

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2024

Anna Sojková

UNIVERSITÉ PALACKÝ À OLOMOUC
Faculté des Lettres
Département des études romanes

Le motif de l'espace habité dans l'univers zolien

**The motif of inhabited space in the universe
of Zola**

(Mémoire de licence)

Auteure : Anna SOJKOVÁ

Directrice de recherche : Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Olomouc 2024

Je déclare que ce mémoire de licence est le résultat de mon propre travail et que toutes les sources bibliographiques utilisées sont citées.

À Olomouc, le

Signature :

Je voudrais remercier ma directrice de recherche, Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D. pour son temps, sa disponibilité, sa patience et pour tous les conseils qu'elle m'a donnés et qui m'ont aidé à poursuivre mon travail. Par ailleurs, je voudrais remercier tous mes proches, qui m'ont soutenu non seulement pendant la rédaction de ce mémoire de licence, mais aussi pendant tous mes études universitaires.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	6
1 LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE	8
2 ÉMILE ZOLA DANS LE CONTEXTE DE SON ÉPOQUE.....	14
2.1 La vie	14
2.2 L'œuvre.....	15
2.3 La doctrine naturaliste	16
3 LE CYCLE ROMANESQUE ZOLIEN ET SES THÈMES OMNIPRÉSENTS	20
3.1 La présentation générale des Rougon-Macquart.....	20
3.2 Les thèmes principaux	21
4 LA PRÉSENTATION DES ROMANS L'ASSOMMOIR, NANA ET LA BÊTE HUMAINE.....	23
4.1 L'Assommoir	23
4.2 Nana.....	24
4.3 La Bête humaine	24
5 LES ÉLÉMENTS CARACTÉRISTIQUES DE L'ESPACE HABITÉ DANS LES ŒUVRES ZOLIENNES.....	26
5.1 La description de l'espace.....	26
5.1.1 Les extérieurs.....	26
5.1.2 Les intérieurs.....	29
5.1.3 La lumière et l'ombre	31
5.1.4 Les jeux de couleurs	32
5.1.5 Les foules, les masses	35
5.2 Les objets, leur rôle et fonction	38
5.3 Comment l'espace influence les personnages	43
5.3.1 L'effet des bâtiments.....	44
5.4 La dégradation de l'espace	46
CONCLUSION.....	49

BIBLIOGRAPHIE.....	52
SITOGRAFIE	55
ANNOTATION.....	56
ABSTRACT.....	57

INTRODUCTION

L'espace est généralement un élément très important d'une œuvre littéraire. Émile Zola, le principal représentant de l'école naturaliste, accorde encore plus d'importance à l'espace dans ses œuvres. En effet, sa série de romans des *Rougon-Macquart* (1871-1893) cherche à explorer l'effet du milieu sur les personnages. L'objectif de notre travail sera d'analyser les motifs caractéristiques de l'espace habité des livres de Zola, de montrer les éléments sur lesquels l'auteur met l'accent dans les passages descriptifs et comment le décor et les personnages interagissent entre eux. Ainsi, nous montrerons le rôle et l'importance de l'espace dans ses livres.

Pour pouvoir illustrer l'espace créé par la plume de Zola, nous avons sélectionné trois romans du cycle romanesque mentionné : *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880) et *La Bête humaine* (1890). Il s'agit des romans qui se déroulent dans un milieu très différent, mais qui toutefois présentent certaines similitudes.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous nous pencherons sur la représentation de l'espace dans la littérature, en proposant toutes ses qualités. Nous expliquerons la manière dont l'espace est construit, comment il se distingue du monde réel, sa typologie et à la fin du chapitre, nous verrons les relations possibles entre l'espace et le personnage, tout en s'appuyant principalement sur l'œuvre de Soňa Šinclová, Tomáš Kubíček et al. intitulé *Sémantika narativního prostoru* (Olomouc, 2015).

Dans le deuxième chapitre, nous parlerons d'abord d'Émile Zola lui-même, en se focalisant sur sa biographie et ensuite sur sa riche production littéraire. Dans la dernière partie du chapitre, nous nous concentrerons à la doctrine naturaliste, notamment à ses prédécesseurs des milieux littéraires et des autres personnalités qui ont inspiré sa naissance.

Le troisième chapitre expliquera le plan de Zola pour son cycle romanesque, c'est-à-dire quelles étaient ses intentions et ses inspirations, et proposera un résumé des thèmes qui apparaissent dans les romans. Ce chapitre sera suivi du chapitre quatre, qui présente successivement les trois romans sélectionnés, d'abord *L'Assommoir*, puis *Nana* et enfin *La Bête humaine*. Il fournira par exemple des informations sur leurs origines, le processus de leur création ou la réaction du public.

La dernière partie du mémoire sera pratique et se concentrera d'abord sur la description des décors des romans de Zola, en mettant l'accent sur les extérieurs et les intérieurs, la présence d'effets de lumière et de couleurs, et la représentation des foules. Ensuite, nous nous pencherons sur les différents objets qui apparaissent dans les romans, en

analysant leur rôle dans l'histoire. À la fin de la partie pratique, nous examinerons comment les personnages et l'environnement s'influencent dans les œuvres. Nous verrons l'effet de l'espace lui-même sur le personnage aussi bien que le changement de l'état de l'espace en fonction du changement de l'état du personnage.

1 LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

L'espace présente l'une des catégories narratologiques indispensables pour pouvoir faire l'analyse d'une œuvre littéraire. Cependant, pour beaucoup de temps, cette catégorie n'était pas au centre de l'intérêt plus profond et ce n'est qu'au milieu du siècle dernier qu'elle a commencé à être étudiée de manière plus significative.¹

Nous pouvons définir l'espace littéraire comme « *l'ensemble des objets du monde narratif qui créent l'environnement dans lequel un personnage se déplace ou par rapport auquel il agit.* »² Ces objets ont soit une signification simple de représentation spatiale, soit une signification symbolique. Par exemple des lieux qui portent une connotation culturelle ou qui sont typiques pour certaine nation peuvent apparaître.³ La compréhension de la connotation peut dépendre de l'origine sociale et culturelle de l'auteur et du lecteur, de leur éducation et de leur nationalité. Avec les concepts de personnage et d'événement, l'espace est la condition constitutive de l'histoire.⁴

Dans la littérature, l'espace est construit verbalement.⁵ Il est généralement exprimé par la description. Les passages descriptifs se caractérisent par l'absence de l'action, leur but est de placer les objets et les lieux dans l'espace. Ces derniers peuvent être désignés par des idées générales (arbre, maison), des toponymes (Rome, Elbe), ou des noms propres.⁶ L'espace peut être décrit de manière subjective ou objective, selon la perspective utilisée. Dans le premier cas, il est vu à travers les yeux de l'un des personnages ou du narrateur, qui l'évaluent d'une certaine manière au cours de la description. Dans le deuxième cas, au contraire, manque l'évaluation subjective.⁷ Il existe des cas où nous n'avons pas besoin de parties purement descriptives pour comprendre les relations spatiales. Pour qu'un personnage puisse réaliser une action, la présence implicite de l'espace est toujours nécessaire. C'est l'action même qui peut nous aider à déterminer l'environnement dans lequel le personnage se

¹ ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4791-9, p. 17

² *Ibid.*, p. 13

³ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2., p. 86

⁴ ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru*, *op.cit.*, p. 13-14

⁵ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*, *op.cit.*, p. 78

⁶ ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru*, *op. cit.*, p. 15

⁷ *Ibid.*, p. 15

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*, *op.cit.*, p. 79

situe.⁸ S'il regarde la télévision, on peut supposer qu'il se trouve dans le salon. S'il arrose les fleurs, il est quelque part à l'extérieur, par exemple dans son jardin.

Il faut distinguer l'espace littéraire de l'espace réel, parce que leurs formes ne sont pas tout à fait identiques.⁹ Le monde fictif étant petit par rapport au monde réel, la construction de l'espace doit être fondée sur la sélection. On peut comparer la représentation de l'espace en littérature par exemple avec celle des arts plastiques, qui sont capables de le représenter dans sa totalité. Cependant, la représentation de l'espace en littérature n'est qu'une illusion de la totalité. L'auteur du texte choisit les éléments qui vont former l'espace et en même temps ceux qui ne seront pas présents. En résultat, il est composé d'un grand nombre de trous, que les lecteurs remplissent et précisent durant la lecture. La sélection participe à la création de la signification d'un texte narratif, c'est-à-dire que les éléments qui créent un espace sont choisis à l'avantage de cette signification.^{10, 11}

Pendant la lecture, en reliant les notions particulières qui forment l'espace, tout d'abord le lecteur s'y oriente et crée une idée de la disposition de l'espace. Ensuite il est capable d'arranger ou de compléter cette carte spatiale imaginaire, et il y insère des coordonnées spatio-temporelles, en fonction desquelles il est possible de comprendre le contexte entre l'action des personnages et également la surface spatiale.¹² Il peut arriver que l'histoire se déroule dans un environnement réel parfaitement familier au lecteur. Pour un tel lecteur, l'environnement a immédiatement une signification différente et il peut l'imaginer de manière beaucoup plus vivante. En revanche, son imagination est quelque peu limitée. Un autre lecteur, qui ne connaît pas personnellement le lieu, a la possibilité de l'imaginer à sa manière. Par la suite, son idée est confrontée à l'augmentation des informations contenues dans le texte.¹³

La forme de l'espace est généralement conforme au genre littéraire choisi par l'auteur, mais aussi aux règles du mouvement littéraire auquel appartient ce dernier. Comme un exemple démonstratif nous pouvons mentionner le romantisme. Les œuvres romantiques se déroulent dans des espaces souvent excentriques et mystérieux.^{14, 15}

⁸ BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 3rd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009. ISBN 978-0-8020-9631-9, p. 143

⁹ KRČ, Eduard a ZBUDILOVÁ, Helena. *Úvod do teorie literatury: literární terminologie a analýza literárního díla*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-2903-8, p. 56

¹⁰ ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru*, op. cit., p. 15-16

¹¹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* op.cit., p. 78–79

¹² *Ibid.*, p. 80

¹³ BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*, op.cit., p. 139

¹⁴ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*, op.cit. p. 84

Dans ce mémoire, nous utilisons l'approche de Šinclová-Kubíček et al.¹⁶, qui est basée sur la théorie de Jurij Lotman¹⁷. Jurij Lotman a utilisé des paires oppositionnelles pour l'analyse, telles que l'espace ouvert-fermé ou l'espace haut-bas. Cependant, il ne structure pas davantage les caractéristiques constitutives de base de sa théorie. C'est ce qu'ont tenté de faire Šinclová-Kubíček et al. dans leur publication *Sémantika narativního prostoru*. Nous décrivons leurs caractéristiques dans le texte suivant.

Nous commencerons par examiner la différence entre un espace fermé et un espace ouvert. L'espace fermé est défini par son caractère limité, c'est-à-dire qu'il a des frontières. Ces dernières sont capables de séparer des espaces différents et de plus leur rôle est important dans le déroulement de l'histoire, entre autres en tant qu'obstacles qui ont une valeur thématique. Ainsi, elles peuvent représenter par exemple un passage qui annonce l'espace dangereux.¹⁸ Mais la délimitation n'est pas complètement apparente dans tous les cas : selon la publication *Sémantika narativního prostoru*, « la frontière de l'espace fermé peut avoir deux formes de base, par rapport à sa clarté ».¹⁹ Nous pouvons alors parler de frontière *fixe* et de frontière *désagrégé*. Comme l'indiquent bien les dénominations, le premier type est caractérisé par être bien marqué, le deuxième par l'inverse. La frontière fixe a deux variantes de base. Elle peut être traversée (*pénétrable*) par le personnage, ou elle n'offre pas cette possibilité (*impénétrable*). Outre ces variantes, nous pouvons également rencontrer un cas particulier, qui est présenté typiquement par la fenêtre, un objet qui permet seulement de voir ce qui se passe de l'autre côté. Cette frontière est appelée *visuellement perméable*.²⁰

À la différence de l'espace fermé, l'espace ouvert n'a pas de frontières. L'inexistence des frontières est thématisée et contribue ainsi à la signification de l'espace ouvert de manière aussi importante que l'existence des frontières dans un espace fermé. La haute mer en est un exemple. Cependant, nous pouvons également rencontrer des cas où les propriétés des deux types d'espace sont combinées. C'est ce que l'on appelle *l'espace ouvert avec une frontière partielle*. À titre d'exemple, on peut citer le labyrinthe, qui est infini, bien qu'il soit délimité.²¹

¹⁵ KRČ, Eduard a ZBUDILOVÁ, Helena. *Úvod do teorie literatury: literární terminologie a analýza literárního díla, op.cit.*, p. 56

¹⁶ ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru.*, op. cit., p. 17-19

¹⁷ ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru.*, op. cit., p. 19

LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Přeložil Milan HAMADA. Bratislava: Tatran, 1990. ISBN 802220188X.

¹⁸ ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru.* op. cit., p. 20-21

¹⁹ *Ibid.*, p. 20

²⁰ *Ibid.*, p. 20-21

²¹ *Ibid.*, p. 22-23

Le deuxième critère pour l'analyse est le nombre d'espaces qui créent ensemble le monde fictif. Il peut être formé d'un ou plusieurs sous-espaces. Une histoire se déroule dans un seul espace à partir du moment où le statut privilégié de cet espace est si fondamental que l'ajout d'autres sous-espaces ne serait pas pertinent.²² Si le monde fictif est composé de plusieurs sous-espaces, il faut mentionner que leur disposition peut être *linéaire* ou *concentrique*. La disposition linéaire est fondée sur l'alternation des espaces et leur fonction de la motivation de l'action, tandis que la disposition concentrique place au centre du monde fictif un espace qui présente une destination vers laquelle tend un personnage. Cependant, il faut également tenir compte du fait que l'ordre des sous-espaces peut différer en fonction du caractère ontologique du monde fictif, que nous aborderons également dans ce chapitre.²³

Une autre qualité de l'espace, qu'il faut considérer quand elle est thématifiée par le texte, est sa variabilité, par rapport à laquelle il est possible de distinguer l'*espace sans transformation* et l'*espace transformé*. Quand nous parlons de la variabilité, nous considérons l'espace comme désubjectivisé. Nous ne nous concentrons pas sur le changement de rapport entre un personnage et l'espace, mais sur la transformation de l'espace lui-même, qui a ensuite l'influence sur le comportement des personnages. La transformation peut être partielle ou complète et elle peut concerner soit des parties de l'espace, surtout celles sur lesquelles se concentre pour tout le temps le narratif, soit l'ontologie même de l'espace.²⁴

En ce qui concerne l'ontologie de l'espace, nous pouvons distinguer l'*espace ontologiquement unifié* (naturel, pas naturel, hybride) et *ontologiquement multiplié* (où les espaces ontologiquement différents s'alternent ou un espace illusoire est inséré). L'espace naturel du monde fictif présente une forme que nous pouvons rencontrer le plus fréquemment. C'est une forme alternative du monde actuel, dont les règles et les lois naturelles lui sont inhérents. Il est donc facile de le comprendre grâce à la connaissance que nous avons du monde actuel et nous pouvons le considérer comme un espace possible.²⁵ À la différence de l'espace naturel, l'espace pas naturel n'est pas conforme au monde actuel et il n'est donc pas possible, c'est-à-dire que nous ne pouvons vérifier sa représentation à partir de nos connaissances. Nous pouvons trouver ce type de l'espace par exemple dans les genres de la fantasy ou de la science-fiction. La transformation, dont nous avons déjà parlé, peut être de plus grande quantité dans le cas du monde fictif qui est formé de ce type d'espace.²⁶ La

