



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES

Philippe Lagarde

-----  
AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

-----  
GRADE / DEGREE

Département de français

-----  
FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

La représentation de l'architecture et de l'urbanisme dans *Les Rougeon-Macquarie* d'Émile Zola

-----  
TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

M. Prévost

-----  
DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

-----  
CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

R. Grutman

C. Milat

-----  
Gary W. Slater

-----  
Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**La Représentation de l'architecture et de l'urbanisme  
dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola**

**Philippe Lagarde**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise

Département de français  
Faculté des arts  
Université d'Ottawa

© Philippe Lagarde, Ottawa, Canada, 2009



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
ISBN: 978-0-494-61294-1  
*Our file* *Notre référence*  
ISBN: 978-0-494-61294-1

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## Résumé

L'œuvre d'Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, offre au lecteur une vaste critique du Second Empire et des réalisations effectuées sous l'empereur Napoléon III. Son proche collaborateur, le Baron Haussmann, est par extension une cible. Les transformations de Paris permettent l'émergence d'une nouvelle classe de bourgeois enrichis par les spéculations tandis qu'elles ébranlent le monde politique et refaçonnent la société parisienne. Zola, tout en rêvant à un monde meilleur, trouve de nombreux arguments qu'il met en avant pour dénoncer les irrégularités d'une ville qui n'a plus de place pour tous. Bien qu'une large part de l'entreprise romanesque soit consacrée à dénoncer les failles du régime napoléonien, une lecture attentive permet de mettre en évidence certains aspects des réalisations architecturales et urbanistiques appréciés par l'auteur. Trois romans attestent particulièrement ce phénomène : *La Curée*, *Le Ventre de Paris* et *Au Bonheur des Dames*. Cette thèse permettra de préciser la conception zolienne de l'architecture et de l'urbanisme du Second Empire.

## Remerciements

J'aimerais exprimer ma reconnaissance envers les personnes qui m'ont permis de mener à bien cette thèse. Dans un premier temps, je souhaite partager ce travail avec Suzanne, ma chère épouse, qui a consenti à de nombreux sacrifices afin de me permettre d'étudier sérieusement. Dans un deuxième temps, je tiens à remercier mon directeur de thèse, Maxime Prévost, qui m'a encouragé, orienté, soutenu et aidé depuis notre première rencontre jusqu'à la réalisation de ce projet considérable. Enfin, je souhaite aussi dire merci à Catherine Mavrikakis qui, dans son enseignement remarquable, a su me faire apprécier *Au Bonheur des Dames* d'Émile Zola.

Enfin, cette thèse n'aurait pas été possible sans le support de certains collègues, proches et éloignés, qui ont cru en mon projet et qui ont toujours su trouver de bons mots pour me permettre de continuer dans la voie de mon choix : ils se reconnaîtront et trouveront ici l'expression de ma gratitude.

# Table des matières

<b>Résumé</b> .....	ii
<b>Remerciements</b> .....	iii
<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre premier : <i>La Curée</i></b> .....	19
1.1 L'urbanisme .....	22
1.1.1 Le Bois .....	23
1.1.2 La rue .....	26
1.1.3 La Seine .....	27
1.2 L'architecture (hôtel Saccard, la serre et l'hôtel Béraud).....	28
1.3 Vues sur Paris .....	33
1.3.1 Renée.....	33
1.3.2 Saccard.....	36
1.4 Le nouveau Paris versus l'ancien Paris.....	40
1.5 Conclusion .....	42
<b>Chapitre II : <i>Le Ventre de Paris</i></b> .....	44
2.1 L'urbanisme .....	45
2.1.1 Le quartier des Halles .....	48
2.1.2 La rue .....	51
2.1.3 La Seine .....	52
2.2 L'architecture .....	53
2.2.1 Les Halles.....	55
2.2.2 La charcuterie.....	58
2.3 Vues sur Paris .....	59
2.3.1 Florent.....	60
2.3.2 Claude Lantier.....	63
2.3.3 Lisa.....	65

2.4 Le nouveau Paris versus l'ancien Paris.....	67
2.5 Conclusion .....	69
<b>Chapitre III : <i>Au Bonheur des Dames</i></b> .....	<b>71</b>
3.1 L'urbanisme .....	72
3.1.1 Le quartier de la Michodière.....	73
3.1.2 La rue et les grands boulevards.....	75
3.1.3 L'eau .....	77
3.2 L'architecture .....	78
3.2.1 <i>Au Bonheur des Dames</i> .....	80
3.2.2 <i>Au Vieil Elbeuf</i> .....	86
3.3 Vues sur Paris .....	88
3.3.1 Denise .....	88
3.3.2 Les Baudu .....	90
3.3.3 Mouret.....	91
3.4 Le nouveau Paris versus l'ancien Paris.....	92
3.5 Conclusion .....	96
<b>Conclusion générale</b> .....	<b>97</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>101</b>

## Introduction

« [L]es socialistes utopiques du dix-neuvième siècle, [...] Saint-Simon, Fourier et Comte, cherchent tous à mettre en lumière les lois régissant la nature humaine et le comportement de l'homme dans une société idéale<sup>1</sup> ». En cette fin de siècle, leur impact est retentissant et les auteurs en calculent les effets, comme le souligne Angenot :

Les savants de 1889 perçoivent bien, mais expriment dans leur langage d'époque, quelque chose qui était de nouveau pour eux : comme la grande presse, la publicité, les doctrines politiques et sociales produisaient non seulement de la croyance, des valeurs, mais aussi de la « suggestion », de l'« hypnotisme » social<sup>2</sup>.

Parmi les « idéologèmes<sup>3</sup> » sociaux du siècle, l'idée positiviste influence grandement la vision de l'auteur des *Rougon-Macquart*. C'est à partir de ce cadre que Zola construit son témoignage du Second Empire. L'auteur, bien que ne faisant pas partie de ces « écrivains orchestrateurs<sup>4</sup> » qui, par leur omniprésence dans la presse quotidienne, ont consciemment influencé l'opinion publique et alimenté le discours social de l'époque, n'en demeure pas moins un écrivain qui visait un large public, comme le souligne Colette Becker<sup>5</sup>. On peut par conséquent

---

<sup>1</sup> Anna Gural-Migdal, « Représentation utopique et ironie dans *Le Ventre de Paris* », *Cahiers naturalistes*, vol. XLVI, no 74, 2000, p. 146.

<sup>2</sup> Marc Angenot, 1889, *Un État du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, « L'Univers du discours », 1989, p. 1095.

<sup>3</sup> Idéologème : « On appellera idéologème toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet circonscrit un champ de pertinence particulier [...]. Ces sujets sont déterminés et définis par l'ensemble des maximes où le système idéologique leur permet de figurer ». Voir Marc Angenot, *Glossaire, pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 99-100.

<sup>4</sup> Sur la notion d'écrivain orchestrateur, voir Maxime Prévost, « Les Savants et les sachants. L'engagement scientifique chez Balzac et Dumas », *Les Cahiers du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. I, 2006, p. 110 et suiv.

<sup>5</sup> Voir Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 121.

penser que son discours est construit en fonction du destinataire visé. Il va sans dire que, dans un tel cas, la représentation de la réalité est orientée, et tend vers un idéal.

*Les Rougon-Macquart* sont pour Émile Zola à la fois la représentation du Second Empire et sa mise en procès : un travail colossal qui a pour but de présenter une version des faits par l'immensité de documents compilés, dans le but d'influencer la manière dont ses contemporains comprendront l'histoire récente. Zola s'affiche, à première vue du moins, comme l'un des plus impitoyables opposants au régime et à ses réalisations. Toutefois, après une étude attentive des romans consacrés partiellement à l'architecture et à la vie parisiennes (*La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *Au Bonheur des Dames*), une attitude ambivalente se dégage à l'endroit des transformations urbaines et architecturales qui ont complètement remodelé le Paris du Second Empire. L'objet de cette thèse est de montrer que, alors que Zola entendait initialement produire une critique intégrale de toutes les réalisations du Second Empire, ses romans en vinrent à témoigner d'un intérêt, peut-être involontaire, pour la grandeur et l'utilité des réformes d'Hausmann.

Cette étude vise à analyser le travail du texte faisant en sorte que trois romans initialement conçus comme des réquisitoires contre un système politique en vinrent, sans doute de manière involontaire et semi-consciente, à magnifier les réformes architecturales et urbaines rendues nécessaires par la modernisation de la vie parisienne.

\*\*\*

« En le nommant préfet [de Paris], Napoléon III confiait à Georges-Eugène Haussmann la mission suivante qui tient en trois points : aérer, unifier et embellir la ville<sup>6</sup>. » Comment ces transformations se traduisent-elles dans les romans de Zola? Surtout, comment, en reprenant les thèmes de l'architecture et de l'urbanisme, l'auteur entend-il faire le procès du Second Empire? Dans un premier temps, force est de constater que les transformations, au moment où elles sont entreprises, devaient avoir un impact de très grande importance sur la vie des Parisiens. En effet, initialement,

[l]e Paris imaginé par Napoléon III est une ville organisée, saine, où la population respire à nouveau, où des avenues et des boulevards larges relient facilement ses différents pôles d'attraction, où les plus démunis vivent dans des conditions décentes, où le commerce et l'industrie s'épanouissent librement en donnant à chacun de l'ouvrage<sup>7</sup>.

De telles réalisations, si elles avaient été exécutées parfaitement, auraient été de bien mauvais points d'appui à la dénonciation. Pourtant, Zola a trouvé sur ce thème bien des lignes à écrire qui exposent les failles d'un régime qui n'a pas su répondre aux attentes. L'étude de l'urbanisme et de l'architecture permet de mieux saisir le drame de la modernité : la ville comme terrain d'exclusion, la ville comme théâtre d'une régression vers l'antique, la ville sous l'effet de l'encadrement, la ville sous l'omniprésence des regards, sorte de *Panopticon* de Bentham<sup>8</sup> voulu par Haussmann, et la ville comme objet d'art.

---

<sup>6</sup> Patricia de Moncan, Claude Heurteux, *Le Paris d'Haussmann*, Paris, Les Éditions du Mécène, 2002, p. 50.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>8</sup> Voir Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Les Images de l'espace haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris* : entre représentation et répression », *Excavatio*, n° II, automne 1993, p. 34.

L'une des volontés manifestes dans le cycle des *Rougon-Macquart* est celle de dénoncer les abus<sup>9</sup>, les gaspillages et l'ostentation du Paris napoléonien. Comme il est annoncé ci-dessus, Zola exploite les failles des grands travaux d'Hausmann<sup>10</sup> pour faire le procès du régime de Napoléon III. Sous le portrait du scandale apparaissent les affinités de l'auteur pour Paris, ville dont il a une connaissance approfondie, comme le fait remarquer Olivier Lumbroso : « Observateur lucide des mœurs, chroniqueur de la vie politique ou romancier du réel, Zola a traversé tous les milieux, toutes les crises et tous les quartiers de ce Paris, qu'il estime cadre privilégié du roman moderne<sup>11</sup> ». Cette connaissance conjugée aux problèmes dont il a été victime en tant qu'écrivain<sup>12</sup> vivant sous le Second Empire, l'amène à produire un travail d'une acuité remarquable. Abordons les études portant sur le sujet de manière à faire l'état de la question.

Yves Pihan établit un petit répertoire des lieux parisiens décrits dans les romans et leur appréciation par l'auteur. On retiendra les bords de Seine, que « Zola [...] aime, il y revient en toute saison et sait les mettre en valeur<sup>13</sup> » ; le vieux Paris, symbolisé par l'hôtel Béraud (*La Curée*), qui semble « hors de

---

<sup>9</sup> Zola est maintes fois allé au bout de ses idées. L'incroyable énergie déployée contre le Second Empire est le témoignage d'une force d'action remarquable qui ne peut être prise à la légère. Henri Mitterand rappelle la puissance de cet homme : « L'homme tranquille de Médan ne sera pas seulement un imprécateur, mais un exécuteur. Et aucun de ceux qu'il a liquidés, de Cabanel à Du Paty de Clam, ne s'en est remis devant le jugement de l'Histoire » (Henri Mitterand, « *Les Rougon-Macquart : la violence fondatrice* », *Émile Zola, Mémoire et sensations*, (s.l. dir. Véronique Cnockaert), Montréal, XYZ éditeur, « collection documents », p. 20).

<sup>10</sup> En visant Hausmann, Zola atteint l'Empereur, puisque Hausmann « est l'un des personnages les plus puissants du Second Empire » (Jean des Cars, *Hausmann. La Gloire du Second Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin, p. 128).

<sup>11</sup> Olivier Lumbroso, *Zola, la plume ou le compas : la construction de l'espace dans les Rougon-Macquart*, Paris, Champion, 2004, p. 61.

<sup>12</sup> « Paris est terrible pour les intellectuels qui ne veulent pas jouer le jeu de l'époque : celui de l'argent et la censure » (Marie-Claire Bancquart, *Paris « fin-de-siècle »*, Paris, Éditions de la Différence, 1979, p. 47).

<sup>13</sup> Yves Pihan, « Zola, peintre de Paris », *L'École des Lettres II*, n° 6, décembre 1989, p. 35.

l'espace et du temps<sup>14</sup> » ; les panoramas<sup>15</sup> et les perspectives, qui embrassent le gigantisme de la grande ville. On se rappelle Saccard et Angèle (*La Curée*) dans un restaurant aux buttes Montmartre : « les fenêtres s'ouvraient sur Paris, dans cet océan de maisons » (p. 112). Ces perspectives permettent de comprendre que « [l]a présence de Paris dans les romans de Zola apparaît donc considérable et très lourde de sens<sup>16</sup> ». D'ailleurs, Robert Lethbridge souligne, dans sa recherche sur les livres de l'homme de Médan, l'importance du « *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs* [de Hurtault de Magny], d'un intérêt certain pour tous ceux qui ont remarqué chez Zola une nostalgie pour le vieux Paris<sup>17</sup> ».

Parmi les études qui portent sur cette thématique, retenons aussi celle de Pierre Citron, qui pose la question suivante : « existe-t-il, comme chez Balzac et Hugo, une attitude personnelle de Zola vis-à-vis de Paris, une relation affective entre l'écrivain et la grande ville<sup>18</sup> ? » Question à laquelle il répond : « Zola a voulu peindre le panorama de Paris. Ce que tout écrivain romantique a fait au moins une fois, il l'a fait une dizaine de fois<sup>19</sup> ». Il y a donc bien une étroite relation entre l'écrivain et la grande ville qui, « considérée en bloc, est vue par chacun des personnages comme un être avec qui on a des rapports<sup>20</sup> ». Par contre, selon Citron, « la poésie dans le Paris de Zola, c'est bien davantage dans les

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>15</sup> À ce sujet, Olivier Lumbroso dit que « le projet romanesque d'un Zola relève d'un bout à l'autre d'une entreprise à visée "panoramique" (« tout voir » en grec) », (Olivier Lumbroso, « Passages des panoramas. Poétique et fonctions des vues panoramiques dans *Les Rougon-Macquart* », *Littérature*, n° 116, décembre 1999, p. 17-46).

<sup>16</sup> Yves Pihan, « Zola, peintre de Paris », *loc. cit.*, p. 41.

<sup>17</sup> Robert Lethbridge, « Zola et ses livres », *Cahiers naturalistes*, n° 65, 1991, p. 195.

<sup>18</sup> Pierre Citron, « Quelques Aspects romantiques du Paris de Zola », *Cahiers naturalistes*, no 24-25, 1963, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 53.

unités parisiennes plus restreintes<sup>21</sup> » qu'elle se manifeste. Pierre-Marc de Biasi explique pour sa part que « [l]a ville sollicite l'écriture romanesque parce qu'elle [...] offre la faculté de se mouvoir dans un imaginaire collectif, saturé de possibles et de significations divergentes<sup>22</sup> ». De plus, il affirme que « [l]es trajectoires individuelles s'y trouvent d'emblée prises dans un réseau de contraintes<sup>23</sup> ». À ce sujet, il rappelle la situation de l'auteur des *Rougon-Macquart* à son arrivée dans la grande ville : « Il est très pauvre, la ville lui paraît hostile<sup>24</sup> ». On retrouve ces mêmes impressions chez Florent, le personnage principal du *Ventre de Paris*.

Dans cette même perspective, Mihaela Marin<sup>25</sup> souligne la poétique de l'espace urbain, où la ville s'oppose en tous sens à la campagne. Ce même thème est repris par Auguste Dezalay<sup>26</sup>, dont l'étude de l'espace urbain, et plus particulièrement de sa symbolique dans *La Curée*, renvoie au *Livre des passages* de Benjamin, auteur qui ne fait pas mention de Zola. On constate que, par exemple, l'acier et le verre, trait d'union entre le passé et le présent, sont souvent représentés dans les romans de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Joan Yvonne Dangelzer, pour sa part, souligne l'importance du milieu pour Zola, dont les « prétentions scientifiques l'ont amené à approfondir le milieu plus que n'importe

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>22</sup> Pierre-Marc de Biasi, « La Ville comme un roman », *Magazine littéraire*, no 391, octobre 2000, p. 100.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>25</sup> Mihaela Marin, « La Bucolique des Halles. Symbole et Paysage dans *Le Ventre de Paris* », *Excavatio*, no XII, 1999, p. 92-99.

<sup>26</sup> Auguste Dezalay, « Zola et la Poétique de l'espace urbain », *Lire/Dé-lire* (s.l. dir. de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand), Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 185-200.

lequel de ses devanciers, puisque c'est de son influence que dépendent ses expériences<sup>27</sup> ».

Colette Becker rappelle pour sa part le rêve de l'auteur, celui d'une société idéale soutenue par les valeurs républicaines « de paix, de justice et de liberté<sup>28</sup> », et que « sa première réaction sentimentale contre les iniquités sociales prend, à partir de 1863-1864, un contenu politique : Zola attaque le régime impérial<sup>29</sup> ».

Selon Priscilla Parkhurst-Ferguson, le drame de la modernité et la mobilité sont les thèmes centraux de *La Curée*, roman dans lequel « le mouvement social est devenu de règle [et où] les frontières s'estompent<sup>30</sup> ». Plusieurs facteurs contribuent à ces changements : « L'haussmannisation, la spéculation, la mobilité étourdissante abolissent à la longue les distinctions entre le dedans et le dehors<sup>31</sup> ». De son côté, Madeleine Ribérioux explique que la modernité vue par Zola engendre la création de « puissants mythes sociaux<sup>32</sup> ». Ces dernières études sont particulièrement pertinentes dans la mesure où elles soulignent que l'auteur des *Rougon-Macquart* cherche à dénoncer les abus de son temps, mais aussi à concevoir un univers social où l'architecture et l'urbanisme joueraient un rôle déterminant.

À propos de l'univers mythique zolien, notons les travaux de Jean Borie, qui relève la puissance de la Seine invoquée dans plusieurs romans : « une géante, des membres puissants qui enlacent les îles, un glissement, un murmure, une

---

<sup>27</sup> Joan Yvonne Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 201.

<sup>28</sup> Colette Becker, « Républicain sous l'Empire », *Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 10.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>30</sup> Priscilla Parkhurst-Ferguson, « Mobilité et modernité. Le Paris de *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, vol. XXXIX, no 67, 1993, p. 76.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>32</sup> Madeleine Rebérioux, « Zola et la modernité », *Cahiers naturalistes*, n° 58, 1984, p. 18.

respiration profonde, nocturne, une coulée lente au fond du fossé, d'un sillon, d'une fente<sup>33</sup> ». Si l'apparition d'un tel mythe est le prélude à un drame, il demeure l'outil qui magnifie les éléments, et par conséquent leur donne une dimension surnaturelle, et ce pour le grand plaisir de l'auteur.

Par ailleurs, l'illusion et la modernité créées par Haussmann sont commentées par Patricia Carles et Béatrice Desgranges, qui constatent que, pour Zola, « la ville haussmannienne reste [...] l'espace d'une alchimie perverse<sup>34</sup> ».

Michael Maione, quant à lui, tend à mettre en évidence la distinction faite par l'auteur des *Rougon-Macquart* entre une architecture fonctionnelle et une architecture ostentatoire<sup>35</sup>. Son étude révèle que, « dans *Les Rougon-Macquart*, Zola présente un bilan complet des styles architecturaux qui façonnent le visage de la France sous le Second Empire<sup>36</sup> ».

Servanne Woodward<sup>37</sup> met en avant le lien existant entre architecture et structure sociale dans *Le Ventre de Paris*. Gina Gourdin-Servenière dans sa recherche montre comment, « à partir d'un fait historique, Zola établit une concordance entre Ville-Vie et opère une réduction de la transformation de Paris à une politique concertée du pouvoir et du profit<sup>38</sup> ». À ce sujet, et en guise de conclusion, elle affirme qu'« [e]n traitant du problème de la rénovation de Paris

---

<sup>33</sup> Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 214.

<sup>34</sup> Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Les Images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *loc. cit.*, p. 30.

<sup>35</sup> Michael Maione, « Critique architecturale dans *Les Rougon-Macquart* », *Nineteenth-Century French Studies*, IX, 1981, p. 108-116.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>37</sup> Servanne Woodward, « Un tableau du *Ventre de Paris* », *L'École des Lettres II*, n° 6, Paris, décembre 1989, p. 43-50.

<sup>38</sup> Gina Gourdin-Servenière, dans « *La Curée* et les travaux de rénovation d'Haussmann », « *La Curée* » de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 82.

en termes politiques et éthiques, Zola dirige les résultats de l'enquête. Ce procédé de rationalisation ne peut lui être reproché : *La Curée* s'enracine dans l'historique de l'œuvre d'Hausmann<sup>39</sup> ». Elle poursuit dans un autre article en rappelant les intentions de l'auteur des *Rougon-Macquart* :

Après *La Fortune des Rougon*, la fortune de Saccard. Après le viol d'un trône, le viol d'une ville. Après le coup d'État politique, le *coup d'État industriel*. C'est dire que l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* sera, dans ce second épisode, *La Curée*, poursuivie sous forme de réquisitoire<sup>40</sup>.

Brian Nelson<sup>41</sup> de son côté relève que « l'avènement durant le Second Empire des grands magasins (avec leur structure de verre et d'acier identiques à celle des passages<sup>42</sup>) représente une nette accélération dans l'évolution des modes de consommation ». Enfin, Sarah Capitanio montre à quel point la ville dans *La Curée* joue un rôle important :

La ville est constamment personnifiée mais deux séries d'images contradictoires la montrent tantôt comme victime du vaste programme de reconstruction (où plutôt de *destruction*), tantôt comme complice dans les tendances vicieuses et matérialistes qui caractérisent la nouvelle richesse de la société parisienne<sup>43</sup>.

Toujours sur ce thème, Jean Borie, dans son étude sur les mythes dans *Les Rougon-Macquart*, met en avant la représentation de la rue. Cet espace est « le lieu commun du péché<sup>44</sup> », qui, pour une maison, constitue « l'assaut [venu] de

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>41</sup> Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames* », *Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, p. 20.

<sup>42</sup> Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. trad. de Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 65-87.

<sup>43</sup> Sarah Capitanio, « Les Mécanismes métaphoriques dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 61, 1987, p. 186.

<sup>44</sup> Jean Borie, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 162.

l'extérieur<sup>45</sup> ». Autrement dit, pour bien vivre, il faut rester caché à l'abri de la rue. Dans ce sens, l'alcôve, mot si souvent utilisé dans les romans de Zola, symbolise l'intimité, protégée des regards menaçants venus de l'extérieur. Sur le même thème, Olivier Lumbroso note que « les figures géométriques s'associent étroitement à l'histoire sociale et politique dans laquelle elles émergent<sup>46</sup> ». Il prend ainsi l'exemple de la croisée qui « s'articule à l'histoire urbaine du Paris impérial<sup>47</sup> ». De plus, il affirme que « [l]es avatars de la croisée comme le carrefour, la fourche et l'étoile [...] font un schème conceptuel du croisement, le chronotope figuratif et psycho-social du Second Empire<sup>48</sup> ».

L'univers d'échanges existant dans *La Curée* a des effets dramatiques. Janice Best a relevé dans ce milieu les oppositions entre l'hôtel Saccard et l'hôtel Béraud, qui symbolisent deux mondes, deux univers dans lesquels « les personnages passent d'un espace à l'autre », ce qui a une profonde influence sur leur attitude : « le thème de [...] la perversion sociale est [...] exprimé en termes spatiaux. Moins il y a de barrières entre les espaces, plus il y a de va-et-vient et plus ce monde paraît pervers<sup>49</sup> ». Le travail de Sharon P. Johnson met l'accent sur l'importante présence féminine dans les Halles, spécialement conçues pour la femme, tout comme le magasin *Au Bonheur des Dames*. Selon l'auteure, le quartier est « a feminine space and a site of female power<sup>50</sup> ». Il est intéressant de

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>46</sup> Oliver Lumbroso, *Zola, la plume et le compas : la construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op. cit., p. 40.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Janice Best, « Espace de perversion et perversion de l'espace. La génération du récit dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 111.

<sup>50</sup> Sharon P. Johnson, « "Les Halles" in Zola's *Le Ventre de Paris*. Gender, Order and Disorder », *Excavatio*, n° XVII, 2002, p. 35.

noter que Johnson, par ses recherches sur les véritables activités des marchandes, a relevé que l'auteur des *Rougon-Macquart* a parfois écrit le contraire des faits réels, ce qui amène l'auteure à dire : « Zola's critique of his fictionalized Second Empire is ultimately ambiguous<sup>51</sup> ». Une telle remarque expose une facette de l'écriture zolienne qui, au lieu de refléter la réalité dans son entièreté, la modifie. Après cette démonstration, on peut se demander si l'intervention de Zola touche aussi la représentation de l'architecture et de l'urbanisme dans *Les Rougon-Macquart*. Cette observation nous mène au cœur de la présente thèse. En effet, nous tenons ici une piste, car l'intervention de l'auteur démontrerait une attitude ambivalente à l'égard du Second Empire et des travaux parisiens.

