vision projetée sur le jardin renonce à la transparence du représenté en y substituant une abstraction.

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 429.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 429.

<sup>311</sup> *Idem.*

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 429.

<sup>315</sup> *Idem.*

### 4.3. La suspension du dispositif du voir

#### 4.3.1. *Le point de vue mis à l'écart*

Précédant le départ du cortège, la mise en scène organisée par Deberle est donc mise à mal par une écriture qui refuse la description en toute transparence. Le personnage d'Hélène, la mère de la jeune défunte, hurle de douleur lorsque les employés des pompes funèbres viennent chercher le corps de Jeanne dans la chambre à coucher pour procéder à la mise en bière puis à la marche vers le cimetière. Hélène ne peut assister au cortège et à l'enterrement en raison des conventions sociales : « Mme Deberle lui expliquait que ça ne se faisait pas. Mais elle jurait d'être raisonnable, de ne pas suivre l'enterrement. On pouvait bien lui permettre de voir ; elle se tiendrait tranquille dans le pavillon »<sup>316</sup>. Ce qui est refusé à la mère, c'est un regard sur l'évènement. Par cette impossible vision du défilé par Hélène, l'écriture œuvre à la suspension du dispositif du voir. Alors qu'elle tente d'approcher le cercueil de sa fille placé dans le jardin, le regard d'Hélène se joue entre perdition, « cherchant du regard devant elle », et concentration, « mais ses yeux étaient allés droit à la grille »<sup>317</sup>. Par cette hésitation du regard, la construction du point de vue de l'écriture est rendue visible : Zola ne montre pas seulement ce qu'Hélène voit, mais révèle Hélène en tant que sujet regardant.

Lorsque le texte précise qu'« elle resta sur la porte, elle voulait voir le cortège se mettre en marche »<sup>318</sup>, l'enjeu du voir semble se jouer dans la contemplation d'un cortège ou d'un défilé – légitimant notre comparaison avec nos deux précédents défilés – porté par le désir voyeur des spectateurs. Pour autant, alors que le cortège démarre sous les yeux d'Hélène, il semble échapper à la vue de tous, d'Hélène comme des habitants, potentiels spectateurs. Les rues paraissent désertes : « le silence de la rue », « on entendait seulement les pas cadencés des deux chevaux », « des pigeons blancs prirent leur envol »<sup>319</sup>. Il y a défilé, et donc représentation. Mais, cette représentation a quelque chose d'impudique – la mort d'un enfant – et est impossible à regarder. Les personnages qui auraient pu prendre le rôle de spectateurs font eux-mêmes partie du cortège, suivant le corbillard, et refusent la vision : « M. Rambaud, le visage pâle et baissé »<sup>320</sup>. Le cortège disparaît dans la rue, se déroband au regard d'Hélène restée sur le perron. Le lecteur, qui suit le point de vue d'Hélène, perd donc lui aussi la vue du cortège. « C'était

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>317</sup> *Idem.*

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 432.

comme une moisson de fleurs, de bouquets et de couronnes que ce char emportait ; on ne voyait pas la bière »<sup>321</sup>, écrit Zola. La figure florale met à distance la réalité qui se dérobe ainsi au visible.

#### 4.3.2. *Le point de vue en retard*

Le cortège parti, le texte insiste sur le jardin laissé vide : « Maintenant, le jardin était vide, des ouvriers pliaient les tentures. Il n'y avait plus, sur le sable, à la place où Jeanne était passée, que les pétales effeuillés d'un camélia »<sup>322</sup>. Ainsi, les éléments de la mise en scène sont emportés. La représentation est finie. Cependant, le lecteur suit Hélène qui ne peut résister et se dirige vers le cimetière pour assister à l'enterrement. Le cimetière « est comme une terrasse immense qui domine la hauteur, le Trocadéro, les avenues, Paris entier »<sup>323</sup> ; alors que les morts y reposent, même le cimetière devient lieu de vision sur le tout Paris. L'écriture suit toujours le point de vue d'Hélène qui arrive au cimetière alors que le corps de Jeanne a déjà été descendu en terre : « elle aperçut derrière un bouquet d'acacias les petites filles en blanc, agenouillées devant le caveau provisoire où l'on venait de descendre le corps de Jeanne »<sup>324</sup>. Arrivée trop tard, Hélène ne peut voir. La jeune mère dont le voir est tenu en échec ne sera jamais parvenue à accorder son regard au temps présent du convoi. Sa vision est tantôt dans l'avant, tantôt dans l'après du défilé : « Elle entendit seulement le bruit sourd de la pierre du caveau qui retombait. C'était fini. »<sup>325</sup>, « elle était arrivée trop tard »<sup>326</sup>. Toujours, les yeux tentent de percevoir, mais sont empêchés par une réalité devenue une noire abstraction : « Pendant qu'on descendait Jeanne, les grandes avaient allongé la tête, pour voir au fond du trou. C'était très noir »<sup>327</sup>.

Tant aux yeux des personnages qu'à celui des lecteurs ou de l'écriture, le défilé s'est refusé. Le point de vue à partir duquel nous avons lu ce passage est un regard manqué. L'écriture aura, en mettant en scène l'incapacité de voir, biffé le visible. Pourtant objet de représentation supposant le voir, le défilé est ici rendu invisible.

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>325</sup> *Idem.*

<sup>326</sup> *Idem.*

<sup>327</sup> *Idem.*

## 5. Conclusion : le défilé comme dispositif. Composition de la réalité, supposition d'un point de vue

Dépassant le thème et permettant de travailler les interactions entre spectacle et spectateurs, entre réalité et point de vue, entre visible et vision, nos trois défilés ont démontré leur statut de dispositif optique. En tant que structure, le défilé compose la réalité et suppose un point de vue, deux mouvements essentiels au dispositif, que nous précisons.

Le défilé-spectacle dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le défilé-errance dans *La conquête de Plassans* et le défilé invisible dans *Une page d'amour* font office de « scène » ou d'épisode dans la narration. Lorsque l'auteur fait défiler, il nomme les composantes, regroupe en un moment donné des personnages du récit, rassemble des spectateurs, les décrit et les hiérarchise. Le défilé « n'est donc pas seulement un thème, un motif prélevé dans le réel, sollicité par le réel. Cette structure est un truc [...] »<sup>328</sup>. Ainsi, le défilé *permet* parce qu'il est le moment d'une composition de la réalité qui induit sa mise en ordre :

a) il permet de récupérer une *chronologie* et donc du récit (un défilé dure un certain temps, comporte des moments, peut avoir des incidents [...], possède une articulation, va vers un but) ; b) il permet de récupérer une *hiérarchie* et des systèmes de valeurs (dans une file il y a des chefs de file et des serre-files, des places différentes attribuées aux plus importants comme aux moins importants des défilants ; les parties d'un défilé ne sont pas permutable, il n'est jamais « sans queue ni tête » ; c) et il permet de récupérer une *rationalité* (les défilants sont différenciés, peuvent former des sous-groupes homogènes, des classes. Un défilé a un but).<sup>329</sup>

Cette organisation de la réalité, chronologique, hiérarchique et rationnelle suppose toujours un point de vue : le défilé n'est pas regardé de n'importe où. Nos trois cas étudiés de ce dispositif visuel interrogent cette question du point de vue et montrent comment, alors même que le défilé organise la visibilité de la réalité, le voir est tenu en échec et le visible est menacé.

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, nulle place n'est donnée à l'hésitation du point de vue. La foule est spectatrice : sous ses yeux défilent les princes et princesses de la cour. Et pourtant, la vision est empêchée. La foule éprouve des difficultés à voir le spectacle. Pourtant, jamais les obstacles qui se dressent devant l'œil ne sont mentionnés. Zola ne dit jamais explicitement pourquoi « on ne voyait rien »<sup>330</sup>. Il décrit cependant deux environnements opposés : une mise en ordre mathématisée, géométrisée et hiérarchisée des défilants, et un

---

<sup>328</sup> HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *op. cit.*, p. 171.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>330</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 128.

chaos, le magma d'une foule réduite à une forme abstraite, « un grouillement de points noirs »<sup>331</sup>. Ainsi, la foule souffre d'une inadaptation de son regard, comme si l'ordre devenait invisible aux yeux du désordre. Au-delà même de cette inadaptation, la foule se voit elle-même invisibilisée par l'écriture qui désincarne les personnages qui la composent et ne sont mentionnés qu'en tant qu'êtres regardants.

La déambulation de Mouret est une errance, ce qui explique l'hésitation du point de vue : sans cesse instable, le point de vue oscille entre celui du défilant et celui de la foule. La scène est d'autant plus déstabilisante qu'elle nous place à la fois dans les yeux de Mouret, oppressé par les regards qui le scrutent, et dans ceux des commères, dont le lecteur devient le complice. L'écriture confronte le lecteur à son propre regard : pris dans le cadre que lui impose l'écriture, le lecteur devient lui-même un spectateur-voyeur, enfermant le personnage de Mouret dans l'aliénation.

Dans *Une page d'amour*, Hélène, dont le lecteur suit le point de vue, ne voit pas le défilé, alors qu'il est mis en scène par Mme Deberle comme *représentation*. Si Hélène ne voit pas, c'est en raison de la spécificité du spectacle qui dépend des conventions sociales, la mère n'étant pas autorisée à assister à l'enterrement de son enfant défunt.

Ce que Zola montre, ce ne sont pas seulement des voyeurs, mais des spectateurs de défilés précisément dont le point de vue se voit empêché, hésitant, ou impuissant, justement parce qu'ils contemplent une réalité déjà organisée, séquencée, mise en scène. Pour autant, le dispositif du défilé ne tient pas ses spectateurs à distance, mais les immerge ; ils en sont partie intégrante, jusqu'à devenir des spectateurs-acteurs. Les personnages qui assistent aux funérailles de Jeanne sont eux-mêmes ceux qui défilent, suivant le cercueil. Dans *La conquête de Plassans*, les spectateurs interpellent Mouret, le touchent. Si nous reprenons l'idée de Philippe Ortel selon laquelle un dispositif est une « matrice d'interactions potentielles », le défilé y répond dans le sens qu'il « génère des interactions multiples entre le personnage et l'objet de sa contemplation »<sup>332</sup>. Un dispositif suppose l'immersion, l'interaction. Il n'est pas seulement distance et hermétisme, mais proximité et ouverture.

En fin de compte, les trois défilés que nous avons étudiés engagent des rapports spécifiques avec la mise en crise de la constitution même du visible. Si le traitement du pont dans *Son Excellence Eugène Rougon* a révélé la possibilité de l'écriture naturaliste absolue –

---

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>332</sup> ORTEL P.(dir), *Penser la représentation II. Discours, image, dispositif*, op. cit., p. 6.

*un espace où rien ne gênait la vue* –, l'instant est resté suspendu, comme un rêve. Plus simplement, le défilé en tant que représentation semble à ce moment-là s'arrêter, l'empereur et l'impératrice *échappant un instant à la foule*. Jouant avec l'idée-limite de ce que serait une vision capable de percevoir pleinement la réalité, l'écriture manifeste son inquiétude, et ne parvient à se réaliser qu'au moment où les spectateurs, l'instance qui détient la vision, sont mis à distance. Zola semble dire ainsi encore plus haut, encore plus fort ses difficultés : la foule, chaotique, est condamnée à échouer dans son désir de voir le défilé. Et, le défilé, ordonné, linéaire, pensé pour se montrer, ne tient pas sa promesse d'être absolument visible. Ce premier défilé avait donc révélé l'inadaptation du regard des personnages et de l'écriture qui n'a pas pu tout décrire, et a eu recours aux métaphores maritimes, corporelles, ou à la description abstraite.

Dans *La conquête de Plassans*, le défilé n'est plus traditionnel, organisé et spectaculaire. Il se transforme en une lutte de pouvoir par le regard, dont rapidement, la foule s'empare. Pourtant, le point de vue tout de même oscille entre l'œil du défilant et les spectateurs. Ainsi, le visible vacille : Mouret est regardé, mais parfois aussi c'est lui qui regarde. Son corps est scruté par des yeux minutieux qui échouent à interpréter son comportement. C'est dans l'interprétation même – ce que les paroles relèvent comme signification du visible – que se joue la domination ; les commères s'approprient le visible. Zola joue avec le dispositif, le distord, en fait le lieu de visibilité qui, comme l'écriture, se montre et se cache, entre observations, renversements et fixations.

C'est dans le défilé d'*Une page d'amour* que le visible est le plus mis à mal. Le dispositif du voir est écarté, suspendu. Alors même que l'enterrement de la jeune Jeanne avait été pensé comme une représentation, dont il fallait organiser les moindres détails – les robes blanches, les fleurs, les draps rappellent les costumes, décors et rideaux du théâtre – la pièce se joue ailleurs que dans le visible. D'abord décrits au moyen de métaphores, le défilé et l'enterrement échappent au regard d'Hélène et de l'écriture.