²² *Ibid.*, p. 24

²³ *Ibid.*, p. 25-26

²⁴ *Ibid.*, p. 27-28

²⁵ *Ibid.*, p. 45, 101

²⁶ *Ibid.*, p. 28, 101

dernière forme de l'espace ontologiquement unifié, l'espace hybride, représente une combinaison des deux premières formes. Une zone d'espace pas naturel, qui peut prendre des formes différentes, est située dans l'espace naturel. L'espace hybride peut également subir des transformations. La zone pas naturelle peut disparaître complètement ou au contraire absorber l'espace naturel.²⁷

L'espace ontologiquement multiplié est caractérisé par l'alternation des différents formes d'espace. Ces dernières sont divisées par des frontières qui doivent être franchies. La présence des frontières distingue l'espace ontologiquement multiplié de l'espace hybride, qui fonctionne comme un ensemble, même s'il est composé de deux formes d'espace de nature différente.²⁸ Le franchissement de la frontière ne peut dans certains cas n'être qu'apparent, lorsque le personnage se retrouve soudain dans un espace d'une autre nature. Dans ce cas, nous parlons d'un espace illusoire. Il est le plus souvent réalisé à travers un rêve, une imagination ou une hallucination. Même cet espace peut être ontologiquement de nature différente.²⁹

Un autre phénomène important que nous aborderons est la relation entre le sujet et l'espace. L'espace peut être plus ou moins subjectivisé, ce que nous avons déjà partiellement mentionné en parlant de la description de l'espace. La subjectivation peut être réalisée par les personnages (la narration homodiégétique) ou par le narrateur (la narration hétérodiégétique).³⁰

En fonction de la relation du sujet à l'espace et de la manière dont le sujet le saisit et l'évalue, nous distinguons deux types de base d'espace contrastés – *le connu* et *l'inconnu*. Cependant, nous pouvons aussi rencontrer un espace *étranger*. Pour les distinguer, il est nécessaire de savoir si le sujet a déjà eu une expérience avec l'espace donné. L'espace étranger se distingue de l'espace inconnu par le fait qu'il présente un système culturel complètement différent par rapport à l'espace connu. L'espace connu est caractérisé comme tel qui rend possible un mouvement sûr du sujet et dont la disposition lui est familière. Nous connaissons donc un lien relationnel que le sujet entretient avec ce type d'espace, mais nous pouvons en préciser d'autres. L'espace connu peut être représenté comme *personnel* ou *impersonnel*, et les deux types peuvent apparaître sous les variantes *privé* et *public*. En ce qui concerne l'espace personnel, le sujet entretient un lien positif avec celui-ci. En outre, il peut

²⁷ *Ibid.*, p. 119

²⁸ *Ibid.*, p. 143

²⁹ *Ibid.*, p. 155

³⁰ *Ibid.*, p. 29

procurer un sentiment de sécurité s'il s'agit d'un espace privé. L'espace public présente dans ce cas un espace qui est accessible également aux autres personnages, qui n'entretiennent aucune relation personnelle avec le sujet. Il s'agit typiquement des lieux comme la place, la rue etc.³¹ Nous pouvons même se focaliser sur la relation opposée, c'est-à-dire la relation de l'espace au sujet. L'espace peut influencer le sujet et même le transformer. Il est réalisé comme l'espace *sûr*, *dangereux* ou *neutre*.³²

L'espace dans lequel se déroule l'histoire est également construit en fonction des sens avec lesquels les personnages le perçoivent. Il s'agit principalement de trois des cinq sens : la vue, l'ouïe et le toucher. La vue permet la perception des couleurs, des formes et des tailles. Les sons individuels peuvent être entendus à différentes distances. S'ils sont entendus de loin et de manière moins claire, nous pouvons immédiatement imaginer l'espace comme vaste. Mais dès que le personnage entend clairement des sons, par exemple la voix de quelqu'un, ou mieux encore un murmure, il est clair qu'il doit se trouver à proximité d'un autre personnage qui parle. Quant au toucher, c'est un sens qui exprime la proximité et qui en même temps renseigne sur les matériaux dont sont faits les objets. L'odorat peut également indiquer certaines propriétés de l'espace, mais il est peu probable que nous rencontrions la perception de l'espace par le goût.³³

³¹ *Ibid.* p. 32-34

³² *Ibid.*, p. 34

³³ BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*, *op. cit.*, p. 136

2 ÉMILE ZOLA DANS LE CONTEXTE DE SON ÉPOQUE

2.1 La vie

Né à Paris en 1840, Émile Zola est romancier, dramaturge et critique littéraire. Il est connu en tant que représentant principal du naturalisme.³⁴ Sa mère, Émilie-Aurélie Aubert, était française, d'origine bourguignonne, et son père, François Zola, était italien. Il travaillait à Aix-en-Provence comme ingénieur et voulait construire un canal d'irrigation. Il a séjourné plusieurs fois dans la capitale, parce qu'il avait besoin d'appuis pour réaliser le projet. Après avoir réglé toutes les questions, il est revenu avec la famille dans le sud. Il est mort en 1897, alors qu'Émile n'avait que sept ans.³⁵ Ce dernier passe le reste de son enfance à Aix avec sa mère, qui se trouve, après la mort du mari, en difficulté financière.³⁶ Elle inscrit Émile à la pension Notre-Dame, qu'il fréquente jusqu'à douze ans. Ensuite il commence à étudier au collège Bourbon à Aix. Les études là-bas sont possibles seulement grâce à une bourse demandée par sa mère au conseil municipal. Au début, Zola n'est pas intégré bien dans le collectif local, mais il se fait trois amis : Paul Cézanne (1839-1906), Jean-Baptistin Baille (1841-1918) et Louis Marguery. Ensemble, ils écrivent et lisent des poèmes, jouent dans une fanfare et partent à la découverte de la campagne aixoise.

En 1858, il s'installe à Paris avec sa mère. C'est là qu'il commence ses études au lycée Saint-Louis.³⁷ Il tente à deux reprises de passer l'examen de baccalauréat en littérature, d'abord à Paris et puis à Marseille, mais sans succès.³⁸ Il trouve son premier emploi aux Docks de la Douane, mais la vie de bureau ne lui convient pas du tout, et il n'y donc reste que deux mois. En 1862 il commence à travailler aux Éditions Hachette. Au début, il ficelle des paquets, mais peu après il devient chef du service de la publicité, ce qui augmente son salaire mensuel. Cette position lui permet surtout de rencontrer beaucoup d'écrivains et lui donne un aperçu de leur vie professionnelle. Plus tard, après les parutions de ses premiers œuvres, il démissionne pour pouvoir se consacrer à la création littéraire.³⁹ Par ailleurs, il commence également à travailler comme journaliste, en écrivant des articles pour *le Figaro*, *la Cloche*, *le*

³⁴ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8, p. 335

³⁵ TROYAT, Henri. *Zola*. Édition originale. Paris : Flammarion, 1992. ISBN 2-08-066785-8, p. 10
BERNARD, Marc. *Zola*. Deuxième édition. Paris : Éditions du Seuil, 1988. ISBN 2-02-010279-X, p. 5

³⁶ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1, op. cit.*, p. 335

TROYAT, Henri. *Zola, op. cit.*, p. 16

³⁷ *Ibid.*, p. 17–29

BERNARD, Marc. *Zola, op. cit.*, p. 5

³⁸ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1, op. cit.*, p. 335

TROYAT, Henri. *Zola, op. cit.*, p. 34–35

³⁹ *Ibid.*, p. 41–66

*Sémaphore de Marseille*⁴⁰, par exemple, et pour *L'Événement*, où, en soutenant dans ses articles les peintres qui s'opposent à l'Académie, provoque un scandale parmi les lecteurs et doit être remplacé.⁴¹ Il abandonne la carrière de journaliste en 1881.⁴² Il s'engage politiquement, s'approche de socialisme et publie un article intitulé *J'accuse* pour défendre Dreyfus en 1898. À cause de cet article, il doit s'exiler quelque temps en Angleterre.

Zola meurt en 1902 d'asphyxie, probablement un accident causé par un mauvais tirage dans sa cheminée, mais certains supposent qu'il s'agissait d'un meurtre.⁴³ En 1908, ces cendres étaient déposées du cimetière Montmartre au Panthéon.⁴⁴

2.2 L'œuvre

Zola ne cesse pas d'écrire des poèmes, qu'il avait commencés enfant avec des amis, même après s'être installé à Paris. Dès qu'il est embauché au service de la publicité des éditions Hachette, il soumet au directeur Louis Hachette ses poèmes *Rodolpho*, *L'Aérienne* et *Paolo*, sous le titre général de *L'Amoureuse Comédie*. Son patron apprécie les poèmes, mais lui conseille d'initier l'écriture en prose s'il veut s'adresser à un large public. Zola prend ce conseil à cœur et commence par écrire des nouvelles. En 1862, une de ses nouvelles, intitulée *Le Baiser de l'ondine*, est publiée par *La Revue du mois* et puis par *La Nouvelle Revue de Paris*.⁴⁵ Étant encore influencé par le romantisme⁴⁶, il connaît son premier succès littéraire après la publication, en 1864, de son recueil *Contes à Ninon*, qui reçoit un accueil favorable de la part de la critique et du public. Puis il commence à travailler sur son roman *La Confession de Claude*, qu'il dédie à ses amis Cézanne et Baille, et qui dérive beaucoup de ses expériences personnelles et peut être ainsi considéré une sorte de roman autobiographique. Il a comme protagoniste Claude, un poète pauvre qui, après une période de relation avec une prostituée, s'enfuit de Paris en Provence. Il s'agit d'un livre qui approche Zola de réalisme. Contrairement à l'ouvrage précédent, il suscite à la fois des réactions positives et des critiques.⁴⁷

⁴⁰ PREISS, Axel, COUTY, Daniel (ed.). *Histoire de la littérature française. [Vol. 5], XIX siècle, T. 2, 1851-1891*. Paris : Bordas, 1994. ISBN 2040167064, p. 106

⁴¹ TROYAT, Henri. *Zola, op. cit.*, p. 68-72

⁴² REY, Pierre-Louis. *La littérature française du XIX siècle*. Paris: Armand Colin, 1993. ISBN 2200213816, p. 146

⁴³ LAGARDE, André a MICHARD, Laurent. *XIXe siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*. Paris : Bordas, 2005. ISBN 204016216X, p. 483

⁴⁴ BERNARD, Marc. *Zola, op. cit.*, p. 131

⁴⁵ TROYAT, Henri. *Zola, op. cit.*, p. 54-55

⁴⁶ ŠRÁMEK, Jirí. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1, op. cit.*, p. 335

⁴⁷ TROYAT, Henri. *Zola, op. cit.*, p. 62-65

En tant que journaliste, il écrit, en 1867, un feuilleton *Les Mystères de Paris* pour *Le Messager de Provence*. Mais tout en travaillant sur le feuilleton, il commence à écrire un autre roman, son première œuvre naturaliste. Il veut d'abord l'intituler *Mariage d'amour*, mais ce titre provisoire se transforme vite en *Thérèse Raquin*. D'abord publié en feuilleton dans *L'Artiste*, il est ensuite publié en volume aux éditions *Lacroix*, où il connaît même une seconde édition contenant une préface de Zola. Cette dernière a des traits d'un manifeste.^{48, 49} En 1868, il commence à se consacrer au cycle romanesque des *Rougon-Macquart*,⁵⁰ que nous aborderons plus en détail dans un chapitre séparé. En 1893, il met fin au cycle et publie dans les quatre années suivantes une trilogie *Trois villes*, composé de *Lourdes*, *Rome* et *Paris*. Elle s'oppose aux tendances antipositivistes du renouveau de la religiosité qui se sont répandues à la fin du XIXe siècle. De retour d'exil en Angleterre, Zola écrit une série de romans *Quatre Evangiles*, qui exprime la croyance de l'auteur dans le progrès social : *Fécondité*, *Travail*, *Vérité* et *Justice*. Cependant, Zola est décédé avant d'avoir pu terminer la dernière œuvre de la série.⁵¹

Néanmoins, il essaye aussi à écrire des pièces de théâtre. Certains rencontrent un plus grand succès, comme *Les Héritiers Rabourdin* (1874), *Le bouton de Rose* (1878) ou *Messidor* (1897). Cependant, les tentatives de création d'un drame naturaliste à travers des adaptations théâtrales de certains de ses romans déjà existants, comme *Thérèse Raquin*, échouent.⁵²

2.3 La doctrine naturaliste

Le naturalisme est un mouvement qui suit le réalisme et est considéré comme son point culminant. Deux auteurs, Edmond de Goncourt (1822-1896) et Jules de Goncourt (1830-1870), se situent à la croisée des deux mouvements. Leurs œuvres romanesques étaient principalement basées sur l'histoire, que les deux frères considéraient comme une science. Selon eux, le romancier utilisait, pendant son travail, des documents contemporains, tout comme l'historien utilisait des documents historiques. Ils s'intéressaient beaucoup aux personnages névrotiques et ils s'efforçaient de dépeindre avec précision leurs états moraux.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77-84

⁴⁹ ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1, op. cit.*, p. 335-336

⁵⁰ REY, Pierre-Louis. *La littérature française du XIX siècle, op. cit.*, p. 146

⁵¹ LAGARDE, André a MICHARD, Laurent. *XIXe siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire, op. cit.*, p. 483

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1, op. cit.*, p. 340

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc : Votobia, [1997]. ISBN 80-7198-240-7, p. 193

⁵² ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1, op. cit.*, p. 340-341

Tout cela s'accompagnait d'un niveau stylistique correspondant. Leur roman le plus célèbre, intitulée *Germinie Lacerteux* (1864), qui raconte l'histoire d'une servante ruinée par un homme qu'elle a rencontré, est devenue un modèle pour les naturalistes ultérieurs. Une autre œuvre littéraire qui a suscité l'admiration des naturalistes est le roman réaliste *Madame Bovary*, écrit par Gustave Flaubert (1821-1880) et publié en 1857.⁵³

La seconde moitié du XIXe siècle en France a été influencée par le scientisme, selon lequel la science était capable de trouver des solutions à tous les problèmes sociaux. En dehors des prédécesseurs déjà mentionnés, c'était la philosophie positiviste qui a également joué un rôle important dans la naissance du naturalisme. Selon cette dernière, la seule source de véritable connaissance était représentée par les sciences empiriques. En outre, elle ne reconnaissait pas l'acquisition des connaissances par la recherche philosophique, par l'activité rationnelle, mais soutenait l'utilisation de méthodes expérimentales. Elle était basée sur la croyance dans le progrès constant et dans le développement de l'esprit humain. De plus, elle avait une vision différente de l'homme comme un être appartenant au monde animal. La doctrine du positivisme a été créée par philosophe français Auguste Comte (1798-1857), sous le titre de *Cours de philosophie positive* (1839-1842). Selon lui, la science ne devrait s'occuper que de l'apparence des phénomènes et non de leur essence (ce qui est typique de la métaphysique). Il a divisé l'histoire de la connaissance de la nature en trois étapes différentes : théologique (qui expliquait les phénomènes par l'action de Dieu), métaphysique (qui considérait comme la base des phénomènes les essences métaphysiques abstraites) et positive (qui refusait la connaissance absolue). Le positivisme a grandement influencé des auteurs comme Émile Littré (1801-1881), Ernst Renan (1823-1892) et Hippolyte Taine (1828-1893). Par la résistance à l'interprétation ambiguë des causes des faits, il a conduit au déterminisme, c'est-à-dire un système d'interprétation des phénomènes et des faits avec des relations clairement déterminées.