Sur l'exemple évoqué précédemment, l'étude de Laurey Martin souligne la manipulation de l'espace chez Zola. Elle remarque que :

[c]'est la représentation fidèle de la réalité qui est censée prédominer dans [*Les Rougon-Macquart*]. On cite, comme preuve de cette fidélité, la documentation énorme amassée par Zola, surtout pour les grands morceaux descriptifs. Cependant, ce sont ces documents, ces descriptions mêmes, qui trahissent une combinaison de perception sélective et de manipulation d'ordre symbolique, qui démentent le masque du reportage impartial<sup>52</sup>.

Là encore, Zola n'a pas hésité à modifier la réalité ; comme l'écrit Martin : « L'espace fictif de la Grande Maison [dans *L'Assommoir*] relève donc une distorsion créatrice déguisée comme une présentation réaliste de l'espace urbain du Second Empire<sup>53</sup> ». Un autre exemple est relevé par Bernard Joly, qui reconnaît l'intervention de l'auteur dans *La Curée*, où la nature, contrairement à

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>52</sup> Laurey K. Martin, « L'Élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir* », *Cahiers naturalistes*, vol. XXXIX, n° 67, 1993, p. 83.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 95.

celle du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*, « n'est pas une nature saine, à l'air libre, [mais] une nature artificielle, artificiellement cultivée et qui dispense ses senteurs et ses poisons<sup>54</sup> ». Les nombreux frissons de Renée seraient ainsi des manifestations externes face au danger du milieu.

Sous un autre angle, Yves Pihan rappelle que l'œil de Zola passe souvent par celui d'un peintre pour la description de Paris. La ville est parfois ainsi « fixée<sup>55</sup> », comme sur un tableau. C'est sur ce thème que porte l'étude de Drell Reck qui « recherche une compréhension plus profonde des frontières, des limites et [...] des espaces d'échange, de fuite et de *porosité* entre les arts et la modernité<sup>56</sup> ».

Nathan Kranowski reprend plusieurs thèmes abordés par les autres chercheurs. Il souligne l'importance du « mythe d'une ville vivante, d'un géant dynamique et palpitant<sup>57</sup> » et le fait que l'« idée que le Paris de Napoléon III participe à la débauche du régime est un leitmotiv<sup>58</sup> ».

Le recours à l'utopie dans *Le Ventre de Paris* est commenté dans l'étude d'Anna Gural-Migdal, qui, à travers les personnages de Florent et de Lisa, distingue « un utopisme régénérateur axé sur un mysticisme apocalyptique prônant un idéal républicain<sup>59</sup> » en opposition à « un utopisme dégradé, uniquement fondé sur le matérialisme radical [se vouant] à la satisfaction des

---

<sup>54</sup> Bernard Joly, « Le Chaud et le froid dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 51, 1977, p. 59.

<sup>55</sup> Yves Pihan, « Zola, peintre de Paris », *loc. cit.*, p. 39.

<sup>56</sup> Rima Drell Reck, « Lumière de la ville, instant moderniste : Manet, Zola, Caillebote, James », *Cahiers naturalistes*, vol. XXXIX, n° 67, 1993, p. 275.

<sup>57</sup> Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 25.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>59</sup> Anna Gural-Migdal, « Représentation utopique et ironie dans *Le Ventre de Paris* », *loc. cit.*, p. 148.

appétits<sup>60</sup> ». D'après l'article de Patricia Carles et Béatrice Desgranges sur ce dernier livre, un espace de répression renvoie aux « utopies panoptiques d'un Jeremy Bentham et son projet de prison modèle fondé sur l'omniprésence du regard<sup>61</sup> ». Aussi, selon les auteures, un jeu de miroirs entre *La Curée* – espace de représentation – et *Le Ventre de Paris* – espace inquisitoire – reflète le regard des personnages. Le travail d'Evelyne Cosset permet de mieux comprendre l'introduction de l'utopie dans le cadre de la représentation de la société du Second Empire. En effet, cette auteure explique que : « Dans *Les Rougon-Macquart*, Zola veut explorer toutes les misères humaines, tous les détraquements, et l'utopie s'inscrit parfaitement dans ce projet romanesque, elle en est l'illustration. L'utopie renforce le constat d'échec de la société bourgeoise de son temps qui n'offre d'autre alternative que l'évasion dans l'imaginaire<sup>62</sup> ».

La construction du texte zolien dans *La Curée* est le sujet de recherche d'Anne Belgrand, qui fait ressortir le jeu des oppositions dans le roman. Elle relève « les antithèses habituelles à Zola (et dont la plupart ne sont d'ailleurs pas spécifiques de cet auteur), et dans des domaines variés : sensoriel, esthétique, spacio-temporel, social, sans oublier les oppositions entre les personnages<sup>63</sup> ».

Parmi les autres études sur la représentation de l'architecture et de l'urbanisme dans *Les Rougon-Macquart*, notons le travail de Stephan Max, qui

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Patricia Carles, Béatrice Desgranges, « Les Images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *loc. cit.*, p. 34.

<sup>62</sup> Evelyne Cosset, « L'Espace de l'utopie. Nature et fonction romanesque des utopies dans *Le Ventre de Paris*, *Germinal*, *La Terre et L'Argent* », *Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 147.

<sup>63</sup> Anne Belgrand, « Le Jeu des oppositions dans *La Curée* », dans « *La Curée* » de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 24.

relève la pensée « parisienne » de l'auteur : un monde où « tout est corrompu, boiteux et grinçant<sup>64</sup> ».

On voit donc que les thèmes des fonctionnalités de l'architecture et de l'urbanisme dans *Les Rougon-Macquart* ont été largement commentés. On pense aux premiers rapports de Zola avec Paris, à la poétique de l'espace urbain, à la représentation d'une société idéale sous des valeurs républicaines, à la modernité et aux mythes qui hantent la ville, à la ville et l'alchimie existante, à l'opposition entre l'architecture fonctionnelle et ostentatoire, aux liens entre l'architecture, l'urbanisme et la société, à la vision du peintre qui est en Zola, au mythe de la ville agissant comme un géant et enfin au recours à l'utopie. Toutefois, on constate aussi que la critique a généralement tendance à faire l'impasse sur tout ce que les réformes d'Hausmann ont de positif aux yeux de Zola et ne relève pas de changement dans l'engagement de l'auteur; c'est sur ces derniers points que la recherche suivante entend se concentrer.

\*\*\*

L'étude de la représentation architecturale et de l'urbanisme à partir des œuvres choisies permet de relever une évolution de la pensée de Zola, imprégnée de positions ambivalentes, à l'endroit des grandes transformations de l'époque napoléonienne. Une des particularités de ce travail est la comparaison effectuée à entre trois romans des *Rougon-Macquart*, lesquels sont particulièrement

---

<sup>64</sup> Stephan Max, *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1966, p. 56.

révélateurs des changements d'attitude de l'auteur. Il s'agira de relever tant les critiques que les éloges que Zola adresse aux réformes d'Hausmann. Ce faisant, cette recherche espère jeter une nouvelle lumière sur la relation ambiguë qu'entretient Émile Zola avec le Second Empire.

Sur le plan de l'approche critique, il s'agira de proposer une lecture politique des romans analysés : est-ce que les convictions républicaines de Zola, en opposition aux politiques appliquées sous le Second Empire, se manifestent clairement dans la représentation romanesque des réformes d'Hausmann ? Est-ce que, au contraire, le Paris qui se fait jour dans *Les Rougon-Macquart* n'affecte pas une certaine admiration pour les réformes du Second Empire ?

Parmi les livres de la série des *Rougon-Macquart*, *La Curée* (1872), *Le Ventre de Paris* (1873) et *Au Bonheur des Dames* (1883) s'intéressent plus particulièrement aux transformations architecturales de la ville de Paris sous le Second Empire. L'espace urbain joue un rôle primordial dans ces trois romans, ce qui justifie leur choix.

Les œuvres choisies présentent plusieurs points communs qui leur assurent une parenté. On pense, entre autres, au rapport recherché entre la rue, telle que perçue par le passant, et l'intérieur de structures architecturales. Ainsi, l'Hôtel Saccard dans *La Curée*, comme le grand magasin *Au Bonheur des Dames*, cherchent par leurs espaces vitrés, ouverts, à interpeller le passant, tandis que les Halles sont un carrefour important de circulation continue des Parisiens. La vision zolienne rejoint sur ce point celle d'Hausmann : les grands boulevards facilitent la circulation des biens et des personnes, ce qui est essentiel à la

prospérité. Les glaces de l'Hôtel Saccard sont « comme les glaces des grands magasins modernes, mises là pour étaler au-dehors le faste intérieur<sup>65</sup> ». Comme on le constate, les réalisations architecturales sont placées sous le signe de la visibilité et visent à interpeller le passant. Espace ouvert, de transit, de passage.

La présence féminine dans les romans cités est véritablement de premier ordre. Cela crée un lien réel entre les trois livres. Renée, Denise et Lisa sont les personnages centraux qui offrent au lecteur des perceptions différentes de leur milieu bouleversé par les transformations. Pourtant, alors que Renée est victime du milieu, représenté par un urbanisme envoûtant, Denise et Lisa évoluent dans leur temple respectif. Ces trois personnages incarnent des femmes respectables et d'autorité.

Toutefois, les similitudes des trois romans ne leur confèrent pas un rapport d'équivalence. En effet, l'esprit vindicatif de l'auteur face au régime déchu domine dans *La Curée*, ce qui l'entraîne à écrire sans un grand rassemblement de notes. Aussi ce roman offre-t-il la possibilité à l'auteur de se défouler contre le Second Empire par le biais de la représentation de réalisations architecturales venant bouleverser la vie parisienne et enterrer le passé. En revanche, un « premier véritable dossier<sup>66</sup> » a été constitué pour *Le Ventre de Paris*. Le microcosme exploité dans le roman met en avant les dichotomies variées : gras/mince, partisans de l'Empire/républicain, entre autres. Dans *Au Bonheur des Dames*, l'auteur fait davantage appel à l'imagination afin de représenter une cité

---

<sup>65</sup> Émile Zola, *La Curée*, éd. d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 53.

<sup>66</sup> Colette Becker, *Émile Zola*, Paris, Hachette, 1993, p. 85.

idéale dans laquelle évolue une nouvelle classe de citoyens en opposition aux anciens représentés par les Baudu.

Trois chapitres permettent d'approfondir les thèmes de la représentation architecturale et de la représentation de l'urbanisme dans *La Curée*, *Le Ventre de Paris* et *Au Bonheur des Dames*. Notre recherche est fondée sur la lecture de trois axes : l'urbanisme étudié à travers les éléments représentés dans les romans (le Bois, la rue, la Seine, le boulevard); l'architecture d'après les principales structures symbolisées par Zola (l'hôtel Saccard, l'hôtel Béraud, les Halles, le *Vieil Elbeuf* et le *Bonheur des Dames*); et enfin plusieurs points de vue du Paris du Second Empire.

Dans le premier chapitre consacré à *La Curée* (1871), nous chercherons des points de références qui permettront d'analyser la pensée de l'auteur, son attitude, ses jugements vis-à-vis des réalisations du Second Empire et, plus particulièrement, de leur fonction dans la société. En étudiant ces principaux lieux d'échanges, d'activités humaines, reproduits par Zola, nous pourrions dégager les éléments que l'auteur affectionne et ceux qu'il rejette. À partir de toutes ces informations, nous serons en mesure, à la lecture des romans subséquents, de vérifier si l'auteur reste fidèle à sa pensée ou s'il adopte, comme nous le supposons, une attitude ambivalente à l'égard des transformations haussmaniennes. De plus, dans ce premier roman étudié, nous suivrons les parcours de Saccard et de Renée, respectivement mari et femme, dans l'espoir qu'ils nous livreront le Paris zolien sous tous ses aspects.

L'étude du *Ventre de Paris* (1873), dans un deuxième chapitre, permettra d'établir des comparaisons, et ce tout en suivant le parcours de Florent qui, après avoir passé quelques années au bagne, revient dans la capitale française en pleine transformation. L'ombre de Zola semble planer sur ce personnage qui, par ses idées républicaines et son instruction, rejoint la pensée de l'auteur. L'étude du peintre Claude Lantier révélera certainement une vue artistique du Paris en pleine mutation. Là aussi, la présence de Zola, à travers le personnage, est probablement importante en raison de ses affinités pour la peinture et les artistes de son époque.

Enfin, dans le dernier chapitre consacré au *Au Bonheur des Dames* (1883), nous pourrons faire des comparaisons, avec les romans précédents, qui permettront d'appréhender l'évolution de la pensée de l'auteur en matière de représentation de l'urbanisme et de l'architecture sous le Second Empire. On le sait, Zola a voulu intégrer une partie des réalisations de la III<sup>e</sup> République dans son cycle des *Rougon-Macquart*. Le travail suivant révélera sûrement les motifs de cette transgression de la part de quelqu'un qui entendait initialement être le plus fidèle possible à la réalité de son époque. Le parcours parisien de la provinciale Denise et l'étude de la confrontation des petits commerçants avec le nouveau commerce permettra de comprendre la conception zolienne de l'impact social des réalisations haussmanniennes.

En somme, les éléments analysés dans les chapitres de cette thèse devraient révéler une évolution de la pensée de Zola à l'égard de l'urbanisme et de l'architecture sous le Second Empire.

## Chapitre premier : *La Curée*

Pour conduire cette étude et pour expliquer le travail d'exploration et de mise en valeur du texte, je me réfère à la définition du réalisme par Philippe Hamon :

Le réalisme est [...] à la fois une *linguistique* (le mot, la forme est subordonnée à l'idée), une *esthétique* (celle de la mimésis, de la transparence du réel, du vraisemblable référentiel), une *philosophie* (une théorie de la personne déterminée et influencée par l'action des milieux) et une *méthode* de travail. Mais aussi, certainement, une pédagogie<sup>67</sup>.

L'accent est mis toutefois sur la mimésis afin de mieux saisir l'ambivalence de sentiments de l'auteur à l'égard des réalisations de l'urbanisme et de l'architecture sous le Second Empire. Ce choix trouve une justification dans les explications de Colette Becker : « Dès qu'on parle de mimésis, de reproduction du réel, on introduit un Moi, un regard qui cadre, choisit, résume, ordonne, explique, donne un sens à l'inorganisé, à ce qu'on vit dans le désordre et l'absence de signification<sup>68</sup> ». C'est donc ce « Moi », ce regard, que nous allons chercher à intercepter.

Dans la série des *Rougon-Macquart*, *La Curée* est un roman coup-de-poing : « il s'agit de raconter le drame de la modernisation<sup>69</sup> », et c'est par là un espace qui permet à l'auteur de régler des comptes avec l'Empire qui « [a] fait de

---

<sup>67</sup> Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983, p. 29.

<sup>68</sup> Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 105.

<sup>69</sup> Priscilla Parkhurst-Ferguson, « Mobilité et modernité. Le Paris de *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, vol. XXXIX, n° 67, 1993, p. 73.

Paris le mauvais lieu de l'Europe<sup>70</sup> ». D'ailleurs, Zola, dans son entreprise, va même jusqu'à attaquer de front l'Empereur – « ce bâtard opulent de tous les styles » (p. 53) –, et dénonce les réalisations d'un régime qui a alimenté la corruption<sup>71</sup>. La genèse témoigne de cette volonté d'action et les dossiers préparatoires viennent confirmer un certain empressement à écrire :

Les premiers dossiers, ceux de *La Fortune des Rougon* et de *La Curée*, sont peu développés (92 folios et une vingtaine de folios classés dans d'autres dossiers pour le premier, 260 pour le second); ils ne comportent pas de sections nettement définies. Les suivants prennent, au fil des années et des sujets, un volume de plus en plus grand : 628 pour *Au Bonheur des dames*, 953 pour *Germinal* [...]<sup>72</sup>.

L'auteur a tant à dire et à dénoncer qu'il inverse les chapitres et commence par un tableau des activités de la classe aisée avant de présenter l'ascension parisienne de Saccard, un des principaux personnages du roman. D'emblée, les premières pages placent le lecteur en face de la réalité décadente du Second Empire. Que voit-on? Le tout-Paris au Bois de Boulogne en train d'étaler ses « toilettes riches » (p. 41). Zola suggère une atmosphère mondaine où les « toilettes riches débord[ent] des portières » (p. 42). Tout ce luxe ne fait pas le bonheur de tout le monde, comme en témoigne le personnage de Renée, la seconde épouse de Saccard, qui est déstabilisée par cet univers. Elle est « lasse de vivre [la] vie de femme riche, adorée, saluée » (p. 48). Il y a donc des signes, malgré la fortune, d'un certain malaise existant dans la société de Napoléon III. Renée, par exemple, déclare :

---

<sup>70</sup> Émile Zola, *La Curée*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio », 1981 [1871], p. 90. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages de cette édition.

<sup>71</sup> Gina Gourdin-Serrenière rappelle les thématiques de *La Curée* : « un roman sur les démolitions, la spéculation; un roman sur les parvenus » (Gina Gourdin-Serrenière, « *La Curée* et les travaux de rénovation d'Hausmann », dans « *La Curée* » de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 77).

<sup>72</sup> Colette Becker, *Émile Zola*, Paris, Hachette, 1993, p. 58.

« Oh! je m'ennuie, je m'ennuie à mourir » (p. 44). Pour contrer cela, elle va à la recherche de nouvelles sensations qui la conduiront vers une « chute [qui] lui apparut brusquement comme une nécessité de son ennui, comme une jouissance rare et extrême qui seule pouvait réveiller ses sens lassés, son cœur meurtri » (p. 213). L'auteur ici montre que la richesse ne conduit pas nécessairement les êtres vers le bien-être. Dans la dénonciation entreprise par Zola des abus du Second Empire, voici un exemple pertinent qui révèle l'ostentation de l'époque et les effets pervers que cela entraîne.

L'exploration de la représentation de l'urbanisme et de l'architecture nous a semblé essentielle à la bonne compréhension du développement du grand projet zolien. Au milieu du roman *La Curée*, l'auteur montre à quel point l'environnement occupe une place prépondérante dans la vie parisienne : « La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes. Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits, en pluie fine et pénétrante » (p. 162). Nul doute pour l'auteur que les deux thèmes de cette étude influencent les citoyens; comme l'écrit Sarah Capitanio : « Paris n'apparaît plus en tant que victime de la spéculation mais semble jouer un rôle clé dans la décadence de toute une société<sup>73</sup> ».

Par exemple, Renée, dans les derniers mois de sa vie, constate à quel point le milieu l'a détruite : « Elle songeait à la ville complice, au flamboiement des nuits du boulevard, aux après-midi ardentes du Bois, aux journées blafardes et crues des grands hôtels neufs » (p. 338). Zola dépeint un univers opposé à celui

---

<sup>73</sup> Sarah Capitanio, « Les Mécanismes métaphoriques dans *La Curée* », *loc. cit.*, p. 187.

qu'elle a connu petite et dans lequel elle se replonge avec mélancolie : « elle revit d'un regard le paisible horizon de son enfance, ce coin de cité bourgeoise et ouvrière où elle rêvait une vie de paix » (*ibid.*).

La violence symbolisée par les termes de l'or et de la chair<sup>74</sup> sert de cadre au roman. Un ensemble de dichotomies délimitent la pensée de l'auteur, et ce en termes de dénonciation des réalisations architecturales et urbaines. Colette Becker confirme ce phénomène en écrivant que dans la « construction de l'espace intervient une autre nécessité, qui est de l'ordre du symbolique et du romanesque<sup>75</sup> ». On retrouve ainsi un vieux monde, réservé, discret, froid, opposé à l'ostentation et aux excès des nouveaux Parisiens qui dégagent une grande chaleur et de grands bruits par leurs mouvements : « Paris où flambaient toutes les chaudes jouissances, dans le vacarme des millions » (p. 125). La ville que dépeint Zola est redessinée, métamorphosée, selon les besoins de l'Empire. Cet espace moderne a un impact sur les habitants qui fréquentent les lieux. Bien que l'auteur dénonce les imperfections de la nouvelle ville, plusieurs aspects pratiques des réalisations ressortent des textes.

### 1.1 L'urbanisme<sup>76</sup>

L'urbanisme du Second Empire occupe une place prépondérante dans *Les Rougon-Macquart*. On sait que la ville, vue sous un angle nouveau, a été remodelée selon les plans de l'Empereur et l'action d'Hausmann :

---

<sup>74</sup> Jean Borie, « Préface », dans Émile Zola, *La Curée*, éd. cit. p. 7.

<sup>75</sup> Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 104.

<sup>76</sup> Nous entendons par « urbanisme » tout élément urbain qui a été modifié ou qui peut être modifié pour l'habitat humain.

Avec Napoléon III et Haussmann, il faut parler de politique urbaine. La ville est considérée, contrairement aux projets antérieurs, dans sa globalité. Il ne s'agit pas uniquement de réaliser quelques percées nouvelles, mais de réaménager les quartiers centraux, de faciliter la circulation des hommes et de l'air avec des voies élargies, d'établir des liens entre la périphérie et le cœur, de relier les gares et les pôles internes de la ville, de multiplier les équipements collectifs... La percée haussmannienne casse l'ancien cadre urbain<sup>77</sup>.

On assiste ainsi dans *La Curée* à la création de parcs, de lacs, de jardins, de boulevards et autres fontaines qui, d'après Zola, ont une influence sur les citoyens. Notons aussi que dans ce roman, l'auteur représente seulement des lieux qui profitent aux riches, comme si Zola par cet exercice entendait démontrer que Haussmann s'intéressait seulement aux nantis.

### 1.1.1 Le Bois

Le Bois de Boulogne présenté dès les premières pages de *La Curée* est le parfait exemple de ce milieu nouvellement créé. Zola décrit un endroit très plaisant pour la classe des parvenus<sup>78</sup>, car il s'agit d'un endroit tout désigné à la représentation de leur propre opulence. Les reflets y sont multiples. On voit « les lueurs d'or, les éclairs vifs » (p. 39), aussi « [brillent] le coin d'une glace, le mors d'un cheval, la poignée argentée d'une lanterne, les galons d'un laquais » (p. 40); il y a de plus « les panneaux gros bleu [qui] reflét[ent] des coins du paysage »

---

<sup>77</sup> Yves Combeau, *Histoire de Paris*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 1999, p. 62. À propos de la Haussmannisation de Paris, de Patricia de Moncan et Claude Heurteux, *Le Paris d'Haussmann*, Paris, Éditions du Mécène, 2002.

<sup>78</sup> Démarche qui trouve explication auprès d'Auguste Dezalay : « sa vision et son utilisation romanesque de l'espace urbain font [...] prendre place [à Zola] dans l'évolution d'une littérature qui va progressivement privilégier, pour des raisons historiques, la description de l'ascension de la bourgeoisie dans la cité, et la prise en compte de la dimension sociale des problèmes posés par l'extension et la complexification des structures et des pouvoirs de la grande ville » (« Zola et la poésie de l'espace urbain », dans *Lire/Dé-lire*, s.l. dir. de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 189-190).

(p. 39) et « la clarté [...] qui [fait] luire les boutons de cuivre » (*ibid.*). Puis, lorsqu'après un long moment d'inaction, les voitures de la classe mondaine se mettent en branle, « sur le sol, sur les arbres, de larges reflets [...] couraient » (p. 42). De plus, « [m]ille clartés dansantes s'allumèrent, des éclairs rapides se croisèrent dans les roues, des étincelles jaillirent des harnais secoués par les chevaux » (p. 41). Un autre jour, « [l]e soleil, haut sur l'horizon, coulait, emplissait d'une poussière d'or les creux des feuillages, allumait les branches hautes » (p. 330), puis Renée « apercevait la file des roues qui tournaient comme des étoiles d'or » (p. 331). Nous pouvons associer tous ces éléments au champ lexical de la richesse.

Le jour le bois est un lieu où le « tout Paris » (p. 41) s'observe. C'est là où « [Renée] examin[e] la grosse Laure d'Aurigny tout à son aise » (p. 40). Par opposition, le soir, ce cadre urbain est « peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre et [perd] ses grâces mondaines » (p. 47). C'est le lieu du péché qui émerge alors : « un bois sacré, une de ces clairières idéales au fond desquelles les anciens dieux cachaient leurs amours géantes, leurs adultères et leurs incestes divins » (*ibid.*). À la sortie du Bois, avec Maxime, Renée s'avance vers un lac qui renvoie leur propre image. Les termes suivants sont explicites : le miroir, les deux îles, lignes théâtrales, franges de rideaux – objets d'une mise en scène :

[...] le lac dormait, d'une propreté de cristal, sans une écume, comme taillé nettement sur ses bords par la bêche des jardiniers; et, de l'autre côté de ce miroir clair, les deux îles, entre lesquelles le pont qui les joint faisait une barre grise, dressaient leurs falaises aimables, alignaient sur le ciel pâle les lignes théâtrales de leurs sapins, de leurs verdure noires, pareilles à des franges de rideaux savamment drapées au bord de l'horizon. Ce coin de nature, ce décor qui semblait fraîchement peint, baignait dans une ombre légère (p. 43).

Un constat s'impose : la nature se fait la complice de la classe aisée. Le principal reproche que l'auteur des *Rougon-Macquart* adresse à ce milieu serait qu'il est artificiel, recréé selon le bon vouloir de l'Empereur. Résultat : selon Zola, l'endroit « devient un boudoir<sup>79</sup> ».