## Chapitre 3 : Les scènes de théâtre

### 1. Introduction

« Et rien n'était d'une gaieté plus claire que ce carnaval de gamins, ces bouts d'hommes et de femmes qui mélangeaient là, dans un monde en raccourci, les modes de tous les peuples, les fantaisies du roman et du théâtre. »<sup>333</sup>

C'est par cette phrase étonnante que Zola dépeint et résume le bal des enfants dans *Une page d'amour*. L'écrivain naturaliste semble faire l'aveu de l'existence d'un monde autre, dédoublé, celui des « fantaisies du roman et du théâtre ». Liés par la conjonction « et », les deux genres sont étonnamment placés sur un plan identique. L'image des « gamins, hommes et femmes » qui assistent au bal, décrit comme un « carnaval »<sup>334</sup>, mélangeant « les modes de tous les peuples », apparaît comme une mise en abîme de l'acte théâtral et de l'acte d'écriture, tenus ici pour équivalents. L'acte d'écriture correspondrait-il alors à une mise en théâtre ? L'unité qui lie dans la phrase le roman et le théâtre peut surprendre sous la plume de l'écrivain naturaliste. Alors que le roman zolien est prétendument naturaliste, saisissant la réalité, le théâtre, lieu de représentation, met à distance, sépare, joue d'une autre réalité – celle de l'espace scénique.

Denis Guénoun rappelle qu'Aristote étudie dans sa *Poétique* la double nécessité à laquelle répond le théâtre : « celle qui incline à représenter [...] et celle qui porte à prendre plaisir à la vue des représentations »<sup>335</sup>. L'acte de représenter est lui-même constitué par la dualité. C'est à partir de la notion de *représentation* et des traductions qui en ont été proposées que Guénoun retrace la tension qui constitue l'acte de représenter. Le théâtre « n'est pas un genre représentatif parmi d'autres » du fait que « ceux qui représentent représentent des agissants »<sup>336</sup> et que cette propre représentation est aussi « produite par des agissants, “en tant qu'ils agissent effectivement” »<sup>337</sup>. La différence entre l'action de représenter et la chose représentée ne serait donc pas si clairement établie. Le théâtre épaissit et complique le rapport à la réalité puisque « la représentation n'élit pas seulement l'action comme son objet privilégié

---

<sup>333</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 165.

<sup>334</sup> Il nous semble que Zola utilise ce terme pour insister sur la multitude de gamins, hommes et femmes, et sur l'aspect désordonné de la fête. Nous pensons par ailleurs à l'analyse bakhtinienne du carnaval, le renversement d'un monde étant évoqué quelques pages plus tôt : « À la vérité, les convives parurent d'abord fort gênés ; ils se regardaient, ils n'osaient toucher à toutes ces bonnes choses, vaguement inquiets de ce monde renversé, les enfants à table et les parents debout », *ibid.*, p. 160.

<sup>335</sup> GUÉNOUN D., *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2002, p. 19.

<sup>336</sup> ARISTOTE, *Poétique*, cité dans GUÉNOUN D., op. cit., p. 19.

<sup>337</sup> GUÉNOUN D., op. cit., p. 19.

– la *mimèsis* est à la fois représentation d'action et action de représenter »<sup>338</sup>. Le modèle théâtral repose donc sur une mise à distance, un dédoublement de la représentation qui veut malgré tout que « figure et objet se confondent »<sup>339</sup>.

Or, le roman naturaliste refuse le dédoublement. Il vise et revendique une saisie immédiate, transparente et univoque de la nature telle qu'elle est. Pourtant le maître du naturalisme reconnaît les « fantaisies » du roman, tenues pour équivalentes à la théâtralité. Ainsi, les romans que nous travaillons dans ce chapitre mobilisent paradoxalement le théâtre qui est *représentation* et dédoublement. En plaçant des scènes théâtrales dans son roman, Zola ne creuse-t-il pas de doubles fonds le rapport à la réalité ? Ne dédouble-t-il pas celui-ci ? Le « carnaval de gamins, ces bouts d'hommes et de femmes », affiche le nécessaire recours à la représentation pour saisir ce « monde en raccourci », qui s'éloigne à mesure qu'il est représenté. Là encore, l'écriture zolienne apparaît préoccupée d'elle-même, se questionnant sur ses complexités, s'approchant encore un peu plus de l'aveu de l'opacité de la réalité.

Ce dernier chapitre travaille le dispositif des « scènes théâtrales », expression que nous utilisons dans une acception large. Le sens que nous donnons au terme de « scène » renvoie à la définition de la scène romanesque proposée par Marie-Thérèse Mathet : « Structurellement, la scène de roman peut se définir comme une unité narrative propre, et former une séquence isolable, comme un “moment” arraché au flux narratif »<sup>340</sup>. Nous mobiliserons donc des « scènes » en tant qu'elles sont des passages du roman délimités par leur unité de lieu, de temps et d'action. En effet, chacune des scènes prend place dans un unique espace – un théâtre, un salon, l'Assemblée –, dans une temporalité linéaire, et qui présente une intrigue cohérente.

La spécificité des scènes que nous analysons réside dans leur caractère théâtral. Mais quels sont les éléments qui composent le « théâtral » ? Il serait contreproductif de vouloir en proposer une définition univoque. La théâtralisation est un processus qui ne peut être limité à des caractéristiques précises et arrêtées. Elle est mouvante et c'est en ce sens qu'elle nous apparaît riche et révélatrice d'un travail de constitution et de mise en crise de la visibilité. Pour autant, si des « scènes » romanesques nous paraissent « théâtrales », c'est que certains éléments récurrents les composent. Pour Anne-Marie Gourdon, le spectacle théâtral « consiste en l'émission de signes formés par l'union d'un signifiant et d'un signifié. Les signifiants appartiennent ici à des systèmes fort divers (décor, éclairage, accessoires, gestualité, mimique,

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>340</sup> MATHET M., *La scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 7.

costume, bruitage, musique, texte...) »<sup>341</sup>. Pour qu'il y ait théâtre, les signifiants ne doivent pas être perçus comme tels. L'artifice sert à l'illusion. Les spectateurs « doivent accepter le principe qu'un signifiant *x* puisse renvoyer à un signifié *y* ». En ce sens, « le théâtre est un art de la convention dans la mesure où pour qu'il fonctionne, il faut l'accord préalable des deux parties (créateurs et spectateurs) qui admettent la situation de jeu, laquelle implique de ne plus être dans la réalité, mais de se trouver dans la fiction »<sup>342</sup>. Nos analyses, pour répondre à la préoccupation qui est la nôtre – la constitution d'une visibilité et sa mise en crise –, se pencheront sur les scènes théâtrales comme dispositif qui met en interaction la représentation et les spectateurs. C'est ainsi que nous nous placerons du côté de ceux qui voient – ou sont censés voir. Zola lui-même semble se préoccuper de la vue plutôt que de ce qu'il se passe sur les planches.

Notre parcours débute par l'analyse d'une scène de théâtre dans *La curée*. Ce roman ne fait pas partie des quatre ouvrages de notre corpus initial. Nous en convoquons pourtant un passage parce qu'il présente une scène de théâtre au sens strict : les personnages du roman se rendent au théâtre pour assister à une représentation. *Une page d'amour* et *Son Excellence Eugène Rougon* – les deux autres romans que nous mobiliserons – n'offrent pas de sortie au théâtre, mais présentent pourtant des scènes théâtrales dans un sens plus large, c'est-à-dire qu'ils mettent en place un certain nombre d'artifices théâtraux et questionnent les enjeux de la représentation, sous d'autres formes que le théâtre au sens strict. Nous nous éloignerons ainsi progressivement du théâtre en tant que spectacle et lieu traditionnels. *Une page d'amour* fait état d'un spectacle de marionnettes puis d'une répétition du *Caprice* de Musset, donnés tous deux au domicile des Deberle. *Son Excellence Eugène Rougon* prend encore un peu plus de distance : c'est ici l'Assemblée nationale qui nous a semblé éminemment théâtrale. Une nouvelle fois, nous tenterons de voir comment Zola malmène le dispositif qu'il mobilise et en quoi cela fragilise la prétendue transparence naturaliste.

---

<sup>341</sup> GOURDON A., *Théâtre, public, perception*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 117.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 119.

## 2. Le théâtre pour se voir. L'exemple de *La curée*

Convoquer le passage d'une sortie au théâtre relatée dans un roman permet de s'interroger sur les effets d'un mélange des genres. Pour Véronique Labeille, « le lieu théâtral déploie un ensemble de virtualités – artifice, dimension collective, mystère de la représentation et de la réception – sous la plume du romancier »<sup>343</sup>. Les passages de théâtre dans les romans impliquent de nouvelles modalités dans le récit romanesque. Ils donnent en général lieu à des descriptions de la salle et de la scène, des décors et des costumes. L'écriture s'attarde également sur les effets de la représentation et sur la perception des spectateurs. Les sorties au théâtre révèlent alors au lecteur sa propre situation : il croit à l'histoire romanesque tout comme les personnages adhèrent à l'illusion dramatique de la pièce. Pour le lecteur, la représentation à laquelle il assiste est double. Il est à la fois spectateur de la pièce décrite par le roman et aussi observateur externe de la communion qui se joue, fictivement, entre cette pièce et son public. Les passages au théâtre sont une mise en abyme de l'écriture romanesque, rappelant le lecteur à sa condition, étant donné que « ce que la représentation théâtrale peut avec une mise en présence des comédiens, d'un décor et des jeux de lumière [...], le romancier le peut avec des mots et par son style d'écriture »<sup>344</sup>.

Si le théâtre « trouve sa forme dans les matériaux scéniques, que ce soient les décors ou les lumières du spectacle », il met en place, grâce à ces techniques matérielles, « une aura mystérieuse dépassant l'espace du texte »<sup>345</sup>. Ainsi, le théâtre serait à la fois ancré dans le concret et le mystère. Du côté du concret se situe l'artifice : le théâtre cherche à représenter au moyen de décors, d'accessoires, de maquillage, que Labeille nomme « les ressorts visibles ». Cette artificialité fait naître une « mystique théâtrale », un au-delà, de l'ordre de l'invisible :

Par son artificialité assumée et revendiquée, la représentation théâtrale est de l'ordre du paraître. Or, pour « faire vrai », pour « faire comme si », c'est par le truchement des accessoires, des décors, des costumes et du maquillage que la magie du théâtre opère. De cette matière naît l'immanence de la scène qui permet, par son essence propre, d'accéder à un au-delà dont jouissent les spectateurs.<sup>346</sup>

L'analyse des sorties au théâtre en littérature permet donc de s'interroger sur les modalités des descriptions qui jouent entre artifices et illusion.

---

<sup>343</sup> LABELLE V., « Le théâtre dans le roman. Les éléments de mise en place d'un mystère », *Post-scriptum*, no 8, 2008. [En ligne, page consultée le 16/07/2022 : <https://post-scriptum.org/08-05-le-theatre-dans-le-roman/>]

<sup>344</sup> *Idem.*

<sup>345</sup> *Idem.*

<sup>346</sup> *Idem.*

L'extrait de *La curée*, qui nous occupe ici, prend place au cinquième chapitre, lorsque Maxime et Renée, amants incestueux – Renée est la nouvelle épouse du père de Maxime –, se rendent au Théâtre-Italien, à Paris, où une représentation de *Phèdre* est donnée ce soir-là. La tragédie racinienne est une mise en abyme de la relation qu'entretiennent les deux personnages. L'action dramatique répond à l'action romanesque et la dédouble.

Peut-être plus encore que la fenêtre, le panorama ou le défilé, l'insertion du dispositif de la scène de théâtre dans le récit implique le regard des personnages, qui deviennent ainsi des spectateurs. Guénoun écrit :

Le théâtre n'est pas une activité, mais deux. Activité de faire, et activité de voir. On peut objecter que c'est vrai de tous les arts, et d'autres choses encore. Sans doute. Mais la spécificité du théâtre tient à ceci que les deux activités y sont indissociables et que le « théâtre » n'existe qu'à la condition de leur simultanéité.<sup>347</sup>

Produire, donc, au moyen d'artifices et de techniques, censés rester secrètes pour que l'illusion opère. Il n'en reste pas moins que beaucoup de ces techniques – les décors, costumes, lumières, etc. – sont perceptibles au regard. Ainsi, Renée et Maxime scrutent le spectacle, l'analysent et « démonte[nt] les secrets du théâtre sans pour autant ébranler le mystère qui l'entoure »<sup>348</sup>. Si la pièce est d'abord mise à distance, étrangère, elle n'en provoque pas moins l'introspection de Renée qui s'identifie au personnage de Phèdre. Pour Labeille, « c'est là la force du théâtre qui cristallise en son sein un au-delà indéfinissable. Ainsi, même si l'artifice et l'illusion sur lesquels se fonde la représentation sont mis à jour, il apparaît que se maintient au théâtre une aura mystérieuse engageant les spectateurs à l'introspection »<sup>349</sup>. Si les spectateurs projettent leur propre intériorité sur la pièce, ou si la pièce les renvoie à eux-mêmes, la magie du théâtre opère et révèle les péchés.