Historien de la culture et philosophe Hippolyte Taine a formulé une thèse déterministe selon laquelle la psychologie appartient à la physiologie, l'étude du caractère humain équivaut à l'étude des tempéraments et la destinée humaine est déterminée par l'environnement matériel, indépendamment de la volonté. Il a également appliqué sa théorie à l'étude de la littérature et de l'art. L'œuvre d'art se fonde ainsi sur la personnalité de l'auteur et

⁵³ ŠRÁMEK, Jirí. *Dějiny francouzské literatury v kostce, op. cit.*, p. 183-186

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 2, 1870-1930*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1976, p. 55

il faut tenir compte de son appartenance ethnique et de famille (race), de l'environnement social et naturel dans lequel il vit (milieu) et du contexte culturel et artistique de sa création (moment). Cette théorie des trois facteurs est déjà présente dans son ouvrage *La Fontaine et ses Fables* (1861), mais elle a été formulée de manière plus marquante dans *l'Histoire de la littérature anglaise*, sur laquelle il a travaillé pendant huit ans, à partir de 1854.⁵⁴

Influencé par la science et le positivisme, le mouvement naturaliste s'est formé autour de 1870. Dans les premières années suivantes, Zola entretient des contacts réguliers avec plusieurs écrivains, comme Gustave Flaubert, Edmond Goncourt, Alphonse Daudet (1840-1897) et Ivan Tourgueniev (1818-1883). À partir de 1878, les disciples de Zola – Guy de Maupassant (1850-1893), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Henry Céard (1851-1924), Léon Hennique (1851-1935) et Paul Alexis (1847-1901) – constituaient un cercle et se retrouvaient régulièrement, chaque jeudi, dans la maison de Zola à Médan, non loin de Paris. Certaines de leurs nouvelles ont été publiées dans un recueil collective intitulé *Soirées de Médan*, ayant comme le thème commun la guerre franco-allemande.⁵⁵

Au centre de l'intérêt des naturalistes se trouvent principalement les classes sociales inférieures ainsi que les cas anormaux, voire pathologiques. Le genre dominant est le roman. Les passages descriptifs sont importants pour ce dernier, parce que l'auteur y examine l'environnement qui détermine le comportement des personnages. Zola définit les principes du roman dans des articles, parus pour la plupart dans la revue *Le Voltaire* et puis publiés ensemble en 1880 sous le titre *Le Roman expérimental*, qui est devenu une sorte de manifeste du naturalisme. Zola considère qu'un romancier expérimental est l'équivalent d'un scientifique. Au moment où la littérature parvient à appliquer les méthodes scientifiques, elle atteint son apogée. Ses idées sur le roman expérimental étaient inspirées par les scientifiques et médecins Claude Bernard (1813-1878) et Prosper Lucas (1808-1885). Dans son œuvre *Introduction de la médecine expérimentale* (1865), le physiologue Claude Bernard a offert une toute nouvelle conception de la médecine. À l'époque, elle était considérée comme un art, reposant sur l'intuition, l'intelligence et l'expérience du médecin. Bernard n'était pas d'accord

54 ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*, op. cit., p. 187–188

ADO, Anatolij Vasil'jevič. *Filozofický slovník*. 2. nezm. vyd. Přeložila Věra MATLOCHOVÁ. Praha: Svoboda, 198, p. 65, 367

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 2, 1870-1930*, op. cit., 30–31

55 PREISS, Axel, COUTY, Daniel (ed.). *Histoire de la littérature française*. [Vol. 5], XIX siècle, T. 2, 1851-1891., op.cit., p. 106

REY, Pierre-Louis. *La littérature française du XIX siècle*, op. cit., p. 144–145

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1*, op. cit., p. 341

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 2, 1870-1930*, op. cit., p. 79–81

BERG, William J. Émile Zola: french author. In: *Britannica* [online]. 2024 [cit. 2024-03-14]. Disponible sur: <https://www.britannica.com/biography/Emile-Zola>

avec cette conception et parlait de la médecine comme d'une science. De plus, il a considéré l'organisme comme une sorte de machine dont le fonctionnement était basé sur des lois chimiques, mécaniques et physiques. Influencé par Bernard, Zola estime que même un roman peut devenir un ouvrage scientifique, à condition qu'il soit basé sur la physiologie. Le deuxième modèle de Zola est le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1847-1850) de Prosper Lucas. Selon lui, les facteurs sont à l'origine de diverses anomalies physiques ou morales.⁵⁶

⁵⁶ REY, Pierre-Louis. *La littérature française du XIX siècle*, op. cit., p. 145

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1*, op. cit., p. 335–340

3 LE CYCLE ROMANESQUE ZOLIEN ET SES THÈMES OMNIPRÉSENTS

3.1 La présentation générale des Rougon-Macquart

En rencontrant les frères Goncourt pour la première fois, en 1868, Zola leur confie son grand projet qu'il rêve de réaliser. Il veut écrire une autre œuvre, cette fois en plusieurs volumes, comparable à *La Comédie humaine* de Balzac (1799-1850). Inspiré par les sciences exactes, il veut montrer l'influence de l'hérédité et du milieu sur le caractère des personnages d'une seule famille, avec le titre *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Au début, il envisage d'écrire un cycle de dix volumes, mais il en compte finalement vingt, publiés entre 1871 et 1893 sous le titre *Rougon-Macquart*, ayant comme sous-titre celui originellement projeté. L'écriture des romans était précédée d'une préparation minutieuse. Zola a rédigé de nombreuses notes et plans, il a imaginé le nom de chaque personnage, et il est parti à la découverte de différents endroits.⁵⁷

Zola observe l'effet de l'hérédité sur cinq générations de deux branches de la famille : les Rougon et les Macquart. Leur ancêtre commun est Adélaïde Fouque, surnommée « tante Dide », qui a eu des enfants avec deux hommes. Au début, elle a vécu avec un paysan et jardinier Rougon, après la mort duquel elle était dans une relation avec l'alcoolique Macquart. Ainsi, une branche de la famille est caractérisée par la santé, tandis que l'autre est marquée par la maladie. En ce qui concerne le statut social, les Rougon sont en grande partie des commerçants et les Macquart des ouvriers. Zola a exposé clairement ses intentions dans la préface du roman d'ouverture, publié sous le titre *La Fortune des Rougon* :

« Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. [...] Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances.

⁵⁷ ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*, op.cit., p. 190

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost : 1*, op. cit., p. 337

TROYAT, Henri. *Zola*, op. cit., p. 86-92

REY, Pierre-Louis. *La littérature française du XIX siècle.*, op. cit., p. 146

PREISS, Axel, COUTY, Daniel (ed.). *Histoire de la littérature française. [Vol. 5], XIX siècle, T. 2, 1851-1891.*, op.cit., p. 108

LERMINIER, Georges ; MOROT-SIR, Édouard a ADAM, Antoine. *Littérature française. Tom 2, XIX et XX siècle.* Paris : Larousse, [1972], p. 134

Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social, et ils racontent ainsi le second empire, à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan. [...]»⁵⁸

Il a également créé un arbre généalogique de toute la famille, en s'appuyant sur les travaux de Lucas, que nous avons déjà évoqués dans le chapitre précédent. Il a été tout d'abord inséré dans la préface du roman *Une page d'amour* (1877), et sa version définitive a été publiée quelques années plus tard, dans le dernier roman du cycle, *Le Docteur Pascal* (1893). Chez Zola, comme chez Balzac, certains personnages apparaissent dans plusieurs romans. Mais contrairement à *La Comédie humaine*, où les personnages secondaires reviennent également, les seuls personnages qui réapparaissent dans *Rougon-Macquart* sont les membres de la famille. Dans tout le cycle, on peut compter autour de 1200 personnages.⁵⁹

3.2 Les thèmes principaux

Tout au long du cycle, nous rencontrons des thèmes récurrents. Les romans nous montrent la société française, ils décrivent principalement la situation sociale et économique qui prévaut dans différents milieux ou professions. Nous allons maintenant nous concentrer sur des exemples d'œuvres et leurs thèmes.

Zola nous montre le monde des finances dans les romans *La Curée* (1872) et *L'Argent* (1891), l'un concentré sur les immobiliers, l'autre sur les bourses. Dans *La Fortune des Rougon* (1871), il nous emmène dans une petite ville de province. *La Conquête de*

⁵⁸ ZOLA, Émile. *La Fortune des Rougon* [online]. Illivri, 2014 [cit. 2024-03-24]. Disponible sur : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/197/La-Fortune-des-Rougon>, p. 1

⁵⁹ REY, Pierre-Louis. *La littérature française du XIX siècle*, op.cit., p. 147

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost : 1*, op. cit., p. 337-339

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 2, 1870-1930*, op. cit., p. 61-68

LAGARDE, André a MICHARD, Laurent. *XIXe siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, op. cit., p. 484

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*, op.cit., p. 190

LIVANSKÝ, Karel. Doslov. In : ZOLA, Émile a Luděk KÁRL. *Zabiják*. 4. vydání. Praha : Odeon, 1977, p. 444

C., Melanie. Les Rougon-Macquart : tout savoir sur la saga incontournable d'Émile Zola. In : *L'Écrivain Fnac, le média du choix éclairé* [online]. c2024 [cit. 2024-03-30]. Disponible sur : <https://leclaireur.fnac.com/selection/cp60463-les-rougon-macquart-tout-savoir-sur-la-saga-incontournable-demile-zola/>

Plassans (1874) et *La faute de l'Abbé Mouret* (1875) sont situés dans le milieu ecclésiastique. Ils ne manquent pas des histoires orientées vers la politique, comme dans le roman *Son Excellence Eugène Rougon* (1876). La vie des ouvriers parisiens est évoquée dans *L'Assommoir* (1877), tandis que la vie des bourgeois dans le *Pot-Bouille* (1882) et la vie des paysans dans *La Terre* (1887). Un monde de la prostitution et des gens qui se délectent du plaisir est caractéristique pour *Nana* (1880). *Au bonheur des dames* (1883) dépeint le changement du commerce, en passant des boutiques artisanales aux grands magasins, s'inspirant d'un grand magasin parisien Le Bon Marché. Dans le roman *Le Ventre de Paris* (1873), nous entrons également dans le monde des commerçants, à savoir les Halles à Paris. Dans le reste du cycle, Zola n'oublie pas non plus la condition sociale des mineurs (*Germinal*, 1885), les artistes (*L'Œuvre*, 1886) ou la guerre franco-allemande avec la chute du Second Empire (*La Débâcle*, 1892).⁶⁰

⁶⁰ MILLÉQUANT, Paul. *Tableau de la Littérature française du Romantisme à nos jours*. 1re édition. Berlin-Schöneberg : Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, 1935, p. 94
AGARD, Brigitte, Marie-France BOIREAU a Xavier DARCOS. *Le XIXe siècle en littérature*. Édition n° 02. Hachette, 1986. ISBN 10: 2010103637., p. 437
FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* 2, 1870-1930, *op. cit.*, p. 61-73
ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1, op. cit.*, p. 337

4 LA PRÉSENTATION DES ROMANS L'ASSOMMOIR, NANA ET LA BÊTE HUMAINE

4.1 L'Assommoir

L'Assommoir est le septième roman dans le cycle des Rougon-Macquart. C'est pendant l'été de 1875 que Zola commence à l'écrire, en passant les vacances à Saint-Aubin avec sa femme et sa mère. Il était d'abord publié en feuilleton à partir de l'avril du 1876 dans la revue *Le Bien public*, qui était dirigé par Yves Guyot, mais après avoir provoqué un scandale et une grande quantité des désabonnements de la part des lecteurs, la revue a refusé de continuer à le publier après le sixième chapitre. Il s'est retrouvé ensuite dans l'hebdomadaire *La République des lettres*, qui était dirigé par un poète Catulle Mendès (1841-1909). Il a paru sous forme de livre l'année suivante chez l'éditeur Georges Charpentier. Zola s'est inspiré de deux ouvrages pour écrire ce roman. Le premier était *Le Sublime, ou le Travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être* (1870) de Denis Poulot (1832-1905), un contremaître à l'usine Gouin à Belleville. Dans cet ouvrage, Poulot aborde longuement le thème de l'alcoolisme populaire. Le second ouvrage est *De l'alcoolisme, des diverses formes du délire alcoolique et de leur traitement* (1874) par Valentin Magnan (1835-1916). Le titre même du roman est venu à Zola en examinant le *Dictionnaire de Langue verte* d'Alfred Delvau (1825-1867), d'où il a tiré également d'autres expressions qu'il a ensuite utilisées dans le livre.

C'est un roman qui, comme le premier, présente le monde ouvrier. Pour qu'il puisse décrire ce dernier de manière la plus vraisemblable, Zola visite lui-même les lieux où habitent les ouvriers, il observe les gens et les bâtiments et prend beaucoup de notes. Zola y dénonce le fait que les ouvriers aiment boire de l'alcool. Dans le roman, on suit l'histoire de déchéance de Gervaise, une blanchisseuse parisienne, et de son mari Coupeau, ouvrier zingueur, qui succombe peu à peu à l'alcoolisme après un accident du travail.

En plus de la vague de critiques qui ont condamné la vulgarité et la cruauté du point de vue de Zola sur la vie des ouvriers et qui l'ont accusé d'immoralité, le roman rencontre également un succès, qui fait de Zola un auteur célèbre et en même temps le chef de l'école naturaliste. En 1879, le roman connaît une adaptation théâtrale réussie par William Busnach (1832-1907) et Octave Gastineau (1824-1878).⁶¹

⁶¹ FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 2, 1870-1930*, op. cit., p. 64

4.2 Nana

Le roman *Nana* peut être considéré comme une suite du roman *L'Assommoir*. Il a été publié pour la première fois en feuilleton dans *Le Voltaire* en 1879 et ensuite en volume en 1880 chez l'éditeur Charpentier. Les débuts de la publication ont été liés à une vaste campagne publicitaire au cours de laquelle des affiches sont apparues partout, invitant les lecteurs à lire le roman. Il représente l'un des livres les plus populaires de Zola et a connu un nombre incroyable de 80 éditions en seulement six mois. Il a comme protagoniste une femme appelée Nana, qui est à l'origine Anna Coupeau, que nous rencontrons déjà comme la fille de Gervaise Macquart dans *L'Assommoir*. Dans *Nana*, nous suivons l'évolution de sa carrière d'actrice à courtisane. N'ayant pas aucune expérience avec le monde des courtisanes, Zola est obligé de ressembler des documents nécessaires pour pouvoir écrire ce nouvel ouvrage. Il interroge ses amis experts, tels que Maupassant, Céard ou Alexis, et va au Théâtre des Variétés, un lieu où se déroulera une partie de l'histoire du roman. Il recueille ainsi de nombreuses anecdotes et potins sur diverses célébrités. Un grand nombre de personnages sont inspirés de personnages réels, y compris les courtisanes.⁶²

4.3 La Bête humaine

Le roman *La Bête humaine* se trouve sur la dix-septième position dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Il s'agit d'un roman noir, avec le thème principal du meurtre, publié en feuilleton dans le *Gil Blas* et en volume en 1890. Zola en voulait faire un roman sur le monde judiciaire et le monde ferroviaire. Avant de se mettre à l'écriture, il a cherché tous les documents nécessaires, comme il l'avait fait déjà avec les autres romans. L'intrigue est inspirée de deux affaires réelles, l'Affaire Fenayron de 1882 et l'Affaire Barrême de 1886.