L'attrait du Bois est considérable pour Renée qui a « un ardent besoin de curiosité inassouvie » (p. 46). Cette attitude indique qu'elle est prédisposée à succomber à la forte tentation du milieu. Au contact de cette nature, elle « est livrée aux rêves » (p. 49), elle « est tentée, elle est triste, elle frissonne de froid et de désir » (p. 49). C'est dans ce même lieu, à la tombée du jour, pour contrecarrer l'ennui qui la ronge, « que l'idée vague de l'inceste lui vint » (p. 214). Interpellée par le milieu, elle est possédée, dominée. Enfin, comme nous le constatons,

[...] le roman zolien défait les illusions des utopies impériales qui attribuaient aux espaces verdoyants une fonction édifiante : si le Bois de Boulogne souffle au cœur de Renée la perversion du désir, c'est que la nature y disparaît sous le pittoresque libertin, fantasme de toutes les convoitises des parvenus<sup>80</sup>.

Cette citation rappelle que le développement de Paris et les travaux haussmanniens en particulier ne contribuent pas nécessairement à améliorer la qualité de vie des citoyens. Nous relevons ainsi que Zola, dans sa démarche de représentation, fait ressortir les manquements du Second Empire en matière d'urbanisme.

---

<sup>79</sup> Priscilla Parkhurst-Ferguson, « Mobilité et modernité. Le Paris de *La Curée* », *loc. cit.*, p. 77.

<sup>80</sup> Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Les Images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *Excavatio*, n° II, 1993, p. 26-27.

### 1.1.2 La rue

La rue est, pour Zola, un espace malsain, car toute l'activité humaine s'y déroule. Ainsi, on trouve Saccard et son fils qui « rentraient [et] rapportaient du dehors, dans leurs habits, un peu des filles qu'ils quittaient. Leurs attitudes déhanchées, le reste de certains mots risqués et de certains gestes canailles, emplissaient l'appartement de la rue de Rivoli d'une senteur d'alcôve suspecte » (p. 158). « La rue montait dans l'appartement, avec son roulement de voitures, son coudoisement d'inconnus, sa licence de paroles » (p. 153). Si le lieu est investi par la rue, cela signifie qu'il est infecté par tout ce que la rue peut déverser, car la rue est le dépotoir de la société. Un autre exemple pertinent de l'action de la rue est celui de Renée qui, après s'être livrée à Maxime, se sent honteuse. La rue l'aide à surmonter ce moment : « Ce qui restait au ras de l'avenue déserte, du bruit et du vice de la soirée, l'excusait » (p. 186). C'est en jetant un regard sur la rue qu'elle s'aperçoit que l'acte, normalement honteux, qu'elle venait de commettre était finalement du domaine de la normalité dans une société décadente. Donc, l'auteur, dans sa représentation de l'urbanisme, montre que la rue, autant que le Bois, est un lieu qui corrompt, puisque comme nous le voyons ci-dessus, l'inacceptable au contact du lieu pervers devient acceptable. Zola parvient ainsi à faire la démonstration que la société parisienne de Napoléon III conçoit des espaces malsains pour les citoyens. La position de l'auteur des *Rougon-Macquart* dans ce roman est un point de référence qui nous permettra d'établir des comparaisons dans les prochains chapitres et voir ainsi si Zola

maintient son engagement initial en poursuivant son réquisitoire envers le Second Empire.

### 1.1.3 La Seine

Le grand fleuve est aussi un élément de l'urbanisme parisien qui marque fortement les citoyens. Depuis leur chambre sur les toits, Renée et sa sœur sont attirées par ce « titan docile » (p. 127) qui est « l'âme de tout [Paris], l'âme qui emplissait le paysage [et qui] sortait de là-bas, du rêve, pour couler droit aux enfants » (*ibid.*). Là encore, les Parisiens que représente Zola ont des liens très étroits avec leur cadre urbain : « Les petites aimaient la géante, elles s'emplissaient les yeux de sa coulée colossale, de cet éternel flot grondant qui roulait vers elles, comme pour les atteindre » (p. 128). En outre, on peut penser que le fleuve a des effets relaxants pour ses admirateurs. Renée, quelques mois avant sa mort, vient reprendre son souffle en regardant l'eau depuis son ancienne chambre: « Mais ce qui la calmait, ce qui mettait de la fraîcheur dans sa poitrine, c'étaient les longues berges grises, c'était surtout la Seine » (p. 338). Renée, dans son enfance, en présence de sa sœur, admirait le fleuve, « sa coulée colossale, [...] ce frisson de l'eau grondante, s'étalant en nappe à leurs pieds, s'ouvrant autour d'elles, derrière elles, en deux bras qu'elles ne voyaient plus, et dont elles sentaient encore la grande et pure caresse » (p. 338). Si ce monstre est sympathique de jour, la nuit il se comporte comme un caniveau géant qui vomit les horreurs de Paris : « il semblait [...] que la Seine charriât, au milieu de la ville endormie, les ordures de la cité » (p. 162). Pour terminer, Zola se sert du fleuve

comme un élément mythique de l'urbanisme qui vient influencer la vie des Parisiens.

## 1.2 L'architecture

À l'époque qui nous intéresse, l'architecture connaît un formidable essor<sup>81</sup>. On assiste alors à un renouveau. Un des éléments les plus représentatifs dans l'univers zolien des constructions du Second Empire est l'Hôtel Saccard, qui fait partie d'une série de réalisations « d'architecture capricieuse » (p. 50). Ces bâtiments répondent aux nouvelles excentricités des parvenus et offrent un spectacle surprenant par la surcharge artistique : « L'hôtel disparaissait sous les sculptures » (p. 52). Ils sont le témoignage d'un désir d'afficher la réussite; cela donne lieu à « un étalage, une profusion, un écrasement de richesses » (*ibid.*), voire un « feu d'artifice architectural » (p. 53) dans le cas de l'Hôtel Saccard. Mis à part cet aspect, la construction n'est pas sans rappeler celle d'un château fort : « l'hôtel se dressait, ayant aux angles deux pavillons, deux sortes de tours engagées » (p. 52). Une apparence de meurtrières fait office de fenêtres, car elles sont « hautes et minces pour les pavillons » (*ibid.*). Cette œuvre éclectique attire vraiment l'œil :

[...] il y avait des balcons pareils à des corbeilles de verdure, que soutenaient de grandes femmes nues, les hanches tordues, les pointes des seins en avant; puis, ça et là, étaient collés des écussons de fantaisie, des grappes, des roses, toutes les efflorescences possibles de la pierre et du marbre. À mesure que l'œil montait, l'hôtel fleurissait davantage (*Ibid.*).

---

<sup>81</sup> « Pendant dix-sept ans, de 1853 à 1870, Paris est le plus grand chantier du monde où peinent des milliers d'hommes » (Jean des Cars, *Haussmann. La Gloire du Second Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1988 [1978], p. 119).

Hormis cet épanouissement de fleurs, il y a « [le] perron, aux marches larges et basses [qui] était abrité par une vaste marquise vitrée, bordée d'un lambrequin à franges et à glands d'or » (p. 51); le tout « semble appartenir au règne végétal plus qu'à un style d'architecture quelconque<sup>82</sup> ». De telles réalisations architecturales font davantage appel aux caprices d'un individu qu'à l'utilité. Tout ce luxe nous renvoie aux propos de Maione qui met en avant le goût de Zola pour une architecture fonctionnelle face à une architecture ostentatoire<sup>83</sup>.

Autre exemple de curiosité : la personnification de la serre, espace qui agit sur Renée puisqu'il s'agit du lieu où elle se pervertit complètement. Ce bâtiment est « scellé au flanc même de l'hôtel [Saccard] » (p. 53) et présente avec le bâtiment principal une perspective assez sombre de l'endroit :

Cette grande bâtisse, neuve encore et toute blafarde, avait la face blême, l'importance riche et sottée d'une parvenue, avec son lourd chapeau d'ardoises, ses rampes dorées, son ruissellement de sculptures. C'était une réduction du nouveau Louvre, un des échantillons les plus caractéristiques du style Napoléon III (*Ibid.*).

Zola suggère ainsi que l'hôtel Saccard est la norme de son temps, ce qui, bien sûr, présente un style architectural des plus douteux.

Renée est transformée au contact de la serre qui ne représente pas « une nature saine, à l'air libre, [mais] une nature artificielle, artificiellement cultivée et qui dispense ses senteurs et ses poisons<sup>84</sup> » au contact de laquelle « ses sens de

---

<sup>82</sup> Janice Best, « Espace de perversion et perversion de l'espace. La génération du récit dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 112.

<sup>83</sup> Michael Maione, « Critique architecturale dans *Les Rougon-Macquart* », *Nineteenth-Century French Studies*, IX, 1981, p. 108.

<sup>84</sup> Bernard Joly, « Le Chaud et le froid dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 51, 1977, p. 59.

femme ardente, ses caprices de femme blasée s'éveillaient » (p. 81). C'est dans la serre que la femme de Saccard trouve le Tanghin de Madagascar, l'arbuste empoisonné, dont elle mord la feuille en référence au péché originel; c'est encore dans ce lieu qu'elle attend Maxime et c'est surtout « là qu'ils goût[ent] l'inceste » (p. 215), acte que Zola qualifie d'« une de ces débauches de décadence qui, à certaines heures, dans une nation pourrie, épuise une chair et détraque une intelligence » (p. 217).

L'hôtel Saccard, dans son excentricité, est « le palais féerique du parvenu » (p. 165) qui maîtrise « les rouages de l'expropriation, [...] machine puissante qui, pendant quinze ans, a bouleversé Paris, soufflant la fortune et la ruine » (p. 118). Cette structure architecturale insuffle l'abus, l'excès, la corruption et le trop-plein de richesses. Comme le Bois de Boulogne, elle interpelle le passant :

Les soirs d'été, lorsque le soleil oblique allumait l'or des rampes sur la façade blanche, les promeneurs du parc s'arrêtaient [...] au travers des glaces [...]. [C]es familles de petits bourgeois apercevaient des coins de meubles, des bouts d'étoffes, des morceaux de plafonds d'une richesse éclatante (p. 53).

Ces formes architecturales étranges répondent à un souci de visibilité, de rayonnement sur les autres que Zola juge répréhensible : « C'était la maison suspecte du plaisir mondain, du plaisir impudent qui élargit les fenêtres pour mettre les passants dans la confiance des alcôves » (p. 165).

En opposition à l'hôtel Saccard, l'hôtel Béraud du Châtel évoque pour Renée le bonheur. Bonheur en famille, mais aussi bonheur du lieu. C'est un « hôtel silencieux de l'île Saint-Louis » (p. 54), mais « cette superbe construction

[...] ne reçoit jamais le soleil et semble hors de l'espace et du temps<sup>85</sup> ». Effectivement, « aux quartiers du centre où s'exerce l'activité destructrice de Saccard, s'oppose le charme ancien, probe, authentique, des vieilles maisons bourgeoises de l'île Saint-Louis<sup>86</sup> ». « L'hôtel Béraud, bâti vers le commencement du dix-septième siècle, était une de ces constructions carrées, noires et graves, aux étroites et hautes fenêtres » (p. 124) qui n'a subi qu'un changement sans grande conséquence. En effet, « M. Béraud s'était décidé à boucher [le] ruisseau en faisant bitumer l'entrée; ce fut [...] le seul sacrifice aux architectes modernes qu'il accepta jamais » (p. 125). En de nombreux points, cet hôtel diverge de l'hôtel Saccard. Parmi ces différences, on retiendra « la nudité austère de la façade, [...] l'absence absolue de persiennes et de jalousies » (*ibid.*). « Cette façade [a] un air vénérable, [une] sévérité bourgeoise, [qui dort] solennellement dans le recueillement du quartier, dans le silence de la rue que les voitures ne troublaient guère » (*ibid.*). L'endroit est peu éclairé et dégage une atmosphère glaciale comme l'est l'eau de la fontaine de la cour carrée de l'hôtel. C'est cette même atmosphère que doivent affronter le couple Saccard lors des visites familiales : « le mari et la femme, ces deux fièvres chaudes de l'argent et du plaisir, allaient dans les brouillards glacés de l'île Saint-Louis » (p. 124).

Un endroit presque irréel de ce cadre urbain se démarque particulièrement de ces lieux hostiles : la chambre de Renée à l'hôtel Béraud. En fait, elle se trouve vraiment loin de celui-ci, puisqu' « il fallait monter une foule de petits escaliers, filer le long de dix à douze corridors, redescendre, remonter encore, faire un

---

<sup>85</sup> Yves Pihan, « Zola, peintre de Paris », *L'École des Lettres II*, n° 6, décembre 1989, p. 34.

<sup>86</sup> Jean Borie, « Préface », dans Émile Zola, *La Curée*, éd. cit. p. 26.

véritable voyage, et l'on arrivait enfin à une vaste chambre, à une sorte de belvédère bâti sur le toit » (p. 126). L'éloignement de la pièce est justifié par le contraste imposé par Zola. En effet, la chambre est « un nid chaud et vibrant, un trou de soleil et de gaieté, un coin adorable d'enfance, de grand air, de lumière large » : « Elle était en plein midi. La fenêtre s'ouvrait si grande, que le ciel, avec tous ses rayons, tout son air, tout son bleu, semblait y entrer » (*ibid.*).

Ces détails de l'architecture d'une époque révolue nous permettent de comprendre que « le vieux Paris fascine aussi Zola<sup>87</sup> » et qu'il affectionne la lumière, la clarté et l'ouverture vers l'extérieur. On remarque que cette ouverture est dirigée vers le ciel et non vers la rue qui, comme le rappelle Jean Borie, « est le lieu commun du pêché<sup>88</sup> ». De plus, la situation de la chambre la tient à l'écart des autres, des passants, des dangers : « En bas, sur le quai de Béthune, il y avait des baraques de bois à moitié effondrées, des entassements de poutres et de toits crevés » (p. 127). Pour assurer leur tranquillité, Renée et sa sœur « allaient jusqu'à s'y enfermer à clef » (*ibid.*). De là, elles pouvaient contempler la grande ville : une de ces vues tant appréciées par l'auteur.

En bref, Zola dénonce les lieux qui pervertissent (le Bois, la serre), critique les constructions des nouveaux riches (l'hôtel Saccard), reconnaît la qualité des quartiers anciens, bien que glacés et en retrait. De plus, il tend à privilégier une architecture simple, orientée vers l'éclairage, l'intimité et qui offre une vue sur le vieux Paris. Ainsi, l'auteur montre, premièrement, que l'hôtel Saccard, qui débouche sur le parc Monceau, vise à exposer la richesse des

---

<sup>87</sup> Yves Pihan, « Zola, peintre de Paris », *loc. cit.*, p. 34.

<sup>88</sup> Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 162.

parvenus qui l'occupent et, deuxièmement, que ce désir de visibilité est orienté aussi bien vers l'intérieur que vers l'extérieur.

### **1.3 Vues sur Paris**

Deux personnages retiennent notre attention quand à leur perception du Paris d'Hausmann représenté par Zola : Renée et Saccard. Le regard de Renée est celui d'une femme qui, malgré des moyens considérables, ne trouve pas sa place dans ce nouveau Paris. Pour Saccard, c'est tout le contraire : il se réinvente.

#### **1.3.1 Renée**

« Tu es une des colonnes du second Empire » (p. 45) : c'est en ces termes que Maxime, le fils de Saccard, définit Renée. L'auteur renchérit en affirmant que les « épaules [de Renée] étaient les fermes colonnes de l'Empire » (p. 205), autrement dit nous sommes en présence d'un personnage central, intimement lié aux transformations sociales, comme l'a noté Priscilla Parkhurst-Ferguson : « La mise en représentation du Paris du Second Empire passe par Renée qui est à la fois le produit et l'emblème de cette société<sup>89</sup> ». Cependant, derrière ces apparences solides, Renée est bien faible. Comme beaucoup de femmes chez Zola, elle est liée au pouvoir, mais n'a pas la « toute-puissance » (p. 118) d'une Mme Michelin, la femme d'un collègue de Saccard, ou la diplomatie de l'entremetteuse Sidonie, sa belle-sœur. Cette dernière a permis à son frère de devenir quelqu'un de respecté, et ce suite à l'adoption de « grandes résolutions »

---

<sup>89</sup> Priscilla Parkhurst-Ferguson, « Mobilité et modernité. Le Paris de *La Curée* », *loc. cit.*, p. 78.

(p. 102). Aussi Renée disait-elle à son mari que Sidonie « les enrichirait peut-être un jour » (p. 96). Malgré cette faiblesse par rapport aux autres, la femme de Saccard sait comment influencer les hommes du pouvoir, comme les lignes suivantes en témoignent :

[Elle eut l']heureux coup d'audace d'avoir échancré son corsage de deux doigts de plus. Presque tout le Corps législatif était là, et à la façon dont les députés regardaient la jeune femme, le ministre se promettait un beau succès, le lendemain, dans la question délicate des emprunts de la Ville de Paris (p. 205).

Ici, l'auteur montre que Renée peut, en usant de son charme, être persuasive et sous entend également que les hommes les plus puissants de l'époque de Napoléon III se laissent aisément manipuler.

Comme nous le voyons, la représentation sociale de ce personnage n'est qu'une façade, comme le sont avant tout les bâtiments construits par Haussmann. Derrière cette apparence solide, Zola laisse entendre qu'il y a une femme fragile, victime d'une société décadente. « La vie à outrance » dans laquelle Saccard « la jetait » l'affecte beaucoup, puisque « sa pauvre tête se détraqu[e] un peu plus tous les jours » (p. 54). Renée est sensible au milieu et aux éléments qui lui parlent. Elle se laisse guider, par exemple, lors d'une prise de décision qui allait déterminer son avenir, par l'action des « arbres qui se lamentaient à voix plus haute » (p. 56). Elle interprète cela comme une indication de s'allier à Saccard afin d'être sauvée de la honte d'être enceinte suite à un viol (p. 99). Par ailleurs, tout au long du roman, la femme de Saccard se retrouve face à elle-même dans un jeu de reflets, une sorte de radioscopie géante et multiple, ce que commente

Mitterand : « partout Renée trouve des miroirs qui lui renvoient l'image du désastre de sa vie<sup>90</sup> ».

Comme nous venons de le voir, la femme de Saccard est un des personnages les plus visibles et représentatifs de son époque. Son truchement indique les malaises de la société de cette moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès le début du roman, la frileuse Renée, sous une mollesse visible, « est allongée au fond de la voiture, comme dans une chaise longue de convalescente » (p. 40). Le principal problème de Renée, avant de sombrer dans l'inceste, « au milieu de ce Paris nouveau dont elle [est devenue] une des reines » (p. 116), c'est l'ennui. La relation amoureuse avec Maxime change tout. Elle perçoit la ville sous un angle nouveau :

Les amants avaient l'amour du nouveau Paris. Ils couraient souvent la ville en voiture, faisaient un détour, pour passer par certains boulevards qu'ils aimaient d'une tendresse personnelle. Les maisons, hautes, à grandes portes sculptées, chargées de balcons, où luisaient, en grandes lettres d'or, des noms, des enseignes, des raisons sociales, les ravissaient. Pendant que le coupé filait, ils suivaient, d'un regard ami, les bandes grises des trottoirs, larges, interminables, avec leurs bancs, leurs colonnes bariolées, leurs arbres maigres. Cette trouée claire qui allait au bout de l'horizon, se rapetissant et s'ouvrant sur un carré bleuâtre du vide, cette double rangée ininterrompue de grands magasins, où des commis souriaient aux clientes, ces courants de foule piétinant et bourdonnant, les emplissaient peu à peu d'une satisfaction absolue et entière, d'une sensation de perfection dans la vie de la rue (p. 228).

Le nouveau Paris s'accorde parfaitement à la relation perverse de Maxime et de Renée, dont il se fait le complice. L'auteur montre comment le Paris d'Hausmann est devenu le lieu idéal pour ceux qui normalement devraient être discrets après avoir commis de tels actes.

---

<sup>90</sup> Henri Mitterand, *Zola*, tome II, Paris, Fayard, 2000, p. 55.

### 1.3.2 Saccard

Dans ce roman, Aristide Saccard représente le parvenu et c'est par « le biais de Saccard [que Zola] attaque à la fois Haussmann dans son administration et sa gestion<sup>91</sup> ». C'est ici ce que nous pouvons considérer comme un autre point de référence dans la mesure où l'auteur cherche à représenter un monde parisien qui, à cause des réalisations haussmanniennes, adopte une attitude condamnable. Cette référence va permettre de vérifier si, dans les prochains chapitres, les attaques envers le Second Empire, par le biais des personnages qui prospèrent grâce aux travaux d'Haussmann, tendent à s'adoucir ou au contraire vont en s'accroissant. Rappelons que ceci est l'objectif de recherche de la présente thèse.

Les travaux d'architecture et d'urbanisme du Paris des *Rougon-Macquart* sont la proie du vautour Saccard, puisque son enrichissement extraordinaire vient de là. C'est avec l'œil d'un rapace<sup>92</sup> qu'il perçoit la grande ville. Sa vision se limite aux bénéfices qu'il peut tirer des travaux d'Haussmann. Avant même de rentrer à l'hôtel de ville, il entrevoyait les transformations importantes de Paris, tout comme Napoléon III depuis l'Angleterre, lui aussi animé d'une réelle capacité d'action : « de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, il fit signe de séparer la ville en quatre parts » (p. 113). On comprendra que l'ombre derrière Saccard est celle de l'Empereur que Zola met en accusation : « une main auguste avait tracé à l'encre rouge les principales voies du deuxième réseau. Ces sanglants traits de plume entaillaient Paris plus profondément encore

---

<sup>91</sup> Gina Gourdin-Servenièrre, « *La Curée* et les travaux de rénovation d'Haussmann », *loc. cit.*, p. 79.

<sup>92</sup> « Aristide Rougon s'abattit sur Paris, au lendemain du 2 Décembre, avec le flair des oiseaux de proie qui sentent de loin les champs de bataille » (p. 81).

que la main de l'agent voyer » (p. 116). Les griffes du vautour Saccard pourraient symboliser la plume qui a permis d'effectuer les tracés du nouveau Paris. Il est, pour un instant, le truchement de tout un groupe d'hommes sans scrupules prêts à sauter sur la ville pour une lutte assassine dans le but d'extirper des sommes colossales : « ce sera de la folie pure, le galop infernal des millions, Paris soûlé et assommé! » (p. 112). Des entailles viennent saigner la grande ville :

Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout, Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes (p. 113-114).

Zola représente la main de Saccard « s'acharna[nt] sur une proie géante [...] déchir[ant] sans effort les entrailles de l'énorme ville » (p. 112). C'est une atmosphère de mise à mort qui se dégage du premier tiers du livre. Qui meurt? Quel est le monstre que l'on vient de saigner? À cela, nous pouvons répondre qu'il s'agit du vieux Paris, c'est toute une époque qui disparaît en inspirant d'ores et déjà une certaine nostalgie. Angèle, la première femme de Saccard, « [a] un léger frisson, face à ce couteau vivant » (*ibid.*). Comme Renée, elle réagit en frissonnant. Comme nous l'avons vu, le titre du roman éclaire le lecteur sur le comportement animal de Saccard, ce qu'explique Henri Mitterand : le titre « *La Curée* [met l'accent] sur le caractère balzacien du roman, sur les figures du prédateur, de la chasse au profit<sup>93</sup> ». Mi-homme, mi-fauve, le personnage s'acclimate très rapidement dans cette nouvelle jungle urbaine façonnée selon les travaux d'Hausmann. Rougon, qui avait « troqué son nom contre ce nom de Saccard, dont les deux syllabes sèches avaient sonné à ses oreilles [...] avec la

---

<sup>93</sup> Henri Mitterand, *Zola*, tome II, *op. cit.*, p. 54.

brutalité de deux râteaux ramassant l'or » (p. 55), est le *digne* représentant d'une classe émergente de capitalistes enrichis grâce aux capitaux drainés par les travaux des transformations de Paris.

Aristide Saccard, dans ses actions, est l'archétype de l'excès. Il s'en nourrit inlassablement. Comme dans *L'Assommoir*, l'attitude incontrôlée du protagoniste a de graves répercussions sur son entourage, comme nous allons le voir. Comme Gervaise à la fin de sa vie, Saccard ne parvient pas à étancher une soif qui perturbe son comportement. Ces deux personnages sont guidés par le lourd héritage familial qui les pousse toujours plus loin dans l'excès, autrement dit la folie. Ils sont victimes d'un instinct morbide fatal, possédés par ce que Deleuze qualifie de « fêlure<sup>94</sup> ». D'un côté, rien ne contribue à aider les personnages de *L'Assommoir* et leurs « tentatives [pour sortir de l'emprise de l'alcool entre autres] ne peuvent que les enfoncer davantage dans leur malheur<sup>95</sup> ». D'un autre côté, « les pouvoirs créatifs de l'homme d'affaires dépassent ceux de tout autre artiste et lui permettent de pulvériser le moindre obstacle<sup>96</sup> ».

Contrairement à Angèle, Saccard sur les hauteurs de la ville a clairement pu observer ce que sa première femme ne pouvait voir : ces « maisons [parisiennes qui] semblèrent flamber<sup>97</sup> et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset » (p. 112). Il s'agit là d'un regard des plus intéressés. Rien n'arrête ses

---

<sup>94</sup> Gilles Deleuze, « Introduction », dans Émile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1967, p. 45.

<sup>95</sup> Colette Becker, *L'Assommoir : analyse critique*, Paris, Hatier, 1996, p.56.

<sup>96</sup> Isabelle Schaffner, « Le Paris de l'artiste et l'artiste de Paris dans *Les Rougon-Macquart* », *Excavatio*, vol. XVII, n<sup>os</sup> 1-2, 2002, p. 90.