La sortie au théâtre de Renée et Maxime ne donne pas lieu à des descriptions des décors ni des costumes. L'atmosphère théâtrale, enchâssée dans la trame romanesque, est prise dans un double mouvement contradictoire. D'abord, l'illusion théâtrale est mise à distance par Maxime. Renée, quant à elle, s'unit à la représentation en s'identifiant au personnage de Phèdre. « Plus que l'aspect concret et matériel de la théâtralité, c'est bel et bien l'écume des choses qui

---

<sup>347</sup> GUÉNOUN D., *op. cit.*, p. 12.

<sup>348</sup> LABEILLE V., *op. cit.*

<sup>349</sup> *Idem.*

fait le théâtre »<sup>350</sup>, lieu à la fois social et sacré où se répondent le jeu de la salle et le jeu de la scène.

## 2.1. Mise à distance

Sortir au théâtre comporte une signification sociale. Renée et Maxime s'y rendent par conformisme : « Ils voulaient voir une grande tragédienne italienne, la Ristori, qui faisait alors courir tout Paris, et à laquelle la mode leur commandait de s'intéresser »<sup>351</sup>. La représentation en tant que telle est effacée des préoccupations. Les personnages ne sont pas venus voir une pièce – « ils n'avaient seulement pas regardé l'affiche »<sup>352</sup> – mais une célèbre comédienne.

Sans évoquer la pièce, la narration signale que « ce drame moderne causa une émotion particulière, dans cette langue étrangère dont les sonorités leur semblaient, par moments, un simple accompagnement d'orchestre soutenant la mimique des acteurs »<sup>353</sup>. L'« émotion particulière » ne suffit pas à sauver la représentation qui paraît distanciée de ses spectateurs en raison de cette « langue étrangère ». Le jeu des acteurs est quant à lui réduit à des « mimiques » : l'illusion est pour le moins fragilisée. La communion entre la scène et la salle est d'emblée présentée par Zola comme non évidente.

Le passage différencie ensuite les perceptions de Renée et Maxime. C'est Maxime qui ne parvient pas à céder à l'illusion et qui reste à distance : l'écriture se place depuis son point de vue lorsqu'elle signale qu'« Hippolyte était un grand garçon pâle, très médiocre, qui pleurait son rôle ». Maxime s'exclame : « – Quel godiche ! »<sup>354</sup>. L'illusion dramatique est annihilée par la suite de ses propos : « – Attends, [...] tu vas entendre le récit de Thérémène. Il a une bonne tête le vieux ! »<sup>355</sup>. Alors qu'il fait allusion à une célèbre tirade racontant la mort d'Hippolyte terrassé par un dragon, Maxime s'attarde sur la matérialité du spectacle, dépourvu de toute considération pour le jeu dramatique et refusant de voir le personnage à la place du comédien.

La « mystique théâtrale » n'opère pas. Le théâtre, dans ce premier temps, échoue dans sa fonction de représentation et de transparence. L'opacité que lui assigne Maxime maintient la pièce dans le monde réel et concret.

---

<sup>350</sup> *Idem.*

<sup>351</sup> ZOLA E., *La curée*, éd. Bonnefis P. et Bercoff B., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1996 [1872], p. 249.

<sup>352</sup> *Idem.*

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>354</sup> *Idem.*

<sup>355</sup> *Idem.*

## 2.2. « L'illusion identificatrice »<sup>356</sup>

La description de la comédienne nommée *la Ristori* intensifie la distanciation de la pièce. La tragédienne est tournée en ridicule. Ce n'est pas son jeu qui est remarqué, mais la matérialité de son corps : « avec ses fortes épaules secouées par les sanglots, avec sa face tragique et ses gros bras »<sup>357</sup>. L'harmonie censée s'accomplir entre le public et le jeu, décrédibilisé par les « épaules secouées par les sanglots » et la « face tragique », est pour l'heure rendue impossible.

Pourtant, la mise à distance du jeu dramatique n'empêche pas l'émotion de Renée (« la Ristori [...] remuait profondément Renée »<sup>358</sup>), et même la provoque. C'est l'étrangeté de la comédienne, réduite au grotesque<sup>359</sup> qui trouble Renée. Il semble qu'au plus la distanciation et l'étrangeté croissent, au plus Renée est déstabilisée. Le jeu de la Ristori sacrifie à l'exagération et il est décrit sous le signe de l'animalité : « dans une crise de fureur sombre, elle emplissait la salle d'un tel cri de passion fauve, d'un tel besoin de volupté surhumaine que la jeune femme [Renée] sentait passer sur sa chair chaque frisson de son désir et de ses remords »<sup>360</sup>. Il convient dès lors de s'interroger sur cette ambiguïté de l'identification à un personnage grotesque, étrange, distancié, qui bouleverse Renée.

Guénoun résume la théorie de l'identification au théâtre proposée par Freud dans son texte « Personnages et psychopathiques à la scène ». Freud se place du côté du spectateur et s'interroge sur son expérience. Le spectateur s'identifie au héros, mais « cette identification n'est possible que grâce à l'illusion où elle s'intègre »<sup>361</sup>. L'identification de Renée au personnage de Phèdre – car il s'agit bien pour Freud d'une identification au héros, au personnage et non au comédien<sup>362</sup> – ne serait donc possible que dans l'illusion. Or, Guénoun explique que, selon Freud, l'illusion repose sur l'assurance de l'étrangeté : « L'illusion s'appuie sur cette garantie que celui qui agit et qui souffre – le héros – est un autre : que, donc, il n'est pas moi. Si je peux m'identifier au héros, c'est donc, paradoxalement, en tant qu'il m'est certifié que ce n'est pas moi »<sup>363</sup>. Ainsi, l'étrangeté de la Ristori amène Renée à se penser et à essayer

---

<sup>356</sup> GUÉNOUN D., *op. cit.*, p. 86.

<sup>357</sup> ZOLA E., *La curée*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>358</sup> *Idem*.

<sup>359</sup> Nous employons ce terme au sens de « ridicule », « bizarre », et désignant la matérialité du corps de la comédienne.

<sup>360</sup> ZOLA E., *La curée*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>361</sup> GUÉNOUN D., *op. cit.*, p. 85.

<sup>362</sup> Cf. *ibid.*, p. 89.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 86.

de comprendre ce qu'elle est : « Phèdre était du sang de Pasiphaé, et elle se demandait de quel sang elle pouvait être, elle, l'incestueuse des temps nouveaux »<sup>364</sup>. L'illusion fonctionne parce que le spectateur sait que ce qui se joue sur scène n'est qu'un jeu, que les actions « ne sont pas réelles » : « on ne s'identifie jamais qu'à une image »<sup>365</sup>. Or, l'identification de Renée passe par une réduction du visible. Il n'y a plus qu'un corps face à elle, celui de la Ristori. Renée s'identifie à la brutalité simple du corps sans reste et sans ambiguïté : « Elle ne voyait de la pièce *que* cette grande femme traînant sur les planches le crime antique »<sup>366</sup>. Renée sort de la logique de l'identification défendue par Freud. Elle ne parvient plus à mettre à distance le personnage de Phèdre et semble convaincue que Phèdre, c'est elle-même.

Alors que la « passion fauve » de l'actrice s'est déployée sur les planches et a laissé place au récit de Thérémène, Renée, troublée, n'est plus capable de voir : « [Elle] ne regarda plus, n'écoula plus. Le lustre l'aveuglait, les chaleurs étouffantes lui venaient de toutes ces faces pâles tendues vers la scène »<sup>367</sup>. L'évocation des « chaleurs étouffantes » qui « lui venaient de toutes ces faces pâles tendues vers la scène » met en exergue l'identification sans reste de Renée à Phèdre. Renée croit alors être elle-même au centre des regards.

Tandis que « le monologue de Thérémène continuait, interminable »<sup>368</sup>, Renée laisse son esprit s'échapper. Le récit conté par Thérémène disparaît aux yeux de Renée : ce qu'elle voit, c'est autre chose que ce qui est raconté, qu'elle ne voit plus et n'entend plus. Le théâtre produit son contraire : l'empêchement du voir de la scène. La chaleur et la lumière que dégage le théâtre étouffent Renée, mais provoquent le déploiement de son imagination. Renvoyée à elle-même, la spectatrice ferme les yeux, ne regarde plus la pièce et rentre dans un univers onirique, s'imaginant surprise par son mari dans une serre avec son amant, tandis que les répliques de la pièce continuent de résonner dans la salle : « Elle était dans la serre, sous les feuillages ardents, et elle rêvait que son mari entraît, la surprenait aux bras de son fils »<sup>369</sup>. La chaleur de la salle renvoie son esprit dans la serre, autre lieu de chaleur. Alors qu'elle projette des épisodes de sa vie et ses émotions sur la scène de théâtre, Renée expérimente l'« effet hypnotique » créé par les artifices du lieu théâtral et la représentation<sup>370</sup>, mais au point de quitter

<sup>364</sup> ZOLA E., *La curée*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>365</sup> GUÉNOUN D., *op. cit.*, p. 86.

<sup>366</sup> ZOLA E., *La curée*, *op. cit.*, p. 250. [Nous soulignons.]

<sup>367</sup> *Idem*.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>369</sup> *Ibid.*, pp. 250-251.

<sup>370</sup> Cf. LABEILLE V., *op. cit.*

le dispositif de la représentation. Renvoyée à elle-même, empêchée de voir ce qui se joue sur scène, Renée est transformée en une nouvelle Phèdre par le théâtre et au-delà du théâtre. Le jeu de l'actrice imprègne l'intériorité de la spectatrice : « Elle souffrait horriblement, elle perdait connaissance, quand le dernier rôle de Phèdre, repentante et mourant dans les convulsions du poison, lui fit rouvrir les yeux »<sup>371</sup>. L'état de Renée, suscité par Phèdre, est lui-même poussé à l'exagération. Son aveuglement prend fin en même temps que « le voile tombait », lui permettant de rouvrir les yeux.

Le dispositif théâtral qui est censé constituer du visible se révèle en fin de compte comme une altération de l'accès à celui-ci, que ce soit dans la mise à distance sans reste (Maxime) ou dans l'identification sans reste (Renée).

Maxime et Renée font tous deux l'expérience théâtrale d'une opacité du visible. Le premier n'est pas capable de voir la pièce, l'autre la voit avec une telle intensité que la pièce se dérobe.

### **3. Le théâtre se joue ailleurs. L'exemple d'*Une page d'amour***

*Une page d'amour* a souvent été considéré par la critique comme un roman à l'aspect éminemment théâtral, rappelle Gilles Castagnès<sup>372</sup>. Sa structure en cinq parties fait écho aux cinq actes de la tragédie. Les lieux, souvent clos, le caractère des personnages, les sociétés et leurs hypocrisies, les situations où l'on s'observe, les spectacles organisés par Juliette Deberle, le bal des enfants, l'enterrement de Jeanne sont autant d'éléments qui révèlent les enjeux d'un travail sur la représentation.

« Roman théâtral, *Une page d'amour* est aussi, bien souvent, un roman sur le théâtre »<sup>373</sup>, comme en attestent les nombreux spectacles et représentations. Le théâtre en tant qu'édifice revient à plusieurs reprises dans le récit : « C'est une gare... Non, je crois que c'est un théâtre... »<sup>374</sup>, « lui, très grave, avait la mine correcte d'un mari qui venait chercher ces Dames chez Dieu, comme il serait allé les attendre dans le foyer d'un théâtre »<sup>375</sup>.

---

<sup>371</sup> ZOLA E., *La curée*, op. cit., p. 251.

<sup>372</sup> Cf. CASTAGNÈS G., « De Musset à Zola : les "Caprices" d'*Une page d'amour* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, no 2, 2008, p. 357.

<sup>373</sup> *Idem*.

<sup>374</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 97.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 199.

Le caractère des personnages est défini en fonction de leur relation au théâtre. Lorsque Juliette Deberle, déjà décrite comme bourgeoise superficielle, apparaît pour la première fois dans le roman, elle discute d'un vaudeville auquel elle avait assisté la veille. D'emblée son goût pour les représentations et pour l'artifice est souligné. Quant à Hélène, au caractère plus discret et honnête, elle avoue, lorsque Jeanne la questionne à ce sujet, ne jamais avoir assisté à une pièce de théâtre<sup>376</sup>.

Le roman n'offre pas de sortie au théâtre comme celle de *La curée*. Pour autant, deux épisodes clés racontent des représentations. Le bal des enfants, au quatrième chapitre de la deuxième partie, organisé par Juliette dans le salon de sa maison, est rythmé par trois spectacles, dont un de marionnettes. Au troisième chapitre de la quatrième partie, Zola choisit de jouer avec l'intertextualité et présente la répétition du *Caprice* de Musset. Ces deux passages suggèrent que le théâtre se joue peut-être ailleurs que sur l'immédiateté de la scène.