GUILLEMIN, Henri. *Présentation des Rougon-Macquart*. Paris : Éditions Gallimard, 1964, p. 121-123

BERNARD, Marc. *Zola, op. cit.*, p. 42-43

LIVANSKÝ, Karel. Doslov. In: ZOLA, Émile a Luděk KÁRL. *Zabiják.*, *op. cit.*, p. 444-445

TROYAT, Henri. *Zola, op. cit.*, p. 152-163

Vie d'Émile Zola. SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE DES AMIS D'ÉMILE ZOLA. Les Cahiers naturalistes [online]. c2024, Dernière modification le 3 février 2024 [cit. 2024-03-24]. Disponible sur : <https://www.cahiers-naturalistes.com/actualites/vie-emile-zola/>

⁶² ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce, op.cit.*, p. 190

The Editors of Encyclopædia. Rougon-Macquart cycle. In: *Encyclopædia Britannica* [online]. c2024 [cit. 2024-03-31]. Disponible sur : <https://www.britannica.com/topic/Rougon-Macquart-cycle>

C., Melanie. Les Rougon-Macquart : tout savoir sur la saga incontournable d'Émile Zola. In : *L'Écraireur Fnac, le média du choix éclairé* [online]. c2024 [cit. 2024-03-30]. Disponible sur : <https://leclaireur.fnac.com/selection/cp60463-les-rougon-macquart-tout-savoir-sur-la-saga-incontournable-demile-zola/>

TROYAT, Henri. *Zola, op. cit.*, p. 177-180

MITTERAND, Henri, ed. Préface. In: ZOLA, Émile. *Nana*. Paris: Gallimard, c2002, s. 13-17. ISBN 2-07-042357-3.

Les deux affaires ont été causées par un meurtre, dans le premier cas le mari était mort à cause de l'amant, dans le second cas c'était exactement le contraire, le meurtre de l'amant ayant eu lieu dans un compartiment de train. Quant au milieu ferroviaire, il n'a pas non plus échappé à l'étude attentive de Zola. Une source d'information était l'ouvrage sur les chemins de fer français par Lefèvre et Cerbeland. Par ailleurs, Zola entreprend également un voyage en locomotive de Paris à Mantes. Le roman se déroule entre la gare Saint-Lazare à Paris et la gare du Havre. Comme *Nana*, il met également en scène un personnage lié à Gervaise Macquart. C'est un autre de ses enfants, qui est seulement mentionné ici, nous ne le rencontrons pas dans *L'Assommoir*. Il s'agit de Jacques Lantier, qui travaille comme mécanicien de locomotive pour la Compagnie des chemins de fer de l'Ouest. Il a toujours été en proie à l'envie de tuer toute femme avec laquelle il aurait une relation. Finalement, il devient un meurtrier.⁶³

⁶³ ŠRÁMEK, Jirí. *Dějiny francouzské literatury v kostce, op.cit.*, p. 192

C., Melanie. Les Rougon-Macquart : tout savoir sur la saga incontournable d'Emile Zola. In : L'Écraireur Fnac, le média du choix éclairé [online]. c2024 [cit. 2024-03-30]. Disponible sur : <https://leclaireur.fnac.com/selection/cp60463-les-rougon-macquart-tout-savoir-sur-la-saga-incontournable-demile-zola/>

PATTERSON, J.G. *A Zola Dictionary: The Characters of The Rougon-Macquart Novels of Émile Zola*. Detroit: Gale Research Company, 1969, p. 35-37

GUILLEMIN, Henri. *Présentation des Rougon-Macquart, op. cit.*, p. 330-338

5 LES ÉLÉMENTS CARACTÉRISTIQUES DE L'ESPACE HABITÉ DANS LES ŒUVRES ZOLIENNES

5.1 La description de l'espace

En lisant attentivement les romans de Zola, nous ne pouvons manquer de remarquer que l'auteur se concentre souvent sur les mêmes phénomènes lorsqu'il décrit l'espace dans lequel se déroule l'histoire. Ainsi, nous pouvons rencontrer des situations similaires en différents lieux, non seulement au sein d'un même livre, comme c'est le cas de nos trois romans sélectionnés. Nous avons divisé le chapitre en plusieurs parties afin de mieux illustrer les différents éléments caractéristiques des descriptions. Toutefois, il arrive que ces éléments puissent être inclus dans plusieurs chapitres et, par conséquent, certains chapitres se complètent d'une manière ou d'une autre.

Avant de commencer l'analyse, il est nécessaire de mentionner que les trois romans se déroulent dans l'espace *ontologiquement unifié*, à savoir dans *l'espace naturel*, c'est-à-dire celui qui correspond aux lois du monde réel. Cela s'explique certainement par le fait qu'ils sont issus de la période du naturalisme, qui, comme nous l'avons mentionné plus haut dans notre mémoire, présente une sorte d'aboutissement du réalisme. En outre, ils se caractérisent par être composés d'un grand nombre de *sous-espaces* (avec une *disposition linéaire*), ce qui est à son tour dû à la forme littéraire, le roman, qui se distingue par sa longueur. Dans la publication *Sémantika narativního prostoru*, Šinclová, Kubíček et al. ont choisi pour l'analyse une forme littéraire courte – la nouvelle – et affirment que la plupart des histoires analysées se déroulent dans deux espaces, contrastant l'un avec l'autre du point de vue sémantique, mais que le nombre peut généralement augmenter dans les nouvelles plus longues.⁶⁴

5.1.1 Les extérieurs

Dans ce chapitre, nous examinerons les espaces extérieurs dans lesquels se déroulent les romans. Dans chacun d'eux, nous rencontrons des passages se déroulant dans des environnements urbains, par lesquels nous commencerons.

Nana se déroule à Paris, *La Bête humaine* à Paris et au Havre, et *L'Assommoir* entièrement à Paris - nous ne sortons même pas une seule fois de la ville. Néanmoins, le cadre

⁶⁴ ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru*, op.cit., p. 25

urbain diffère d'un roman à l'autre, ce qui s'explique principalement par les milieux sociaux qui sont décrits. Dans *Nana*, nous rencontrons soit des descriptions de l'atmosphère des boulevards, d'une ville qui s'anime la nuit, soit des ruelles sales proches du deuxième appartement de Nana, où l'on passe du décor du théâtre et de ses environs à des endroits remplis de courtisanes, qui essayent de trouver des clients la nuit et fuient la police pour éviter d'être emmenées. Dans certains cas, l'ambiance nocturne de la ville est complétée par la présence de lumières : « *C'était, sous les vitres blanchies de reflets, un violent éclairage, une coulée de clartés, des globes blancs, des lanternes rouges, des transparents bleus, des rampes de gaz, des montres et des éventails géants en traits de flamme, brûlant en l'air ; et le bariolage des étalages, l'or des bijoutiers, les cristaux des confiseurs, les soies claires des modistes, flambaient, derrière la pureté des glaces, dans le coup de lumière crue des réflecteurs ; tandis que, parmi la débandade peinturlurée des enseignes, un énorme gant de pourpre, au loin, semblait une main saignante, coupée et attachée par une manchette jaune.* »⁶⁵ Les aventures nocturnes de Nana et de son amie Satin, une autre courtisane, sont décrites en détail dans le roman ; plus précisément, nous avons un aperçu des destinations fréquentées par elles, car un grand nombre de toponymes apparaissent dans les descriptions.

Dans *L'Assommoir*, nous sommes transportés dans une banlieue parisienne plus pauvre, dans des rues pleines de restaurants, de boutiques et d'autres commerces fréquentés par des gens ordinaires et par des ouvriers qui aiment boire. Cependant, à un moment donné, lors du mariage de Gervaise et Coupeau, nous passons de la banlieue au centre-ville, alors que les mariés se promènent au Louvre. Les descriptions dans le roman contiennent également de nombreux toponymes - noms de rues, de bâtiments, mais aussi les noms d'entreprises. Parmi les rues plus agréables, il y a aussi celles qui sont sales et négligées, comme la rue Marcadet, un endroit qui n'est pas pittoresque. Gervaise s'y rend un jour pour rendre visite à son ancien voisin Goujet, forgeron, et s'y promène un moment, parce qu'elle ne sait pas bien où se trouve précisément la forge : « *C'était une rue où elle n'aurait pas demeuré pour tout l'or du monde, une rue large, sale, noire de la poussière de charbon des manufactures voisines, avec des pavés défoncés et des ornières, dans lesquelles des flaques d'eau croupissaient. Aux deux bords, il y avait un défilé de hangars, de grands ateliers vitrés, de constructions grises, comme inachevées, montrant leurs briques et leurs charpentes, une débandade de*

⁶⁵ ZOLA, Émile. *Nana* [online]. Illivri, c2014 [cit. 2024-04-21]. Disponible sur : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/201/Nana>, p. 136

maçonneries branlantes, coupées par des trouées sur la campagne, flanquées de garnis borgnes et de gargotes louches. »⁶⁶

En ce qui concerne la représentation de la ville, dans *La Bête humaine*, nous nous trouvons principalement dans un environnement ferroviaire, à la gare du Havre et celle de Paris. Nous assistons fréquemment à des descriptions de la gare elle-même, souvent vue de loin, par exemple à travers une fenêtre par quelque personnage.

À l'extérieur de la gare, nous découvrons également un vaste paysage qui entoure le chemin de fer, dont la description intervient au moment où Jacques Lantier passe en tant que conducteur avec sa locomotive Lison. La présence de la nature et du vaste paysage distingue le roman des deux autres, qui se déroulent principalement dans des environnements urbains (sauf un bref séjour de Nana à Mignotte, une maison de campagne où elle se réfugie pour un temps). Dans ce paysage, il y a un endroit qui s'appelle la Croix-de-Maufras. C'est un endroit isolé et sombre, souvent représenté la nuit. En plus d'une maison abandonnée, dont nous parlerons plus tard, il y a une petite maison de l'aiguilleur Misard, qui vit ici avec sa femme Phasie et sa belle-fille Flore. La Croix-de-Maufras est d'autant plus angoissante quand on sait que Misard tente d'empoisonner sa femme pour ensuite lui voler son argent, qu'il recherche constamment. Rien d'autre ne se passe ici, seul le risque de mort persiste chaque jour. Il y a un contraste entre ce lieu, dans lequel règne une sorte d'agitation, et les gens qui passent sans méfiance dans le train. Les secousses de la maison provoquées par le passage des trains peuvent également contribuer un peu à l'atmosphère agitée. Il convient de noter que tous les événements tragiques du livre se sont déroulés dans et autour de ce lieu - quatre meurtres, un de masse, causé par un accident de la route, un suicide et un décès causé par un traumatisme. Sur la base de la division de l'espace dans la partie théorique du mémoire, la Croix-de-Maufras représente un *espace fermé*, parce qu'elle est caractérisée par une atmosphère lugubre constante et en même temps elle est isolée de la société - les forêts s'étendent tout autour et un tunnel se dresse d'un côté. La famille de Misard ne se déplace jamais. Cependant, la frontière de l'espace est *pénétrable* - des trains y passent tous les jours (nous pourrions considérer le train également comme un *espace fermé*, qui sépare les passagers de ce lieu malheureux et leur permet seulement de le voir à travers les fenêtres du train - une frontière *visuellement perméable*, comme lorsque Séverine observe Flora, toujours dehors à attendre le train express, pleine de jalousie parce qu'elle ne peut pas avoir Jacques).

⁶⁶ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online]. Illivri, c2014 [cit. 2024-04-21]. Disponible sur : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/193/L-Assommoir>, p. 123

Lorsqu'il s'agit de dépeindre une ville ou un paysage urbain, on voit souvent son horizon, ou on le voit comme depuis un point d'observation, comme dans le cas des gares et de leur observation depuis la fenêtre, comme nous l'avons déjà remarqué. L'extrait suivant propose une vue de Paris dans *l'Assommoir* : « *En face d'eux, la butte Montmartre étageait ses rangées de hautes maisons jaunes et grises, dans des touffes de maigre verdure ; et, quand ils renversaient la tête davantage, ils apercevaient le large ciel d'une pureté ardente sur la ville, traversé au nord par un vol de petits nuages blancs. Mais la vive lumière les éblouissait, ils regardaient au ras de l'horizon plat les lointains crayeux des faubourgs, ils suivaient surtout la respiration du mince tuyau de la scierie mécanique, qui soufflait des jets de vapeur.* »⁶⁷

5.1.2 Les intérieurs

L'intérieur est un autre domaine sur lequel Zola se concentre. Lorsque nous s'intéressons à l'espace dans lequel se déroule le roman *Nana*, on remarque que l'intérieur constitue une partie importante de celui-ci. Au début, nous nous trouvons au théâtre des Variétés, un *espace public*, qui se prépare pour la représentation de *La Blonde Vénus*.

Peu à peu, les espaces du théâtre sont sous la pression d'un afflux de spectateurs venus assister à la première. Zola lui-même souligne la scène de l'arrivée du public en décrivant la masse des gens comme s'il s'agissait de l'eau courante : « *Les cousins hésitèrent un instant : la porte vitrée, rabattue, laissant voir, d'un bout à l'autre de la galerie, une houle de têtes que deux courants emportaient dans un continuel remous. [...] À droite et à gauche, entre des colonnes de marbre jaspé, des femmes assises sur des banquettes de velours rouge, regardaient le flot passer d'un air las [...].* »⁶⁸ Il ne s'agit pas de seul cas où Zola utilise ce procédé. Cependant, la foule et les diverses comparaisons ou métaphores qui lui sont associées, y compris les références à l'eau, seront abordées plus en détail dans un autre chapitre.

D'après les descriptions, on perçoit une sensation d'une sorte d'étroitesse, d'un air étouffant, qui est constamment présent au théâtre aussi bien que dans l'appartement de Nana. Roubaud, un des protagonistes de *La Bête Humaine*, est également confronté à l'étouffement de la pièce au début du premier chapitre : « *En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain d'une livre, le pâté et la bouteille de vin blanc. Mais, le matin, avant de*

⁶⁷ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 193

⁶⁸ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 13

descendre à son poste, la mère Victoire avait dû couvrir le feu de son poêle, d'un tel poussier, que la chaleur était suffocante. »⁶⁹ La chaleur dans les pièces se retrouve également ailleurs, même dans le troisième roman. Nous pourrions dire que c'est un phénomène assez fréquent chez Zola, un élément presque attendu en ce qui concerne les intérieurs.