<sup>97</sup> « À l'image de l'or est tout naturellement associée, celle du feu. Zola fait constamment et avec application, flamber Paris » (Pierre Citron, « Quelques Aspects romantiques du Paris de Zola », *Cahiers naturalistes*, n<sup>os</sup> 24-25, 1963, p. 50).

pensées pour tenter d'arriver à ses objectifs, puisqu'il déclare en parlant du beau quartier où se dresse la colonne Vendôme : « tout va brûler » (p. 113).

Le roman, à plusieurs reprises, nous renvoie aussi une autre image du personnage. En effet, Saccard, « un digne enfant de l'Hôtel-de-Ville » (p. 192), est apparenté à la ville elle-même, et quand les affaires de l'un vont mal, c'est parce que les affaires de l'autre sont au plus bas. On note ainsi qu'« [i]l avait eu la rapidité de transformation, la fièvre de jouissance, l'aveuglement de dépenses qui secouait Paris » (*ibid.*).

Selon un détail architectural important, l'auteur nous laisse savoir que la pierre de taille n'est pas un des matériaux les plus primés de son époque, puisque la perte de Saccard est liée à son mauvais placement, comme nous l'explique Gina Gourdin-Servenièrè :

Poussé par son insatiable appétit d'argent, Aristide fait la *bêtise* de construire, c'est-à-dire d'investir dans la pierre de taille. Il a participé à la hausse des loyers : il en subit les conséquences. Dure loi de la spéculation qui se retourne contre le spéculateur. Ses immeubles comptent, semble-t-il, nombre d'appartements vacants. C'est ce que laissent supposer les déménagements fréquents de Maxime<sup>98</sup>.

Il finit par bien s'en sortir, car il « exploite [...] avec hardiesse, le mécanisme de l'expropriation<sup>99</sup> ». Donc, même si le bien-être des affaires de Saccard coïncident avec celui de la ville, il apparaît qu'il soit de source différente.

Si Renée est le pilier de l'Empire, Saccard est la main qui frappe sans scrupules. D'ailleurs, comme le fait remarquer Gina Gourdin-Servenièrè, il a une

---

<sup>98</sup> Gina Gourdin-Servenièrè, « *La Curée* et les travaux de rénovation d'Hausmann », *loc. cit.*, p. 82.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 83.

« préoccupation majeure : la spéculation<sup>100</sup> ». On remarque en effet que le monde parisien en transformation, sous l'égide d'Hausmann, s'est révélé le terreau idéal au déploiement de traits de caractère latents chez Saccard. Ce couple représente une classe de parvenus qui, sous le Second Empire et grâce aux travaux haussmanniens, a trouvé un semblant de bonheur. Les actions de Renée et de Saccard sont intimement liées à l'urbanisme et à l'architecture parisienne.

#### 1.4 Le nouveau Paris versus l'ancien Paris

Zola nous fait remarquer que le nouveau Paris ne répond pas adéquatement aux besoins des citoyens et fait la lumière sur le système défaillant : « Les sieurs Mignon et Charrier, ses créatures dans les commencements, étaient de gros rusés compères » (p. 145) qui « empêchèrent vingt fois [Saccard] de culbuter dans les imaginations étonnantes » (p. 146) qui auraient bien servi les Parisiens. En effet, « [i]ls refusèrent [...] les spéculations secondaires qui poussaient chaque matin dans [la tête de Saccard] : construction de salles de concert, de vastes maisons de bains, sur les terrains en bordure; chemin de fer, suivant la ligne des nouveaux boulevards; galeries vitrées, décuplant le loyer des boutiques, et permettant de circuler dans Paris sans être mouillé » (*ibid.*). On voit donc que les transformations sont ciblées et répondent avant tout aux nécessités de la classe aisée, puisque

[l]es ouvriers étouffent dans les quartiers étroits et fangeux où ils sont obligés de s'entasser [...]. Ce n'est pas pour eux qu'on assainit la ville; chaque nouveau boulevard qu'on perce les jette en plus grand nombre dans les vieilles maisons

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 81.

des faubourgs. Quand le dimanche vient, ne sachant où aller respirer un peu d'air pur, ils s'attablent au fond des cabarets [...]<sup>101</sup>.

Ici, Zola dénonce les manquements des grandes transformations, puisqu'en effectuant ses travaux majeurs, Haussmann a bouleversé les espaces parisiens. Il a privilégié l'accessibilité. Ainsi, « ce qui caractérise *La Curée* c'est précisément la facilité avec laquelle les personnages passent d'un espace à un autre<sup>102</sup> ». Cela engendre « la perversion sociale [qui] est exprimée en termes spatiaux. Moins il y a de barrières entre les espaces, plus il y a de va-et-vient et plus ce monde paraît perversi<sup>103</sup> ». Les grands bouleversements affectent donc l'ensemble de la population : « La transformation topographique est à l'image de la mutation des classes, des individus, des identités, voire des sexes, une mobilité qui lance un défi aux valeurs, formes, et comportements de toute une société<sup>104</sup> ».

Il est bon de rappeler que Renée est issue du vieux Paris. Elle pourrait être le lien avec les nouveaux Parisiens représentés par Saccard. Comme on le constate, ce lien est malade, elle ne s'adapte pas à ce nouvel univers, tout comme son père, qui l'évite. D'ailleurs, Zola en utilisant *La Curée* comme titre fait probablement référence à la viande donnée aux chiens après une partie de chasse. C'est cette piste que Priscilla Parkhurst-Ferguson explore, car elle affirme que « ces associations entre Renée et la ville, l'analogie entre la destruction de la ville et la déchéance de la femme ramène au titre du roman<sup>105</sup> ». Bref, la transition

---

<sup>101</sup> Henri Mitterand, *Zola*, tome II, *op. cit.*, p. 290.

<sup>102</sup> Janice Best, « Espace de perversion et perversion de l'espace. La génération du récit dans *La Curée* », *loc. cit.*, p. 111.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Priscilla Parkhurst-Ferguson, « Mobilité et modernité. Le Paris de *La Curée* », *loc. cit.*, p. 73.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 80.

entre le vieux Paris et le nouveau Paris ne se fait pas et nous assistons à la rupture de ces deux univers.

## 1.5 Conclusion

En somme, ce premier roman qui met en relief l'urbanisme et l'architecture sous le Second Empire est une occasion pour Zola de régler des comptes avec le régime. Nul doute que l'auteur, dans sa démonstration, cherche, dans les termes de Raymond Bellour écrivant à propos d'Alexandre Dumas, à « infléchir l'Histoire en la réfléchissant<sup>106</sup> ». Autrement dit, l'auteur des *Rougon-Macquart*, dans son projet d'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, se veut le témoin de son époque. Est-ce bien l'Histoire ou l'histoire selon Zola? Plus précisément, est-ce que par le biais des représentations de l'urbanisme et de l'architecture, il tend à modifier la vérité historique afin d'offrir à la postérité un portrait orienté ? Selon Alain Plessis, le « romancier, au surplus engagé dans l'époque qu'il évoque, n'a pas à faire œuvre d'historien<sup>107</sup> », ce qui laisse une grande liberté d'interprétation à l'auteur. Aujourd'hui, nous pouvons constater à quel point Zola s'est volontairement écarté de certaines réalisations. En effet, « [i]l néglige presque complètement les travaux d'assainissement de la capitale (le réseau d'égouts, l'adduction d'eau), qui est assurément la partie la moins contestable de cette entreprise<sup>108</sup> », pour finalement

---

<sup>106</sup> Raymond Bellour, *Mademoiselle Guillotine, Cagliostro, Dumas, Œdipe et la Révolution française*, Paris, La Différence, 1989, p. 48.

<sup>107</sup> Alain Plessis, « La Curée et l'haussmannisation de Paris », « La Curée » de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, *op. cit.*, p 104.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 103.

mieux tirer profit des « spéculations, ce qui lui permet de condamner sévèrement, au nom de la morale, et le régime impérial, et la haute société<sup>109</sup> ».

*La Curée* suggère que le milieu exerce une influence déterminante sur les personnages. Le Bois de Boulogne, la rue, la Seine, l'architecture et l'urbanisme en général ont un pouvoir sur les citoyens qui assistent à la mutation de leur espace. Renée succombe, au contact du nouveau Paris, au désir, à la tentation, pour échapper à l'ennui qui la ronge. Saccard tire, pour sa part, un très grand profit des réalisations haussmanniennes. La prépondérance pour la critique des grands travaux indique que Zola déteste l'ostentation et préfère, par conséquent, l'aspect pratique des réalisations urbanistiques et architecturales. Cette dynamique devrait aller en s'accroissant dans *Le Ventre de Paris* comme l'affirmation suivante l'indique : « Il y a un jeu de miroir entre *Le Ventre de Paris* et *La Curée* : le roman zolien oscille entre deux pôles de visibilité, celui de la représentation, celui de l'Inquisition<sup>110</sup> ». La citation précédente ouvre la piste à une variation dans les attaques menées par l'auteur des *Rougon-Macquart* contre le Second Empire. Rappelons que l'objectif de la présente thèse est de constater ces changements afin de déterminer si l'auteur reste fidèle à sa pensée ou, au contraire, tend à adopter une perspective favorable aux réalisations haussmanniennes.

---

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Les images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *loc. cit.*, p. 40.

## Chapitre II : *Le Ventre de Paris*

Les difficultés de la mimésis ne se situent pas seulement sur ce plan de la documentation. Le romancier doit fictionnaliser ses informations. Le texte réaliste ne copie pas le réel. Il vise à faire croire qu'il renvoie à une réalité vérifiable. Sa première préoccupation est celle du vraisemblable, de la ressemblance avec le réel. Il doit faire croire qu'il se conforme au réel et non à ses propres lois.<sup>111</sup>

En écrivant *Le Ventre de Paris*, « Zola veut prouver qu'avec des sujets dédaignés, prétendument indignes de l'art, l'artiste véritable peut créer un chef-d'œuvre<sup>112</sup> ». Tout porte à croire que, contrairement à la manière dont il avait fonctionné en écrivant *La Curée*, l'auteur, muni d'une documentation solide<sup>113</sup>, tente de reproduire « une réalité vérifiable » alimentée de nombreux détails. De ce fait, la représentation de Paris, de son urbanisme et de son architecture témoigne d'une moindre grande hostilité contre l'empire, sentiment qui était au cœur du projet de l'auteur dans le roman précédent. On pénètre dans la ville elle-même. Des odeurs, des couleurs et le caractère des personnages viennent donner vie à un des principaux quartiers de la capitale. L'auteur, dans sa démarche, met sous la loupe le cœur même du *monstre* urbain annoncé dans *La Curée* et qui, dans ce roman, nous renvoie aux Halles<sup>114</sup>. En effet, « [l]es Halles deviennent un

---

<sup>111</sup> Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 104.

<sup>112</sup> Henri Guillemin, « Préface », dans Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio » 1964 [1873], p. 10. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages de cette édition.

<sup>113</sup> « Il explore tout, il note tout, avec une acuité de perceptions sans rivale. Il se laisse littéralement envahir par toutes les impressions que diffuse la matière des Halles [...] [s]es grands yeux ouverts [...] absorbe[nt] le réel comme une éponge » (Henri Mitterand, *Zola*, Fayard, Paris, t. II, 2000, p. 110).

<sup>114</sup> « The action [...] is set in 1858-59, though the novel contains many temporal anachronisms regarding the marketplace, as Geoff Woollen has persuasively demonstrated. Woollen's research reveals that only six of the planned twelve pavilions were built and operating in 1857; therefore, half of the pavilions appearing in Zola's late-1850 time frame were completed mostly three to

organisme énorme, le premier des monstres auxquels Zola va prêter vie<sup>115</sup> ». Cela répond à l'un de ses projets les plus chers<sup>116</sup>. La thématique dominante des Gras et des Maigres alimente la genèse du roman. Pour toutes ces raisons, le projet mimétique succombe à un certain romantisme qui vise à magnifier et à personnifier la grande ville dans laquelle les gens s'entredévorent<sup>117</sup>.

*Le Ventre de Paris* est la clef pour la présente thèse, car l'auteur freine ses attaques contre les réalisations sous le régime napoléonien pour faire place à une certaine admiration. Le lecteur découvre ainsi un urbanisme et une architecture innovateurs, très fonctionnels. Zola chante du Second Empire? Il y a certes dans cette interrogation un paradoxe, mais, comme nous le verrons, il est impossible d'y répondre par une négation catégorique, même si Florent, le personnage principal, pose un regard critique sur les grands travaux, présente d'importantes demandes de réformes sociales et, surtout, crie justice.

## 2.1 L'urbanisme

Contrairement à *La Curée*, où la représentation de l'aménagement urbain mettait l'accent sur l'ostentation, nous assistons ici à une représentation axée sur les lieux d'échanges. Le commerce est au centre de l'action. Ainsi, dans cette

---

twelve years later, between 1860 and 1869 » (Sharon P. Johnson, « "Les Halles" in Zola's *Le Ventre de Paris*, Gender, Order and Disorder », *Excavatio*, n° XVII, 2002, p. 34).

<sup>115</sup> Voir Colette Becker, *Émile Zola*, Paris, Hachette, 1993, p. 92.

<sup>116</sup> « J'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique » (Henri Mitterand, *Zola*, t. III, Fayard, Paris, 2002, p. 270).

<sup>117</sup> « Pour Zola, les tendances bestiales de l'espèce humaine n'ont pas disparu avec la civilisation, mais s'y sont adaptées. Celle-ci transforme la criminalité et l'immortalité, mais ne les diminue pas » (Henri Mitterand, *Zola*, t. II, *op. cit.*, p. 943).

mise en situation du Paris du Second Empire, Zola met en valeur les aspects du nouveau cadre urbain; comme l'écrit Yves Combeau

[a]vec Napoléon III et Haussmann, il faut parler de politique urbaine. La ville est considérée, contrairement aux projets antérieurs, dans sa globalité. Il ne s'agit pas uniquement de réaliser quelques percées nouvelles, mais de réaménager les quartiers centraux, de faciliter la circulation des hommes et de l'air avec des voies élargies, d'établir des liens entre la périphérie et le cœur, de relier les gares et les pôles internes de la ville, de multiplier les équipements collectifs [...]. La percée haussmannienne casse l'ancien cadre urbain<sup>118</sup>.

Dans *Le Ventre de Paris*, le lecteur retrouve les éléments de cette modernisation qui sont reproduits. Sous l'œil de Florent, l'échappé du bagne de Cayenne, on est confronté aux changements radicaux qui ont eu lieu durant son absence. On pense à l'aménagement en général de Paris, mais surtout à celui du quartier des Halles qui est le point de référence du livre. En outre, la ville, sous le regard sceptique et confondu du personnage central, offre à certaines reprises un cadre urbain qui n'est pas sans rappeler celui de *La Curée*, puisque nous sommes encore en présence d'« une cité tumultueuse dans une poussière d'or volante » (p. 71) : image précédée de son écho, puisqu'on retrouve aussi « [c]hez les marchands de vin, au fond des rues voisines, les becs de gaz [qui] s'éteignaient un à un, comme des étoiles tombant dans de la lumière » (p. 62). L'or symbolise, d'après l'auteur, la grande richesse de la ville sous l'Empire et se retrouve partout, de manière volatile, aérienne. Par exemple, on voit l'or du magasin qui est projeté dans la rue, ce qui ne manque pas d'interpeller et d'aveugler les passants : « [l]e reflet de tout cet or éclairait la rue d'un coup de soleil, jusqu'au milieu de la chaussée. Et Cadine, une jeune vendeuse qui avait élu domicile aux Halles, croyait entrer dans

---

<sup>118</sup> Yves Combeau, *Histoire de Paris*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1999, p. 62.

quelque chose de saint, dans les trésors de l'empereur » (p. 268). L'image véhiculée par Zola est sujette à de multiples interprétations. Rappelons simplement que Cadine est pauvre et qu'à aucun moment elle ne touche *l'or*. Il va sans dire que ces reflets, poussières d'or, ne sont que de la poudre aux yeux pour le peuple<sup>119</sup>.

L'étude de *La Curée* a permis de montrer que le cadre urbain représenté par l'auteur transgresse les frontières de la rue et du privé. La rue pénètre dans l'habitat ou dans les commerces. Ici, comme nous l'avons vu ci-dessus, c'est le commerce qui s'étend dans la rue. Dans *Au Bonheur des Dames*, nous retrouverons ce phénomène plus amplement exposé.

Par ailleurs, dans la description du milieu urbain, les champs lexicaux du feu<sup>120</sup> et de la mer<sup>121</sup> sont omniprésents, notamment à travers les yeux de Florent. On trouve ainsi les effets du soleil : « à mesure que l'incendie du matin montait en jets de flammes<sup>122</sup> au fond de la rue » (p. 63); les Halles « flamb[ent] sous le soleil » (p. 71), tant et si bien qu'on assiste à un « brasier triomphal » (*ibid.*) de légumes. Enfin, le feu se mêle à la richesse : « [l]e soleil enfilait obliquement la rue Rambuteau, allumant les façades, au milieu desquelles l'ouverture de la rue

---

<sup>119</sup> Malgré la très grande richesse du Paris de Napoléon III, bien des citoyens sont laissés pour compte et nombreux sont ceux qui doivent quitter le centre-ville. « Les grands travaux d'Hausmann avaient rejeté l'habitat ouvrier à la périphérie de Paris. Il suffit à Zola de regarder vers l'est, au-delà des limites des Batignolles, pour percevoir cette évolution démographique et topographique. *La classe malaisée, écrivait déjà l'économiste Cordon en 1863, est comme un immense cordon enserrant la classe aisée* » (Henri Mitterand, *Zola*, t. II, *op. cit.*, p. 289).

<sup>120</sup> « À l'image de l'or est tout naturellement associée celle du feu » (Pierre Citron, « Quelques Aspects romantiques du Paris de Zola », *Cahiers naturalistes*, n<sup>os</sup> 24-25, 1963, p. 50).

<sup>121</sup> « La vision de Paris comme un océan ou une mer : c'est là l'image la plus rebattue du Paris poétique à l'époque romantique » (*ibid.*, p. 51).

<sup>122</sup> Marie-Claire Bancquart relève qu'« [à] lire Zola, on croirait que toute la ville se consume », puisque des feux, des brasiers et autres incendies, se retrouvent souvent dans *Les Rougon-Macquart* (Marie-Claire Bancquart, *Paris « fin de siècle* », Paris, Éditions de la Différence, 1979, p. 77).

Pirouette faisait un trou noir » (p. 74). De plus, « le jour se levant sur les légumes [projette l'image d'] une mer » (p. 62), et les « camions qui débouch[ent] [...] de la rue Turbigo [rappellent l'image de] la mer [qui] continuait à monter » (p. 72). Si les Halles livrent à la police Florent comme nous le verrons ci-dessous, l'urbanisme du quartier dresse des barrières, empêchant le personnage de circuler librement :

la mise en scène spatiale et ordonnée d'un programme idéal d'énonciation descriptive, d'une utopie à la carte, au lieu de familiariser le personnage avec le quartier, instaure une sorte de vertige toponymique faisant se confondre toutes les rues comme autant d'obstacles à l'orientation et à la marche de Florent<sup>123</sup>.

Ainsi, l'auteur représente un urbanisme dans lequel les entraves perturbent grandement le personnage qui hésite, qui recule dans ce nouveau quartier :

Les trois rues du carrefour, la rue Montmartre, la rue Montorgueil, la rue Turbigo, l'inquiétèrent : elles étaient encombrées de voitures de toutes sortes [...] Alors, il alla devant lui, jusqu'à la rue Pierre-Lescot, où le marché du cresson et le marché aux pommes de terre lui parurent infranchissables. Il préféra suivre la rue Rambuteau. Mais, au boulevard Sébastopol, il se heurta contre un tel embarras de tapissières [...] il tenta la rue de la Cossonnerie, la rue Berger, le square des Innocents, la rue de la Ferronnerie, la rue des Halles. Et il s'arrêta, découragé, effaré, ne pouvant se dégager de cette infernale ronde d'herbes qui finissaient par tourner autour de lui (p. 67).

En somme, Zola reproduit un cadre urbain qui indique la richesse, mais aussi le mouvement, voire le tumulte et qui emprisonne Florent.

### **2.1.1 Le quartier des Halles**

« Une lueur claire, au fond de la rue Rambuteau, annonçait le jour. La grande voix des Halles grondait plus haut » (p. 55). De tels termes indiquent

---

<sup>123</sup> Anna Gural-Migdal, « Représentation utopique et ironie dans *Le Ventre de Paris* », *Cahiers naturalistes*, vol. XLVI, n° 74, 2000, p. 151.

l'importance et la puissance des Halles personnifiées dans ce roman. Ces bâtiments sont au cœur de Paris et répondent aux besoins du marché. Un aménagement particulier, et tout à fait nouveau, facilite les échanges. Les pavillons du grand marché sont espacés, aérés, et on peut y être aperçu de partout, ce qui fait dire à Patricia Carles et Béatrice Desgranges que le lieu est l'«image paradigmatique de la discipline moderne<sup>124</sup> ».

Le quartier des Halles, tel que représenté par Zola, est le théâtre de la bataille impitoyable entre les gras et les maigres : « la dynamique métaphorique engendre un parcours du ventre qui provoque la rupture définitive de Florent avec les Halles<sup>125</sup> ». Lors de son arrestation, « il sentait en face de lui la poissonnerie triomphante [et] il lui semblait que tout le quartier était là qui jouissait » (p. 416).

Il est opportun de mentionner que l'auteur des *Rougon-Macquart* a donné jour à Marjolin, « [l]'enfant des Halles » (p. 244) qui est « très bête » (p. 257). Il habite en permanence les lieux et connaît parfaitement tous les recoins; il est « la référence explicite à Quasimodo, le bossu de *Notre-Dame de Paris*<sup>126</sup> ». Marie Scarpa note que l'« enfermement géographique est à l'image de leur enfermement mental : en plein cœur la cité, la cathédrale ou les Halles sont des espaces de marge<sup>127</sup> ». Par ailleurs, Oliver Lumbroso remarque que « [l]a rue du Pont-Neuf fournit l'artère vers laquelle convergent les deux carrefours en vis-à-vis, qui

---

<sup>124</sup> Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Les Images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *Excavatio*, n° II, 1993, p. 39.

<sup>125</sup> Anna Gural-Migdal, « Représentation utopique et ironie dans *Le Ventre de Paris* », *loc. cit.*, p. 152.

<sup>126</sup> Marie Scarpa, « De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », *Émile Zola. Mémoire et sensations* (s.l. dir. Véronique Cnockaert), Montréal, XYZ éditeur, « collection documents », 2008, p. 47.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 55.

emprisonnent Florent<sup>128</sup> ». On peut penser que Zola, en intégrant ce personnage mythique dans le quartier, a voulu donner une dimension supplémentaire au milieu, une espèce d'âme.

En clair, ce microcosme<sup>129</sup>, qui évolue sous la plume de Zola, a pour but de représenter la vie parisienne dans son ensemble; selon les mots de Servanne Woodward : « À travers le fonctionnement des Halles, c'est une compréhension de la structure sociale qui s'esquisse<sup>130</sup> ». Le quartier représenté par Zola est « a feminine space and a site of female power<sup>131</sup> ». On voit ainsi Lisa Quenu, les marchandes, les clientes qui, par leurs cruautés, en viennent à rendre la vie impossible à Florent. Cependant, certains anachronismes dans le fonctionnement du quartier et plus particulièrement dans les agissements des vendeuses sont relevés dans l'étude de Sharon P. Johnson : « The analysis of Zola's textual omissions and/or distortions of so many of Haussmann's policies also is requisite to understand the nexus between Zola's representation of gender, politics, and gendered politics<sup>132</sup> ». Par exemple, elle note que dans la réalité les marchandes « are not motivated collectively<sup>133</sup> » et que les « merchant's recommendations received immediate administrative attention<sup>134</sup> ».

---

<sup>128</sup> Oliver Lumbroso, *Zola, la plume et le compas : la construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Champion, 2004, p. 220.

<sup>129</sup> Car il s'agit d'un « [...] microcosme refermé sur soi-même, concentré au cœur de la grande ville, mais isolé de l'extérieur, gardant les caractéristiques d'une vraie communauté archaïque : population réduite en nombre; une parfaite homogénéité sociale » (Mihaela Marin, « La Bucolique des Halles. Symbole et paysage dans *Le Ventre de Paris* », *Excavatio*, n° XII, 1999, p. 96-97).

<sup>130</sup> Servanne Woodward, « Un tableau du *Ventre de Paris* », *L'École des Lettres II*, n° 6, Paris, décembre 1989, p. 43.

<sup>131</sup> Sharon P. Johnson, « "Les Halles" in Zola's *Le Ventre de Paris* », *loc. cit.*, p. 35.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 45.

Ces faits conduisent à croire que l'auteur a cherché à poursuivre et à renforcer son réquisitoire contre le Second Empire. Toutefois, une analyse minutieuse de la représentation du quartier des Halles fera ressortir l'admiration de l'auteur pour le lieu.

### 2.1.2 La rue

La rue est un espace incontournable de passage. Tout transit se fait donc par cet axe qui est ainsi un élément prédominant de tout urbanisme. La rue représentée par Zola, comme nous l'avons vu dans *La Curée*, est le lieu du vice. Ici, l'auteur reproduit un espace au cœur de Paris où l'animation de la journée fait place à une atmosphère mortuaire nocturne, où défilent « [l]es légumes allongés à plat ventre » (p. 31) : « [a]u milieu du grand silence et dans le désert de l'avenue [...] un tombereau de choux et un tombereau de poix [...] tout un arrivage traversant les ténèbres » (p. 31-32). Le centre de la ville peint par Zola, malgré l'élargissement des voies, ne semble pas offrir de grands espaces aux passants : l'auteur évoque l'exiguïté parisienne, les « coudoiements de la rue » (p. 255), le « continu piétinement de Paris » (p. 260).