### 3.1. À l'écart de la scène. Le spectacle de marionnettes

#### 3.1.1. Mise en place de l'artifice, la rampe menacée

Le spectacle de marionnettes est organisé dans le salon de la grande maison bourgeoise. Installant le décor, l'écriture s'attarde à montrer les artifices propres au théâtre : les chaises sont placées en rang devant la scène – elle se trouve dans l'embrasure d'une large porte –, les rideaux rouges sont tirés, les bougies éclairent la salle, les trois coups sont frappés par la main d'Henri sur une porte, signalant le début de la pièce, et « le rideau rouge, lentement, s'ouvr[e] »<sup>377</sup>. Les enfants et leurs parents, public du spectacle, s'installent et s'organisent en fonction de la représentation à venir : « des dames, rapprochant leurs sièges, formaient des sociétés à part ; des hommes immobiles le long des murs, bouchaient les intervalles »<sup>378</sup>. Ainsi, le dispositif de la scène théâtrale impliquant un rapport frontal entre la scène et la salle est établi. Zola met en place les éléments qui constituent le lieu théâtral et installe l'atmosphère de la représentation.

Pourtant, la rampe – ou le quatrième mur –, cette frontière séparant le public de la scène<sup>379</sup>, semble menacée par les réactions démesurées du public qui envahissent le salon : « à chaque coup de bâton qui fendait les têtes de bois, le parterre impitoyable poussait

---

<sup>376</sup> Cf. *ibid.*, p. 194.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>379</sup> Pour une réflexion suggestive sur le statut de la rampe théâtrale, cf. AMIEL V., *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 60.

des rires aigus » et « [des] fusées de rires [...] partaient de tous côtés, sans pouvoir s'éteindre »<sup>380</sup>. La séparation entre l'espace scénique et l'espace occupé par les spectateurs se brouille : « Puis, lorsque Polichinelle scia le cou du Gendarme, au bord du théâtre, ce fut le comble, l'opération causa une joie si énorme que les rangées des spectateurs se bousculaient, tombant les unes sur les autres »<sup>381</sup>. L'idée d'un « bord » du théâtre indique l'existence d'une séparation, pour la brouiller aussitôt que la salle se transforme en un espace mouvant. L'écriture oscille donc entre les deux parties – scène et salle –, fragilisant la séparation. Le chaos du spectacle de marionnettes, fait de coups, duels, bousculades, devient le miroir du mouvement du public, les enfants semant le désordre dans l'organisation linéaire des rangées de chaises.

La rampe s'effondre finalement lorsque la narration précise que des spectateurs envahissent le spectacle, devenant eux-mêmes acteurs. Les exclamations de la salle se mêlent à la pièce : « Mais les enfants, excités, se mêlaient maintenant à la pièce. Ils donnaient la réplique aux acteurs »<sup>382</sup>. L'écriture romanesque décrit les artifices qui organisent le théâtre dans le salon de Juliette Deberle, notamment par une mise à distance que produisent la lumière, les décors, les rangées de chaises. Cependant, la frontière séparant salle et spectateur ne parvient pas à résister. Les enfants semblent déborder sur le théâtre. L'impossible résistance de la rampe suggère peut-être qu'il faut regarder ailleurs pour percevoir la pièce qui se joue entre quatre murs...

### 3.1.2. *Une autre pièce*

L'écriture présente un théâtre menacé par l'effondrement de la rampe, un théâtre qui ne semble pas se suffire à lui-même. La trame romanesque dédouble la représentation et fait voir une autre pièce qui se joue à côté de la scène. Aucun regard n'est dirigé vers cette autre pièce, pourtant visible. Hélène et le docteur Deberle placés tous deux dans un coin du salon regardent, plus que le spectacle de marionnettes, les réactions des enfants. Après avoir décrit le duel entre Polichinelle et le Gendarme, entrecoupé par les rires incontrôlables des enfants, l'écriture se retire pour diriger son point de vue sur Hélène et Henri :

« S'amusez-ils ! » murmura le docteur. Il était revenu se placer près d'Hélène. Celle-ci s'égayait comme les enfants. Et lui, derrière elle, se grisait de l'odeur qui montait de sa

---

<sup>380</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 156.

<sup>381</sup> *Idem.*

<sup>382</sup> *Idem.*

chevelure. À un coup de bâton plus violent que les autres, elle se tourna pour lui dire : « Vous savez que c'est très drôle ! »<sup>383</sup>

Le théâtre de marionnettes n'est pas complètement sorti du champ de l'écriture. Il reste à l'arrière-plan et teinte les échanges des deux spectateurs. Les deux pièces qui se jouent simultanément – le spectacle de marionnettes et la conversation entre Hélène et Henri – se font écho. Ce qui se joue au centre de la salle influence les réactions d'Hélène qui « s'égay[e] comme les enfants ». Lorsqu'elle se retourne pour parler à Henri, son geste fait écho à une accélération de l'intrigue du spectacle de marionnettes dont les coups de bâton s'accroissent.

Alors que ce qui se passe sur la scène s'intensifie physiquement et que les marionnettes s'affrontent, « lorsque le diable parut et qu'il y eut une suprême bataille, un égorgement général », l'écriture donne à voir un subtil rapprochement des corps d'Hélène et Henri : « Hélène, en se renversant, écrasa la main d'Henri posée sur le dossier de son fauteuil ». Et encore, à ce mouvement, répond en arrière-plan l'émotion de la salle face au spectacle qui se joue sur la scène : « le parterre de bébés, criant et battant des mains, faisait craquer les chaises d'enthousiasme »<sup>384</sup>. Le spectacle de marionnettes participe à une ostentation des forces, mais le véritable enjeu physique se situe à l'écart.

Tous les regards sont tournés vers le spectacle de marionnettes, mais c'est la pièce qui se joue entre Hélène et Henri qui est le véritable enjeu de l'épisode. Orientés vers un théâtre naïf, les spectateurs ont l'attention détournée, tandis que l'écriture place maintenant à l'avant-plan les échanges d'Hélène et Henri. Les enfants ne sont plus qu'un arrière-plan de rires, « gamins » anonymes : « mais, au milieu de ces beaux rires, en face de ces gamins, elle redevenait très enfant, elle s'abandonnait, pendant que le souffle d'Henri chauffait sa nuque »<sup>385</sup>. Si Hélène peut sembler, à l'instar des enfants, troublée par le spectacle, s'abandonnant à l'émotion théâtrale, l'écriture met pourtant en évidence ce que les spectateurs ne voient pas : le souffle d'Henri et le déploiement d'une autre intrigue, à l'écart de la scène. Ce que Zola montre donc, ce n'est pas, comme dans *La curée*, une société qui se mire dans une représentation au point d'être renvoyée à elle-même, mais bien un théâtre dont la rampe s'efface et qui en cache un autre. Le roman prend en charge cet effet de dédoublement et dirige le regard pour indiquer que le théâtre est en somme encore ailleurs. Non seulement la réalité visible est théâtrale et par là dédoublée, mais le théâtre n'est même pas où on croit le voir.

---

<sup>383</sup> *Idem.*

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 157.

### 3.2. Au-delà du texte. La répétition du *Caprice*

Un autre dédoublement prend forme dans la répétition du *Caprice* de Musset dans *Une page d'amour*. Hélène se rend chez les Deberle pour parler à Juliette, la femme du docteur. Hélène veut la convaincre de ne pas se rendre à son rendez-vous de l'après-midi avec son amant pour l'empêcher de commettre l'adultère. Quand Hélène arrive au domicile des Deberle, Juliette s'adonne à la répétition d'un proverbe en un acte de Musset, *Un Caprice*. La pièce met en scène une situation qui n'est pas sans rappeler celle de Juliette, Henri et Hélène, mais avec quelques décalages : un mari volage s'apprête à délaisser son épouse, mais il est ramené à la raison par une amie de celle-ci.

Le déroulement de la répétition dans le roman suit le texte de Musset linéairement : les différentes répliques retranscrites vont de la première à la dernière scène et permettent de donner au lecteur du roman un aperçu de l'intrigue de la pièce. Pour Castagnès, Zola se soucie de la compréhension de la pièce par son lecteur précisément parce qu'il veut attirer l'attention sur l'action complète du proverbe. Et pour cause, l'intrigue du *Caprice* ressemble à celle d'*Une page d'amour* : « le proverbe ainsi intégré fonctionne de façon évidente comme une mise en abyme d'une partie du roman »<sup>386</sup>. Le « caprice » fait référence à l'amourette passagère de Juliette Deberle pour un autre homme, un certain Malignon, avant qu'elle ne revienne à la raison. Le choix de Zola de convoquer le *Caprice* de Musset pour illustrer le caractère volage de Juliette permet surtout de différencier le « caprice » de cette dernière de la relation ambiguë qu'entretiennent Hélène et Henri, davantage sincère et profonde. Leur relation, opposée à l'inconstance des sentiments de Juliette, ne semble avoir pour Zola rien d'un caprice<sup>387</sup>, signale Castagnès.

#### 3.2.1. Juliette, metteuse en scène

C'est de Juliette qu'il est surtout question dans ce troisième chapitre. L'organisation du *Caprice* rappelle son goût pour la représentation : du bal pour enfants rythmé par des spectacles jusqu'à l'organisation de l'enterrement de Jeanne, Juliette est souvent présentée comme metteuse en scène du monde qui l'entoure.

La première fois qu'elle apparaît dans le roman correspond à la première évocation du théâtre. Elle commente le vaudeville auquel elle a assisté la veille et s'extasie devant le jeu

---

<sup>386</sup> CASTAGNÈS G., *op. cit.*, p. 349.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 350.

d'une des actrices : « Oh ! la petite Noémie a été merveilleuse, merveilleuse !... Elle meurt avec un réalisme !... Elle empoigne son corsage comme ça, elle renverse la tête, elle devient toute verte... L'effet a été prodigieux »<sup>388</sup>. À l'époque critique dramatique et auteur aspirant à la représentation de ses propres pièces, Zola « raille discrètement le goût d'un public frivole qui ne retient d'une pièce que tel effet de théâtre artificiel »<sup>389</sup>. Clin d'œil du romancier, le terme « réalisme » dénonce avec ironie le manque de subtilité du jeu de l'actrice admirée par Deberle.

Lors de la répétition du *Caprice*, Juliette donne des indications aux acteurs qui vont dans le sens d'un réalisme exalté : « Vous n'êtes pas assez émue, déclarait Juliette. Mettez plus d'intention, chaque mot doit porter »<sup>390</sup>. Le personnage de Juliette apparaît obsédé par la construction et la représentation. Seul un visible construit par la représentation lui importe et l'enthousiasme. Le passage théâtral de la répétition assied Juliette dans son rôle de metteuse en scène : « tenant à la main le volume de Musset, Juliette, ébouriffée, enveloppée dans un grand peignoir de cachemire blanc, prenait des airs convaincus de régisseur qui indique aux artistes des inflexions de voix et des jeux de scène »<sup>391</sup>. Pour autant, elle-même se donne à voir superficiellement (elle « prenait des airs convaincus »). Juliette apparaît donc comme le personnage qui cherche à mettre en forme le monde, obsédée par la construction d'une réalité sociale. Ce geste de construction est à l'œuvre dans la représentation du *Caprice*, qui est précisément le dédoublement de sa propre réalité, qu'elle se met à jouer elle-même.

En effet, les acteurs qui répètent le *Caprice* sont justement ceux qui jouent ou surjouent dans la vraie vie. Le goût pour le « faire vrai » de Juliette, son inconstance et sa superficialité s'opposent à un autre camp, représenté par Hélène et Henri, tous les deux relégués au rang de spectateurs lors de la répétition. Hélène reste en effet spatialement à part de la représentation : « vous serez discrète », lui ordonne Juliette. Alors, « Hélène s'était assise à l'arrière »<sup>392</sup>, « restait dans son coin », « elle sentait qu'elle était de trop »<sup>393</sup>, et « elle se recula tandis que la répétition continuait »<sup>394</sup>. Henri, lui aussi rejeté dans le camp des spectateurs, ne fait qu'une brève apparition à la répétition, sa femme refusant de continuer à jouer devant lui. Tout comme les acteurs du *Caprice* s'illustrent par leur hypocrisie – Juliette Deberle en premier –, les spectateurs de la répétition sont des spectateurs dans la vraie vie. Hélène et Henri ne

---

<sup>388</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 37.

<sup>389</sup> MAROTTE P., note de bas de page dans ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 37.

<sup>390</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, op. cit., p. 317.

<sup>391</sup> *Idem*.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 321.

parviennent pas à *jouer*. Ils sont tous deux les personnages du roman les plus honnêtes et dépourvus de toute artificialité. Ainsi, la mise en place des camps opposés acteurs-spectateurs lors de la répétition rend visible la répartition des rôles en dehors de la représentation, c'est-à-dire dans le monde social.

### 3.2.2. *Équivocité du texte*

La représentation porte donc des significations qui la dépassent et vont au-delà d'elle-même.