Nana habite successivement cinq lieux dans le roman. Deux appartements, deux maisons et enfin une chambre d'hôtel. Tous sont différents d'une manière ou d'une autre. Mais à chaque fois, ils deviennent le lieu de rencontre de nombreux personnages, principalement masculins, ce qui correspond au fait que Nana est une courtisane, une femme avec beaucoup de connaissances dans la société. Ce sont des lieux qui sont toujours visités, qui sont toujours une cible, un aimant. Nous pouvons donc supposer que ses logements, qui représenteraient normalement des *espaces personnels*, deviennent à certains moments essentiellement des *espaces publics*. Outre le théâtre et les logements de Nana, nous nous trouvons par exemple dans le salon du comte et de la comtesse Muffat, ou dans un restaurant bon marché où mangent les courtisanes, également un *espace public*.

Dans *L'Assommoir*, les intérieurs sont représentés par les habitations de gens ordinaires, d'ouvriers ou par les entreprises diverses. Qu'il s'agisse d'un appartement, d'une blanchisserie, des restaurants, de l'assommoir ou d'un atelier de fleuristes.

Dans *La Bête humaine*, nous avons l'occasion de voir principalement des simples appartements de gare, destinés aux employés locaux, mais également un compartiment de train ou les intérieurs des deux maisons à la Croix-de-Maufras.

Il ne serait pas possible de décrire tous les espaces intérieurs, nous n'ajouterons donc que quelques points à ce qui les caractérise. En plus de l'air souvent lourd, étouffant ou chaud qu'ils contiennent, comme nous l'avons mentionné plus tôt dans ce chapitre, Zola se concentre sur quelques autres éléments principaux pour les décrire : les odeurs, les fenêtres et les meubles. Les habitations de Nana, par exemple, se caractérisent par leur parfum floral, qui ne fait que souligner la sensualité et la féminité. « *Un rideau fermé y faisait un petit jour blanc, qui semblait dormir, comme chauffé d'un parfum de violette, ce parfum troublant de Nana dont l'hôtel entier, jusqu'à la cour, était pénétré.* »⁷⁰

En ce qui concerne les fenêtres, les descriptions nous informent souvent que des rayons pénètrent dans la pièce à travers ces dernières.

⁶⁹ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online]. Illivri, c2014 [cit. 2024-04-21]. Disponible sur : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/195/La-Bete-humaine>, p. 1

⁷⁰ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 209-210

« *Quand elle quitta la chambre, les rires adoucis de Claude et d'Étienne sonnaient seuls dans le grand silence, sous le plafond noir. Il était dix heures. Une raie de soleil entrait par la fenêtre entrouverte.* »⁷¹

Le mobilier, ainsi que d'autres équipements, font partie inséparable des intérieurs, et Zola les décrit en détail, en s'attardant par exemple sur la couleur des housses d'ameublement ou celle du papier peint. La forme du mobilier reflète naturellement le statut social des personnages. Nous rencontrerons les intérieurs les plus pauvres dans *L'Assommoir* et les plus luxueux dans *Nana*.

5.1.3 La lumière et l'ombre

Les sources de lumière attirent constamment l'attention de Zola en décrivant l'espace. Ils sont divers : lustres, bougies, feu, soleil, lune, lampes, lumière de locomotive, et nous pourrions sans doute en trouver davantage. Il semble que la source de lumière la plus fréquente soit les becs à gaz, qui sont mentionnés dans des situations innombrables et apparaissent dans les trois romans, mais probablement le plus souvent dans *Nana*. Cela pourrait simplement être dû au cadre dans lequel se déroulent les romans. L'environnement du théâtre ou des rues de la ville de *Nana* contraste avec l'environnement ferroviaire, majoritairement sombre, de *La Bête humaine* ou du quartier ouvrier pauvre de *L'Assommoir*. Dans *La Bête humaine*, par exemple, on croise plutôt des lampes, des bougies, de la lumière des locomotives ou du soleil.

On peut remarquer que bien souvent le flux de lumière (souvent produit par le soleil) se mélange à la poussière qui monte dans l'air, ou bien lui-même est évoqué comme une poussière : « *La machine répondit par un sifflement prolongé, et le train de neuf heures cinquante s'ébranla, roula plus vite, disparut au loin, dans la poussière d'or du soleil.* »⁷²

« *On avait craint de la pluie, vers dix heures ; mais le ciel, sans se découvrir, s'était comme fondu en un brouillard laiteux, en une poussière lumineuse, toute blonde de soleil.* »⁷³

« *Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris.* »⁷⁴

⁷¹ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 9

⁷² ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 65

⁷³ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 127

⁷⁴ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 2

Nous avons même trouvé le contraire, quand la poussière est comparée à l'ombre : « *C'était, devant eux, un trou béant où flottait une ombre vague, comme une fine poussière enfermée dans un haut grenier sans fenêtre.* »⁷⁵

L'usage de métaphores ou de comparaisons en lien avec la lumière n'a rien d'exceptionnel, nous le rencontrerons à travers les romans et là encore on peut retrouver une similitude. La lumière est ainsi décrite, par exemple, comme « *les étincelles vives des becs de gaz* »,⁷⁶ « *une étoile, un œil rond et flambant* »,⁷⁷ « *queue de comète* »,⁷⁸ « *balles d'or* »,⁷⁹ « *le bec de gaz d'en bas qui semblait une étoile* ». ⁸⁰ Zola est capable de créer des images vraiment poétiques : « *Et, pendant que la porte du foyer était restée ouverte, un reflet de fournaise, en arrière sur le train, comme une queue flamboyante de comète, avait incendié la neige, pleuvant au travers, en larges gouttes d'or.* »⁸¹

Un autre trait typique de la lumière dans les trois romans choisis est l'interaction avec des couleurs. Nous aborderons cela dans le prochain chapitre, car il est entièrement consacré à la capture des couleurs dans l'espace.

5.1.4 Les jeux de couleurs

Un autre trait caractéristique du décor des romans de Zola sont les couleurs. Nous les rencontrons lors de la description d'objets divers (comme les meubles dont nous avons déjà parlé), de phénomènes atmosphériques ou d'effets de lumière. Par conséquent, ce chapitre complète en partie d'autres chapitres, car nous avons trouvé leur division plus claire.

Nous nous concentrerons d'abord sur les effets de lumière. Il arrive souvent qu'une certaine source de lumière, qu'il s'agisse par exemple d'une lampe, d'un lustre ou du soleil, produit de la lumière dans différentes nuances de couleurs. Nous pouvons remarquer la lumière colorée dès le début du roman *Nana*, alors que nous sommes au Théâtre des Variétés avant la première attendue de *La Blonde Vénus*, comme nous l'avons déjà mentionné en lien avec l'intérieur du théâtre. La salle est inondée de lumière verte : « *La salle blanche et or, relevée de vert tendre, s'effaçait, comme emplie d'une fine poussière par les flammes courtes*

⁷⁵ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 189

⁷⁶ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 200

⁷⁷ *Ibid.*, p. 208

⁷⁸ *Ibid.*, p. 140

⁷⁹ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 22

⁸⁰ *Ibid.*, p. 39

⁸¹ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 138

du grand lustre de cristal [...]. »^{82 83} Plus tard, à mesure que le théâtre se remplit peu à peu de spectateurs et que la salle s'éclaire davantage, la lumière prend d'autres couleurs : « *De hautes flammes de gaz allumaient le grand lustre de cristal d'un ruissellement de feux jaunes et roses, [...].* »⁸⁴ Ces lumières colorées, qu'elles soient roses, vertes ou jaunes, sont non seulement présentes à l'intérieur du théâtre, mais nous les retrouvons également à divers autres endroits. La couleur verte est présente aussi dans *L'Assommoir*, par exemple dans l'appartement des Lorilleux, orfèvres, qui y travaillent l'or : « *Le mari, courbé sous la lueur verte de la boule d'eau, recommençant un bout de chaîne, ployait la maille à la pince, la serrait d'un côté, l'introduisait dans la maille supérieure, la rouvrait à l'aide d'une pointe, continuellement, mécaniquement, sans perdre un geste pour essuyer la sueur de sa face.* »⁸⁵

Dans plusieurs situations, la lumière tombant sur un objet d'une certaine couleur transforme cette couleur en une autre. Lorsque Zola décrit le plafond de la salle théâtrale, nous observons l'influence de la couleur de lumière sur le décor : « *En haut seulement, à la troisième galerie, autour de la rotonde du plafond où des femmes et des enfants nus prenaient leur volée dans un ciel verdi par le gaz, des appels et des rires sortaient d'un brouhaha continu de voix, [...].* »⁸⁶ Dans l'une des loges des acteurs, éclairée par des becs à gaz, la lumière agit sur les tableaux accrochés aux murs : « *Quatre ou cinq tableaux, des paysages, un portrait de l'acteur Vernet, jaunissaient à la chaleur du gaz.* »⁸⁷

Mais outre les couleurs de la lumière, Zola s'intéresse également, par exemple, à la couleur du brouillard, du ciel ou de l'horizon. Ces descriptions sont très fréquentes dans *La Bête humaine* : « *Le soleil baissait, se noyait à l'horizon, dans des vapeurs violâtres, [...].* »⁸⁸ « *Le soleil était encore sous l'horizon, derrière une colline couronnée d'arbres ; mais il parut, vermeil, ruisselant sur les pentes, [...].* »⁸⁹ Même la vapeur qui monte dans la blanchisserie publique de *L'Assommoir* a une teinte de couleur, décrite métaphoriquement : « *Des fumées montaient de certains coins, s'étalant, noyant les fonds d'un voile bleuâtre.* »⁹⁰ De la même manière, en utilisant la même métaphore, dans *La Bête humaine*, la fumée d'une locomotive

⁸² ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 1

⁸³ Nous pouvons à nouveau remarquer le lien entre la poussière et la lumière, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent.

⁸⁴ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 6

⁸⁵ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 45

⁸⁶ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 1

⁸⁷ *Ibid.*, p. 84

⁸⁸ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 105

⁸⁹ *Ibid.*, p. 211

⁹⁰ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 10

se répand dans une gare parisienne : « *Tout un coin de l'espace en était blanchi, tandis que les fumées accrues de l'autre machine élargissaient leur voile noir.* »⁹¹

La manière dont Zola décrit des couleurs d'objets éloignés et moins distinguables est également intéressante. Ils sont décrits souvent comme des « *taches* » de couleur, ce qui accentue leurs contours vagues. Nous pouvons mentionner par exemple cet extrait, qui fait partie d'une description de la gare vue par la fenêtre : « *Dans l'effacement confus des wagons et des machines encombrant les rails, un grand signal rouge tachait le jour pâle.* »⁹² Un autre exemple pourrait être : « *Les voitures arrivaient toujours. Maintenant, elles se rangeaient sur une cinquième file, s'élargissant le long de la barrière en une masse profonde, toute bariolée par les taches claires des chevaux blancs.* »⁹³

Le dernier extrait provient d'un chapitre de *Nana* qui se déroule lors d'une course de chevaux. Dans le même chapitre, nous rencontrons également d'autres cas intéressants où les couleurs des robes de femmes brillent ou semblent fondre au soleil : « *C'était, sur dix rangées de chaises, une masse profonde de toilettes, mêlant leurs couleurs vives dans la gaieté du plein air [...].* »⁹⁴ « *Le soleil glissait par des coins de toiture, écornait la foule assise d'un angle de lumière, où les toilettes semblaient déteindre.* »⁹⁵

Dans *La Bête humaine*, on peut remarquer également que Zola évoque fréquemment la couleur rouge. Comme nous l'avons mentionné dans la présentation du roman, le protagoniste est Jacques Lantier, un homme aux tendances meurtrières, qui finit par devenir un meurtrier. Cependant, ce n'est pas le seul tueur du livre. Disons que la mort y est toujours présente. Il est possible que la présence de la couleur rouge dans l'espace soit associée à la violence. Plusieurs fois, nous rencontrons la représentation de la couleur rouge à l'aide du sang, comme ici, où il s'agit à nouveau de lumière colorée : « *Le direct du Havre apparut, rampant et sombre, avec son fanal d'avant, qui trouait les ténèbres d'une flamme vive ; et elle le regarda disparaître sous le pont, tandis que les trois feux d'arrière ensanglantaient la neige.* »⁹⁶ Et également ici, où il s'agit encore une fois de la description d'un train : « *On ne voyait de lui, saignant comme des blessures ouvertes, que les trois feux de l'arrière, le triangle rouge.* »⁹⁷

⁹¹ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 2

⁹² *Ibid.*, p. 1

⁹³ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 236

⁹⁴ *Ibid.*, p. 246

⁹⁵ *Ibid.*, p. 240

⁹⁶ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 160

⁹⁷ *Ibid.*, p. 23

Une tache rouge au plafond, provoquée une nuit par le reflet de la lumière, dans la chambre où Lantier est couché avec son amante Séverine, porte une sorte de mauvais pressentiment. Lantier, qui par ailleurs évite les femmes pour ne pas laisser s'exprimer son besoin instinctif de meurtre, se sent guéri en présence de Séverine. Cette nuit-là, cependant, son désir revient après que Séverine lui confie la vérité sur le meurtre de Grandmorin, ancien membre du Conseil d'administration de la Compagnie de l'Ouest, qui s'est chargé d'elle après la mort de son père, quand elle n'avait que treize ans. Son mari Roubaud a commis le meurtre et elle en était complice. La confession est exacerbée par cette tache très rouge, suspendue au plafond au-dessus du couple, comme signal d'un danger imminent : « *La chambre était noire, on distinguait à peine les carrés pâles des deux fenêtres ; et il n'y avait, au plafond, qu'un rayon du poêle, une tache ronde et sanglante. Ils la regardaient tous les deux, les yeux grands ouverts.* »⁹⁸

L'utilisation du rouge se perfectionne dans la maison située à la Croix-de-Maufras. La maison appartenait à Grandmorin et Séverine en hérite. Une chambre de la maison est équipée de meubles recouverts de tissu rouge et possède également des murs rouges. Si l'on tient compte du fait que cette couleur peut être à la fois la couleur de la passion ou la couleur de la violence⁹⁹, son utilisation dans cette pièce particulière n'est probablement pas accidentelle et fait de lui un espace tout à fait adapté aux événements qui s'y déroulent. Séverine est déjà déshonorée ici à seize ans par Grandmorin, et plus tard assassinée par Jacques Lantier. De plus, toute la maison est décrite dans le roman comme « *maison de débauche et de sang.* »¹⁰⁰

5.1.5 Les foules, les masses

Qu'il s'agisse d'espaces extérieurs ou intérieurs, Zola les remplit de foule dans de nombreuses situations. Il la décrit avec diverses comparaisons, comme nous l'avons déjà noté dans le chapitre 5.1.2. Nous nous concentrerons sur la description de la foule comme une étendue d'eau ou un cours d'eau, car c'est probablement la manière la plus courante de la représenter.