Ces notes nous permettent d'appréhender l'évolution de la pensée de l'auteur sur la représentation de Paris, objet de la présente thèse. On constate ainsi qu'en plus de l'« assaut de l'extérieur<sup>135</sup> » vu dans le précédent roman, ce sont les bâtiments qui ont une projection sur la rue où circulent un très grand nombre de passants.

---

<sup>135</sup> Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 151.

### 2.1.3 La Seine

Si la Seine n'occupe pas une place dominante dans le roman, les caractéristiques associées par Zola au grand fleuve sont parfaitement présentes. La démesure, ou selon les mots de Servanne Woodward « une explosion de l'espace<sup>136</sup> », revient à plusieurs reprises dans le roman. Cette immensité est exprimée par le champ lexical de la mer. En plein Paris, on assiste à d'importantes crues :

aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. [...] Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et perlées (p. 62-63).

Et encore, « au milieu des rues étranglées de Paris, la vision vague d'un bord de mer, avec les eaux mortes et ardoisées d'une baie, à peine frissonnantes du roulement lointain de la houle » apparaît à Florent, après qu'il a « aspir[é] fortement l'air frais qui lui venait de la Seine » (p. 179). Ainsi « [i]l s'oubliait, il rêvait chaque soir une côte nouvelle » (*Ibid.*). Il n'y a pas seulement l'air du fleuve qui lui amène de telles visions : c'est aussi « le grondement continu des Halles [qui] le fai[t] rêver à quelque grande mer » (p. 198). Ainsi donc pour Florent, l'eau et les images véhiculées par les formes de masses d'eau permettent au personnage d'échapper à un monde dans lequel il n'a pas sa place et où il est enfermé comme dans une prison. Finalement, l'auteur utilise la thématique de l'eau pour évoquer un mode d'évasion dans cet univers urbain.

---

<sup>136</sup> Servanne Woodward, « Un tableau du *Ventre de Paris* », *loc. cit.*, p. 49

## 2.2 L'architecture

Dans *La Curée*, Zola représente les folies des nouveaux riches par des constructions éclectiques. Dans *Le Ventre de Paris*, l'utilité des bâtiments est à l'ordre du jour, tandis que la fantaisie est reléguée au second rang. Florent « retrouv[e] Paris, gras, superbe, débordant de nourriture » (p. 44). Arrivé en plein cœur de la ville, il se trouve confronté à une architecture du type de celle qu'il avait connue : cette nouvelle architecture est « colossale et fragile » (p. 39). L'échappé du bain est face à un immense bâtiment d'une série de plusieurs pavillons utiles au commerce qui ne suivent plus les conventions architecturales de l'ancien Paris. Ces bâtiments ne reposent pas sur de solides piliers en pierre : « ceci tuera cela, le fer tuera la pierre » (p. 293), comme le dira le personnage de Claude Lantier, reprenant les propos du Claude Frolo de *Notre-Dame de Paris*. Dans *Le Ventre de Paris*, l'auteur met en avant l'utilisation de nouveaux matériaux qui allègent considérablement les structures :

Mais ce qui [...] surprenait [Florent], c'était, aux deux bords de la rue, de gigantesques pavillons, dont les toits superposés lui semblaient grandir, s'étendre, se perdre, au fond d'un poudroiement de lueurs. Il rêvait, l'esprit affaibli, à une suite de palais énormes et réguliers, d'une légèreté de cristal, allumant sur leurs façades les mille raies de flammes de persiennes continues et sans fin (p. 39).

On comprendra que la pierre a été remplacée par le fer, tandis que le verre est dominant. À ce sujet, Henri Mitterand note l'appréciation de l'auteur pour ces matériaux : « Zola voit en eux [les pavillons des Halles] le parfait spécimen de l'architecture moderne, qui privilégie le fer et le verre, gagnant ainsi en hauteur,

en légèreté et en lumière<sup>137</sup> ». Pour Florent, éloigné de Paris depuis longtemps, cette architecture innovatrice est véritablement surprenante. D'ailleurs, pas rassuré, il compare le lieu à un monstre dont il peut « entendre le souffle colossal » (p. 44).

En outre, Zola, avec le personnage de Florent, rappelle que le nouveau Paris compte des exclus. Il introduit un exclu de la société qui devient la voix des mécontents : ceux qui ne profitent pas du régime impérialiste et qui, par conséquent, ont du mal à apprécier les transformations majeures de l'urbanisme et de l'architecture. De manière générale, le regard du personnage est influencé par le ressentiment envers une ville qui l'a déjà livré aux autorités.

Nul doute que l'auteur dans cet exercice vise à reproduire et mettre en avant les excès de son temps. À travers le regard de Florent, le lecteur est sceptique quant à l'appréciation de Zola pour les structures architecturales des Halles. La confusion provient du choix du personnage. Si l'auteur des *Rougon-Macquart* avait eu l'intention d'offrir au lecteur une image entièrement positive du lieu, n'aurait-il pas utilisé plutôt le regard de Claude, qui « rôd[e] sur le carreau des nuits entières, rêvant des natures mortes colossales, des tableaux extraordinaires » (p. 58)? Par l'entremise de Florent voici ce que le lecteur peut voir :

L'ombre, sommeillant dans les creux des toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire (p. 55).

---

<sup>137</sup> Henri Mitterand, *Zola*, t. II, *op. cit.*, p. 107.

Enfin, derrière la magnificence de la structure naturelle, apparaît un monstre de métal. L'aspect architectural des romans étudiés donne lieu à deux visions divergentes. À tel point que, dans *La Curée*, alors que Zola visait à tout critiquer, nous notons ici des remarques qui vont dans le sens opposé. *Le Ventre de Paris* est par conséquent le roman dans lequel l'attitude de l'auteur des *Rougon-Macquart* commence à vaciller; en effet, on se rappelle qu'à l'origine, il se voulait l'un des plus impitoyables opposants au régime et à ses réalisations. Toutefois, l'étude présente de la vie parisienne et de l'architecture révèle une attitude ambivalente à l'endroit des transformations urbaines et architecturales qui ont complètement remodelé le Paris du Second Empire, comme les pages suivantes vont le montrer.

### **2.2.1 Les Halles**

Dans sa représentation architecturale, Zola utilise nombre de qualificatifs pour décrire les Halles: « colosse de fonte » (p. 59), « gigantesque ventre de métal » (p. 62), entre autres. Tout tend dans cet univers d'acier et de débordement de nourriture à exclure Florent, le maigre. L'auteur dans sa démarche met en avant le fait que ce milieu n'est pas pour tout le monde: l'architecture moderne contribue dans certains cas à l'exclusion sociale. D'ailleurs, l'ancien forçat (Florent), à la fin du roman, prend conscience de ce phénomène de rejet et constate que « les Halles étaient complices [de son

arrestation], que c'était le quartier entier qui le livrait<sup>138</sup>. Autour de lui, montait la boue de ces rues grasses » (p. 415). Son ami Claude Lantier l'avait pourtant quelque peu prévenu en lui expliquant le fonctionnement de « la bataille des Gras et des Maigres » (p. 301). Selon le peintre, cela fonctionne de la sorte depuis le début des temps :

Caïn était un gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... C'est une continuelle ripaille, du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se trouvant avalé à son tour (*ibid.*).

Malgré les aspects monstrueux qui ressortent des regards de Florent, des sentiments humains, filiaux, interpellent Cadine et Marjolin, son amoureux, au point qu'ils deviennent des parents. On voit ainsi que :

[I]es pavillons s'élevèrent sous leurs petites mains. De là vinrent les tendresses qu'ils eurent pour les Halles, et les tendresses que les grandes Halles leur rendirent. Ils étaient familiers avec ce vaisseau gigantesque, en vieux amis qui en avaient vu poser les moindres boulons. Ils n'avaient pas peur du monstre, tapaient de leur poing maigre sur son énormité, le traitaient en bon enfant (p. 256).

Nous sommes en présence ici non plus d'un monstre, mais d'un gros bébé, qui par nature est inoffensif. L'auteur va plus loin dans son interprétation, puisqu'il écrit que le nouveau-né en grandissant va jusqu'à prendre soin de ses parents : « [i]ls en vinrent tous deux à ne plus quitter les Halles. Ce fut leur volière, leur étable, la mangeoire colossale où ils dormaient, s'aimaient, vivaient, sur un lit immense de

---

<sup>138</sup> « Zola subordonne la volonté humaine à la volonté du milieu, et c'est cette volonté du milieu qui est tout le côté lyrique, non scientifique de son œuvre » (Joan Yvonne Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 72).

viandes, de beurres et de légumes » (p. 258). Claude Lantier, toujours à la recherche « de tableau colossal », « devint le grand ami des deux gamins » (p. 263) et c'est sous l'œil d'un converti, d'un amoureux du nouveau Paris, qu'il parle à Cadine et à Marjolin :

[...] en longeant les larges rues neuves, la rue du Pont-Neuf et la rue des Halles, il expliquait aux deux gamins la vie nouvelle, les trottoirs superbes, les hautes maisons, le luxe des magasins; il annonçait un art original qu'il sentait venir, disait-il, et qu'il se rongait les poings de ne pouvoir révéler (p. 264).

Même Florent délaisse parfois le regard critique pour pénétrer dans une vision objective. Il surprend le lecteur par des descriptions qui traduisent une beauté alliant légèreté de construction et esthétique digne d'un lépidoptère<sup>139</sup> :

Il se plaisait aussi, le soir, aux beaux couchers de soleil qui découpaient en noir les fines dentelles des Halles, sur les lueurs rouges du ciel; la lumière de cinq heures, la poussière volante des derniers rayons, entraît par toutes les baies, par toutes les raies des persiennes; c'était comme un transparent lumineux et dépoli, où se dessinaient les arêtes minces des piliers, les courbes élégantes des charpentes, les figures géométriques des toitures (p. 202).

Encore une fois, on ne parle plus ici du monstre. Au contraire, les Halles sont présentées dans leur plus bel aspect : une des merveilles du Second Empire. Est-ce bien cela que Zola cherche à montrer?

---

<sup>139</sup> Tous les bâtiments n'étaient pas aussi beaux puisque « [l]e premier bâtiment des Halles nouvelles avouait trop ostensiblement la vocation répressive de la ville haussmannienne; [on le] surnomm[ait] le "for de la Halle" ». Voir Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Les Images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *loc. cit.*, p. 39.

### 2.2.2 La charcuterie

Difficile de passer outre! « [La charcuterie] faisait le coin de la rue Pirouette. Elle était une joie pour le regard. Elle riait, toute claire, avec des pointes de couleurs vives qui chantaient au milieu de la blancheur de ses marbres » (p. 75). L'intensité lumineuse et la grandeur que dégage l'endroit contrastent avec « l'ouverture de la rue [qui] faisait un trou noir » (p. 74). On se rappelle que l'hôtel Saccard, dans *La Curée*, est d'une architecture capricieuse et nous est présenté sous une forme singulière, puisque le tout « semble appartenir au règne végétal<sup>140</sup> ». Comme dans son dernier roman, Zola représente un bâtiment nouveau genre dont l'aspect végétal est dominant :

Les deux panneaux latéraux de la devanture, également peints et sous verre, représentaient de petits Amours joufflus, jouant au milieu des hures, de côtelettes de porc, de guirlandes de saucisses; et ces natures mortes, ornées d'enroulement et de rosaces, avaient une telle tendresse d'aquarelle, que les viandes crues y prenaient des tons roses de confitures. Puis, dans ce cadre aimable, l'étalage montait. [...] par endroits, des feuilles de fougère, délicatement rangées, changeaient certaines assiettes en bouquets entourés de verdure (p. 75).

La façade présente un débordement de nourriture : « un monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses » (*ibid.*). L'auteur des *Rougon-Macquart* représente un lieu qui est plus qu'un simple commerce. En effet, comme dans son roman précédent, on se croirait dans « le palais féerique du parvenu<sup>141</sup> ». Quenu, le frère de Florent et propriétaire de la charcuterie, y investit « plus de trente mille francs en marbres, en glaces et en dorures » (p. 98).

---

<sup>140</sup> Janice Best, « Espace de perversion et perversion de l'espace. La génération du récit dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 112.

<sup>141</sup> Émile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 165.

Ce lieu est le berceau du gras pour les gras. Quelque temps après l'arrestation de Florent, l'endroit est au mieux de sa forme : « [I]a charcuterie suait de nouveau la santé, une santé grasse. Les bandes de lards entrevues, les moitiés de cochon pendues contre les marbres, mettaient là des rondeurs de ventre, tout un triomphe du ventre » (p. 424).

Finalement, la charcuterie symbolise l'enrichissement des petits bourgeois sous le Second Empire.

### 2.3 Vues sur Paris

Les personnages principaux du roman perçoivent Paris d'un œil qui sert leur cause. Ainsi, Florent est victime du milieu, car « *Le Ventre de Paris* [c'est avant tout] l'espace de la répression<sup>142</sup> ». Claude, pour sa part, en qualité de peintre<sup>143</sup>, jette un regard contemplatif et sans amertume, contrairement à Florent. Les affaires de Lisa vont bien, et ce dans un Second Empire qu'elle appuie sourdement. Elle se présente en gardienne de cette prospérité<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Les Images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *loc. cit.*, p. 34.

<sup>143</sup> « Le regard esthétique du peintre est tel que la perception artistique seule est constitutive de l'émotion esthétique. Le problème du rapport entre l'objet d'art et ce qu'il représente est esquivé dans cette perspective naturaliste par le fait que la réalité est directement le tableau » (Servanne Woodward, « Un tableau du *Ventre de Paris* », *loc. cit.*, p. 49).

<sup>144</sup> « [L]'espace haussmannien est l'opérateur d'une double visibilité : il tend un miroir complaisant aux nantis, favorise le culte narcissique des classes de loisir, organise l'exposition permanente des valeurs marchandes et symboliques qui fondent l'idéologie de la "bourgeoisie laborieuse" et il traque à la loupe les désordres les plus infimes qui agitent les classes laborieuses, autant dire les classes dangereuses » (*Ibid.*).

### 2.3.1 Florent

Le personnage de Florent est quelque peu le « Zola de vingt ans, 1860-1862, sans métier, sans le sou, irrégulier, déclassé, indigné<sup>145</sup> ». De plus, ce personnage, plutôt que de stigmatiser une société qui le rejette, prône un idéal républicain, cher à l'auteur<sup>146</sup> : il veut « venger un jour l'humanité traitée à coups de fouet et la justice foulée aux pieds » (p. 205). On le voit aussi délaissier un projet qui lui tient à cœur pour se lancer dans d'importantes entreprises visant à faire valoir la justice sociale et qui offrent une solution à la misère qu'il côtoie :

[l']ouvrage sur Cayenne [est] coupé par d'autres projets, des plans de travaux gigantesques, dont il jetait l'esquisse en quelques lignes. Successivement, il ébaucha une réforme absolue du système administratif des Halles, une transformation des octrois en taxes sur les transactions, une répartition nouvelle de l'approvisionnement dans les quartiers pauvres, enfin une loi humanitaire, encore très confuse, qui emmagasinait en commun les arrivages et assurait chaque jour un minimum de provisions à tous les ménages de Paris (p. 204).

Comme nous l'avons déjà indiqué, le regard de Florent est affecté par une souffrance continue : « on l'avait traité en loup, il se trouvait maintenant comme marqué par l'exil pour quelque besogne de combat » (p. 205). L'errance et l'incertitude marquent aussi l'attitude du personnage. Aussi ses premières impressions, dès son retour dans la grande ville, sont-elles d'un aspect funèbre et tristement grandiose :

L'avenue lui paraissait démesurée. Les centaines de lieues qu'il venait de faire n'étaient rien; ce bout de route désespérait, jamais il n'arriverait à ce sommet couronné de lumières. L'avenue plate s'étendait, avec ses lignes de grands arbres et de maisons basses, ses larges trottoirs grisâtres, tachés de l'ombre des branches, les trous sombres des rues transversales, tout son silence et toutes ses

---

<sup>145</sup> Henri Guillemin, « Préface », dans Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 24.

<sup>146</sup> « Paix, liberté, justice, fraternité, tels sont donc les mots qui, chez [Zola], s'associent automatiquement au rêve d'une cité idéale, d'un monde où les relations seraient plus humaines » (Colette Becker, « Républicain sous l'Empire », *Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 14).

ténèbres; et les becs de gaz, droits, espacés régulièrement, mettaient seuls la vie de leurs courtes flammes jaunes, dans ce désert de mort (p. 36).

L'ancien forçat se dirige lentement vers une ville qui, par sa démesure, semble lui échapper : « Florent n'avancait plus, l'avenue s'allongeait toujours, reculait Paris au fond de la nuit » (p. 36). En fait, perdu dans ce nouvel univers, il est « fâché d'ignorer où il était » (p. 39). Rien ne semble altérer sa vision pessimiste qui perçoit les transformations de Paris comme la fantaisie de quelques élus : « [q]uand il déboucha dans la grande rue du milieu, il songea à quelque ville étrange, avec ses quartiers distincts, ses faubourgs, ses villages, ses promenades et ses routes, ses places et ses carrefours, mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque » (p. 55). Le montage de cette « formidable utopie architecturale<sup>147</sup> » permet à Zola de mieux dénoncer les réalisations urbanistiques et architecturales d'Hausmann, le maître d'œuvre de la volonté de l'Empereur. Aussi représente-t-il, dans ce roman, l'ancien Paris comme un milieu décent, qui, dans le cas de Florent, est attirant : « dans l'air large de la nouvelle rue du Pont-Neuf » le personnage aperçoit avec plaisir « quelques jaunes et bonnes vieilles façades de l'ancien Paris » (p. 65).

Le nouveau Paris, pour le personnage, essentiellement maigre, est un milieu hostile, incompatible : « [l]es Halles géantes [...] lui semblaient la bête satisfaite et digérant, Paris entripaillé, cuvant sa graisse, appuyant sourdement l'Empire » (p. 205).

---

<sup>147</sup> Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Les Images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *loc. cit.*, p. 36.

Parmi les visions critiques du personnage central émerge une vue qui se rapproche d'un certain romantisme :

Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, où il les avait vues allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur mâture prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple (p. 62).

On remarque en parcourant ces lignes que Florent ne s'attarde pas au détail, mais voit l'ensemble des pavillons des Halles comme un tout qui ne cesse de l'interpeller, lui, le maigre : « il entendait le long roulement qui partait des Halles. Paris mâchait les bouchées à ses deux millions d'habitants. C'était comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes ses veines » (p. 68). On aura compris que Zola représente des bâtiments qui, par leur construction en fonte et en verre, dépassent le cadre architectural pour rejoindre celui du fantastique.

Avec son personnage principal, l'auteur des *Rougon-Macquart* présente la ville sous plusieurs angles, et ce afin de mieux appréhender « la relation entre l'effet d'encadrement et l'urbanisme, entre la conceptualisation artistique et littéraire des formes de ce qu'on appelle en anglais *the built environment*, c'est-à-dire le milieu physique et la vie individuelle et sociale<sup>148</sup> ». Le regard *actif* de

---

<sup>148</sup> « L'encadrement serait donc une relation proportionnelle, une gamme changeante d'angles de vision et de conceptions mentales, ce serait le coup d'œil créateur saisissant une totalité encore à construire, bref une *performance*, une vision performative » (Rima Drell Reck, « Lumières de la ville, instant moderniste. Manet, Zola, Caillebote, James », *Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 278).

Florent et de Lantier dépasse en cela celui du passant, car il permet de recréer le cadre urbain.

En outre, on note que ce personnage central est en pleine possession de ses capacités intellectuelles et, ne faisant pas partie de la famille des Rougon-Macquart, il n'est pas sujet à des détraquements de quelque sorte que ce soit. De plus, c'est un homme cultivé en qualité d'ancien professeur qui est, comme Zola, épris de justice, comme nous l'avons vu. Ses perceptions sont très révélatrices de la vision de l'auteur et surtout du Paris qu'il cherche à montrer au lecteur.

En somme, la perspective de Florent sur Paris est plutôt critique en raison de sa maigreur – incompatible avec le milieu – et du fait qu'une injustice l'a jeté au bain. Malgré cela et malgré le fait qu'il regrette parfois le vieux Paris, il semble comprendre que les Halles ont leur utilité et qu'elles sont, sous un certain angle, esthétiques.

### 2.3.2 Claude Lantier

Les personnages de Florent et de Claude Lantier permettent d'appréhender la pensée de l'auteur dans la mesure où ils révèlent un manque de cohésion dans les sentiments exprimés à l'égard des grands travaux du Second Empire. En effet si Florent, bien que méfiant, est attiré par la grandeur des Halles, Lantier<sup>149</sup>, lui, est totalement convaincu de leur splendeur et de leur utilité. Le traitement narratif de Claude Lantier nous permet de voir les couleurs de Paris. Tout apparaît alors

---

<sup>149</sup> « Le romancier distingue trois types d'écrans : classique, romantique et réaliste. Il revendique sa préférence pour l'écran réaliste, mais à travers Lantier, Zola se fait visionnaire et s'exprime plutôt par le biais d'un modèle esthétique romantique » (Isabelle Schaffner, « Le Paris de l'artiste et l'artiste de Paris dans *Les Rougon-Macquart* », *Excavatio*, n° XVII, 2002, p. 83).

embelli, charmant sous l'œil du peintre à la recherche de toutes les images des scènes de la vie dont il se nourrit littéralement : « je déjeune ici, par les yeux du moins, cela vaut encore mieux que de ne rien prendre » (p. 58), puis : « Il rôdait sur le carreau des nuits entières, rêvant des natures mortes colossales, des tableaux extraordinaires » (*ibid.*). Il n'est pas étonnant que, dans sa quête, il perçoive Paris sous un angle enchanteur. En balade avec ses amis,

Claude se retournait, [a]u loin les Halles, vues de biais, l'enthousiasmaient; une grande arcade, une porte haute, béante, s'ouvrait; puis les pavillons s'entassaient, avec leurs deux étages de toits, on eût dit des profils de maisons et de palais superposés, une babylone de métal, d'une légèreté hindoue, traversée par des terrasses suspendues, des couloirs aériens, des ponts volants jetés sur le vide (p. 270).

Lantier ne laisse présager aucune ambiguïté de jugement sur le microcosme que représente le centre du Paris contemporain où il se plaît tant. Il ne voudrait être nulle part ailleurs : « on était aux Halles centrales, à ce colosse de fonte, à cette ville nouvelle, si originale. Les imbéciles avaient beau dire, toute l'époque était là » (p. 59). Un peu plus loin dans le livre, le peintre donne son point de vue à Florent : « [d]epuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de l'époque : et ce sont les Halles centrales » (p. 294). Les réalisations que sont les Halles représentées par Zola et perçues par le jeune peintre sont une véritable réussite, au point que, pour les vanter, Zola prête à Lantier la terminologie qu'il applique généralement au naturalisme littéraire : « il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, tout expérimental et tout matérialiste » (p. 263). Était-ce bien l'intention initiale de l'auteur de montrer la capitale française et surtout le travail de Napoléon III sous un jour aussi positif?

Tout porte à croire que le travail du texte mène Zola à atténuer sa charge contre le Second Empire.

Finalement, Zola, avec Claude Lantier, le peintre<sup>150</sup>, présente un urbanisme et une architecture modernes et fonctionnels grâce aux grands travaux d’Haussmann. Cela est en contradiction avec le projet qu’esquissait Zola dans ses « Notes préalables sur *Le Ventre de Paris* ». En effet, le projet était de représenter « [...] la bourgeoisie digérant, [...] la bedaine pleine et heureuse se ballonnant au soleil et roulant jusqu’au charnier de Sedan »; Zola projetait de représenter « les Halles [jetant] à Paris la nourriture à la pelle, pour que la bête reste tranquille dans sa cage<sup>151</sup> ». La manière somme toute positive dont il représente les Halles semble en contradiction avec ce projet.

### 2.3.3 Lisa

« Quels gredins que les honnêtes gens » (p. 424), voilà comment se termine ce roman qui vise la « classe moyenne de petits commerçants, [de] petits rentiers, qui font l’armature d’un pays, la solidité de ses assises, le réceptacle de ses vertus<sup>152</sup> ». Zola dans *La Curée* met en avant Lisa, ce personnage irréprochable, dans le but d’exposer « l’honnêteté de sa classe et [de] montrer quels dessous formidables de lâcheté et de cruauté il y a sous la chair calme d’une bourgeoise<sup>153</sup> ». Ce personnage est radicalement opposé à celui de Florent. En

---

<sup>150</sup> « Dans l’imaginaire zolien, Paris, son commerce et sa société de consommation redéfinissent l’identité des artistes, leur statut social et leur énergie créatrice » (Isabelle Schaffner, « Le Paris de l’artiste et l’artiste de Paris dans *Les Rougon-Macquart* », *loc. cit.*, p. 85).

<sup>151</sup> Cité dans Henri Guillemin, « Préface », p. 12 et p. 19.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>153</sup> *Ibid.*

effet, hormis ce que nous venons de mentionner, Lisa est le truchement des gras qui sont en opposition aux maigres représentés par Florent. De plus, contrairement à son beau-frère, elle se confond parfaitement avec son milieu, voire avec les produits qu'elle vend :

Le fumet des viandes montait, elle était comme prise, dans sa paix lourde, par l'odeur des truffes. Ce jour-là, elle avait une fraîcheur superbe; la blancheur de son tablier et de ses manches continuait la blancheur des plats, jusqu'à son cou gras, à ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes. Intimidé à mesure qu'il la regardait, inquiet par cette carrure correcte, Florent finit par l'examiner à la dérobée, dans les glaces, autour de la boutique. Elle s'y reflétait de dos, de face, de côté; même au plafond, il la retrouvait, la tête en bas avec son chignon serré, ses minces bandeaux, collés sur les tempes. [...] le profil de Lisa, avec sa forte encolure, ses lignes rondes, sa gorge qui avançait, mettait une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues (p.117).