A contrario de la mise en abyme évidente de la situation de Renée et Maxime par *Phèdre* dans *La curée*, les rôles du *Caprice* sont répartis de manière inattendue. Ce n'est pas selon un « procédé traditionnel de mise en abyme univoque, où chacun jouerait son propre rôle »<sup>395</sup> que s'organise la répartition des rôles, mais bien selon des procédés d'inversion ou de multiplication. La plus évidente de ces inversions est celle qui se joue dans le couple : chez Zola, c'est la femme qui est tentée par le « caprice », c'est-à-dire l'aventure passagère. Ce n'est pourtant pas Juliette qui doit jouer son propre rôle – celui du mari volage – lors de la représentation, mais justement Malignon, l'homme avec qui s'esquisse un début d'aventure. Or, Malignon ne peut participer à la répétition et c'est donc Juliette qui lit les répliques à sa place, « subterfuge qui renforce, précisément, la volonté de Zola de mettre en avant ce personnage [Juliette] »<sup>396</sup>. Pour un signifié chez Musset – le mari volage –, les signifiants chez Zola sont multipliés : le personnage du proverbe renvoie à Juliette, doit être joué par Malignon, mais sera interprété par Juliette lors de la répétition. Le sens s'épaissit encore d'une strate pour qui se souvient que le mari volage dans la pièce de Musset porte également le nom d'Henri.

Castagnès montre qu'un double sens se dégage des discours tenus par les personnages, répliques ou non, que seul un lecteur connaisseur du proverbe de Musset peut saisir. L'ambiguïté ne peut être destinée à Hélène. Bien qu'elle est le seul personnage à savoir que Juliette s'apprête à tromper son mari, elle ne connaît pas la pièce : elle n'a jamais été au théâtre<sup>397</sup> et ne comprend rien à ce qui se joue à la répétition<sup>398</sup>. Pour Castagnès,

il semble évident que, pendant toute la durée de cette répétition, les propos des personnages ne peuvent prendre tout leur sens que pour un lecteur averti, Zola s'adressant à nous par-

---

<sup>395</sup> CASTAGNÈS G., *op. cit.*, p. 350.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>397</sup> Cf. ZOLA E., *Une page d'amour*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>398</sup> Cf. *ibid.*, p. 319.

dessus ses personnages : phénomène de « double énonciation », procédé typiquement théâtral, repris ici par le romancier.<sup>399</sup>

Ainsi, quand il est proposé à Juliette de jouer elle-même le rôle de l'épouse amoureuse, fidèle et trompée, elle refuse catégoriquement, utilisant un langage équivoque pour le lecteur : « Oh ! moi non... Il faut une blonde d'abord. Ensuite je suis un très bon professeur, mais je n'exécute pas... »<sup>400</sup>. La deuxième phrase signifie d'abord qu'elle préfère guider les comédiens que jouer selon les règles qu'elle donne. Dans un second temps, le lecteur peut aussi entendre cette phrase comme l'aveu de l'incapacité de Juliette à représenter une femme fidèle. Et le sens s'épaissit encore pour le lecteur qui sait que Juliette tient pourtant en réalité une partie du rôle, puisqu'elle est elle-même trompée par la passion qui unit son mari à Hélène.

Le théâtre dans *Une page d'amour* se dédouble. Le dédoublement qui se joue est différent de celui que nous avons pu constater sous le regard identificateur de Renée. Ne semblant guère se suffire à elles-mêmes, les scènes théâtrales du spectacle de marionnettes et de la répétition du *Caprice* renvoient le théâtre à un au-delà de l'espace scénique – la véritable pièce se joue ailleurs que sur scène – et à un au-delà du texte théâtral, par son équivocité. Si Zola semble s'amuser d'un théâtre qui dédouble, menaçant la représentation d'opacité, il creuse encore les failles de son dispositif, multipliant le visible et les points de vue, dans *Son Excellence Eugène Rougon*.

#### **4. Le théâtre multiplie le visible. L'exemple de *Son Excellence Eugène Rougon***

Pour Philippe Hamon, la « “fictisation” et théâtralisation de la politique »<sup>401</sup> sont centrales dans la construction de *Son Excellence Eugène Rougon*. Roman à l'intrigue sans grands rebondissements, « fiction sans histoire », *Son Excellence Eugène Rougon* est plutôt un « roman de l'Histoire comme fiction »<sup>402</sup>. Les hypocrisies et les manœuvres qui se jouent « en coulisses », les clans et les rôles de chacun, font d'Eugène Rougon et sa « bande »<sup>403</sup>, parfois

---

<sup>399</sup> CASTAGNÈS G., *op. cit.*, p. 354.

<sup>400</sup> ZOLA E., *Une page d'amour*, *op. cit.*, p. 317.

<sup>401</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>402</sup> *Idem*.

<sup>403</sup> Cf. ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.* p. 242 : « Quant à Clorinde, elle ne se contentait pas d'avoir la haute main sur toute la bande ». [Nous soulignons.]

des spectateurs, souvent des comédiens, mais aussi des metteurs en scène qui « fabriqu[ent] des simulacres, contrôl[ent] les scènes, les acteurs et les discours »<sup>404</sup>. Les passages au Corps législatif<sup>405</sup> concentrent en un lieu les regards et paroles échangés qu'impliquent les doubles jeux, simulations et dissimulations. Le Corps législatif est décrit comme s'il s'agissait d'un théâtre. L'hémicycle est alors le lieu où foisonnent des pièces de théâtre autant qu'il y a de groupes et où sont multipliés les points de vue.

#### 4.1. Mise en place d'un théâtre au Corps législatif

Le roman s'ouvre comme débiterait une représentation théâtrale : « Le président était encore debout, au milieu du léger tumulte que son entrée venait de produire. Il s'assit en disant à demi-voix, négligemment : “La séance est ouverte.” »<sup>406</sup>. La première scène se déroule au Corps législatif où les députés se retrouvent pour discuter de différents projets de loi, dans l'indifférence générale d'abord (« pas un député n'écoutait »<sup>407</sup>) et dans une ambiance cacophonique ensuite. La description du lieu est précise. Zola, ne dérogeant pas à sa « méthode naturaliste »<sup>408</sup>, a visité le Corps législatif et en a relevé plusieurs plans détaillés<sup>409</sup>. Bien que les descriptions des décors reproduisent fidèlement le lieu, elles inscrivent dans le même temps le Corps législatif dans une dimension autre, celle d'un théâtre.

La première phrase inscrit physiquement le président d'emblée dans l'espace scénique : « au milieu du léger tumulte que son entrée venait de produire ». Sa présence provoque une altération de l'espace qui aussitôt devient une scène. Rappelant l'entrée sur scène du chœur, par exemple shakespearien, qui annonce l'ouverture de la pièce, le président qui déclare « La séance est ouverte » marque le commencement du roman et de la pièce de théâtre.

La suite de la description déploie un ensemble d'artifices qui font du Corps législatif un théâtre. Les décors, les couleurs et les matières des tissus (le velours rouge et la soie verte), mais aussi les statues, les sculptures, les colonnes, les tableaux encadrés de marbre blanc, évoquent le faste des théâtres à l'italienne. Les « banquettes de velours rouge »<sup>410</sup> s'ajoutent aux « paires de colonnes entre lesquelles les statues allégoriques de la Liberté et de l'Ordre

---

<sup>404</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 16.

<sup>405</sup> Il s'agit de l'actuelle Assemblée nationale.

<sup>406</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 25.

<sup>407</sup> *Idem*.

<sup>408</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 9.

<sup>409</sup> Cf. *idem*.

<sup>410</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 25.

public mettaient leur face de marbre aux prunelles vides »<sup>411</sup>, ces dernières faisant écho aux « yeux vagues, sommeillant déjà »<sup>412</sup> des députés. La description des décors suppose les directions des points de vue des personnages, servant de prétexte aux passages descriptifs. La description du regard des députés sur leur environnement permet à la narration de constituer la salle en un lieu étrange, fastueux, aux artifices nombreux.

Le texte montre M. Kahn, « las sans doute de considérer la soie verte tendue vers l'image séditionnelle de Louis-Philippe », qui « s'était tourné à demi pour regarder les tribunes »<sup>413</sup>. C'est parce que M. Kahn se retourne qu'est rendue possible la mise en place par l'écriture d'un espace scénique. Cet espace est aussitôt décrit comme lieu où s'échangent des regards, rappelant que le théâtre est un espace pour voir et être vu.

Au-dessus du soubassement de marbre jaune veiné de laque, un seul rang de tribunes mettait, d'une colonne à l'autre, des bouts de rampe de velours amarante<sup>414</sup> ; tandis que tout en haut, un lambrequin<sup>415</sup> de cuir gaufré n'arrivait pas à dissimuler le vide laissé par la suppression du second étage, réservé aux journalistes et au public, avant l'Empire. Entre les grosses colonnes, jaunies, développant leur pompe un peu lourde autour de l'hémicycle, les étroites loges s'enfonçaient, pleines d'ombre, presque vides, égayées par trois ou quatre toilettes claires de femmes.<sup>416</sup>

Cette description montre la tension entre le montré et le caché, avec laquelle joue également le dispositif théâtral. Le lambrequin, orné de franges, sert à cacher, mais laisse voir en même temps. Il ne parvient pas à « dissimuler le vide laissé par la suppression du second étage ». Normalement réservé aux journalistes et au public, ce second étage est un espace *pour voir*. Or, il est ici décrit depuis un point de vue extérieur qui le regarde. Le second étage devient lieu qui se donne à voir, tout en restant en partie caché par le lambrequin, qui montre finalement qu'il n'y a rien à voir (les loges et le second étage sont « vides » ou « presque vides »). Les « étroites loges » qui « s'enfonçaient, pleines d'ombres, presque vides », mais « égayées par trois ou quatre toilettes claires de femmes » rappellent les descriptions zoliennes aux limites de l'abstraction. Le noir du vide et de l'ombre – l'ombre obscurcit le visible, mais ne le cache pas complètement – est teinté de touches blanches lumineuses. La description des lieux et des décors révèle la mise en place d'un théâtre où l'on cache et montre.

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>414</sup> La couleur amarante s'apparente à la couleur pourpre. Ce rouge violacé profond revient régulièrement dans les descriptions du Corps législatif. Elle est en général associée au théâtre (sièges, rideaux).

<sup>415</sup> « Un lambrequin est une bordure à festons, garnie de franges, de houppes, servant à décorer une galerie de fenêtre, un ciel de lit. », cf. la note de bas de page de BECKER C. dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>416</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, pp. 28-29.

En fin de compte, les tribunes décrites à partir du point de vue de M. Kahn surplombent l'hémicycle et dédoublent la séparation entre l'instance spectatrice et la scène. Zola complexifie le dispositif théâtral : si l'on pensait que l'orateur situé sur l'estrade, détenteur – à priori – de la parole, faisait face aux députés comme à son public, cette mise en place traditionnelle de la scène théâtrale est menacée par son dédoublement sur le mode du renversement. Le public et la presse, situés dans les tribunes, sont eux aussi des spectateurs, qui regardent une pièce qui se joue non plus seulement sur l'estrade, mais dans l'ensemble de l'hémicycle. Les députés deviennent alors eux-mêmes acteurs. Bientôt, c'est toute la salle qui verra se démultiplier les espaces scéniques et les groupes d'observateurs.

#### **4.2. Foisonnement et pluralité**

Le premier chapitre au Corps législatif est marqué par la multitude de personnages rassemblés en un seul lieu. La mise en place d'un théâtre par les décors ne suffirait pas à asseoir la théâtralité du passage que nous analysons. Il faut des spectateurs et des comédiens rassemblés en un même lieu, autrement dit que soit rassemblé le multiple. Les personnages, leurs paroles et regards foisonnent.

Mais cette multiplicité est encore instable, voire agitée. Certains regardent, d'autres sont regardés, avant que les rôles ne s'échangent. Certains écoutent et d'autres parlent avant que ne soit interrompu le flot de paroles pour reprendre aussitôt. Le lieu est théâtral, comme le sont les relations et les rôles qu'incarnent les députés. La théâtralisation de la vie politique s'insinue dans les groupes et les clans et prend place dans la multiplicité des espaces scéniques, des spectateurs et acteurs au Corps législatif.

Le chapitre est en effet marqué par une surabondance de personnages, d'autant plus manifeste que ceux-ci restent pour la plupart secondaires. L'écriture les présente comme des personnages particuliers, change de point de vue, se centre sur un personnage pour ensuite passer à un autre, d'autant que le caractère public de la séance consacre l'hémicycle comme lieu qui se donne à voir. En démultipliant ses points de vue, l'écriture montre la multitude de perspectives qui saturent l'espace.

Une interrogation rythme le chapitre et les échanges entre les députés : a-t-on vu Eugène Rougon ?<sup>417</sup> Attendant celui qui n'est pas là, les personnages ont l'attention détournée. Le théâtre n'est pas stable. La rampe et avec elle la représentation sont sans cesse maltraitées. Les supposés spectateurs tels que M. Béjuin, M. Bouchat, M. D'Escorailles, M. Jobelin, M. Lamberthon, M. Kahn, etc., sont décrits comme des personnages à part entière, occupés à d'autres affaires, mais qui font eux-mêmes théâtre, acteurs de leur propre pièce.