⁹⁸ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 163

⁹⁹ DROUIN, Sébastien. Dossier : La vraie psychologie des couleurs, le guide ultime du designer. In: *L'ÆTHERIUM* [online]. 2010 [cit. 2024-04-20]. Disponible sur: <https://www.aetherium.fr/psychologie-couleurs-guide-ultime-designer/>

¹⁰⁰ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 114

Dans ce chapitre également, nous revenons au Théâtre de Variétés, qui est plein de spectateurs. Avant la première de la *Blonde Vénus*, le public est impatient, curieux du spectacle et de la nouvelle actrice Nana, et se presse en masse dans la salle. On a l'impression que le théâtre a été inondé : « *Tous les spectateurs parlaient, se poussaient, se casaient, dans l'assaut donné aux places ; et la bousculade des couloirs était si rude, que chaque porte lâchait péniblement un flot de monde, intarissable.* »¹⁰¹ Ici, Zola a utilisé le mot « *flot* », comme dans le passage déjà mentionné dans le chapitre 5.1.2, où en plus de celui-ci, les mots « *courants* » et « *remous* » sont présents dans la description.

La foule est également présente lors des courses de chevaux, auxquelles Nana est venue assister. Nous la regardons, par exemple, à travers les yeux de Nana elle-même. Pour mieux voir le départ, elle s'assoit sur la banquette de son landau et regarde autour d'elle. Dans ce cas, la foule est perçue comme « *houle* » et « *mer* » : « *Et Nana, qui tournait lentement sur elle-même, voyait à ses pieds cette houle de bêtes et de gens, cette mer de têtes battue et comme emportée autour de la piste par le tourbillon de la course, rayant l'horizon du vif éclair des jockeys.* »¹⁰²

« *Puis, au centre, en baissant les yeux, elle voyait la pelouse, toute grouillante d'une foule haussée sur les pieds, accrochée aux voitures soulevée et heurtée dans un coup de passion, avec les chevaux qui hennissaient, les toiles des tentes qui claquaient, les cavaliers qui lançaient leurs bêtes, parmi les piétons courant s'accouder aux barrières ; tandis que, de l'autre côté, quand elle se tournait vers les tribunes, les figures se rapetissaient, les masses profondes de têtes n'étaient plus qu'un bariolage emplissant les allées, les gradins, les terrasses, où un entassement de profils noirs se détachait dans le ciel.* »¹⁰³ Nous se trouvons ici dans un *espace ouvert*, dans lequel la foule est immense et s'étend au loin.

Après la victoire d'un cheval nommé Nana, les gens applaudissent. Nana, qui a alors l'impression que la victoire lui appartient, parce que tout le monde prononce son nom à voix haute, regarde à nouveau la piste et nous avons une autre vue de la foule, qui est cette fois représentée comme « *une mer de chapeaux* » : « *Elle était restée un instant immobile, dans la stupeur de son triomphe, regardant la piste envahie par un flot si épais, qu'on ne voyait plus l'herbe, couverte d'une mer de chapeaux noirs.* »¹⁰⁴

¹⁰¹ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 7

¹⁰² ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 252

¹⁰³ *Ibid.*, p. 250

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 255

Au début de *L'Assommoir*, on croise une foule en marche. C'est le matin et Gervaise, en regardant par la fenêtre de sa chambre de l'hôtel Boncœur, observe une foule d'ouvriers qui se dirige vers Paris pour travailler. Nous pouvons remarquer que cette fois-ci, la foule est à nouveau comparée à un « flot », mais en même temps à des « mares » : « Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait, le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de la Chapelle. Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts étalaient en mares sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras ; et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement. »¹⁰⁵ Une fois de plus, nous assistons à un *espace fermé* dont la frontière est *visuellement perméable* - Gervaise, qui attend dans une chambre d'hôtel miséreux Lantier qui, pour la première fois, n'est pas rentré de la nuit, observe l'action dans la rue et cherche Lantier du regard.

Dans *La Bête humaine*, la foule est constituée de passagers que l'on aperçoit à la gare ou à travers les vitres d'un train en marche. Comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre 5.1.1, nous avons ici un exemple parfait d'une *frontière visuellement perméable* entre l'extérieur et le train : « Malgré la vitesse, par les vitres éclairées des portières, on avait eu la vision des compartiments pleins, les files de têtes rangées, serrées, chacune avec son profil. Elles se succédaient, disparaissaient. Que de monde ! encore la foule, la foule sans fin, au milieu du roulement des wagons, du sifflement des machines, du tintement du télégraphe, de la sonnerie des cloches ! »¹⁰⁶

Dans l'extrait de *L'Assommoir*, nous pouvons remarquer également que la foule est décrite comme « un défilé ». Il s'agit aussi d'un phénomène courant. Par exemple, dans *La Bête humaine*, nous rencontrons souvent le verbe « défiler », qui met accent non seulement sur la quantité, mais aussi sur les mouvements (il est utilisé notamment dans la description d'un train en marche). Cependant, pour représenter ces derniers, Zola utilise également la synecdoque. Au lieu d'une description détaillée des personnes individuelles, il ne mentionne que des parties de leurs corps ou vêtements.

Voici quelques exemples. Le premier extrait provient à nouveau du début de *L'Assommoir* : « Le flot de blouses descendant des hauteurs avait cessé ; et seuls quelques retardataires franchissaient la barrière à grandes enjambées. »¹⁰⁷ Dans le deuxième chapitre,

¹⁰⁵ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 2

¹⁰⁶ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 32

¹⁰⁷ ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. [online], *op. cit.*, p. 4

trois semaines plus tard, à midi, nous voyons des travailleurs sortir des « gargots »¹⁰⁸ et se rassembler en groupes dans la rue. Une fois de plus, la description de la foule comme « un flot » est présente. La synecdoque est représentée dans différents types de vêtements : « C'était un envahissement du trottoir, de la chaussée, des ruisseaux, un flot paresseux coulant des portes ouvertes, s'arrêtant au milieu des voitures, faisant une traînée de blouses, de bourgerons et de vieux paletots, toute pâlie et déteinte sous la nappe de lumière blonde qui enfilait la rue. »¹⁰⁹ Comme un autre exemple, nous prendrons un extrait de *Nana*, qui démontre l'utilisation de la synecdoque avec le mot « défilé ». Les spectateurs du théâtre et leurs vêtements sont représentés : « C'étaient des signes d'appel, des froissements d'étoffe, un défilé de jupes et de coiffures, coupées par le noir d'un habit ou d'une redingote. Pourtant, les rangées de fauteuils s'emplissaient peu à peu ; une toilette claire se détachait, une tête au fin profil baissait son chignon, où courait l'éclair d'un bijou. »¹¹⁰

5.2 Les objets, leur rôle et fonction

L'espace est rempli de toutes sortes d'objets, dont certains servent uniquement à décrire et à remplir l'espace, mais d'autres jouent même un rôle essentiel dans l'histoire.

En ce qui concerne le roman *Nana*, nous y trouvons des objets intéressants. L'un d'entre eux est le miroir (ou la glace). Le miroir apparaît déjà au théâtre, où, par exemple, il agrandit visuellement l'espace et reflète ce qui se passe dans la salle près de l'entrée. Le miroir se trouve également dans le premier appartement de Nana, ou dans sa maison de l'avenue Villiers. Il est intéressant de mentionner le miroir en relation avec la protagoniste elle-même, qui semble obsédée par son corps. Elle aime se déshabiller devant le miroir et se regarder. Il arrive aussi qu'elle ne le quitte pas des yeux même pendant la conversation avec quelqu'un. On peut donc dire que le miroir sert d'objet qui prouve l'égoïsme de Nana, sa conviction de sa propre beauté et de son pouvoir (contrairement à Roubaud dans *La Bête humaine*, qui est attiré par le miroir à cause de son incertitude : « Comme il avait épousé une femme plus jeune que lui de quinze années, ces coups d'œil fréquents, donnés aux glaces, le rassuraient »).¹¹¹

Un autre objet qui exprime essentiellement la fierté de Nana et qui complète tout ce que la femme s'était mis dans la tête pour sa luxueuse maison est son lit. Un lit de dimensions énormes, très cher, coutant cinquante mille francs, et est prévu comme un cadeau

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 28

¹⁰⁹ *Ibid.*, loc. cit.

¹¹⁰ ZOLA, Émile. *Nana* [online], op. cit., p. 7

¹¹¹ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], op. cit., p. 3

de Noël du comte Muffat. « *Nana rêvait un lit comme il n'en existait pas, un trône, un autel, où Paris viendrait adorer sa nudité souveraine. Il serait tout en or et en argent repoussés, pareil à un grand bijou, des roses d'or jetées sur un treillis d'argent ; au chevet, une bande d'amours, parmi les fleurs, se pencheraient avec des rires, guettant les voluptés dans l'ombre des rideaux.* »¹¹² L'obsession de Nana pour elle-même rayonne du lit, en particulier dans la façon dont elle l'a fait décorer. L'une des nymphes qui l'ornent a été fabriquée sur mesure à son effigie.

Le pouvoir de Nana sur tous les hommes qui l'entourent, qui lui succombent peu à peu et dont elle détruit la vie, finit par avoir une telle portée qu'il pousse le jeune Georges à mettre fin à ses jours. Cela se produit à l'entrée de la chambre de Nana, lorsque Georges se poignarde deux fois dans la poitrine et s'écroule sur le tapis. C'est ce tapis qui reste sur le sol après ce terrible événement, comme une sorte de témoin effroyable du malheur dont Nana est capable. De plus, après l'incident malheureux, la tache n'a pas pu être nettoyée : « *En effet, la tache reparaisait, d'un rouge pâle, sur une rosace blanche du tapis. C'était, au seuil même de la chambre, comme un trait de sang qui barrait la porte.* »¹¹³ Elle ne disparaît qu'après que Georges ait finalement succombé aux conséquences de sa tentative de suicide après un certain temps. Lorsque Nana apprend la nouvelle, elle regarde le tapis : « *Et son regard, d'un mouvement involontaire, chercha sur le tapis la tache rose ; mais elle s'en était allée enfin, les pieds l'avaient usée.* »¹¹⁴ On pourrait dire que le tapis du livre est une sorte d'avertissement, comme s'il se trouvait exactement sur le seuil de la pièce qui n'apportera rien d'autre que la destruction aux hommes, ou plus précisément, où vit la femme qui les détruira.

Le dernier objet à mentionner est une chaise qui se trouve dans le salon du palais de la famille Muffat. La chaise cache probablement le vrai visage de la comtesse Sabine. Son mari, le comte Muffat, est un homme très religieux. La comtesse n'en a pas l'air extérieurement, mais intérieurement, elle est certainement une femme sensuelle, ce qui apparaîtra plus tard. La chaise attire l'attention du journaliste Fauchery, qui passe toute la soirée dans le salon à observer la comtesse et à penser à elle, en essayant de savoir si elle est une femme qui aurait un amant : « *Pourtant, la grande chaise de soie rouge capitonnée, où la comtesse s'asseyait, venait d'attirer son attention. Il la trouvait d'un ton brutal, d'une fantaisie troublante, dans ce salon enfumé. À coup sûr, ce n'était pas le comte qui avait*

¹¹² ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 279

¹¹³ *Ibid.*, p. 290

¹¹⁴ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 306

*introduit ce meuble de voluptueuse paresse. On aurait dit un essai, le commencement d'un désir et d'une jouissance. »*¹¹⁵

Dans *La Bête humaine*, la bague de Séverine est un objet important, à l'origine de presque tous les malheurs du roman. Elle apparaît dans le livre dès le premier chapitre. Quelques instants après la conversation que Séverine et son mari Roubaud ont eue au sujet du président Grandmorin, le mari veut faire l'amour à sa femme, mais celle-ci refuse. Dans un moment de silence, Roubaud commence à jouer avec cette bague d'or en forme de serpent à tête de rubis que Séverine porte au même doigt que sa bague de fiançailles. Mais à ce moment-là, Séverine, comme privée de sens, prononce une phrase fatidique : « *C'est à la Croix-de-Maufras, qu'il m'en a fait cadeau, pour mes seize ans.* »¹¹⁶ Cependant, comme elle avait affirmé jusqu'alors que la bague lui avait été léguée par sa mère, la conversation ne peut plus être détournée. Cette petite bague provoque chez Roubaud un accès de rage, causé par la jalousie, et aboutit au meurtre de Grandmorin lui-même et à d'autres événements tragiques qui n'auraient peut-être pas eu lieu sans ce meurtre. Notons également l'endroit où la bague a été donnée à Séverine. C'est encore la Croix-de-Maufras, que nous avons déjà mentionnée, un lieu malheureux qui est donc à la fois l'origine et le théâtre de la tragédie.

Un autre objet important est l'arme du crime elle-même, le couteau avec lequel Roubaud a tué Grandmorin. Le couteau est en fait un cadeau que Séverine acquiert en faisant du shopping à Paris au début du livre et qu'elle apporte à Roubaud : « *C'était un couteau qu'elle venait de lui acheter, pour en remplacer un qu'il avait perdu et qu'il pleurait, depuis quinze jours. Il s'exclamait, le trouvait superbe, ce beau couteau neuf, avec son manche en ivoire et sa lame luisante.* »¹¹⁷ Il y a donc deux objets importants dès le début du livre. Le couteau est utilisé pour la première fois lors d'un dîner, et notons l'allusion à sa qualité, qui convient d'ailleurs à Roubaud plus tard : « *La boîte de sardines était finie, ils entamèrent le pâté avec le beau couteau neuf. Ce fut un triomphe, tellement il coupait bien.* »¹¹⁸ Un simple couteau devient une arme possible au moment de l'éclat furieux de Roubaud : « *Il l'aurait tuée, elle le lisait nettement dans son regard. En tombant, elle avait aperçu le couteau, ouvert sur la table ; et elle revoyait l'éclair de la lame, elle crut qu'il allongeait le bras.* »¹¹⁹ Finalement, il devient l'arme visée après que Roubaud a déclaré qu'il devait tuer Grandmorin : « *Il ne parla plus, il marcha lentement jusqu'à la table, y regarda le couteau, dont la lame,*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 48

¹¹⁶ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 13

¹¹⁷ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 5

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 6

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14

*grande ouverte, luisait. D'un geste machinal, il le ferma, le mit dans sa poche. »*¹²⁰ En plus de présidente Grandmorin tuée au couteau, Séverine est finalement tuée de la même manière. Jacques, qui est tourmenté par le désir de tuer n'importe quelle femme, est également souvent attiré par le couteau dès qu'il s'en approche : *« Oh ! donner un coup de couteau pareil, contenter ce lointain désir, savoir ce qu'on éprouve, goûter cette minute où l'on davantage que dans toute une existence ! »*¹²¹ Il est même mentionné dans le livre que lorsqu'il était plus jeune, il avait chez lui un couteau aiguisé prêt à l'emploi avec lequel il voulait tuer une fille qui passait souvent devant sa maison. Dans sa relation avec Séverine, il parvient à se contrôler pendant longtemps, mais il finit par ne plus pouvoir résister à l'envie.