Lisa ne peut voir Paris que sous l'angle de la satisfaction, puisque ses affaires vont bien. Elle est complice du régime qui lui assure la prospérité. Elle invite vivement son mari à adopter sa ligne de conduite : « la politique des honnêtes gens... Je suis reconnaissante au gouvernement, quand mon commerce va bien, quand je mange ma soupe tranquille et que je dors sans être réveillée par des coups de fusil » (p. 236). Celui-ci répond que l'Empire est « le règne de la débauche, des affaires véreuses, du vol à main armée » (p. 237). À cela, Lisa répond : « [l]es autres, ça ne me regarde pas; qu'ils soient des canailles, s'ils veulent! » (*ibid.*). Ce personnage est donc en parfaite opposition avec son beau-frère, comme l'explique Anna Gural-Migdal :

Florent fait prévaloir un utopisme régénérateur axé sur un mysticisme apocalyptique prônant un idéal républicain d'égalité, de justice et de fraternité universelle. L'idéal de Lisa est lui contaminé par un utopisme dégradé, uniquement fondé sur un matérialisme radical rejetant la spiritualisation,

l'ascétisme et l'égalitarisme de l'humanité, pour se vouer à la satisfaction des appétits<sup>154</sup>.

En bref, Lisa représente la classe bourgeoise qui prospère sous le Second Empire et qui est prête à tout pour continuer dans cette voie-là.

## 2.4 Le nouveau Paris versus l'ancien Paris

Claude Lantier nous montre un vieux Paris où

[l]es maisons, tassées, renflées, avançaient leurs auvents comme « des ventres de femme grosse », selon l'expression du peintre, penchaient leurs pignons en arrière, s'appuyaient aux épaules les unes des autres. Trois ou quatre, au contraire, au fond de trous d'ombre, semblaient près de tomber sur le nez (p. 52).

Cette vue dégage une atmosphère de désordre, de manque d'espace et de lumière. On y voit des bâtiments prêts à flancher au moindre mouvement. Les grands travaux permettent de faire une comparaison et donc d'établir un contraste. Cela est particulièrement vrai au sein même des Halles, où la vieille église représente une autre époque architecturale que commente le peintre Lantier : « une rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles centrales. Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien » (p. 294). Ici, Zola associe des styles qui sont, en apparence, bien opposés. L'aspect singulier que dégage le lieu est commenté par Llinca Zarifopol :

The "encounter" between church and market is "strange" because it binds together in an asymmetrical graft two different and contradictory worlds, the

---

<sup>154</sup> Anna Gural-Migdal, « Représentation utopique et ironie dans *Le Ventre de Paris* », *loc. cit.*, p. 148.

world of the church and the world of the market, and two different types of arts, idealistic-medieval and realistic-modern<sup>155</sup>.

Une autre impression de la révolution architecturale opérée est confirmée lorsque le narrateur compare la future charcuterie de Lisa, qui allait être « une de ces claires boutiques modernes, d'une richesse de salon, mettant la limpidité de leurs glaces sur le trottoir d'une large rue » (p. 97), avec celle de l'oncle Gradelle, qui était « une sorte de boyau noir, une de ces charcuteries douteuses des vieux quartiers, dont les dalles usées gardent l'odeur forte des viandes, malgré les lavages » (*ibid.*). Les contrastes voulus par l'auteur sont éloquentes, puisqu'ils exhibent des bâtiments en pleine lumière, bordés par de larges trottoirs et de grands boulevards. On retrouve aussi une architecture qui utilise des nouveaux matériaux. Par ailleurs, de telles transformations amènent plus d'échanges, puisqu'ils accroissent l'accessibilité et la visibilité.

Dans le roman suivant, *Au Bonheur des Dames*, Zola revient sur les éléments de contraste (lumière, espace, boulevard) qu'il va beaucoup plus exploiter et mettre en valeur. L'analyse qui suit va permettre de constater à quel point l'auteur en vient à magnifier les réalisations haussmanniennes délaissant ainsi une critique de l'urbanisme et de l'architecture qui se veut de moins en moins virulente.

---

<sup>155</sup> Llinca Zarifopol, « Ceci tuera cela. The Cathedral in the Marketplace », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XVII, n<sup>os</sup> 3-4, 1989, p. 355.

## 2.5 Conclusion

Même si, de manière générale, on retrouve moins d'animosité envers le régime de Napoléon III dans *Le Ventre de Paris* que dans *La Curée*, il n'en demeure pas moins que l'auteur souligne ce qu'il considère comme les excès de cette deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La thématique dominante des *Gras* et des *Maigres* symbolise ces extrêmes. *Le Ventre de Paris*, bien qu'étant conçu sous la compilation de très nombreuses notes, est la continuité de la démarche de Zola : celle d'être le témoin de son temps, de livrer « combat contre l'Empire [et] dénonc[er] l'Ordre moral<sup>156</sup> ». Parmi les aspects représentés de la société parisienne, les transformations de Paris sont sujettes à la critique de l'auteur. Cependant, plusieurs points permettent d'appréhender la pensée ambiguë de l'auteur des *Rougon-Macquart* à l'égard de ces réalisations. D'un côté, Zola représente un univers flamboyant où la poussière d'or, les objets étincelants évoquent la grande richesse de l'époque. Il montre néanmoins que ces éclats ne sont pas accessibles à tout le monde, comme le bref passage de Florent dans la grande ville en témoigne.

D'un autre côté, l'auteur dépeint toute la fonctionnalité du quartier des Halles qui, avec une architecture novatrice composée essentiellement de fer et de verre, constitue un phare du Second Empire.

Comme nous le voyons, ce roman se distingue du précédent en ce que l'auteur exprime une certaine admiration à l'endroit des réformes urbanistiques et architecturales, tout en émettant certaines critiques du régime napoléonien.

---

<sup>156</sup> Henri Mitterand, « Libérer Zola », dans *Lire/Dé-lire*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 19.

Le prochain roman étudié, *Au Bonheur des Dames*, permettra de savoir si la tendance de l'admiration se maintient ou si l'auteur réaffirme son engagement initial contre l'Empire. Cette dernière étude validera probablement l'idée émise dès le départ : une évolution involontaire de la pensée de l'auteur vis-à-vis de certaines réalisations du Second Empire.

### Chapitre III : *Au Bonheur des Dames*

La présente thèse n'aurait pu être complète sans l'étude d'*Au Bonheur des Dames*<sup>157</sup>, puisqu'une étape capitale dans l'évolution de la pensée zolienne vis-à-vis des réalisations des grands travaux du Second Empire y est franchie. En effet, on dépasse ici le seuil de la simple représentation de l'urbanisme et de l'architecture pour anticiper les changements à venir en matière de travaux. La visée mimétique s'en trouve modifiée. À ce propos, Jeanne Gaillard offre un éclaircissement qui va dans le sens de ce que nous allons pouvoir démontrer dans ce chapitre :

Tenu de faire partager à ses lecteurs l'admiration que les contemporains du Second Empire avaient éprouvée pour les « débuts superbes » des magasins de la *Paix* notamment, Zola, à mesure qu'il écrit, se fait un système de l'anachronisme dont il refusait le principe au début de son travail. [...] il met l'architecture du *Bonheur des Dames* au goût du jour<sup>158</sup>.

Après l'abondance des critiques formulées dans *La Curée*, après l'admiration pour les Halles dans *Le Ventre de Paris*, voici le temps pour l'auteur de donner aux réalisations haussmanniennes une nouvelle dimension : celle du génie visionnaire. De prime abord, on ne peut que s'étonner de cette démarche qui réhabilite Haussmann et, à travers lui, l'Empereur. Rappelons que, initialement, Zola visait à faire une critique accablante du Second Empire.

---

<sup>157</sup> « *Au Bonheur des Dames* peut être lu comme un excellent documentaire sur les transformations des paramètres commerciaux dans le Paris du Second Empire » (Pierre-Emmanuel Coudert, « Le Mythe dans *Au Bonheur des Dames* », *Excavatio*, n° X, 1997, p. 192).

<sup>158</sup> Jeanne Gaillard, « Préface », dans Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio » 1980 [1883], p. 9. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages de cette édition.

### 3.1 L'urbanisme

Ainsi donc, dans *Au Bonheur des Dames*, Zola représente « la fête urbaine » : « [c]e n'est plus la fête aristocratique des beaux jours de l'Empire [telle que représentée dans *La Curée*] mais une fête bourgeoise<sup>159</sup> ». On voit ainsi le pouvoir du grand magasin qui descend dans la rue et interpelle les passants : « Il y avait là, au plein air de la rue, sur le trottoir même, un éboulement de marchandises à bon marché, la tentation de la porte, les occasions qui arrêtaient les clientes au passage » (p. 31). Denise, le personnage central, pénètre dans un Paris qui est étranger, un peu comme Florent dans *Le Ventre de Paris*. Le lecteur découvre de cette manière la ville selon un regard extérieur. Cette ville toutefois n'a toujours rien de rassurant, car « les deux intrus [...] s'y trouvent enfermés<sup>160</sup> » et on voit Denise qui est « toujours inquiétée par la grande ville » (p. 173).

On remarque aussi que Zola, quand il parle des futures transformations de l'urbanisme, utilise le champ lexical d'un chirurgien<sup>161</sup> qui découpe la chair d'un patient (la trouée devait éventrer [la rue de Choiseul et la rue de la Michodière] d'une large entaille », p. 268). Ce même vocabulaire est utilisé dans *La Curée* quand Saccard fait état des travaux à venir : « une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout, Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes<sup>162</sup> ». Cette terminologie permet à Zola de maintenir une certaine ambiguïté quant à son appréciation des travaux haussmanniens. En bref, dans le cadre de l'urbanisme,

---

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> Atsuko Nakai, « La Dynamique romanesque du « labyrinthe » dans *Les Rougon-Macquart*. De la figure mythologique au réseau moderne », *Cahiers naturalistes*, vol. XLIV, n° 72, 1998, p. 378.

<sup>161</sup> « Après lui, tous les romanciers réalistes se sont rêvés en manieurs de scalpel » (Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *Émile Zola. Mémoire et sensations* (s.l. dir. Véronique Cnockaert), Montréal, XYZ éditeur, « Document », 2008, p. 123).

<sup>162</sup> Émile Zola, *La Curée*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio », 1981 [1872], p. 114.

Zola reproduit un espace modifié par le scalpel et dans lequel la rue est investie par les activités commerciales.

### 3.1.1 Le quartier de la Michodière

Le quartier que l'auteur représente est en pleine transformation. Une « nouvelle voie » (p. 108) vient ouvrir, aérer et surtout apporter de nouveaux clients au grand magasin. On peut croire alors que cet axe facilite la circulation des biens et des personnes. Zola montre que non seulement les travaux haussmanniens changent les lieux, mais le grand magasin, qui symbolise le nouveau commerce, dévore les petits commerces par une succession d'agrandissements. Zola décrit tout cela avec un certain détachement naturaliste<sup>163</sup>. Le quartier est par conséquent le terreau d'une grande mutation. Un nouveau style de vie s'y installe. Dans sa formidable expansion, le commerce est la dominante du lieu : il prend d'assaut la rue. Toute l'animation du quartier semble venir de là :

Des drapeaux flottaient à la porte, des pièces de lainage battaient l'air frais du matin, animant la place Gaillon d'un vacarme de fête foraine; tandis que, sur les deux rues, les vitrines développaient des symphonies d'étalages, dont la netteté des glaces avivait encore les tons éclatants. C'était comme une débauche de couleurs, une joie de la rue qui crevait là, tout un coin de consommation largement ouvert, et où chacun pouvait aller se réjouir les yeux (p. 126).

---

<sup>163</sup> L'étude sur le Naturalisme d'Yves Chevrel montre cinq « attitudes » de la critique littéraire face à la compréhension du terme naturalisme. On retiendra, pour la présente thèse, la définition d'Yves Chevrel lui-même : « Le texte naturaliste se définit volontiers comme un "lambeau", une "tranche", une "page" de vie humaine. Cette perspective entraîne un certain nombre de refus : de l'étrange, de la fantaisie, de l'artificiel, à la limite de l'art lui-même [...]. [Le] "sens du réel", qualité primordiale que Zola exige de l'écrivain naturaliste, implique à première vue que cet écrivain se soumette aux multiples manifestations du réel, et tout d'abord au désordre apparent dans lequel les phénomènes apparaissent » (Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1982, p. 109).

En outre, l'auteur représente un quartier qui a la force de s'unir pour agir. On l'a vu dans *Le Ventre de Paris* quand le quartier tout entier livrait Florent<sup>164</sup>. Dans le présent roman, le quartier conserve la mémoire de la construction d'*Au Bonheur des Dames* et entretient une rumeur qui vient entacher le succès du grand magasin. Ils finissent par devenir mari et femme. Le quartier soupçonne Octave Mouret d'avoir tué sa femme « pour fonder la maison sur le sang de ses membres » (p. 167)<sup>165</sup>. Janet Beizer commente la récurrence de cette image dans le roman en soulignant que « her blood act[s] as mortar<sup>166</sup> ». Il faut dire que Mme Hédouin est le point d'origine du grand magasin mythique. C'est elle, qui dans *Pot-Bouille*, prend Octave Mouret en qualité d'employé. Rapidement une complicité naît entre ces deux êtres épris de commerce.

Probablement de manière à mieux accentuer les différences, Zola représente un quartier marqué par les oppositions. On voit ainsi Denise rentrant *Au Vieil Elbeuf*, la boutique de son oncle qui symbolise l'ancien commerce, un soir sous la pluie, saisie par l'horreur du milieu. L'auteur en souligne d'abord l'insalubrité (« la chaussée était trouée de flaques, les ruisseaux roulaient des eaux sales, une boue épaisse, piétinée, poissait les trottoirs », p. 58), puis l'atmosphère déplaisante (« [u]n souffle humide, l'haleine du vieux quartier », p. 59), pour finalement en décrire la laideur (« [c]'était toute une vision de l'ancien Paris mouillé, dont elle grelottait, avec un étonnement navré de trouver la grande ville

---

<sup>164</sup> Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Éditions Gallimard, « Folio classique », 2002, p. 415.

<sup>165</sup> « Zola impose le système mythique qui structure le roman : le Grand Magasin-monstre, qui a déjà bu le sang d'une femme » (Colette Becker et Agnès Landes, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Hatier, « Profil d'une œuvre », 1999, p. 58).

<sup>166</sup> Janet Beizer, « Au (delà du) Bonheur des Dames. Notes on the Underground », *Australian Journal of French Studies*, n° XXXVIII, 2001, p. 398.

si glaciale et si laide », *Ibid.*). Comme nous le verrons ci-dessous, du magasin *Au Bonheur des Dames*, bien situé à proximité du *Vieil Elbeuf*, se dégage une atmosphère contraire.

### 3.1.2 La rue et les grands boulevards

La genèse du roman ne reflète pas systématiquement la chronologie des transformations haussmanniennes<sup>167</sup>. Le lecteur assiste à la création d'un nouvel espace urbain, puisque toute l'action du roman se déroule entre 1864 et 1869.

Comme nous venons de le voir, le rayonnement du grand magasin est tel qu'il investit la rue où, selon les mots de Jeanne Gaillard, « le nouveau style architectural fait systématiquement descendre la fête dans la rue<sup>168</sup> ». Telle est l'idée que l'auteur exploite dans ce roman. On aperçoit ainsi « à l'encoignure de la rue de la Michodière et de la rue Neuve-Saint-Augustin, un magasin de nouveautés dont les étalages éclataient en notes vives, dans la douce et pâle journée d'octobre » (p. 29-30). Le passant est ainsi *happé*, et en se rapprochant du magasin, il peut observer tout ce qui s'y passe : « Devant la porte, deux commis, montés sur une échelle double, finissaient de pendre des lainages, tandis que, dans une vitrine de la rue Neuve-Saint-Augustin, un autre commis [...] plissait délicatement une pièce de soie bleue » (p. 30). L'architecture moderne permet

---

<sup>167</sup> « [N]égligeant les voies complexes et contradictoires empruntées par l'Histoire, [Zola] a retenu la confrontation extrême qui opposait les Grands Magasins aux petits commerces (les laissés-pour-compte de l'évolution). Il a resserré entre 1864 et 1879 une évolution qui s'est étirée des années 1850 aux années 1880, époque où les grands magasins affirmèrent leur domination [...] l'*inventio* n'est pas soumise à la mimésis » (Colette Becker, *Émile Zola*, Paris, Hachette, 1993, p. 78).

<sup>168</sup> Jeanne Gaillard, « Préface », dans *Émile Zola, Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 12.

d'apercevoir « l'amoncellement des marchandises, par les glaces sans tain, qui [...] ouvr[ent] la maison en plein jour » (p. 297).

Nous avons vu dans les chapitres précédents que la rue représentée par Zola est le lieu privilégié de l'observation. En effet, l'architecture moderne permet aux regards de s'infiltrer dans les maisons et les édifices. Alors que le commerce s'installe dans la rue dans *Au Bonheur des Dames*, celle-ci devient aussi une place d'échanges par excellence. On peut par conséquent affirmer que chez l'auteur des *Rougon-Macquart*, la rue est l'espace incontournable, le lieu où l'action se déroule. Comme nous l'avons observé dans les romans antérieurs, c'est aussi un lieu de promiscuité, un espace malsain<sup>169</sup> redouté de plusieurs. Denise, malgré les nombreux problèmes liés à sa situation d'employée renvoyée du *Bonheur des Dames*, « souffrait davantage [...] des importunités de la rue, de la continuelle obsession des passants » (p. 241).

Dans une perspective positive, qui donc s'oppose à ce que nous venons de dire sur la rue, l'auteur représente l'arrivée d'une nouvelle voie – un boulevard – comme un grand événement qui va permettre à la lumière de passer et aux clients d'accourir vers les commerces : « Il y avait près de trois ans que Mouret [le propriétaire du magasin *Au Bonheur des Dames*] attendait ces travaux, d'abord dans la prévision d'un mouvement plus actif des affaires » (p. 109). Une fois le boulevard achevé, l'auteur évoque l'atmosphère de sérénité qui règne alors sur la grande ville : « [L]es trottoirs étaient noirs de monde, dans la perspective fuyante

---

<sup>169</sup> Michael Maione dans son étude remarque que « [l]'état de décadence s'accuse surtout dans les rues et dans les quartiers privés de soleil et de lumière, forces vitales indispensables à l'activité humaine et symboles de la vie dans l'univers zolien » (Michael Maione, « Zola face à la ville éternelle », *Cahiers naturalistes*, n° 60, 1986, p. 159).

de la voie large et droite. Et une clameur montait entre les maisons blanches, ce fleuve humain roulait sous l'âme de Paris épandue, un souffle énorme et doux, dont on sentait la caresse géante » (p. 483).

Finalement, la rue demeure l'espace du vice dans les romans de Zola, tandis que le boulevard, signe d'un nouvel urbanisme, est vraiment bien perçu.

### 3.1.3 L'eau

Dans *Au Bonheur des Dames*, contrairement aux précédents romans, l'eau est généralement absente en tant qu'élément. Par contre, le champ lexical utilisé permet d'en déceler l'existence. On retrouve ainsi « une chute d'étoffes qui tombait avec un ronflement de rivière », des paquets qui « en coulant faisaient, au fond du trou, le bruit sourd d'une pierre jetée dans une eau profonde » (p. 69). De plus, Zola décrit en ces termes la glissoire par laquelle les paquets entrent dans le grand magasin : « elle avait maintenant un lit de fleuve, où le continuel flot des marchandises roulait avec la voix haute des grandes eaux » (p. 413). La circulation et l'activité humaines en général sont aussi exprimées en termes rappelant la fluidité : « Le bourdonnement des voix faisait un bruit énorme de fleuve » (p. 488).

En outre, le réservoir d'eau du grand magasin est un lieu mystérieux : « il en sort toujours des bruits extraordinaires, on croirait qu'il y a un monde dedans » (p. 427). C'est précisément là où Denise, alors chef de rayon du *Bonheur des Dames*, se fait surprendre – situation embarrassante – lors d'un rendez-vous avec son collègue Deloche. Pour explication de cette mise en scène, nous proposons

l'hypothèse que, pour l'auteur, le réservoir et ce qui l'entoure ne constituent pas un lieu sain. Les lignes suivantes renforcent cette idée, puisque Zola en critique la construction et sous-entend que la ville elle-même désapprouve fortement l'emplacement du réservoir : « tenu en plein ciel sur des piliers de fonte, [il] prenait un étrange profil de construction barbare, haussée à cette place par l'orgueil d'un homme. Au loin, Paris grondait » (*ibid*).

Bref, même si l'aménagement urbain du quartier ne comporte pas d'eau, il n'en demeure pas moins que l'auteur utilise cet élément urbain pour évoquer la fluidité.

### 3.2 L'architecture

Zola choisit le quartier de la Michodière, et plus particulièrement le grand magasin *Au Bonheur des Dames* ainsi que le *Vieil Elbeuf*, pour cristalliser les bouleversements parisiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>170</sup>. L'attention est portée sur ce quartier où le nouveau commerce dévore l'ancien. Lors des agrandissements successifs, l'auteur représente une architecture innovatrice faisant appel aux nouveaux matériaux (fer et verre) qui ouvrent la voie à la lumière, aux grands espaces intérieurs et allègent considérablement les structures en général. Ces matériaux étaient employés pour la construction des Halles dans *Le Ventre de Paris*, et sont à présent mis en valeur, non pas dans un grand marché, mais dans

---

<sup>170</sup> « Le Grand Magasin est une des institutions où peuvent le mieux s'appréhender la "bousculade des ambitions" qui caractérise l'époque moderne, les mutations sociologiques, les efforts pour secouer les anciennes habitudes, les progrès en de nombreux domaines, les difficultés et les conséquences négatives de cet essor. Il est un agent de la transformation économique et sociale de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à laquelle s'intéresse Zola » (Colette Becker, *Émile Zola, op. cit.*, p.130).

un magasin immense. Plusieurs éléments architecturaux s'inscrivent dans une vision futuriste. Il y a, par exemple, « une nef de gare, entourée par [l]es rampes [aux] deux étages, coupée d'escaliers suspendus, traversée de ponts volants » (p. 315). L'ambiance elle-même contribue pleinement à donner une dimension surnaturelle aux travaux. On voit ainsi

[...] les lampes électriques [qui] jetaient de larges rayons bleus, d'une intensité aveuglante. [...] [D]ans le sommeil pénible du quartier, le chantier agrandi par cette clarté lunaire, devenu colossal et fantastique, grouillait d'ombres noires, d'ouvriers retentissants, dont les profils gesticulaient sur la blancheur crue des murailles neuves (p. 281).

L'ensemble architectural apparaît hors du temps et est comparé à une tour de

Babel :

Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais de rêve, d'une Babel entassant les étages, élargissant les salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini (p. 315).

Non seulement l'auteur fait ressortir les qualités des matériaux utilisés<sup>171</sup>, mais en plus, il vante les mérites du « jeune architecte [qui] avait eu l'honnêteté et le courage de ne pas [...] déguiser [le fer] sous une couche de badigeon, imitant la pierre ou le bois » (*ibid.*).

---

<sup>171</sup> « L'architecte Frantz Jourdain – futur architecte de la Samaritaine en 1905, promoteur de l'architecture en fer et en verre –, [...] envoie [à Zola] le 14 mars [1882] un long projet pour la construction – imaginaire – d'un grand magasin moderne. "Plus d'espace, plus d'air, plus de lumière. L'ossature des constructions sera donc entièrement métallique". Zola, après avoir d'abord redouté l'anachronisme, et après avoir reçu Frantz Jourdain à Médan le 1<sup>er</sup> juin, retiendra ses suggestions, avançant de vingt ans, par la fiction, les réalités de l'architecture commerciale fin de siècle » (Henri Mitterrand, *Zola*, t. II, Paris, Fayard, 2000, p. 642).

En somme, Zola reproduit un univers futuriste<sup>172</sup> qui, plutôt que de présenter la réalité des faits, l'embellit, l'enrichit; comme l'écrit Atsuko Nakai : « Chez Zola, la puissance dynamique du réel littéraire l'a emporté sur le respect du réel historique<sup>173</sup>. » La présentation de cette architecture utopique est une importante valeur ajoutée aux travaux de l'époque du Second Empire.

### 3.2.1 Au Bonheur des Dames

« Dans la grande ville, noire et muette sous la pluie [...], il flambait comme un phare, il semblait à lui seul la lumière et la vie de la cité » (p. 60). On l'aura compris, le grand magasin *Au Bonheur des Dames* occupe une place centrale dans la grande ville et dans le roman, puisqu'il supprime carrément les autres protagonistes, comme le relève Marc Bernard : « Le principal personnage du livre, c'est le grand magasin<sup>174</sup> ». Le lecteur assiste à son formidable progrès, ses grandes transformations qui reflètent « la fatalité moderne sous la forme du déterminisme économique<sup>175</sup> ». Dans *Au Bonheur des Dames*, on remarque que l'architecture nouvelle contribue à la prospérité spectaculaire du magasin qui « est un modèle du nouveau capitalisme, modèle d'un système économique fondé sur le

---

<sup>172</sup> À ce propos, signalons les explications d'Evelyne Cosset pour qui « [l]e recours obligé à l'utopie est la preuve indiscutable des blocages de la société, l'illusion idéologique étant le seul refuge de ceux que la société a désespérés. La sublimité, la transcendance des rêves témoignent de l'ampleur des insuffisances » (Evelyne Cosset, « L'Espace de l'utopie. Nature et fonction romanesque des utopies dans *Le Ventre de Paris, Germinal, La Terre et L'Argent* », *Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 147).