Si à l'époque de Zola le théâtre donne généralement à voir ce qu'il se passe sur scène en séparant les spectateurs du spectacle, la rampe est, lors de la séance au Corps législatif, malmenée par la multitude de personnages qui se regardent, échangent des paroles et interrompent ce qui se joue sur l'estrade, lieu vers lequel les regards sont supposés converger. Le président rappelle à l'ordre les députés qui ne restent pas dans leur rôle de spectateurs. Ils sont aussi des acteurs qui enfilent le costume que leur assigne la vie politique : « Le jeune député avait fait un grand effort pour se donner la mine sérieuse d'un homme politique »<sup>418</sup>. La « fictisation »<sup>419</sup> de la vie politique conduit à la mise en avant de son caractère théâtral et de son nécessaire jeu avec la représentation de soi.

Le roman, par le théâtre, semble multiplier les tensions entre les statuts d'acteurs et spectateurs qui ne jouissent, dans cette Assemblée théâtrale, d'aucune position fixe. C'est ainsi que le regard de M. Kahn, député inattentif en train de manœuvrer afin de connaître la raison de l'absence d'Eugène Rougon, se retourne, se lève vers les tribunes et voit apparaître deux nouveaux protagonistes. Sous les yeux du député, une nouvelle représentation se dessine : « les yeux de M. Kahn venaient de se fixer sur un jeune homme et une jeune femme, serrés tendrement l'un contre l'autre, dans un coin de la tribune du Conseil d'État »<sup>420</sup>. En hauteur, à l'écart et « dans un coin », la scène reste à moitié cachée. M. Kahn partage sa découverte avec d'autres députés, commentant ce qu'il se passe. Là encore, il est question de parvenir à voir et saisir le spectacle : « – Là-haut, tenez, vous ne voyez pas le petit d'Escorailles et la jolie Mme Bouchard. Je parie qu'il lui pince les hanches. Elle a des yeux mourants... »<sup>421</sup>.

Le dispositif de la scène de théâtre semble ici malmené de deux manières. La première est ce surprenant renversement entre espace scénique et espace des spectateurs. Si le public fait généralement face à la scène ou la domine, en étant situé dans des tribunes en hauteur, par

---

<sup>417</sup> Cf. *ibid.*, pp. 26, 30, 32, 39.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>419</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 12.

<sup>420</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 29.

<sup>421</sup> *Idem.*

exemple, il se trouve ici lui-même dominé. Le public regarde la pièce en levant les yeux puisque les loges, normalement réservées à l'instance spectatrice, sont désormais un lieu scénique. D'Escorailles et Mme Bouchard ne regardent pas l'hémicycle, mais sont eux-mêmes regardés.

Mais ces regards ne parviennent pas à tout percevoir. Ce que M. Kahn voit ce sont les propres yeux « mourants » de la jeune femme, mais il ne distingue pas les gestes que s'échangent les deux protagonistes. L'espace scénique dissimule une partie de ce qu'il représente, engendrant les suppositions (« je parie qu'il lui pince les hanches »). D'une multitude d'espaces scéniques et de perspectives naît une pluralité du visible ; un visible équivoque, chaotique, qui ne semble pouvoir exister que dans « le jeu du montré-caché propre au théâtre »<sup>422</sup>.

La concentration du multiple dans ce chapitre révèle un théâtre pluriel, désorganisé, où ses éléments de mise en place les plus traditionnels – la séparation entre la scène et la salle, une convergence des regards vers la scène, la parole réservée aux comédiens – sont malmenés. À la fin de ce chapitre, théâtral tout du long, Rougon, personnage principal du roman, arrive enfin. Dans le « brouhaha »<sup>423</sup> du Corps législatif, ne prononçant qu'une seule phrase, à moitié debout, « Rougon avait parlé »<sup>424</sup>, comme sonnerait le retour d'une parole unique qui domine le chaos du multiple. Pour Hamon, « il y a de l'acteur et du metteur en scène dans Rougon »<sup>425</sup>. À la fin du chapitre, Mme Correux, après la prise de parole de Rougon, « s'apprêtait à quitter la tribune, comme on quitte une loge de théâtre avant la tombée du rideau, lorsque le héros de la pièce a lancé sa dernière tirade »<sup>426</sup>. La référence à la tirade annonce la suite du roman : une voix unique, celle de Rougon, tentera de s'imposer face au désordre et à l'instabilité du théâtre. Eugène Rougon est certainement un metteur en scène, qui tente par les rouages politiques de diriger sa pièce. Mais il semble s'annoncer aussi comme une voix romanesque, un narrateur univoque, double de Zola, qui sonnerait le retour d'une prévalence du roman sur le théâtre.

---

<sup>422</sup> LABELLE V., *op. cit.*

<sup>423</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>425</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>426</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 49.

### 4.3. Un retour du roman ?

#### 4.3.1. *En coulisses*

Le dernier chapitre de *Son Excellence Eugène Rougon* est une répétition du premier. La même théâtralisation des séances au Corps législatif est mise en œuvre. Le théâtre encadre le roman.

Ce dernier chapitre s'ouvre sur les coulisses. Le texte décrit les discussions et manœuvres menées par des députés qui n'ont pas encore pénétré la salle du Corps législatif et restent boire à la « buvette, une petite salle de café »<sup>427</sup> depuis laquelle « une clameur lointaine, une tempête de voix »<sup>428</sup> s'entendaient. Ces coulisses ne sont pas étrangères au théâtre ; elles en sont la première entrée. Les décors (la coquetterie des lieux, l'insistance sur les tissus rouges et verts) et les machinations qui se jouent à la « buvette » et dans les salles annexes (un député s'entretient discrètement avec des « notaires et électeurs influents »<sup>429</sup>) théâtralise les lieux.

Mais on assiste ensuite à un déplacement du théâtre. Les coulisses disparaissent peu à peu du champ de l'écriture à mesure qu'un personnage rassemble tous les députés pour les inviter à rejoindre la salle des séances. La multiplicité est à ce moment reconstituée : le parcours de M. La Rouquette à travers l'« enfilade des couloirs et des salles » permet à l'écriture de citer les nombreux autres personnages éparpillés dans les salles. L'écriture elle-même est surchargée, rythmée par les énumérations<sup>430</sup>, les métaphores et comparaisons<sup>431</sup>. L'écriture intensifie l'impression de surcharge en concentrant, dans sa forme, la multiplicité. La linéarité des « corridors interminables »<sup>432</sup>, de « l'enfilade des couloirs », laisse finalement place à la forme de l'hémicycle : « Tous montèrent d'un élan, se jetèrent dans la salle des séances où les députés, debout à leurs bancs, furibonds, les bras tendus menaçant un orateur impassible, criaient »<sup>433</sup>. Si le premier chapitre montrait l'indifférence générale des députés, le dernier laisse place à un théâtre malmené non plus par l'inattention, mais par les protestations qu'il engendre.

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>430</sup> À titre d'exemple : « les quatre statues, Mirabeau, le général Foy, Bailly et Casimir Périer », « les Mers et les Fleuves de France, de hautes figures décoratives, *Mediterraneum Mare, Oceanus, Ligeris, Rhenus, Sequana, Rhodanus, Garumna, Araris* », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., pp. 437-438.

<sup>431</sup> À titre d'exemple : « son pas sonnait comme sous une voûte d'église », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 437.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 439.

La rampe est brisée. La scène rappelle l'effervescence qui gagnait les enfants prêts à se jeter sur l'espace scénique lors du spectacle de marionnettes dans *Une page d'amour*.

#### 4.3.2. *Une voix romanesque*

Dans ce vacarme, une voix surgit, et fait régner le silence : « sur les gradins, dans les tribunes, on tendait le cou pour voir Rougon qui venait de lancer cette phrase »<sup>434</sup>. Il monte sur l'estrade et débute son discours. Si la multiplicité se manifeste encore par les interruptions de certains, Rougon impose une voix, qui « se dégageait avec une puissance extraordinaire »<sup>435</sup>. Il apparaît comme un double du narrateur romanesque naturaliste prétendant à la tentation d'une voix monologique, autonome, objective, qui s'imposerait, car elle permettrait de tout dire, tout montrer. Zola insiste sur la longueur de la prise de parole de Rougon, sur « l'haleine immense, infatigable, berçant les périodes, coulant magnifiquement pendant des heures »<sup>436</sup>. La fin du roman approche, comme le discours de Rougon arrive à sa fin. Alors qu'on le somme de se reposer, il refuse : « Il voulut terminer »<sup>437</sup>, comme le narrateur ne peut disparaître avant d'avoir prononcé la fin du roman.

Le discours monologique est menacé par la multitude des voix qui interrompent Rougon : « Rougon, la nuque encore mouillée de sueur, la voix enrouée, son grand corps brisé par son premier discours, s'entêta à répondre tout de suite. Ce fut un beau spectacle. Il étala sa fatigue, la mit en scène, se traîna à la tribune, où il balbutia d'abord des paroles éteintes »<sup>438</sup>. Le dialogisme persiste, fait théâtre, offre un spectacle puisqu'Eugène Rougon est interrompu, et répond. Malgré sa présence affirmée, surpassant le vacarme, cette tentative du monologique n'est possible que dans la théâtralité : pour que s'impose cette voix, la mise en scène de soi subsiste en raison même du dialogisme.

Selon Hamon, « ce roman sur le pouvoir devient presque un roman sur le pouvoir de la fiction, voire sur le pouvoir romanesque »<sup>439</sup>. Rougon prend la parole dans ce dernier chapitre comme le narrateur s'impose au champ scénique, rappelant un Zola qui prône dans ses théories naturalistes « l'impersonnalité de l'auteur » et qui « semble bien, ici ou là, se réintroduire dans

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>437</sup> *Idem.*

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>439</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 13.

l'œuvre elle-même »<sup>440</sup>, avec l'objectivité et l'univocité auxquelles il s'oblige. Hamon voit dans *Son Excellence Eugène Rougon* un roman qui s'interroge sur le travail du romancier. La littérature de colportage, la propagande, les échanges de lettres entre les personnages, les discussions sur les goûts littéraires, font de la littérature une présence constante dans ce roman. Hamon, qui rappelle qu'un ami de Zola avait proclamé que « Rougon, c'était "Zola Premier ministre" », suggère qu'on puisse « trouver des analogies entre le statut et les fonctions d'Eugène [...] et ceux du narrateur-auteur omniscient et omnipotent sur sa création et ses personnages »<sup>441</sup>. Dans ce dernier discours de Rougon, qui se termine en « apothéose »<sup>442</sup>, « l'homme politique manipule l'opinion collective » comme « le romancier manipule le lecteur »<sup>443</sup>.

#### 4.3.3. « Sous la fiction du parlementarisme »

Le discours d'un Rougon-romancier qui impose la puissance de cette voix consacre-t-il le retour du roman qui l'emporterait sur la théâtralité dans ce dernier chapitre ? La voix romanesque de Rougon est parvenue à s'imposer : les députés l'acclament, « le triomphe tournait à l'apothéose » et Clorinde lui dit « – Vous êtes tout de même d'une jolie force, vous »<sup>444</sup>. Pour autant, ce triomphe n'a été possible que dans un contexte théâtral. En effet, le texte insiste : lorsque Rougon a terminé son discours, « il parut, rajeuni, comme allégé, ayant démenti en une heure toute sa vie politique, prêt à satisfaire, *sous la fiction du parlementarisme*, son furieux appétit d'autorité »<sup>445</sup>. « Sous la fiction du parlementarisme » révèle l'impossibilité du roman de s'affranchir du théâtre. Il ne peut s'imposer sans la théâtralisation des échanges au Corps législatif. Si Rougon l'emporte, c'est sous la condition du théâtre, d'un lieu qui condense la multitude, qui rassemble les spectateurs et qui permet la tirade. Le parlementarisme est dialogique. Éléonore Réverzy analyse l'expression « sous la fiction du parlementarisme » en ce sens :

Dans la mesure où la vie parlementaire, avec sa rhétorique vaine et son bruit, est radicalement improductive, dans la mesure où tous les députés soutiennent l'Empire, et où, du fait du serment à l'empereur tous les députés ont pieds et mains liés, c'est bien un fonctionnement fictif et purement formel qui se donne à voir dans les séances à la Chambre.

---

<sup>440</sup> *Idem.*

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>442</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 453.

<sup>443</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 15.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>445</sup> *Idem.* [Nous soulignons.]

Il masque les grincements de dents des uns et des autres et les appétits carnassiers de la meute ; il sert de paravent au despotisme absolu d'un seul.<sup>446</sup>

Selon Hamon, *Son Excellence Eugène Rougon* trouve son originalité « à des niveaux de profondeur différents, dans cette comparaison implicite et dans cette suggestion longuement filée que le pouvoir est affaire de savoir, et plus fondamentalement, qu'il est "fiction", manipulation, propagande »<sup>447</sup>. La voix romanesque, unique, d'autorité, qui pourrait dire objectivement ce qu'est le monde est une *fiction* d'autorité, concurrencée par le dialogisme qu'implique la « fiction du parlementarisme ».