Après le meurtre de Grandmorin, les objets importants deviennent des choses qui lui appartenaient mais qui ont été volées par les Roubaud. Il s'agissait d'une somme de dix mille francs et d'une montre. Après le meurtre, le couple les a cachés dans le plancher de leur appartement de la gare du Havre. Ce sont des objets qui rappellent constamment le meurtre, le rendant impossible à oublier. On peut peut-être les comparer au tapis de la chambre de Nana. *« Puis, à bout de ruses, las de trembler, il avait eu un jour la paresse de reprendre l'argent et la montre, cachés la veille sous la frise ; et, maintenant, pour rien au monde, il n'aurait fouillé là : c'était comme un charnier, un trou d'épouvante et de mort, où des spectres l'attendaient. Il évitait même, en marchant, de poser les pieds sur cette feuille du parquet ; car la sensation lui en était désagréable, il s'imaginait en recevoir dans les jambes un léger choc. Séverine, l'après-midi, lorsqu'elle s'asseyait devant la fenêtre, reculait sa chaise, pour n'être pas juste au-dessus du cadavre, qu'ils gardaient ainsi dans leur plancher. »*¹²² Le couple jure d'abord de ne jamais prendre l'argent volé. Mais peu à peu, tout l'argent disparaît lorsque Roubaud commence à jouer avec ses amis et s'endette. Quant à la montre, elle reste la dernière preuve de l'existence des vrais coupables. Puisque Roubaud a volé tout l'argent, Séverine décide de la prendre au moins. Elle la regarde dans son lit : *« Sur le boîtier, les deux initiales du président, entrelacées, l'intéressaient. À l'intérieur, elle lut le numéro 2516, un chiffre de fabrication. C'était un bijou fort dangereux à garder, car la justice connaissait ce chiffre. Mais, dans sa colère de n'avoir pu sauver que ça, elle n'avait plus peur. Même elle sentait que c'en était fini de ses cauchemars, maintenant qu'il n'y avait plus de cadavre sous son parquet. Enfin, elle marcherait tranquille chez elle, où elle voudrait. »*¹²³ Mais comme

¹²⁰ *Ibid.*, p. 19

¹²¹ *Ibid.*, p.173

¹²² ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 117-118

¹²³ *Ibid.*, p. 186

Séverine ne veut pas garder la montre avec elle, de peur de la perdre aussi, elle insiste pour que Jacques la garde. Une autre raison est que personne ne penserait à la chercher chez lui, car il n'était pas du tout suspecté du meurtre. Ainsi, la montre fait accidentellement condamner un homme totalement innocent, Cabuche, soupçonné à tort depuis longtemps. Un jour, lors d'un accident de train à la Croix-de-Maufras, Jacques est blessé. Séverine cache la montre et soigne Jacques dans la maison héritée de Grandmorin. Cabuche, secrètement amoureux de Séverine, y vient aussi de temps en temps et vole des objets qui lui appartiennent pour les garder chez lui. C'est ainsi que la montre lui parvient.

L'objet le plus important dans *L'Assommoir* est l'alcool. Il est pratiquement omniprésent dans le livre. Il commence à jouer un rôle important après que Coupeau est tombé du toit et, après une longue convalescence, refuse d'aller au travail. Au début, il ne boit que du vin, mais peu à peu, il se met à boire des alcools forts. L'alcool devient alors un élément absolument inséparable de la vie des Coupeau, les bouteilles étant débouchées pour trinquer à chaque rencontre entre amis, aussi brève soit-elle, jusqu'à ce que l'on ne puisse même plus les compter. L'alcool est l'élément qui détruit les relations humaines dans le livre et peut changer radicalement l'homme lui-même. Zola met également en scène des situations où la consommation d'alcool a clairement franchi certaines limites, comme celle de Bijard, un homme qui se comporte comme un violent sous l'emprise de l'alcool et bat non seulement sa femme, mais aussi sa petite fille de huit ans. Coupeau lui-même finit par succomber à la dépendance et meurt de delirium tremens. L'alcool a donc une fonction destructrice d'une part, et peut-être une sorte d'avertissement d'autre part. L'énorme et terrible pouvoir de l'alcool est contenu dans l'alambic qui se trouve à l'Assommoir du père Colombe, produisant tranquillement et silencieusement cette boisson destructive. Gervaise a peur de lui depuis qu'elle l'a vu pour la première fois. C'était à l'époque où l'alcool n'interposait pas dans sa vie. La machine est décrite de telle manière qu'elle semble être vivante.

« *L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris.* »¹²⁴

On peut aussi ajouter de la nourriture à l'alcool, comme l'oie grasse, que l'on mangeait lors de la célébration de la fête de Gervaise. L'immense oie grasse, qui attire tous

¹²⁴ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 30

les regards, est le signe que Gervaise a complètement perdu le discernement, oubliant ce que vaut l'argent. Elle a également mis en gage son anneau d'alliance pour payer le dîner.

5.3 Comment l'espace influence les personnages

Le milieu dans lequel se trouvent les personnages a souvent un grand impact sur leur comportement ou sur leur psychisme. Le théâtre des Variétés dans *Nana*, étant un lieu où se trouvent des vestiaires pleins de femmes et des odeurs, met dans l'embarras le comte Muffat. Il est grandi dans une famille strictement religieuse, et la seule femme dans sa vie était celle qu'il a mariée, à part de sa mère. Dans le cinquième chapitre, le personnage de Nana mais aussi le théâtre provoquent en lui des sentiments jusqu'ici inconnus, des instincts sexuels : « *En arrivant au pied de l'escalier, le comte avait senti de nouveau un souffle ardent lui tomber sur la nuque, cette odeur de femme descendue des loges, dans un flot de lumière et de bruit ; et, maintenant, à chaque marche qu'il montait, le musc des poudres, les aigreurs des vinaigres de toilette le chauffaient, l'étourdissaient davantage.* »¹²⁵

« *Un instant, il se tint à la rampe de fer, qu'il trouva tiède d'une tiédeur vivante, et il ferma les yeux, et il but dans une aspiration tout le sexe de la femme, qu'il ignorait encore et qui lui battait le visage.* »¹²⁶ Ces passages montrent bien non seulement l'effet sur le comte, mais également la perception de l'espace par l'odorat.

Dès la fin de ce chapitre, le comte Muffat reste complètement marqué : « *Un flot de vie nouvelle noyait ses idées et ses croyances de quarante années. [...] C'était sa jeunesse qui s'éveillait enfin, une puberté goulue d'adolescent, brûlant tout à coup dans sa froideur de catholique et dans sa dignité d'homme mûr.* »¹²⁷ Les locaux du théâtre et l'odeurs du corps féminin finissent par réveiller chez lui le désir, la sensualité. Il commence à aspirer à Nana et plus tard, il devient vraiment son amant.

Ce n'est pas la seule situation où nous assistons à la participation des odeurs dans la création d'une atmosphère dans laquelle le personnage se sent comme ivre ou privé de ses sens et il est enclin aux changements. Nous pouvons mentionner par exemple la blanchisseuse Gervaise, qui une nuit travaillait avec ses ouvrières dans sa blanchisserie : « *Pourtant, dans l'odeur forte qui battait son visage penché au-dessus des tas, une nonchalance la prenait. Elle s'était assise au bord d'un tabouret, se courbant en deux, allongeant les mains à droite, à*

¹²⁵ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 105

¹²⁶ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 168-170

¹²⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 175

gauche, avec des gestes ralentis, comme si elle se grisait de cette puanteur humaine, vaguement souriante, les yeux noyés. Et il semblait que ses premières paresse vinssent de là, de l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle. »¹²⁸ Ici, on nous dit explicitement que Gervaise, qui depuis le début du roman est décrite comme une femme très travailleuse et ambitieuse, finit par être encline à la paresse, peut-être aidée par le mélange d'odeurs présentes. Il se peut aussi qu'avec l'ouverture de sa propre blanchisserie et l'argent qu'elle gagnait grâce à sa nombreuse clientèle, la femme n'était plus aussi motivée à travailler qu'avant, puisqu'elle ne vivait plus dans la pauvreté. Il est clair que le linge sale qui remplit les pièces a pu progressivement lui être désagréable. L'espace de la blanchisserie et des pièces adjacentes, ainsi que les événements qui s'y déroulent, ont également un effet sur la petite Nana, qui désobéit, s'intéresse vite aux hommes et s'enfuit.

5.3.1 L'effet des bâtiments

À la fin de ce chapitre, nous aimerions parler du pouvoir des bâtiments sur les personnages qui les regardent. Bien qu'ils n'aient pas d'effet majeur sur eux, ils évoquent au moins certains sentiments.

Dans les romans, plusieurs maisons apparaissent et exercent une force inexplicable sur les personnages, attirant leur attention ou les effrayant d'une manière ou d'une autre. Nous pouvons citer deux maisons qui, en outre, jouent un rôle clé dans les romans en ce qui concerne le développement de l'histoire. La première est la maison de la Croix-de-Maufras, que nous rencontrons dans *La Bête humaine* et dont nous avons déjà parlé à propos des couleurs, puisqu'elle contient une chambre rouge. Cette maison se caractérise principalement par le fait qu'elle se trouve dans un endroit très isolé, à l'écart des gens. Comme nous l'avons déjà mentionné, la maison a appartenu à Grandmorin, puis est passée en possession de Séverine, qui l'a cependant mise en vente avec son mari Roubaud. Ils ne voulaient pas retourner dans la maison à cause des expériences qu'elle avait vécues dans son enfance. Il est vrai, cependant, que malgré l'éternelle solitude qui règne à la Croix-de-Maufras, de nombreuses personnes y passent quotidiennement, car le chemin de fer reliant le Havre à Paris y passe. C'est donc du train que l'on peut l'observer :

« À la Croix-de-Maufras, dans un jardin que le chemin de fer a coupé, la maison est posée de biais, si près de la voie, que tous les trains qui passent l'ébranlent ; et un voyage suffit pour l'emporter dans sa mémoire, le monde entier filant à grande vitesse la sait à cette

¹²⁸ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 106

*place, sans rien connaître d'elle, toujours close, laissée comme en détresse, avec ses volets gris que verdissent les coups de pluie de l'ouest. C'est le désert, elle semble accroître encore la solitude de ce coin perdu, qu'une lieue à la ronde sépare de toute âme. »*¹²⁹

Jacques Lantier, en tant que mécanicien conduisant le train sur cette voie ferrée, est attiré par la maison. « *Ensuite, ce fut, à la Croix-de-Maufras, sous la lune immobile, la brusque vision de la maison plantée de biais, dans son abandon et sa détresse, les volets éternellement clos, d'une mélancolie affreuse. Et, sans savoir pourquoi, cette fois encore, plus que les précédentes, Jacques eut le cœur serré, comme s'il passait devant son malheur. »*¹³⁰ Les derniers mots peuvent faire allusion au fait que la maison jouera encore un rôle important dans sa vie. La maison, toujours isolée, pourrait être considérée comme un *espace fermé*, caractérisé par être isolé et par son aspect mystérieux. Jacques, qui est venu un jour à pied à la Croix-de-Maufras pour rendre visite à Phasie, se promenait la nuit autour de la voie ferrée et, étant à nouveau attiré par la maison, il se rapproche d'elle, mais puis s'éloigne, effrayé, jusqu'à ce qu'il trouve un chemin vers elle, une *frontière pénétrable*, qu'il décide de franchir : « *La maison était d'une tristesse lugubre, en sa détresse, sous le rouge reflet de cette nuit fumeuse ; et il allait s'éloigner, avec un frisson à fleur de peau, lorsqu'il remarqua un trou dans la haie. L'idée que ce serait lâche de ne pas entrer, le fit passer par le trou. Son cœur battait. »*¹³¹

Nous pouvons mentionner encore l'hôtel Grandmorin, regardé par Séverine. Le palais de cet homme assassiné lui fait peur : « *L'hôtel de M. Camy-Lamotte se trouvait au coin de cette rue et de la rue de Naples ; et Séverine dut passer devant l'hôtel Grandmorin, muet, vide, les persiennes closes. Elle leva les yeux, elle pressa le pas. Le souvenir de sa dernière visite lui était revenu, cette grande maison se dressait, terrible. »*¹³² Selon Šinclová, Kubíček et al., comme nous l'avons vu dans la partie théorique du mémoire, un *espace connu* est un espace qui permet au personnage de se sentir en sécurité. Dans le cas de l'hôtel Grandmorin, cependant, nous pouvons juger que tout l'espace connu n'est pas nécessairement sûr - ici, l'endroit évoque un sentiment désagréable, probablement lié au souvenir de Grandmorin lui-même ; c'est un espace connu, mais lié à une expérience négative.

Une autre maison que nous pouvons mentionner est la maison de la rue de la Goutte-d'Or dans *L'Assommoir*. Les Lorilleux y habitent et Gervaise va les voir avec Coupeau

¹²⁹ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 36

¹³⁰ *Ibid.*, p. 112

¹³¹ ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online], *op. cit.*, p. 34

¹³² *Ibid.*, p. 92

pour obtenir leur consentement au mariage, Lorilleux étant la sœur de Coupeau. La maison attire Gervaise dès le premier instant où elle regarde la façade puis la cour : « *Et Gervaise lentement promenait son regard, l'abaissait du sixième étage au pavé, remontait, surprise de cette énormité, se sentant au milieu d'un organe vivant, au cœur même d'une ville, intéressée par la maison, comme si elle avait eu devant elle une personne géante.* »¹³³ Contrairement à la maison précédente, nous nous trouvons ici dans un *espace inconnu*, que Gervaise voit pour la première fois de sa vie. Après le mariage, les Coupeau trouvent un autre logement, mais finissent quand même par emménager dans cette maison. Gervaise a un grand rêve : ouvrir sa propre blanchisserie. Et les espaces disponibles à la location seront proposés au rez-de-chaussée de cette maison. À ce moment, en revanche, il s'agit déjà d'un *espace connu*. Mais la vie n'y est finalement pas agréable, comme nous allons voir dans le chapitre suivant, et Gervaise finit même par y trouver sa propre mort.

5.4 La dégradation de l'espace

Un phénomène courant dans l'univers de Zola est la dégradation de l'espace, qui va de pair avec le changement d'état du personnage, ou mieux, avec le déclin de sa propre vie.

Gervaise et Coupeau en sont un excellent exemple. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 5.2, l'objet principal de *L'Assommoir* est l'alcool, qui affecte négativement les personnages, et auquel s'ajoute le bon repas comme second objet perturbateur. Nous voyons la dégradation des locaux où vit la famille. Au début, tout est propre, tant dans le premier appartement que dans la blanchisserie, qui est nouvellement meublée, avec un beau papier peint sur les murs, une belle vitrine et une peinture colorée à l'extérieur. Cependant, avec la progression de la dépendance, de la paresse et de la dépense perpétuelle d'argent pour des plaisirs, les espaces changent. Il arrive même que Coupeau rentre à la maison complètement ivre et salisse le sol, de sorte que Gervaise ne peut même pas accéder à son propre lit et que toute la pièce dégage une odeur désagréable. Le changement d'aspect de la blanchisserie est visible par exemple dans ce passage : « *Les boiseries et les carreaux de la vitrine, qu'on oubliait de laver, restaient du haut en bas éclaboussés par la crotte des voitures. Sur les planches, à la tringle de laiton, s'étaient trois guenilles grises, laissées par des clientes mortes à l'hôpital. Et c'était plus minable encore à l'intérieur : l'humidité des linges séchant au plafond avait décollé le papier ; la perse pompadour étalait*

¹³³ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 33

des lambeaux qui pendaient pareils à des toiles d'araignée lourdes de poussière ; la mécanique, cassée, trouée à coups de tisonnier, mettait dans son coin les débris de vieille fonte d'un marchand de bric-à-brac ; l'établi semblait avoir servi de table à toute une garnison, taché de café et de vin, emplâtré de confiture, gras des lichades du lundi. Avec ça, une odeur d'amidon aigre, une puanteur faite de moisi, de graillon et de crasse. »¹³⁴

Immédiatement après, nous apprenons que Gervaise ne se préoccupe pas de la saleté et qu'elle l'apprécie même. La situation ne peut donc pas s'améliorer, car le personnage lui-même est complètement indifférent à la dégradation qui l'entoure. La blanchisserie, qui faisait autrefois la fierté de Gervaise et où les femmes du quartier faisaient laver leur linge par elle, devient un lieu où les fournisseurs viennent récupérer les dettes impayées. Plus tard, la blanchisserie est transformée en magasin par Lantier, l'ancien conjoint de Gervaise, et les Copeau s'installent dans un petit appartement plusieurs étages plus haut, jusqu'à ce que Gervaise meure seule dans une petite chambre, « *une niche* »¹³⁵, sur de la vieille paille.