<sup>173</sup> Nakai Atsuko, « Frantz Jourdain, médiateur entre architecture et littérature », *Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 278.

<sup>174</sup> Marc Bernard, *Zola par lui-même*, Paris, éditions du Seuil, 1969, p. 92.

<sup>175</sup> *Ibid.*

principe de circulation, du mouvement, de l'écoulement<sup>176</sup> ». En outre, dans sa représentation, Zola intègre une ville dans la ville, puisque « le vaste magasin [est] pareil à une ville, avec ses monuments, ses places, ses rues » (p. 84). Ainsi, selon la vision phalanstérienne de l'auteur : « [t]oute la vie était là, on avait tout sans sortir, l'étude, la table, le lit, le vêtement. *Le Bonheur des Dames* se suffisait, plaisirs et besoins, au milieu du grand Paris, occupé à ce tintamarre, de cette cité du travail qui poussait si largement dans le fumier des vieilles rues, ouvertes enfin au plein soleil » (p. 439).

À la vue du grand magasin, Denise « s'arrêta net de surprise » (p. 29). Puisque la surprise tend à être naturellement agréable, on conçoit que la protagoniste est face à un bâtiment extraordinaire qui suscite un grand intérêt : « ce magasin rencontré brusquement, cette maison énorme pour elle, lui gonflait le cœur, la retenait, émue, intéressée, oublieuse du reste » (p. 30) : « une admiration la clouait sur le trottoir » (p. 32). Tout contribue à retenir Denise : les articles en vente et le lieu en tant que tel. « Là apparaît le côté poème du livre : une vaste entreprise sur la femme, il faut que la femme soit reine dans le magasin, qu'elle s'y sente comme dans un temple<sup>177</sup> élevé à sa gloire<sup>178</sup> ». En effet, hormis le contenu remarquable des vitrines, une architecture innovatrice élève l'endroit à la dignité d'un lieu de culte. On y trouve un « air d'église » (p. 84), puis, lors des agrandissements, l'architecte tâchait d'y bâtir « une galerie centrale, vaste comme

---

<sup>176</sup> Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames* », *Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, p. 22.

<sup>177</sup> Walter Benjamin parle de l'ivresse religieuse des grands magasins (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. de Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 87).

<sup>178</sup> Henri Mitterand, *Zola*, t. II, *op. cit.*, p. 637.

une église » (p. 279). Une fois le projet terminé, la « porte [d'honneur était] haute et profonde comme un porche d'église » (p. 297). En bref, « [c]'était la cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clientes » (p. 298).

Selon Atsuko Nakai, « [l]'architecte doit [...] être le premier des ouvriers, celui qui sait réaliser la synthèse des arts en tous genres<sup>179</sup> ». Dans ce roman, on trouve une architecture du grand magasin agrémentée d'une richesse extrême qui surpasse largement celle de l'hôtel Saccard dans *La Curée*. On voit aussi une « longue salle [...] chargée d'or » (p. 313), puis « les peintures éclat[ent] [...] au milieu d'une prodigalité d'or, des flots d'or, des moissons d'or, jusqu'aux vitrages dont les verres [sont] émaillés et niellés d'or » (p. 315).

Dans cette première approche, le style et la démesure du magasin *Au Bonheur des Dames* contribuent à bouleverser Denise : « les vitrines s'enfonçaient, longeaient la rue de la Michodière et la rue Neuve-Saint-Augustin, où elles occupaient, outre la maison d'angle, quatre autres maisons [...]. C'était un développement qui lui semblait sans fin, dans la fuite de la perspective » (p. 30). L'auteur représente alors un bâtiment immense dont un premier coup d'œil ne permet pas d'en évaluer la taille réelle. Cela s'inscrit parfaitement dans la pensée zolienne qui conçoit des êtres de taille et de puissance immenses. L'isotopie du mythe est très palpable dans le roman. Par exemple, le spectre de la propriétaire qui a « son sang sous les pierres de la maison » (p. 52) alimente cela; selon les termes de Pierre-Emmanuel Coudert « [u]ne "âme" mystérieuse possède le

---

<sup>179</sup> Nakai Atsuko, « Frantz Jourdain, médiateur entre architecture et littérature », *loc. cit.*, p. 272-273.

magasin, qui engloutit les êtres en faisant table rase de leur individualité. Le *Bonheur des Dames* est l'un des monstres de la mythologie zolienne<sup>180</sup> ». Autrement dit, l'auteur en concevant cet édifice lui attribue des caractéristiques qui dépassent largement le cadre architectural pour atteindre celui du surnaturel : il lui insuffle la vie.

Dans cette même optique, plusieurs images récurrentes, chères à l'auteur, sont associées au grand magasin et à la frénésie de ses activités. Par exemple, le matin, c'est un monde d'abeilles : « Le magasin, vide encore de clientes, et où le personnel arrivait à peine, bourdonnait à l'intérieur comme une ruche qui s'éveille » (p. 30). On a aussi l'image du ventre<sup>181</sup>, image grandement exploitée dans *Le Ventre de Paris*, et qui est encore bien présente dans *Au Bonheur des Dames*, et ce pour exprimer le débordement de richesses du grand magasin : « C'était un déballage géant de foire, le magasin semblait crever et jeter son trop-plein à la rue » (p. 31). Là encore, l'auteur représente un bâtiment chargé de richesses qui privilégie le regard extérieur : « Dans le pan coupé donnant sur la rue Gaillon, la haute porte, toute en glace, montait jusqu'à l'entresol, au milieu d'une complication d'ornements, chargés de dorures. Deux figures allégoriques, deux femmes riantes, la gorge nue et renversée, déroulaient l'enseigne » (p. 30). Il est pertinent de relever à travers les trois romans étudiés, dans le cadre d'une thèse portant sur la représentation de l'urbanisme et de l'architecture dans *Les Rougon-Macquart*, que l'auteur dépeint une décoration architecturale analogue

---

<sup>180</sup> Pierre-Emmanuel Coudert, « Le Mythe dans *Au Bonheur des Dames* », *loc. cit.*, p. 193.

<sup>181</sup> « Zola part à la recherche du symbole d'une société. Et il le trouve non pas dans les cathédrales, mais dans tout ce qui satisfait les exigences du corps » (Stephan Max, *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1966, p. 66-67).

pour l'ensemble de ses principaux bâtiments. On se rappelle ainsi que dans *La Curée* « l'hôtel [Saccard] se dressait, ayant aux angles deux pavillons, deux sortes de tours engagées<sup>182</sup> »; l'hôtel « avait des balcons pareils à des corbeilles de verdure, que soutenaient de grandes femmes nues, les hanches tordues, les pointes de seins en avant<sup>183</sup> ». La charcuterie Quenu-Gradelle dans *Le Ventre de Paris* comportait « deux panneaux latéraux de la devanture, également peints et sous verre, représenta[nt] des petits amours joufflus, jouant au milieu des hures<sup>184</sup> ». Enfin, dans *Au Bonheur des Dames*, « la porte centrale [du grand magasin est] décorée, d'une profusion de mosaïques, de faïences, de terres cuites, surmontée d'un groupe allégorique dont l'or neuf rayonnait, la Femme habillée et baisée par une volée riieuse de petits Amours » (p. 479). Ces informations font ressortir que Zola utilise comme modèle une façade imposante, très chargée et soutenue latéralement par deux structures ornementées de sculptures allégoriques érotisantes; le tout interpelle fortement le passant.

Par ailleurs, *la ruche* comme *le ventre* sont voués à d'intenses activités qui finissent par créer une *surchauffe*. Le bâtiment est alors comparé à une puissante machine à vapeur, image aussi récurrente, puisqu'elle est déjà vue dans *Le Ventre de Paris*<sup>185</sup>. À ce sujet, Joan Yvonne Dangelzer observe que « [l]e symbole qui hante perpétuellement l'imagination de Zola est celui de la machine, création de l'âge scientifique<sup>186</sup> ». En observant le grand magasin, « Denise eut la sensation

---

<sup>182</sup> Émile Zola, *La Curée*, ed. cit., p. 52.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 75.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>186</sup> Joan Yvonne Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 223.

d'une machine fonctionnant à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages. Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée; maintenant, elles paraissaient comme chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure » (p. 45). Le bâtiment dégage alors une atmosphère qui est en contradiction avec la magnificence de sa façade. La maison flambe d'une « chaleur d'usine » et on y entend « le ronflement continu de la machine à l'œuvre » (p. 45). Les éléments déclencheurs de la réaction exothermique viennent non seulement de l'intérieur, mais aussi de l'extérieur. Octave Mouret se délecte devant le succès foudroyant du grand magasin :

[...] il ne se trompait plus aux bruits qui lui arrivaient du dehors, roulements de fiacres, claquement de portières, brouhaha grandissant de foule. Il sentait, à ses pieds, la machine se mettre en branle, s'échauffer et revivre, depuis les caisses où l'or sonnait, depuis les tables où les garçons de magasin se hâtaient d'emballer les marchandises, jusqu'aux profondeurs des paquets descendus, et dont le grondement souterrain faisait vibrer la maison (p. 141-142).

Dans la représentation du fonctionnement du grand magasin, l'auteur s'est inspiré des conceptions de Fourier<sup>187</sup> sur l'univers ouvrier : « Tous n'étaient plus que des rouages, se trouvaient emportés par le branle de la machine, abdiquant leur personnalité, additionnant simplement leurs forces, dans ce total banal et puissant de phalanstère » (p. 182). Peu à peu, l'auteur construit cette cité idéale d'ouvriers. À la fin du roman, le projet, comme nous allons le voir, est autonome.

---

<sup>187</sup> « Beaucoup d'aspects de la future ville de Napoléon III figurent déjà dans *Le phalanstère* de Fourier ou dans *Voyage en Icarie*, de Cabet en 1840 : l'unification des quartiers, la centralisation de la décision, la ligne droite et les trottoirs, les parcs et les jardins intégrés dans la ville, les cités ouvrières [...] » (Patricia de Moncan et Claude Heurteux, *Le Paris d'Haussmann*, Paris, Les Éditions du Mécène, 2002, p. 41).

### 3.2.2 Au Vieil Elbeuf

La première fois que Denise lève les yeux en direction du *Vieil Elbeuf*, voici ce qu'elle voit : la « face jaune », « le sang aux yeux » d'« un gros homme » (p. 34). Ce sont les premiers indices qui contrastent avec l'émerveillement que suscite le magasin *Au Bonheur des Dames*. Suivent des descriptions de couleurs qui n'ajoutent rien de beau au magasin de Baudu, l'oncle de Denise : « au-dessus du gros homme, ils aperçurent une enseigne verte, dont les lettres jaunes déteignaient sous la pluie »; on apprend aussi que « [l]a maison [est] enduite d'un ancien badigeon rouillé ». On y trouve de plus « [u]ne boiserie, de la couleur de l'enseigne, d'un vert bouteille que le temps avait nuancé d'ocre et de bitume » (p. 34). À la répulsion esthétique s'ajoute une architecture fautive : « [la maison de Baudu] toute plate au milieu des grands hôtels Louis XVI qui l'avoisinaient, n'avait que trois fenêtres de façade; et ces fenêtres, carrées, sans persiennes, étaient simplement garnies d'une rampe de fer, deux barres en croix » (p. 34).

Dans la présente thèse, nous avons montré que l'auteur affectionne particulièrement la lumière, l'éclairage et déprécie ce qui est placé dans l'obscurité. Ceci est particulièrement vrai dans *Au Bonheur des Dames* en ce qui concerne la boutique Baudu : « ce qui frappa Denise, dont les yeux restaient pleins d'éclairage du *Bonheur des Dames*, ce fut la boutique du rez-de-chaussée, écrasée de plafond, surmontée d'un entresol très bas, aux baies de prison, en demi-lune. [...] La porte, ouverte, semblait donner sur les ténèbres humides d'une cave » (p. 34). L'auteur surenchérit un peu plus loin en écrivant que « les pierres étaient humides » (p. 57). Si la vue de l'extérieur ne permet pas au personnage de

s'émouvoir, le regard depuis l'intérieur est encore plus révélateur de l'état des lieux. « Les ténèbres de la boutique » (p. 43) mettent Denise vraiment mal à l'aise et « la salle obscure l'inquiétait; elle la regardait, elle se sentait le cœur serré, elle qui était habituée aux larges pièces, nues et claires, de sa province. Une seule fenêtre ouvrait sur une petite cour intérieure [...] où tombait un rond de clarté louche » (p. 41). Dans ce triste univers, le couple Colomban-Geneviève est voué à ne pas pouvoir s'épanouir. L'auteur compare leur union à une plante qui ne fleurira jamais par manque de lumière : « Leurs tendresses avaient poussé dans ce rez-de-chaussée du vieux Paris. C'était comme une fleur de cave » (p. 43)<sup>188</sup> ou, pour reprendre les mots de Pierre-Emmanuel Coudert : « Geneviève, la fille de la maison, s'y étiole comme une fleur fanée sur une tombe<sup>189</sup> ».

En outre, Zola prévoit la lente désintégration du bâtiment après la mort de Geneviève, la cousine de Denise, comme si la santé du commerce influait directement sur l'état de l'immeuble : « ce n'était plus maintenant qu'une question de jours, l'émiettement s'achevait, les plafonds eux-mêmes devaient s'écrouler et s'envoler en poussière, ainsi qu'une construction barbare et vermoulue, emportée par le vent » (p. 446). Finalement, le *Vieil Elbeuf*, qui symbolise l'ancien commerce, est un milieu hostile, puisque froid, humide et obscur. Cela explique pourquoi « [l]a boutique semble, d'elle-même renoncer à un combat inutile<sup>190</sup> » contre le *Bonheur des Dames*.

---

<sup>188</sup> Cf. la description que Zola donne de Geneviève, qui a grandi au *Vieil Elbeuf* : « Geneviève, chez qui s'aggravait encore la dégénérescence de sa mère, avait la débilité et la décoloration d'une plante grandie à l'ombre » (p. 37).

<sup>189</sup> Pierre-Emmanuel Coudert, « Le Mythe dans *Au Bonheur des Dames* », *loc. cit.*, p. 190.

<sup>190</sup> *Ibid.*

### 3.3 Vues sur Paris

Certains critiques ont l'impression que l'auteur des *Rougon-Macquart* utilise toujours le même personnel romanesque<sup>191</sup>, mais dans un milieu changeant. Nous observons le contraire, car le regard des personnages de ce roman, et de ceux des romans précédents, offre une vision unique du Paris de Napoléon III. Ainsi, plusieurs points de vue permettent d'appréhender la ville telle que reconstituée par Zola. D'abord la provinciale Denise, étrangère au milieu et qui doit faire sa place; puis les Baudu, représentant les anciens commerçants qui observent la montée en puissance d'un commerce dont ils ne saisissent pas les principes; et, enfin, Octave Mouret qui voit Paris comme un terrain à conquérir.

#### 3.3.1 Denise

Comme nous l'avons précédemment montré, parler de Denise nous renvoie à Florent, le personnage du *Ventre de Paris*. Son apparence physique, son statut d'étrangère au quartier, son emprisonnement et le rêve d'une société plus juste sont des éléments qui contribuent à faire ce rapprochement. Nous affirmons cela parce que, premièrement, Jean, le frère de Denise, est surpris de la minceur de sa sœur (p. 33). Puisque Zola renvoie dos à dos les gras et les maigres<sup>192</sup>, on peut interpréter que le personnage de Denise doit affronter un univers parisien peu enclin à lui ouvrir ses portes. Deuxièmement, Denise découvre Paris en arrivant

---

<sup>191</sup> « Les mêmes mannequins peuvent toujours servir; et, de "bourgeois" qu'ils étaient dans *Pot-Bouille*, ou de "mineurs" dans *Germinal*, les transformer en "paysans" dans *La Terre*, ce n'est qu'une redingote à changer en une blouse, un nom propre en un autre, et aussi le titre du roman », (Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1910, p. 333).

<sup>192</sup> Zola, à la fin du roman, rappelle le fonctionnement de la société qu'il reproduit : « [L]a voracité [...] jetait les maigres à l'extermination des gras » (p. 494).

de province. C'est avec les yeux d'une étrangère qu'elle regarde la grande ville. Puis, à plusieurs reprises, comme Florent, on la voit perdue et finalement enfermée dans le *Bonheur des Dames* et le quartier de la Michodière en général. Par exemple, à l'intérieur du grand magasin, « elle se sentait perdue, toute petite dans le monstre » : « il lui semblait impossible qu'elle trouvât jamais sa route » (p. 84). Renvoyée de son poste, elle loue une chambre disponible juste en face du grand magasin qu'elle voulait fuir après cette mésaventure. Elle se retrouve à dormir dans un lieu contigu à son ancien rayon. Enfin, Denise aspire à une société meilleure et, dans ce sens, se pose des questions : « Était-ce humain, était-ce juste, cette consommation effroyable de chair que les grands magasins faisaient chaque année? » (p. 438). Elle ne demeure pas inactive, puisque, grâce à ses interventions, « on allait créer une caisse de secours mutuels » (*ibid*).

Denise, bien que malmenée au *Bonheur des Dames* pendant des mois, « était secrètement pour les grands magasins, dans son amour instinctif de la logique et de la vie » (p. 252). Elle est d'ailleurs impitoyable devant le massacre humain qu'engendre la fatalité du modernisme :

C'était la maison de Bourras qui s'effondrait, comme minée par les grandes eaux. Le silence recommençait, plus sinistre, et un nouvel écroulement retentissait, puis un autre, puis un autre; les Robineau, les Bédoré et sœur, les Vanpouille, craquaient et s'écrasaient chacun à son tour, le petit commerce du quartier Saint-Roch s'en allait sous une pioche invisible, avec de brusques tonnerres de charrettes qu'on décharge. Alors, un chagrin immense l'éveillait en sursaut. Mon Dieu! que de tortures! des familles qui pleurent, des vieillards jetés au pavé, tous les drames poignants de la ruine! Et elle ne pouvait sauver personne, et elle avait conscience que cela était bon, qu'il fallait ce fumier de misères à la santé du Paris de demain (p. 461-462).

En bref, Denise a pris conscience de l'intérêt du changement pour un monde meilleur. Par conséquent, contrairement à Florent, elle appuie totalement la société nouvelle née de l'Empire.

### **3.3.2 Les Baudu**

Zola met en scène une famille qui s'autodétruit par son refus de vouloir épouser l'époque en évoluant, en changeant ses habitudes commerciales. Les Baudu ont une vision des grandes transformations parisiennes qui, bien que positive, n'approche pas l'enthousiasme d'un Mouret : « [L]'oncle, baissant la voix, essaya de parler d'autre chose. Un instant, il causa des démolitions, il approuva la rue du Dix-Décembre, dont la trouée allait certainement accroître le commerce du quartier » (p. 272).

Pour tous les commerçants qui n'ont pas pu évoluer, s'agrandir, prospérer, le grand magasin est perçu d'un œil très critique. Mme Baudu, par exemple, contemple « le monstre » qu'est le magasin *Au Bonheur des Dames* et, « résignée, elle ne pouvait le voir, le rencontrer ainsi de l'autre côte de la rue, sans qu'un désespoir muet gonflât ses paupières » (p. 46). En résumé, cette attitude traduit toute la haine que les petits commerçants nourrissent à l'égard du nouveau commerce.

### 3.3.3 Mouret

Dans le chapitre sur *La Curée*, nous avons vu que « [l]es actions de Renée et de Saccard sont intimement liées à l'urbanisme et à l'architecture parisienne<sup>193</sup> ». Cela est aussi le cas d'Octave Mouret qui, pour mettre à exécution ses grands projets<sup>194</sup>, et contrairement aux Baudu, a besoin des transformations haussmanniennes<sup>195</sup>. Il rêve ainsi d'un nouveau *Bonheur des Dames* qu'« il imagin[e] déjà avec une façade de palais sur la voie nouvelle, dominateur, maître de la ville conquise » (p. 109) et pense « prolonger ses galeries jusqu'à la rue du Dix-Décembre » (p. 164). Zola représente l'arrivée de la voie comme une condition presque *sine qua non* pour l'expansion du grand magasin. Rebaptisé rue du Dix-Décembre, ce boulevard est grandement attendu. Selon l'auteur, « tout le quartier se passionnait pour cette trouée énorme » (p. 108). De tels propos indiquent clairement les besoins exprimés par les nouveaux commerçants qui, par ces grands travaux, entendent prospérer.

« Mouret avait l'unique passion de vaincre la femme » (p. 298) et tout ce qu'il entreprend est dans cette optique. « Il [...] bâtit [un] temple » dans le seul but de « dominer » les femmes. Tous les travaux de rénovation qu'il fait vont dans ce sens. S'il veut donner un maximum d'accès et de visibilité, c'est pour mieux

---

<sup>193</sup> Jean Borie, « Préface », dans Émile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 19.

<sup>194</sup> « L'essor des Grands Magasins de nouveautés est lié à celui de l'industrie textile [...] aux grands travaux d'urbanisme, au développement des grandes villes » (Colette Becker et Agnès Landes, *Au Bonheur des Dames*, op. cit., p. 81).

<sup>195</sup> « Le développement du *Bonheur des Dames* d'Octave Mouret est lié aux travaux d'Hausmann et au percement de voies nouvelles, à la création des grands organismes de crédit, à l'extension de la presse à grand tirage et de la publicité, à la maîtrise du fer et du verre qui permet une nouvelle architecture aérienne, laissant entrer à flots la lumière [...] » (Colette Becker, *Émile Zola*, op. cit., p.130).

attirer les clientes. Zola représente toute une architecture en rapport avec cela<sup>196</sup>. L'excès de luxe affiché dans le grand magasin, la disposition des objets, sont autant d'appâts pour les femmes. Rien n'est laissé au hasard :

La voûte de la longue salle était chargée d'or; aux deux extrémités, des cheminées monumentales se faisaient face; de médiocres tableaux, très richement encadrés, couvraient les murs; et, entre les colonnes, devant chacune des baies cintrées qui ouvraient sur les magasins, il y avait de hautes plantes vertes, dans des vases de majolique (p. 312).

Mouret est l'architecte<sup>197</sup> de Zola. C'est un homme qui, par la grandeur de son projet, « allait révolutionner Paris » (p. 443). Pour y arriver, tous les moyens sont mis en œuvre et l'auteur représente la construction d'un des plus grands projets de l'époque : « Toute une armée de décorateurs se mettaient à l'œuvre : des marbriers, des faïenciers, des mosaïstes » (*ibid.*).

### 3.4 Le nouveau Paris versus l'ancien Paris

On l'aura compris, Zola représente une ville fonctionnelle où de grands boulevards bien aménagés et l'émergence de grands magasins permettent la bonne circulation des passants. Le neuf écrase le vieux. Cela est particulièrement évident par la dichotomie dominante du chaud et du froid. À la très grande chaleur que

---

<sup>196</sup> Colette Becker et Agnès Landes, *Au Bonheur des Dames*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>197</sup> Voir Michael Maione, « Critique architecturale dans *Les Rougon-Macquart* », *Nineteenth-Century French Studies*, IX, 1981, p. 113) : « Zola a pressenti que le propre de l'œuvre architecturale est de maintenir une harmonie entre la forme et la fonction, la fin d'un édifice ne dépendant aucunement d'un caprice particulier à l'artiste, mais des besoins de la masse des consommateurs. C'est pour cette raison que le romancier, percevant l'énorme poussée matérialiste engendrée par la période du Second Empire et corroborée par l'élan démocratique de la III<sup>e</sup> République, consacre trois œuvres à la nourriture, au commerce en grand et aux transports en commun. Dans chacune d'elles se dresse un échantillon d'une construction fonctionnelle: les Halles dans *Le Ventre de Paris*, le grand magasin de nouveautés dans *Au Bonheur des Dames*, la locomotive et la gare St-Lazare dans *La Bête humaine* ».

dégage le *Bonheur des Dames* s'oppose le *Vieil Elbeuf*, « ce trou glacial de l'ancien commerce » (p. 45). Cette situation s'accroît lorsque « le *Bonheur des Dames* inaugure ses magasins neufs par la grande exposition des nouveautés d'été » (p. 296). Cet événement affecte grandement les petits commerçants : « [C]e colossal bazar leur bouchait le ciel, leur paraissait être pour quelque chose dans le froid dont ils grelottaient, au fond de leurs comptoirs glacés » (p. 297).

De plus, aux vieilles structures mal construites et hors du temps s'oppose une architecture innovatrice, qui utilise des matériaux légers comme le fer et le verre, dont l'auteur vante les mérites :

L'architecte, par hasard intelligent, un jeune homme amoureux des temps nouveaux, ne s'était servi de la pierre que pour les sous-sols et les piles d'angle, puis avait monté toute l'ossature de fer, des colonnes supportant les poutres et les solives. Les voûtains des planchers, les cloisons des distributions intérieures, étaient en briques. Partout on avait gagné de l'espace, l'air et la lumière entraient librement, le public circulait à l'aise, sous le jet hardi des fermes à longue portée (p. 297).

L'auteur montre à quel point les chantiers perturbent la vie du quartier et portent atteinte aux petits commerçants lors des grands travaux. Pour les Baudu, « [l]es travaux d'en face étaient un continuel tourment qui avivait leur malchance. Même lorsqu'ils avaient une heure d'espoir, une joie inattendue, il suffisait du fracas d'un tombereau de briques, de la scie d'un tailleur de pierres ou du simple appel d'un maçon, pour la leur gâter aussitôt » (p. 278).