Le retour du roman n'est donc pas acté, tout comme le théâtre ne s'impose pas sur la voix de Rougon. La conclusion apportée par Clorinde s'adressant à Rougon, « Vous êtes tout de même d'une jolie force, vous »<sup>448</sup>, incarne l'indécidabilité d'une victoire du roman sur le théâtre ou du théâtre sur le roman. Cette phrase de Clorinde est équivoque et peut être interprétée de deux manières. Au sens strict, Rougon l'emporte, le roman fait son retour, met de l'ordre dans la multiplicité et le foisonnement théâtral : un seul regard vaudrait – celui de Rougon, et donc d'un narrateur omniscient –, qui effacerait le perspectivisme. Or, Clorinde est en même temps ironique, car le roman a montré Rougon allant de succès en disgrâce, et le lecteur sait que son triomphe n'est que temporaire.

*Son Excellence Eugène Rougon*, nous le disions, est une histoire sans intrigue, où les carrières croissent et décroissent et où les événements se répondent<sup>449</sup>. Réverzy remarque que le roman adopte « le rythme d'un balancier » : « le ministre accède au pouvoir et jouit/il est miné, perd le pouvoir et se retire. Ce mouvement pendulaire fait que le livre pourrait continuer encore »<sup>450</sup>. Réverzy a travaillé sur la figure de la répétition dans les *Rougon-Macquart*. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, « la vision du politique est fondée sur un schéma de reduplication [...] : Rougon démissionnaire à l'ouverture, Rougon de nouveau ministre, Rougon

---

<sup>446</sup> RÉVERZY E., « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* d'Émile Zola », *Les Formes du politique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010. [En ligne, page consultée le 26/07/2022 : <https://books.openedition.org/pus/2583?lang=fr>]

<sup>447</sup> HAMON P., « Préface », dans ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>448</sup> ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 453.

<sup>449</sup> Cf. RÉVERZY E., « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* d'Émile Zola », *op. cit.* : « La bande de Rougon redouble celle qui a conduit l'empereur au pouvoir », « les formes du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* renvoient [...] à des formes de répétition (avec au sein du schéma global de l'alternance faveur/disgrâce, l'uniformité des postures et des discours) ».

<sup>450</sup> *Ibid.*

vaincu par Clorinde et Marsy, Rougon de nouveau au sommet au dénouement »<sup>451</sup>. La cyclicité du roman, encadrée par le théâtre dans le premier et dernier chapitre, insinue que « le récit pourrait se poursuivre indéfiniment »<sup>452</sup> et que ni le théâtre ni le roman ne s'impose.

En fin de compte, la mise en place d'un théâtre au Corps législatif, qui donne lieu à une pluralité des perspectives, montre que le roman mobilise le théâtre comme mode d'altération de l'organisation du visible chez Zola. Le roman travaille le théâtre comme le théâtre travaille le roman, s'impliquant l'un l'autre, sans qu'aucun ne l'emporte, comme en atteste l'absence d'un vrai final de *Son Excellence Eugène Rougon*.

## 5. Conclusion

Notre analyse de *La curée* a démontré que Zola ne fait pas de la sortie au théâtre l'occasion de décrire une pièce, mais qu'il s'attarde sur la perception des spectateurs. Il révèle leur incapacité à voir ce qui se joue sur scène, en raison de l'échec de l'illusion pour Maxime ou d'une identification trop intense pour Renée, à tel point que la pièce se dérobo.

Les représentations dans *Une page d'amour* suggèrent quant à elles qu'une représentation ne se suffit pas et qu'elle cache des significations qui la dépassent. Le spectacle de marionnettes et la répétition du *Caprice* sont tous deux l'occasion d'une mise en place d'un espace scénique où se joue une représentation. Dans le premier cas, cet espace scénique est menacé par l'effondrement de la rampe. La salle et la scène ne sont plus nettement séparées, formant un magma chaotique d'acteurs et spectateurs qui se mélangent. Ensuite, l'écriture se centre sur Hélène et Henri, acteurs d'une autre pièce qui échappe au désordre et qui, affichée aux yeux de tous, n'est pourtant vue par personne, comme protégée par quatre murs virtuels. Le théâtre se joue au-delà de la scène, comme il peut prendre sens au-delà du texte. La répétition du *Caprice* est prétexte à montrer autre chose : elle révèle le rôle des personnages dans le roman et leur véritable condition, à mesure que le texte se montre équivoque.

Le théâtre est double ? Plus encore, chez Zola, le théâtre est multiple, sature la visibilité par un enchâssement de représentations qui opacifient et déplacent. Le dispositif semble déborder du Corps législatif dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Si l'espace prend la forme

---

<sup>451</sup> RÉVERZY E., *La chaire de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007, p. 92.

<sup>452</sup> *Idem*.

et les décors de l'édifice théâtral, il n'est pas le lieu d'un unique espace scénique, mais d'une multitude de représentations. Dans le chaos qui rappelle celui du spectacle de marionnettes, l'écriture romanesque tente d'imposer sa voix par le discours monologique d'un personnage, dirigeant le regard des membres de l'assemblée et le point de vue du lecteur sur Rougon, visible, mais qui se débat pourtant encore avec le théâtre.

Le théâtre, censé donner à voir par un rapport frontal du spectateur à la scène devient chez Zola une nouvelle modalité d'opacification de la réalité qui tient en échec tout rêve de transparence.

« Les fantaisies du théâtre et du roman » d'un « monde en raccourci » ont montré que si le théâtre est un monde, chez Zola le monde est un théâtre, fait de jeux, représentations et dédoublements. Se pourrait-il qu'à force d'investir une théâtralité qui se complexifie, l'idéal naturaliste se nourrisse d'une tentation que nous pourrions nommer – avec quelque provocation, certes, mais nous inspirant du « *theatrum mundi* » – : *baroque* ?

## Conclusion générale

Dans notre introduction, nous annoncions que le naturalisme de Zola ne pouvait être tenu pour une évidence, quoi qu'il en soit de la réception la plus fréquente de l'œuvre ou des déclarations de l'auteur lui-même. Le parcours de ce mémoire dans une partie des *Rougon-Macquart* nous aura permis d'interroger cette soi-disant évidence et, en fin de compte, de nous en éloigner résolument. Les dispositifs de la fenêtre et du panorama, du défilé et de la scène théâtrale nous ont convaincus que la littérature zolienne, loin de ménager un accès simple ou « naturel » à une réalité immédiate (le monde) ou à un visible construit (la représentation théâtrale), faisait surtout l'épreuve d'une opacité de la réalité au lieu même de son écriture.

La fenêtre et le panorama, dispositifs de visibilité par excellence – la fenêtre est une ouverture sur le monde, le panorama est le déploiement visible de ce monde –, sont apparus dans toute leur ambiguïté. La fenêtre n'est pas chez Zola un simple prétexte à la description d'un monde regardé par le personnage à travers un cadre diaphane. Elle est elle-même objet d'attention, structure observée, qui s'impose au visible. La fenêtre est obstruée, refuse la transparence, renvoie le spectateur à sa propre intériorité et cache le monde. Elle est un seuil, mais chez Zola, ce seuil se dresse face au regard pensif ou aiguisé, et il sépare. Le dispositif se montre, au risque de ne représenter que lui-même. L'écriture naturaliste, déjà, se questionne.

Les moments d'observation par la fenêtre suscitent malgré tout de vastes descriptions. Le dispositif du panorama signerait-il le retour de la transparence par-delà un moment d'opacité ? Un monde se dessine sous les yeux des personnages, mais il est rapidement mis en crise. Le panorama, éloge du « tout visible », est une construction, un dispositif qui, s'il permet la contemplation, creuse une distance. Il est étrange, inconnu, et c'est grâce à cette étrangeté qu'il rassure et protège dans *Une page d'amour*. Mais le panorama ne tient pas ses promesses. La réalité s'efface, le paysage est décrit sous les traits d'une image bidimensionnelle. Zola éloigne sa réalité en la menaçant d'abstraction. Dans *La joie de vivre*, le dispositif est ébranlé par la réalité panoramique qui s'affranchit de la distance : la mer submerge le regard des spectateurs qui ne voient plus que les ténèbres.

Le dispositif du défilé a montré que la mise en ordre du chaos qu'implique ce dispositif ne suffit pas à rendre compte de la réalité. Du défilé-spectacle de *Son Excellence Eugène Rougon*, en passant par l'errance de Mouret dans *La conquête de Plassans*, jusqu'à

l'enterrement – invisible – de Jeanne dans *Une page d'amour*, la forme du défilé est menacée. L'ordre ne peut apparaître aux yeux de ceux qui se trouvent dans le désordre dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Et si les composantes du défilé persistent, elles sont altérées par l'aliénation que les regards provoquent dans *La conquête de Plassans*. Dans *Une page d'amour*, enfin, le défilé n'échappe à l'œil aliénant qu'en se dérochant aux regards – ce qui entraîne dès lors son incapacité à valoir encore comme dispositif de visibilité.

Les scènes de théâtre, autre démonstration d'une réalité organisée, construite pour la représentation, ont clôturé notre parcours comme dernière chance pour l'écriture naturaliste de s'affirmer comme esthétique du visible. La mise en place de l'artifice théâtral, notamment par la scène et la rampe, fait pourtant face à des spectateurs qui détournent les yeux. Peu à peu le dispositif s'altère. La réalité s'opacifie. Dans *La curée*, Maxime et Renée n'accèdent pas à la réalité du théâtre : l'illusion est tenue en échec pour Maxime, tandis que Renée est submergée par une identification trop forte, l'empêchant de voir. Dans *Une page d'amour*, les représentations – le spectacle de marionnettes, la répétition du *Caprice* – renvoient à d'autres pièces de théâtre, qui se jouent à côté de la scène ou au-delà du texte. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le dispositif théâtral est débordé par son propre foisonnement. La multiplicité des pièces de théâtre et des regards confronte le lecteur à une réalité devenue opaque à force d'être démultipliée par des strates de représentation équivoques.

L'opacité de la réalité s'est épaissie dans l'écriture de Zola d'œuvre en œuvre, de dispositif en dispositif, au long de notre parcours. Avec la fenêtre, le dispositif devient lui-même un obstacle et cache le monde. Il confère paradoxalement à la vitre une opacité. Or, le monde se déploie comme panorama : la réalité se montre-t-elle ? Elle reste étrange, à distance jusqu'à ce qu'elle fragilise le dispositif et submerge le spectateur, qui ne peut plus la percevoir. Le panorama renonce donc à sa propre visibilité. Face à un monde panoramique étrange et menaçant, le défilé organise le monde, l'extrait du chaos, dans le but même de le rendre absolument visible. Or, l'écriture montre que, même sous cette forme organisée, la réalité lui échappe. Le défilé, parce qu'il se déroule sous le regard empêché de la foule, sous le point de vue hésitant de Mouret, ou se dérobe devant l'œil impuissant d'Hélène, affiche l'impossible adaptation du regard entre deux instances – les spectateurs et le spectacle du défilé – qui ne sont pas nettement distinguées. Les scènes de théâtre ne pourraient-elles pas dépasser les hésitations du défilé ? En montrant le théâtre qui représente, l'écriture s'épaissit ainsi elle-même de

significations qui ruinent toute prétention à l'univocité et entraînent le regard du spectateur-lecteur dans une densité de sens équivoques.

Il s'agit bien ici d'un enjeu d'esthétique littéraire. L'écriture zolienne mobilise des dispositifs de visibilité qu'elle fragilise, au point de tenir le regard en échec. Elle revendique la représentation transparente du monde réel tout en malmenant les structures qui, de prime abord, devraient l'aider à atteindre son but. Les dispositifs déstabilisent la lecture trop confiante dans le prétendu naturalisme de Zola, car ils se montrent, deviennent par eux-mêmes des objets d'attention au gré de leur altération. C'est ainsi, en fin de compte, le geste d'écriture lui-même qui se révèle, dans ses constructions et déconstructions.

En une mise en abyme du geste littéraire, les dispositifs deviennent la page blanche sur laquelle s'écrit le texte romanesque. La fenêtre zolienne constitue un extérieur bidimensionnel, sur lequel l'encre vient s'imprimer en une image sombre, opaque. Les personnages ne peuvent y percevoir ce monde que l'écriture ne parvient pas à dire.

Le panorama dans *Une page d'amour* se laisse envahir par un voile blanc – la neige – qui submerge les derniers traits noirs parisiens, signalant la fin du roman. Le dispositif s'effondre, et avec lui, c'est l'écriture qui se retire.

Le défilé, mise en abyme de l'enfilade des mots, fait écho aux chimères de l'esthétique naturaliste. Mais la mise en ordre, l'organisation, la tentation de la visibilité absolue sont tenues en échec face au chaos de la réalité, échec d'autant plus marqué par le surgissement d'un pont rêvé, absolument visible, au milieu de la foule, comme représentation de l'utopie naturaliste.

Les scènes de théâtre ont quant à elle montré qu'elles étaient le lieu d'une tension entre le romanesque et le théâtral. Les deux genres se répondent et s'entremêlent. Aux apories de la voix narrative romanesque, les scènes de théâtre répondent en multipliant le visible.