D'une certaine manière, la dégradation a également lieu dans le palais des Muffat dans *Nana*. L'atmosphère du palais, influencée par la foi de Muffat, est complètement détruite après que la comtesse Sabine commence à commettre l'adultère avec Fauchery, lors de leur séjour à Fondettes dans la maison de Madame Hugon : « *Au retour des Fondettes, la comtesse avait brusquement montré un goût de luxe, un appétit de jouissances mondaines, qui dévoraient leur fortune. On commençait à parler de ses caprices ruineux, tout un nouveau train de maison, cinq cent mille francs gaspillés à transformer le vieil hôtel de la rue Miromesnil, et des toilettes excessives, et des sommes considérables disparues, fondues, données peut-être, sans qu'elle se souciât d'en rendre compte. »*¹³⁶ Nous voyons de nouveau une dégradation causée par le gaspillage d'argent. Du mobilier d'origine du salon, il ne restait que la chaise de la comtesse déjà mentionnée, qui allait bien cette fois avec l'intérieur : « *On eût dit que la chaise longue de Sabine, ce siège unique de soie rouge dont la mollesse autrefois détonnait, s'était multipliée, élargie, jusqu'à emplir l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aiguë, qui brûlait avec la violence des feux tardifs. »*¹³⁷

On assiste à une sorte d'achèvement de tout le déclin lors de la célébration organisée à l'occasion du mariage de la fille de Muffat : « *Maintenant, la fêlure augmentait ; elle lézardait la maison, elle annonçait l'effondrement prochain. »*¹³⁸

¹³⁴ ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online], *op. cit.*, p. 217

¹³⁵ *Ibid.*, p. 340

¹³⁶ ZOLA, Émile. *Nana* [online], *op. cit.*, p. 265

¹³⁷ *Ibid.*, p. 267

¹³⁸ *Ibid.*, p. 275

Cependant, nous rencontrons également une dégradation chez Nana elle-même, qui accumule avidement des richesses et tout dans sa maison commence à être négligée, tandis que même les domestiques ne sont plus loyaux et commencent à voler dans la maison.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire de licence était d'analyser l'espace habité représenté dans les romans naturalistes *L'Assommoir*, *Nana* et *La Bête humaine* d'Émile Zola, de montrer ce qui le caractérise, comment l'auteur le perçoit et le met en scène, ainsi que de démontrer son importance et le rôle qu'il joue dans les romans.

Pour pouvoir faire notre analyse, nous nous sommes penchés, dans la première partie théorique de notre mémoire, sur l'espace même en tant qu'une catégorie narratologique. Nous avons trouvé qu'il est indispensable pour la construction de l'histoire et qu'il se construit verbalement surtout à l'aide des passages descriptifs. Nous avons vu la différence entre le monde fictif et le monde réel, ainsi que le procédé de la réception du monde fictif par un lecteur. Nous avons mentionné que la représentation de l'espace est souvent conforme au genre choisi ou au mouvement auquel appartient l'auteur, ce que nous avons confirmé plus tard dans la partie analytique. Ensuite nous avons expliqué quels différents types de l'espace pourraient être représentés. Nous avons également abordé comment il peut être saisi par les personnages.

Dans le chapitre suivant, nous avons présenté le romancier lui-même, en passant par ses destins de vie à sa carrière littéraire, à partir des débuts de laquelle l'auteur s'est développé pour devenir le chef d'un roman naturaliste. Dans ce qui suit, nous avons indiqué quel nouveau concept de roman a été proposé par Zola dans son *Roman expérimental* et les sources dont il s'est inspiré pour le créer – les œuvres de Claude Bernard et de Prosper Lucas. Par la suite, nous n'avons pas oublié son vaste cycle de romans, *Rougon-Macquart*, dans lequel il a tenté de mettre en pratique l'approche expérimentale, et qui comprend les romans que nous avons sélectionnés. Ces derniers sont brièvement présentés à la fin de la partie théorique du mémoire, afin d'offrir un contexte pour une analyse ultérieure.

Au début de la partie analytique, nous nous sommes appuyés sur les conclusions de la partie théorique, en nous référant à la publication *Sémantika narativního prostoru* de Šinclová, Kubíček et al. Nous nous sommes concentrés sur le type de monde fictif dans lequel les romans se déroulent et sur le nombre de sous-espaces dont ils sont formés. Une fois encore, sur la base de la partie théorique, nous avons conclu que ces deux faits – l'espace naturel du monde fictif ontologiquement unifié et le grand nombre de sous-espaces – sont liés au mouvement et à la forme littéraires, confirmant ainsi les conclusions non seulement de la publication *Sémantika narativního prostoru*, mais aussi de *Naratologie: strukturální analýza*

vyprávění de Kubíček, Hrabal et Bílek et d' *Úvod do teorie literatury: literární terminologie a analýza literárního díla* de Krč et Zbudilová.

Ensuite, nous avons commencé à nous intéresser à la manière dont l'espace est le plus souvent représenté dans les œuvres de Zola. Nous nous sommes concentrés sur des phénomènes spécifiques - extérieurs, intérieurs, lumière et ombres, jeux de couleurs et foules. En les analysant, nous avons pu montrer que l'auteur se concentre sur des éléments similaires dans les trois romans et qu'il utilise également des mêmes procédés linguistiques pour décrire les décors, par exemple en recourant à des figures de style telles que la métaphore, la comparaison ou la synecdoque. Les intérieurs et les extérieurs diffèrent dans les romans, principalement en raison des différents contextes sociaux décrits, mais ils sont également similaires à certains égards - par exemple, les intérieurs sont souvent enfumés, les odeurs sont présentes et il est souvent fait mention d'une fenêtre. Les extérieurs varient, mais dans tous les romans, l'auteur utilise de nombreux toponymes et décrit souvent l'environnement urbain vu de loin.

Dans le chapitre suivant, nous avons pu prouver que certains objets trouvés dans l'espace reflètent certains faits et nous pouvons dire qu'ils jouent un rôle symbolique dans l'histoire, et sans quelques d'entre eux, l'intrigue du roman n'aurait pas même possible. Par exemple, sans la bague de Séverine, il ne se serait rien passé dans *La Bête humaine*, la bague a été le déclencheur de l'intrigue.

À la fin de la partie analytique, nous avons analysé la relation mutuelle entre les personnages et le milieu qui les entoure, et nous avons constaté qu'elle avait souvent une très forte influence sur le comportement du personnage ou sur l'ensemble de son fondement moral. Nous l'avons démontré par l'exemple du comte Muffat et de Gervaise, qui ont été impressionnés par les odeurs présentes dans les intérieurs du théâtre et de la blanchisserie. Dans le cas du pieux comte, c'étaient les odeurs de femmes qui l'ont conduit à l'adultère, et dans le cas de Gervaise, c'était l'odeur du linge sale qui a en quelque sorte émoussé son sens du travail. En outre, nous nous sommes également concentrés sur les maisons qui évoquaient des sentiments différents chez les personnages. Nous avons pu suivre à nouveau la partie théorique du mémoire et prouver l'effet d'un espace inconnu, mais aussi d'un espace connu mais affecté par un souvenir négatif.

De la même manière, nous avons également considéré l'inverse, c'est-à-dire la dégradation de l'espace due au changement d'état du personnage. L'harmonie originelle a surtout été perturbée par la perte de jugement, par exemple en termes de ressources

financières. Le déclin du personnage se reflétait inévitablement dans l'espace de manière négative.

Pour conclure, l'espace des œuvres zoliennes ne sert pas seulement de l'arrière-plan aux événements individuels, son rôle est plus important. Il affecte l'intrigue de l'histoire elle-même, comme nous l'avons vu avec les objets, aussi bien que le comportement des personnages.

BIBLIOGRAPHIE

ADO, Anatolij Vasil'jevič. *Filozofický slovník 2*. nezm. vyd. Přeložila Věra MATLOCHOVÁ
Praha: Svoboda, 1981

AGARD, Brigitte, Marie-France BOIREAU a Xavier DARCOS. *Le XIXe siècle en littérature*.
Édition n° 02. Hachette, 1986. ISBN 10: 2010103637

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 3rd ed. Toronto: University
of Toronto Press, 2009. ISBN 978-0-8020-9631-9

BERNARD, Marc. *Zola*. Deuxième édition. Paris : Éditions du Seuil, 1988. ISBN 2-02-
010279-X

FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 2, 1870-1930*. Praha:
Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1976

GUILLEMIN, Henri. *Présentation des Rougon-Macquart*. Paris: Éditions Gallimard, 1964

KRČ, Eduard a ZBUDILOVÁ, Helena. *Úvod do teorie literatury: literární terminologie a
analýza literárního díla*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-
244-2903-8

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza
vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2

LAGARDE, André a MICHARD, Laurent. *XIXe siècle : les grands auteurs français :
anthologie et histoire littéraire*. Paris : Bordas, 2005. ISBN 204016216X

LERMINIER, Georges ; MOROT-SIR, Édouard a ADAM, Antoine. *Littérature française.
Tom 2, XIX et XX siècle*. Paris : Larousse, [1972]

LIVANSKÝ, Karel. Doslov. In : ZOLA, Émile a Luděk KÁRL. *Zabiják*. 4. vydání. Praha :
Odeon, 1977

MILLÉQUANT, Paul. *Tableau de la Littérature française du Romantisme à nos jours*. 1re édition. Berlin-Schöneberg: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, 1935.

MITTERAND, Henri, ed. Préface. In: ZOLA, Émile. *Nana*. Paris: Gallimard, c2002, s. 13-17. ISBN 2-07-042357-3.

PATTERSON, J.G. *A Zola Dictionary: The Characters of The Rougon-Macquart Novels of Émile Zola*. Detroit : Gale Research Company, 1969

PREISS, Axel, COUTY, Daniel (ed.). *Histoire de la littérature française. [Vol. 5], XIX siècle, T. 2, 1851-1891*. Paris : Bordas, 1994. ISBN 2040167064

REY, Pierre-Louis. *La littérature française du XIX siècle*. Paris: Armand Colin, 1993. ISBN 2200213816

ŠINCLOVÁ, Soňa a KUBÍČEK, Tomáš. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4791-9

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, [1997]. ISBN 80-7198-240-7

ŠRÁMEK, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost: 1*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-565-8

TROYAT, Henri. *Zola*. Édition originale. Paris : Flammarion, 1992. ISBN 2-08-066785-8

ZOLA, Émile. *L'Assommoir* [online]. Ilivri, c2014 [cit. 2024-04-21]. Disponible sur : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/193/L-Assommoir>

ZOLA, Émile. *La Bête humaine* [online]. Ilivri, c2014 [cit. 2024-04-21]. Disponible sur : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/195/La-Bete-humaine>

ZOLA, Émile. *La Fortune des Rougon* [online]. Ilivri, 2014, [cit. 2024-03-24]. Disponible sur : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/197/La-Fortune-des-Rougon>

ZOLA, Émile. *Nana* [online]. Ilivri, c2014 [cit. 2024-04-21]. Disponible sur :
<https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/201/Nana>

SITOGRAPHIE

BERG, William J. *Émile Zola: french author*. In: Britannica [online]. 2024 [cit. 2024-03-14]. Disponible sur : <https://www.britannica.com/biography/Emile-Zola>

C., Melanie. *Les Rougon-Macquart : tout savoir sur la saga incontournable d'Émile Zola*. In: L'Écraireur Fnac, le média du choix éclairé [online]. c2024 [cit. 2024-03-30]. Disponible sur : <https://leclaireur.fnac.com/selection/cp60463-les-rougon-macquart-tout-savoir-sur-la-saga-incontournable-demile-zola/>

DROUIN, Sébastien. Dossier : La vraie psychologie des couleurs, le guide ultime du designer. In: *L'ÆTHERIUM* [online]. 2010 [cit. 2024-04-20]. Disponible sur: <https://www.aetherium.fr/psychologie-couleurs-guide-ultime-designer/>

The Editors of Encyclopaedia. Rougon-Macquart cycle. In: *Encyclopædia Britannica* [online]. c2024 [cit. 2024-03-31]. Disponible sur : <https://www.britannica.com/topic/Rougon-Macquart-cycle>

Vie d'Émile Zola. SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE DES AMIS D'ÉMILE ZOLA. Les Cahiers naturalistes [online]. c2024, Dernière modification le 3 février 2024 [cit. 2024-03-24]. Disponible sur : <https://www.cahiers-naturalistes.com/actualites/vie-emile-zola/>

ANNOTATION

Nom et prénom de l'auteure: Anna Sojková

Nom de la faculté et du département: Faculté des Lettres, Département des études romanes

Titre du Mémoire de Licence: Le motif de l'espace habité dans l'univers zolien

Directrice de recherche: Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Nombre de caractères: 109 066

Nombre de pages: 57

Nombre d'annexes: 0

Nombre de sources: 29

Les mots-clés: narratologie, espace littéraire, naturalisme, littérature française, Émile Zola, *L'Assommoir*, *La Bête humaine*, *Nana*, *Rougon-Macquart*

Résumé: Ce mémoire de licence a pour objet de montrer le rôle de l'espace et la manière de sa représentation dans trois romans choisis d'Émile Zola – *L'Assommoir*, *Nana* et *La Bête humaine*. Dans la partie théorique, il se concentre sur l'espace en tant qu'une catégorie narratologique, il présente le romancier et sa production littéraire, et s'achève avec une présentation du naturalisme et du cycle romanesque *Rougon-Macquart*. La partie analytique propose une analyse des éléments typiques dans la description de l'espace, une analyse des objets et des rapports entre l'espace et les personnages.

ABSTRACT

Name and surname of the author: Anna Sojková

Name of the faculty and the department: Faculty of Arts, Department of romance studies

Title of bachelor's thesis: The motif of inhabited space in the universe of Zola

Leader of bachelor's thesis: Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Number of characters: 109 066

Number of pages: 57

Number of annexes: 0

Number of sources: 29

Keywords: narratology, literary space, naturalism, french literature, Émile Zola, *L'Assommoir*, *The Beast in Men*, *Nana*, *Rougon-Macquart*

Summary: The aim of this bachelor's thesis is to show the role of space and the way it is represented in three selected novels by Émile Zola - *L'Assommoir*, *Nana* and *The Beast in Men*. The theoretical section focuses on space as a narratological category, introduces the novelist and his literary output, and concludes with a presentation of naturalism and the *Rougon-Macquart* novel cycle. The analytical section analyses typical features in the description of the space, the objects and the relationship between the space and the characters.