Comme nous le voyons dans le texte, par un jeu d'oppositions, Zola présente l'ancien Paris sous le signe de l'obscurité, alors que le nouveau Paris est accompagné de clarté : « [...] l'entrée d'honneur se trouverait rue Neuve-Saint-Augustin, dans une rue noire du vieux Paris, son œuvre demeurait infirme,

manquait de logique; il la voulait affichée devant le nouveau Paris, sur une de ces jeunes avenues où passait le grand soleil » (p. 388-389). De surcroît, l'obscurité est parfois accompagnée de l'humidité. On perçoit ainsi « un froid noir [qui] tombait du plafond » (p. 445) dans la boutique des Baudu. Cette humidité est uniquement présente dans les vieux commerces, alors que les nouveaux, comme le *Bonheur*, en sont exempts. Pour la rue, c'est la même chose : « Tout le vieux quartier suait l'humidité, exhalait son odeur moisie de cave » (p. 452). On aurait tendance à oublier que le grand magasin est juste en face de la boutique Baudu! Dans son désir d'établir des oppositions frappantes, l'auteur a ainsi bousculé l'ordre des choses en essayant de représenter une réduction de l'urbanisme parisien. Il en résulte, comme nous le constatons ci-dessus, une reproduction microcosmique peu crédible.

On note aussi que l'auteur représente la survie du nouveau commerce par des changements, des agrandissements, bref un constant renouvellement. Le vieux Paris, lui, est figé et appelé à rester tel quel, comme Mme Baudu l'explique à Denise : « Le *Vieil Elbeuf*, qui existait depuis plus de soixante ans, était déjà tel que tu le vois aujourd'hui... Ah! tout cela est changé, bien changé! » (p. 57). Par de tels propos, Zola nous indique que la stagnation conduit à la perte. Nous le voyons, *Au Bonheur des Dames* et *Au Vieil Elbeuf* représentent deux univers bien opposés qui se côtoient, mais ne se fréquentent pas<sup>198</sup>. L'auteur met en scène une

---

<sup>198</sup> Colette Becker nous informe de la réalité que l'auteur a choisi de ne pas représenter : « Dans une ville en pleine expansion comme Paris, il y eut longtemps place pour des commerces de tous les types et de toutes les tailles, d'autant que les petits boutiquiers faisaient de grands efforts de modernisation : ils attiraient le chaland par leurs étalages, s'éclairaient au gaz » (Colette Becker et Agnès Landes, *Au Bonheur des Dames* », *op. cit.*, p. 80).

rupture de génération, de mentalité entre eux qui empêche toute transition. En définitive, *le monstre* l'emporte en dévorant le quartier.

Pour terminer, l'auteur représente l'avènement du nouveau commerce qui pour réussir livre un combat à mort au vieux commerce. Zola introduit le lecteur dans un univers terrifiant qui ne laisse guère de chance aux petits commerçants issus des vieux quartiers. L'auteur à la fin du roman annonce la fin des petits commerçants et se montre impitoyable envers ce vieux Paris :

[L]e Vieil Elbeuf était fermé, muré ainsi qu'une tombe, derrière les volets qu'on n'enlevait plus; peu à peu, les roues des fiacres les éclaboussaient, des affiches les noyaient, les collaient ensemble, flot montant de la publicité, qui semblait la dernière pelletée de terre jetée sur le vieux commerce; et, au milieu de cette devanture morte, salie des crachats de la rue, bariolée du vacarme parisien, s'étalait, comme un drapeau planté sur un empire conquis, une immense affiche jaune, toute fraîche, annonçant en lettres de deux pieds la grande mise en vente du *Bonheur des Dames* (p. 480).

L'urbanisme et l'architecture sont les deux assises qui ont permis à Mouret de réaliser son rêve de palais de la femme, et ce au prix de plusieurs morts : « Mouret avait inventé cette mécanique à écraser le monde, dont le fonctionnement brutal l'indignait; il avait semé le quartier de ruines, dépouillé les uns, tué les autres » (p. 477). À l'issue de ce combat, le nouvel urbanisme et la nouvelle architecture supplantent l'ancien. Un quartier complètement remodelé émerge. On peut alors voir « la façade triomphante du *Bonheur des Dames* [située sur la nouvelle artère], dont les lignes architecturales se perdaient à droite et à gauche, aux deux bouts de la rue » (p. 476) et constater l'« anéantissement » des vieux commerces (*ibid.*). D'après Pierre-Emmanuel Coudert, tout cela est bien plus que le travail d'un

homme, puisqu'il affirme que « [t]oute cette construction est l'œuvre de forces surnaturelles, déterminées à faire table rase de l'ancien quartier<sup>199</sup> ».

### 3.5 Conclusion

Nous avons donc eu l'occasion de suivre l'évolution de la pensée zolienne en matière de critique du Second Empire. Loin de dresser un bilan entièrement négatif de cette époque, l'auteur représente d'importantes améliorations de l'urbanisme et de l'architecture. Les vieilles rues froides et humides retrouvent le soleil; les boulevards sont les voies annoncées d'une grande prospérité et d'une nouvelle circulation; une architecture révolutionnaire, légère et riche, répond aux nouveaux besoins des citoyens. Dans *Les Rougon-Macquart*, tout se passe en somme comme si les réformes haussmanniennes avaient été la réponse nécessaire à de pressants besoins sociaux.

---

<sup>199</sup> Pierre-Emmanuel Coudert, « Le Mythe dans *Au Bonheur des Dames* », *loc. cit.* p. 195.

## Conclusion

« Parler de Paris dans l'œuvre de Zola, c'est écrire tout un livre<sup>200</sup> » : cette citation témoigne de l'attachement de Zola pour cette ville que Walter Benjamin qualifie de « capitale du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>201</sup> ». Alors que les dossiers préparatoires de Zola indiquent très clairement que son projet initial était de dresser un réquisitoire complet et univoque contre toutes les réalisations du Second Empire, y compris celles liées à l'urbanisme et à l'architecture, le résultat final de son entreprise romanesque montre bien que Zola, quoi qu'il en ait voulu, finit par réhabiliter les réalisations urbanistiques et architecturales d'Hausmann. On pourrait considérer que ce revirement correspond à ce que Milan Kundera qualifie de « sagesse du roman » : le roman pourrait en venir à exercer une certaine domination sur l'auteur au point que le romancier ne soit « même pas le porte-parole de ses idées<sup>202</sup> ».

Quand Tolstoï a esquissé la première variante d'*Anna Karénine*, Anna était une femme très antipathique et sa fin tragique n'était que justifiée et méritée. La version définitive du roman est bien différente, mais je ne crois pas que Tolstoï ait changé entre-temps ses idées morales, je dirais plutôt que, pendant l'écriture, il écoutait une autre voix que celle de sa conviction morale personnelle. Il écoutait ce que j'aimerais appeler la sagesse du roman. Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de cette sagesse supra-personnelle, ce qui explique que les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs<sup>203</sup>.

Tout se passe en somme comme si Zola, en cours d'écriture, s'était lui-même convaincu de la nécessité des réformes d'Hausmann.

---

<sup>200</sup> Marie-Claire Bancquart, *Paris « fin-de-siècle »*, Paris, Éditions de la Différence, p. 101.

<sup>201</sup> Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. de Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

<sup>202</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio », 1986, p. 186.

<sup>203</sup> *Ibid.*

L'analyse des trois romans du corpus fait ressortir l'évolution de la pensée de Zola à l'égard des réalisations haussmanniennes. Après s'être montré particulièrement critique dans *La Curée*, il représente un urbanisme et une architecture fonctionnelle dans *Le Ventre de Paris*. Finalement, dans *Au Bonheur des Dames*, Zola magnifie les travaux du Second Empire.

Dans le premier chapitre, l'étude de *La Curée*, roman coup-de-poing, montre que Zola cherche à représenter l'aspect « décadent » du Second Empire. L'auteur dépeint un milieu recréé pour les parvenus et qui influence grandement les citoyens. Ainsi, le Bois, la rue sont des endroits peu fréquentables. Renée, rongée par l'ennui, succombe à la tentation du milieu. Saccard, qui perçoit la ville avec l'œil d'un rapace, prend possession de la grande ville dans une atmosphère mortuaire et accède, grâce aux transformations parisiennes, au statut de parvenu. Par ailleurs, Zola représente une architecture qui reflète les caprices des nouveaux riches, dont le surchargé hôtel Saccard est le symbole. L'hôtel Beraud, qui représente le vieux Paris, est austère par son manque d'éclairage et son atmosphère glaciale. L'auteur, qui ne croit nullement en l'égalité des citoyens<sup>204</sup>, évoque la perversion sociale d'un Paris haussmannien qui privilégie la visibilité et les échanges en général. Finalement, l'analyse du roman révèle la volonté de l'auteur de régler des comptes avec l'Empire en portant atteinte aux réalisations haussmanniennes.

---

<sup>204</sup> Parmi « les trois termes de la trilogie révolutionnaire, *Liberté, Égalité, Fraternité*, [Zola] n'emploie pas le second. Bien plus, il s'emporte violemment contre Proudhon auquel il reproche ses prétentions égalitaristes » (Colette Becker, « Républicain sous l'Empire », *Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 7).

Dans le deuxième chapitre, l'analyse du *Le Ventre de Paris* montre que l'auteur, à partir de nombreuses notes, représente un urbanisme et une architecture qui tendent davantage vers la mise en valeur des travaux d'Hausmann. La fonctionnalité des réalisations facilite le commerce et accroît les échanges. Encore une fois, Zola représente un cadre urbain qui transgresse les frontières du public et du privé : la rue, lieu du vice, investit l'habitation. Les structures architecturales reproduites ne comportent pratiquement plus de fioritures et répondent aux besoins des citoyens. Le quartier des Halles, dans une volonté de prospérer et de s'engraisser, soutient l'Empire. Lisa symbolise cette classe de petits commerçants, alors que Florent, le maigre, compte parmi les exclus du système. Il est pourtant, comme nous avons pu le constater, l'âme du quartier par ses idées et sa personnalité. Il est, sur bien des points, proche de l'esprit de l'auteur, de sorte que l'ensemble du *Ventre de Paris* témoigne d'une dialectique constante entre l'antipathie et l'admiration. Bien que Zola intègre un cadre fantastique, comparant les Halles à un « monstre<sup>205</sup> », il ne manque pas de critiquer l'ancien Paris et de faire l'éloge, parfois implicite, des grands travaux qui ont remodelé la capitale. Bref, dans ce roman, l'auteur met l'accent sur la fonctionnalité du quartier en diminuant sensiblement ses attaques envers le Second Empire.

Enfin, dans le dernier chapitre, l'action du grand magasin bouleverse la vie des Parisiens, son pouvoir est sans précédent : élevé au rang de temple, il prend d'assaut la rue et dévore le quartier. Toute son activité est sous le signe de la chaleur, tandis que l'ancien commerce, symbolisé par le *Vieil Elbeuf*, est un

---

<sup>205</sup> Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, éd. de Henri Mitterand, Gallimard, « Folio », 1964 [1873], p. 256.

milieu froid et humide. Le parcours de Denise marque une étape décisive par rapport à ceux de Renée et de Florent : celle de l'intégration. Rappelons que ces trois personnes sont, initialement, étrangères au nouveau Paris. Leur destin coïncide avec le changement d'attitude de l'auteur vis-à-vis des réalisations haussmanniennes : alors que Renée meurt et que Florent est déporté, Denise finit par dominer le milieu.

Dans *Au Bonheur des Dames*, la logique narrative montre combien l'auteur soutient la modernité apportée par les grands travaux d'Hausmann et par là même les réalisations qui ont conduit à ces améliorations. Dans ce roman, Zola change de ton. Muni de « 384 pages de notes<sup>206</sup> », il transforme l'époque napoléonienne pour l'enrichir des réalisations de la III<sup>e</sup> République, dressant ainsi une vision tant soit peu futuriste qui réhabilite Haussmann. Autrement dit, nous sommes désormais bien loin du réquisitoire initial envers le Second Empire.

Isabelle Schaffner écrit : « Saccard et Mouret réussissent et créent, mais il y a un prix à payer. De démolitions en expropriations, il semblerait que l'exécution de leurs visions nécessite le chaos et exprime la mort d'une époque<sup>207</sup> ». L'objet de cette thèse aura été de montrer que cette mort, que Zola entendait à l'origine représenter dans une perspective républicaine, aura finalement fait l'objet d'une description naturaliste.

---

<sup>206</sup> Colette Becker et Agnès Landes, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Hatier, « Profil d'une œuvre », p. 75.

<sup>207</sup> Isabelle Schaffner, « Le Paris de l'artiste et l'artiste de Paris dans *Les Rougon-Macquart* », *Excavatio*, n° XVII, 2002, p. 93.

## Bibliographie

### Corpus

- ZOLA, Émile, *La Curée*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio », 1981 [1872].
- \_\_\_\_\_, *Le Ventre de Paris*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio » 1964 [1873].
- \_\_\_\_\_, *Au Bonheur des Dames*, éd. de Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio » 1980 [1883].

### Textes critiques

- ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil (Québec), Éditions du Préambule, « L'Univers du discours », 1989.
- \_\_\_\_\_, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.
- BAGULEY, David, « Genèse d'un roman, genèse d'une série, à propos de *Au Bonheur des Dames* », dans *Zola, genèse de l'œuvre* (s.l. dir. de Jean-Pierre Leduc-Adine), Paris, CNRS, 2002, p. 187-197.
- BANCQUART, Marie-Claire, *Paris « fin de siècle »*, Paris, Éditions de la Différence, 1979.
- BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.
- \_\_\_\_\_, « Républicain sous l'Empire », *Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 7-16.
- \_\_\_\_\_, *Zola*, Paris, Bordas, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Émile Zola*, Paris, Hachette, « Portraits littéraires », 1993.
- \_\_\_\_\_, *L'Assommoir : analyse critique*, Paris, Hatier, 1996.
- BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina et LAVIELLE, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, 1993.

- BECKER, Colette et LANDES, Agnès, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Hatier, « Profil d'une œuvre », 1999.
- BEIZER, Janet, « Au (delà du) Bonheur des Dames. Notes on the Underground », *Australian Journal of French Studies*, XXXVIII, 2001, p. 393-406.
- BELGRAND, Anne, « Le Jeu des oppositions dans *La Curée* », dans « *La Curée* » de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 23-42.
- BELL, David F., *Models of Power. Politics and Economics in Zola's Rougon-Macquart*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1988.
- BELLOUR, Raymond, *Mademoiselle Guillotine. Cagliostro, Dumas, Œdipe et la Révolution française*, Paris, La Différence, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. de Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- BERNARD, Marc, *Zola par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- BERTHIER, Philippe, « Hôtel Saccard », dans « *La Curée* » de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 107-118.
- BEST, Janice, « Espace de perversion et perversion de l'espace. La génération du récit dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 159-163.
- BIASI, Pierre-Marc de, « La Ville comme un roman », *Magazine littéraire*, n° 391, octobre 2000, p. 99-102.
- BORIE, Jean, *Zola et les mythes*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- BOURDIL, Pierre-Yves, « La Machine, l'ordre et le désordre », *L'École des Lettres II*, vol. LXXXI, No. 6, décembre 1989, p. 115-129.
- BRADY, Patrick, « A Decade of Zola Studies, 1976-1985 », *L'Esprit créateur*, Vol. XXV, n° 4, Winter 1985, Minneapolis, p. 3-16.
- BROWN, Frederick, *Zola, a Life*, New York, Farrar, Strauss, Giroux, 1995.
- BRUNET, Étienne, *Le Vocabulaire de Zola*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1985.

- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1973 [1910].
- BUUREN, Maarten van, « *La Curée*, roman du feu », dans « *La Curée* » de Zola ou « *la vie à outrance* », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 155-160.
- CAPITANIO, Sarah, « Les Mécanismes métaphoriques dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 61, 1987, p. 181-193.
- \_\_\_\_\_, « An Examination of Critical Approches to Zola's *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 303.
- CARLES, Patricia et DESGRANGES, Béatrice, « Les Images de l'espace Haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, entre représentation et répression », *Excavatio*, n° II, 1993, p. 25-41.
- CARS, Jean des, *Haussmann. La Gloire du Second Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1988 [1978].
- CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1982.
- CITRON, Pierre, « Quelques Aspects romantiques du Paris de Zola », *Cahiers naturalistes*, n°s 24-25, 1963, p. 47-55.
- CNOCKAERT, Véronique (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ éditeur, « Documents », 2008.
- COUDERT, Pierre-Emmanuel, « Le Mythe dans *Au Bonheur des Dames* », *Excavatio*, n° X, 1997, p. 189-195.
- COSSET, Evelyne, « L'Espace de l'utopie. Nature et fonction romanesque des utopies dans *Le Ventre de Paris*, *Germinal*, *La Terre* et *L'Argent* », *Cahiers naturalistes*, n° 63, 1989, p. 137-147.
- DANGELZER, Joan Yvonne, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1980.
- DEZALAY, Auguste, « Un dossier de preuves. Les manuscrits de Zola », *Travaux de littérature*, XI, Paris, 1998, p. 325-335.

- \_\_\_\_\_, « Zola et la poétique de l'espace urbain », dans *Lire/Dé-lire* (s.l. dir. de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand), Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 185-200.
- \_\_\_\_\_, *Lectures de Zola*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973.
- \_\_\_\_\_, « Destruction et sacrilège chez Zola », dans « *La Curée* » de Zola ou « *la vie à outrance* », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 196-201.
- DRELL RECK, Rima, « Lumières de la ville, instant moderniste. Manet, Zola, Caillebotte, James », *Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 275-282.
- FARIA, Neide de, *Structures et unité dans Les Rougon-Macquart*, Paris, A.G. Nizet, 1977.
- FRIGERIO, Vittorio (dir.), *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, Grenoble, ELLUG, 2006.
- GALLO, Max, « Les Réponses de Zola », *Cahiers naturalistes*, 1982, p. 5-16.
- GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina, « *La Curée* et les travaux de rénovation d'Hausmann », dans « *La Curée* » de Zola ou « *la vie à outrance* », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 77-84.
- GURAL-MIGDAL, Anna, « Représentation utopique et ironie dans *Le Ventre de Paris* », *Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 145-161.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 1998.
- HARTOG, Laura C., « La Machine, l'argent et l'eau de rose. Le vrai "bonheur des dames" zolien », *Excavatio*, n° VIII, 1996, p. 60-71.
- HARVEY, David, *Paris, Capital of Modernity*, New York, Routledge, 2006.
- JOHNSON, Sharon P., « "Les Halles" in Zola's *Le Ventre de Paris*. Gender, Order and Disorder », *Excavatio*, n° XVII, 2002, p. 33-54.
- JOLY, Bernard, « Le Chaud et le froid dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 51, 1977.
- KANES, Martin, *L'Atelier de Zola, textes de journaux, 1865-1870*, Genève, Droz, 1963.

- KRANOWSKI, Nathan, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.
- LACOSTE, Francis, « Zola et le personnel politique de la III<sup>e</sup> République », *Excavatio*, n<sup>o</sup> XIV, 2000, p. 168-180.
- LAVILLE, Béatrice, « L'Écriture de l'utopie », *Zola à l'œuvre. Hommage à Auguste Dezalay*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 233-244.
- LE BAIL, Stéphanie, « *Au Bonheur des Dames*, le magazine féminin d'un magasin imaginaire », *Cahiers naturalistes*, n<sup>o</sup> 73, 1999, p. 195-197.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Architecture et écriture dans *La Curée* », dans « *La Curée* » de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 129-139.
- LETHBRIDGE, Robert, « Zola et ses livres », *Cahiers naturalistes*, n<sup>o</sup> 65, 1991, p. 191-197.
- \_\_\_\_\_, « Zola et Haussmann : une expropriation littéraire », dans « *La Curée* » de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 85-96.
- LOEHR, Joël, « *L'Assommoir* de Zola, les "Croquis parisiens" de Huysmans. Un changement d'optique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, CII, 2002, p. 211-239.
- LUMBROSO, Olivier, *Zola, la plume et le compas : la construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Champion, 2004.
- \_\_\_\_\_, « Passages des panoramas. Poétique et fonctions des vues panoramiques dans *Les Rougon-Macquart* », *Littérature*, n<sup>o</sup> 116, décembre 1999, p. 17-46.
- MAIONE, Michael, « Critique architecturale dans *Les Rougon-Macquart* », *Nineteenth-Century French Studies*, IX, 1981, p. 108-116.
- \_\_\_\_\_, « Zola face à la ville éternelle », *Cahiers naturalistes*, n<sup>o</sup> 60, 1986, p. 157-170.
- MARIN, Mihaela, « Géométries de l'invisible. Impasse de la théorie naturaliste dans *Le Ventre de Paris* », *Cahiers naturalistes*, n<sup>o</sup> 77, 2003, p. 59-71.

- \_\_\_\_\_, « La Ville structuraliste de Zola. Urbanisme et architecture textuelle dans *L'Assommoir* », *Excavatio*, n° XIII, 2000, p. 122-132.
- \_\_\_\_\_, « La Bucolique des Halles. Symbole et Paysage dans *Le Ventre de Paris* », *Excavatio*, n° XII, 1999, p. 92-99.
- MARTIN, Laurey, K., « L'Élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir* », *Cahiers naturalistes*, n° 67, p. 83-96.
- MAY, Gita, « Zola entre le texte et l'image. L'exemple de Diderot », *Cahiers naturalistes*, n° 67, p. 235-244.
- MAX, Stephan, *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1966.
- MITTERAND, Henri, « Le Musée dans le texte », *Cahiers naturalistes*, n° 66, 1992, p. 13-22.
- \_\_\_\_\_, *Zola*, tome I, Paris, Fayard, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Zola*, tome II, Paris, Fayard, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Zola*, tome III, Paris, Fayard, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Les Carnets d'Émile Zola*, Paris, Presses pocket, n° 3029, « Terre humaine », 1991.
- \_\_\_\_\_, « Libérer Zola », dans *Lire/Dé-Lire* (s.l. dir. de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand), Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 16-21.
- \_\_\_\_\_, « *Les Rougon-Macquart*: la violence fondatrice », *Émile Zola, Mémoire et sensations* (s.l. dir. Véronique Cnockaert), Montréal, XYZ éditeur, « Documents », p. 19-29.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Zola dans le ventre de la ville. De la réalité à la fiction », *Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 263-273.
- \_\_\_\_\_, « Zola et la rue », *Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 75-91.
- MONCAN, Patricia de et Claude HEUTEUX, *Le Paris d'Hausmann*, Paris, Les Éditions du Mécène, 2002.
- MOURAD, François-Marie, « Zola, lecteur de Napoléon III », *Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 247-261.

- NAKAI, Atsuko, « La Dynamique du labyrinthe dans *Les Rougon-Macquart*. De la figure mythologique au réseau moderne », *Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 377-384.
- \_\_\_\_\_, « Frantz Jourdain, médiateur entre architecture et littérature », *Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 271-281.
- NELSON, Brian, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames* », *Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, p. 19-34.
- NOIRAY, Jacques, « Zola, mémoire et vérité de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations* (s.l. dir. Véronique Cnockaert), Montréal, XYZ éditeur, « Documents », 2008, p. 119-129.
- PAGÈS, Alain, *Émile Zola, bilan critique*, Paris, Nathan, 1993.
- PARKHURST-FERGUSON, Priscilla, « Mobilité et modernité. Le Paris de *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 73-81.
- PIHAN, Yves, « Zola, peintre de Paris », *L'École des Lettres II*, n° 6, Paris, décembre 1989, p. 33-42.
- PLESSIS, Alain, « *La Curée* et l'haussmannisation de Paris », « *La Curée* de Zola ou « la vie à outrance », actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, p. 97-105.
- PRENDERGAST, Christopher, « Le Panorama, la peinture et la faim. Le début du *Ventre de Paris* », *Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 65-71.
- PRÉVOST, Maxime, « Les Savants et les sachants. L'engagement scientifique chez Balzac et Dumas », *Les Cahiers du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. I, 2006, p. 97-113.
- RAMON, F.C., *Les Personnages dans Les Rougon-Macquart*, New York, Burt Franklin, 1970.
- REBÉRIOUX, Madeleine, « Zola et la modernité », *Cahiers naturalistes*, n° 58, 1984, p. 15-19.
- ROBERT, Guy, *Émile Zola*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- SCARPA, Marie, « De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations* (s.l. dir. Véronique Cnockaert), Montréal, XYZ éditeur, « Documents », 2008,

p. 47-62.

- SCHAFFNER, Isabelle, « Le Paris de l'artiste et l'artiste de Paris dans *Les Rougon-Macquart* », *Excavatio*, n° XVII, 2002, p. 78-93.
- SCHALK, David L., « Zola et l'histoire. L'historien et Zola », *Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 47-55.
- STEINHAUSER, Beate, *Les « Natures mortes » dans Le Ventre de Paris d'Émile Zola*, Frankfurt, Peter Lang, 2006.
- TOUTTAIN, Pierre-André, *Haussmann. Artisan du Second Empire. Créateur du Paris moderne*, Paris, Librairie Gründ, 1971.
- VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, 2001.
- WOODWARD, Servanne, « Un tableau du *Ventre de Paris* », *L'École des Lettres II*, n° 6, Paris, décembre 1989, p. 43-50.
- WORTH, Jeremy, « L'Enfant zolien, victime et vengeur », *Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 163-169.
- ZARIFOPOL, Llinca, « Ceci tuera cela. The Cathedral in the Marketplace », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XVII, n°s 3-4, 1989, p. 355-368.
- ZOLA, Émile, *La Bête humaine*, Paris, Cercle du livre Précieux, 1967.