Zola, en prétendant rendre visible, tout dire, tout voir et tout peindre<sup>453</sup>, montre davantage « l'illisibilité »<sup>454</sup> du monde qu'il vise. Ce monde est « indéchiffrable »<sup>455</sup> pour les personnages, mais aussi pour le romancier, qui met en scène l'aporie en rendant du moins visible l'écriture. Nous rappelions en introduction les mots de Zola : « Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ». Nous y avons vu, sous l'éclairage de spécialistes

---

<sup>453</sup> Nous nous inspirons de l'exclamation de Claude Lantier dans ZOLA E., *L'œuvre*, op. cit., p. 67 : « Ah ! tout voir et tout peindre ! ».

<sup>454</sup> PITON-FOUCAULT E., op. cit., p. 271.

<sup>455</sup> MITTERAND H., « Préface », dans PITON-FOUCAULT E., op. cit., p. 7.

de Zola, l'aveu de la création teintée du tempérament de l'artiste, et surtout, d'une impossible transparence. Mais il nous faut ajouter une autre interprétation, selon laquelle « toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création » dit que l'œuvre d'art se voit elle-même et se réfléchit en tant que processus de création, et ne cesse de s'interroger sur la littérature. Qu'on ne lise pas pour autant ici un repli de l'écriture zolienne sur elle-même. Nous devons tenir ensemble les deux significations de la phrase citée. L'œuvre d'art institue une fenêtre parce qu'elle tend vers la réalité dont elle prétend rendre compte, mais, ce faisant, elle crée en même temps les conditions pour se réfléchir elle-même comme mise en forme.

Zola s'interroge sur ce qu'*est* et ce que *peut* la littérature, tout en cherchant à représenter. C'est en cherchant à atteindre la réalité que l'écriture éprouve son inachèvement et se pense. Si Zola est naturaliste, ce ne peut être que d'un naturalisme réflexif et critique qui, tendu vers la représentation, écrit ses invisibilités.

## Bibliographie

### CORPUS D'ÉTUDE :

#### Principal :

ZOLA E., *La conquête de Plassans*, éd. Becker C., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1971 [1874].

ZOLA E., *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. Becker B. et Hamon P., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 2003 [1876].

ZOLA E., *Une page d'amour*, éd. Nucéra L. et Marotte P., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1975 [1878].

ZOLA E., *La joie de vivre*, éd. Borie J. et Mitterand H., Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2008 [1883].

#### Secondaire :

ZOLA E., *Correspondance*, éd. Pagès A., Paris, Flammarion, coll. GF, 2012 [1858-1902].

ZOLA E., « Préface », dans *La fortune des Rougon*, éd. Mitterand H., Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1981 [1871].

ZOLA E., *La curée*, éd. Bonnefis P. et Bercoff B., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1996 [1872].

ZOLA E., *Le roman expérimental*, éd. Mourad F., Paris, Flammarion, coll. GF, 2006 [1880].

ZOLA E., *Nana*, éd. Dézalay A., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1967 [1880].

ZOLA E., *L'œuvre*, éd. Mitterand H., Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2016 [1886].

ZOLA E., *La terre*, éd. Ripoll R., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 2006 [1887].

### SOURCES CRITIQUES :

Certaines sources concernent plusieurs de ces catégories. Si elles sont mentionnées dans une catégorie, elles ne seront pas reprises dans les suivantes.

#### Sur l'esthétique naturaliste zolienne :

FRANÇOIS A., *La philosophie d'Émile Zola*, Paris, Hermann, 2017.

HAMON P., « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 119-125.

HAMON P., *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

HAMON P., *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.

MITTERAND H., *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1986.

MITTERAND H., *Zola et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Écrivains, 1990.

MITTERAND H., *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

PITON-FOUCAULT E., *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

RIPOLL R., *Réalité et mythe chez Zola*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1981.

### **Sur le dispositif :**

AGAMBEN G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007.

MATHET M., *La scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ORTEL P. (dir.), *Penser la représentation II. Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008.

PIRET P. (dir.), *Penser la représentation I. La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2007.

PIRET P., « Regard romanesque et écriture photographique : dispositif et perception dans *Les Apparences* de Guy Vaes », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, 2017.

[En ligne, page consultée le 03/04/2022 : <http://www.fabula.org/colloques/document4441.php>]

VOUILLOUX B., « La critique des dispositifs », *Critique*, no 718, Les Éditions de Minuit, 2007, pp. 152-168.

### **Sur le regard :**

DIDI-HUBERMAN G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1992.

LACAN J., « Du regard comme objet petit a », *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. Champ freudien, 1973, pp. 63-109.

MICHAUX G., *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008.

STAROBINSKI J., *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2001 [1961].

### **Sur la fenêtre :**

DEL LUNGO A., *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2014.

DEL LUNGO A., « Sens du regard et construction identitaire. Sur “Les Fenêtres” », *L'Année Baudelaire*, vol. 17, 2013, pp. 115-128. [En ligne, page consultée le 20/05/2022 : <https://www.jstor.org/stable/45073677>]

FERNANDEZ-ZOÏLA A., « Effets de pouvoir et espaces de deux folies à Plassans », *Les Cahiers naturalistes*, no 58, 1984.

STAROBINSKI J., « Fenêtres. [De Rousseau à Baudelaire] », *L'Idée de la ville*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

WAJCMAN G., *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. Philia, 2004.

- Œuvre littéraire :

BAUDELAIRE C., « Les Fenêtres », *Le Spleen de Paris*, Le livre de poche, coll. Classiques, 2003, p. 173.

### **Sur le panorama :**

LAMBOLEY C., « Petite histoire des panoramas ou la fascination de l'illusion », *Académie des Sciences de Montpellier*, Bulletin no 38., 2008, pp. 37-52.

LUMBROSO O., « Passage des panoramas (poétique et fonctions des vues panoramiques dans les Rougon-Macquart) », *Littérature. Passage et langage*, no 116, 1999, pp. 17-46. [En ligne, page consultée le 07/12/2021 : <https://www.jstor.org/stable/41704742>]

NAU C., « Pour un cinéma de paysage. Tacita Dean : *Disappearance at sea* », *La part de l'œil*, 2016. [En ligne, page consultée le 03/06/2022 : [https://www.academia.edu/57454850/Part\\_de\\_lOeil\\_Nau](https://www.academia.edu/57454850/Part_de_lOeil_Nau)]

### **Sur la mer :**

BAGULEY D., « De la mer ténébreuse à l'eau maternelle : le décor symbolique de *La Joie de vivre* », *Travaux de linguistique et de littérature*, XII, no 2, 1974, pp. 79-91.

CORBIN A., *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, coll. Champs histoire, 2018 [1990].

GRENIER J., « La Structure de la mer dans *La Joie de vivre* », *Les Cahiers naturalistes*, 1984, no 58, pp. 63-69.

KAPPELER S., « The Exposure of Femininity in Zola's *La joie de vivre* », *Dalhousie French Studies*, 1998, no 45, pp. 19-27.

MICHELET J., *La mer*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983.

SANTOS A., « Métaphores liquides chez Zola ou la mer dans tous ses états », *Carnets*, Première Série, pp. 163-174. [En ligne, page consultée le 13/04/2021 : <https://journals.openedition.org/carnets/3085?lang=pt>]

### **Sur le défilé :**

ARASSE D., *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, coll. Champs histoire, 2010 [1987].

AUDIBERT F., « Claude Lantier : portrait de l'artiste en flâneur », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade, 2021. [En ligne, page consultée le 14/04/2022 : <http://www.fabula.org/colloques/document7088.php>]

HAMON P., « Note sur une forme-liste : le défilé », *Poétique*, vol. 176, no. 2, 2014, pp. 163-178. [En ligne, page consultée le 03/12/2021 : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2014-2-page-163.htm>]

### **Sur la foule :**

PAGÈS A., « La danse de la foule », *Les foules au XIX<sup>e</sup> siècle*, Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, Tome 17, 1998, pp. 69-76. [En ligne, page consultée le 14/04/2022 : <https://doi.org/10.3406/r1848.1998.2343>]

PIGENET M. et TARTAKOWSKY D., « Les marches en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : récurrence et métamorphose d'une démonstration collective », *Le Mouvement Social*, vol. 202, no 1, 2003, pp. 69-94. [En ligne, page consultée le 14/04/2022 : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2003-1-page-69.htm>]

RUBIO V., « La Foule. Réflexions autour d'une abstraction », *Conserveries mémorielles*, 2010. [En ligne, page consultée le 14/04/2022 : <http://journals.openedition.org/cm/737>]

### **Sur le pont :**

LIBERT A., « L'imaginaire du pont dans le roman contemporain : l'invention d'une circulation originale entre l'ancien et le nouveau », *Société française de littérature générale et comparée*. [En ligne, page consultée le 16/04/2022 : <http://sflgc.org/acte/adeline-liebert-limaginaire-du->

[pont-dans-le-roman-contemporain-linvention-dune-circulation-originale-entre-lancien-et-le-nouveau/](#)

MANARA M., « Échelles pour Jacob, ponts pour K. Us et abus d'une métaphore détournée », *TRANS-*, no 24, 2019 [En ligne, page consultée le 16/04/2022 :

<http://journals.openedition.org/trans/2493>]

MATEI C., « L'art de lire les ponts, l'art de la lecture-pont : Mélanges en l'honneur de Patricia Oster », *Acta fabula*, vol. 21, no 4, Notes de lecture, 2020. [En ligne, page consultée le 16/04/2022 : <http://www.fabula.org/acta/document12814.php>]

SIMMEL G., « Pont et porte », *La tragédie de la culture*, Paris, Éditions Rivages, 1988.

### **Sur le théâtre :**

GOURDON A., *Théâtre, public, perception*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 117.

GUÉNOUN D., *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2002.

MARTIN R., « Présentation », *Romantisme*, vol. 188, no. 2, 2020, pp. 5-8. [En ligne, page consultée le 25/02/2022 : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2020-2-page-5.htm>]

MERVANT-ROUX M., *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 1998.

SZONDI P., *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006.

### **Sur Zola et le théâtre :**

FOLCO A., « Zola/Mallarmé : au carrefour naturalo-symboliste », *Études théâtrales*, vol. 56-57, no. 1-2, 2013, pp. 145-150. [En ligne, page consultée le 08/11/2021 : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-145.htm>]

ZOLA E., *Le naturalisme au théâtre*, éd. Bouchardon M., Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle, 2020 [1876-1880].

### **Sur l'écriture du théâtre :**

AMIEL V., *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

CASTAGNÈS G., « De Musset à Zola : les "Caprices" d'*Une page d'amour* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, no 2, 2008, pp. 347-365.

DESLOGES D., « Le goût du théâtre chez Gustave Flaubert à travers les œuvres romanesques », *Flaubert et Maupassant : écrivains normands*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981.

LABELLE V., « Le théâtre dans le roman. Les éléments de mise en place d'un mystère », *Post-scriptum*, no 8, 2008. [En ligne, page consultée le 23/07/2022 : <https://post-scriptum.org/08-05-le-theatre-dans-le-roman/>]

### **Sur l'écriture du politique :**

MITTERAND H., « Typologie du politique : Son Excellence Eugène Rougon », *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste.*, Presses universitaires de France, 1987, pp. 191-208. [En ligne, page consultée le 15/07/2022 : <https://www.cairn.info/le-regard-et-le-signe--9782130397632-page-191.htm>]

RÉVERZY E., *La chaire de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.

RÉVERZY E., « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon* d'Émile Zola », *Les Formes du politique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010. [En ligne, page consultée le 26/07/2022 : <https://books.openedition.org/pus/2583?lang=fr>]

### **Sources générales :**

ARISTOTE, *Poétique*, éd. Magnien M., Paris, Le livre de poche, coll. Classiques, 1990.

BAKHTINE M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982.

BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1987.

BARTHES R., *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1998.

FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1975.

FRIED M., *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. nrf essais, 1990.

LAROUSSE P., *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1897.

LOJKINE S. (dir.), *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MAUPASSANT G., « Le roman », *Pierre et Jean*, Paris, Le livre de poche, 1984.

RYKNER A., *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 2000.

### **Cours universitaires :**

PIRET P., *Questions d'esthétique littéraire*, cours universitaire dispensé à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, année académique 2020-2021.

PIRET P., *Étude du théâtre de langue française (du Moyen Âge à la Révolution)* et *Étude du théâtre de langue française (de la Révolution à nos jours)*, cours universitaires dispensés à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, années académiques 2020-2021 et 2021-2022.

RÉVERZY E., *La jeune fille : un nouveau personnage romanesque*, cours universitaire dispensé à Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Paris, année académique 2020-2021.

STREITBERGER A., *Arts et civilisations : de l'impressionnisme à l'art actuel*, cours universitaire dispensé à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, année académique 2019-2020.

### **Podcast :**

Podcast France Culture, GARRIGOU-LAGRANGE M., « Émile Zola : la fenêtre des *Rougon-Macquart* », *La compagnie des auteurs*, entretien avec Émilie Piton-Foucault, Paris, décembre 2018. [En ligne, page consultée le 17/06/2022 :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/la-compagnie-des-auteurs-emile-zola-la-fenetre-des-rougon-macquart-1ere-diffusion-18-12-2018-2365455>]

**UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN**  
**Faculté de philosophie, arts et lettres**

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)