

Les mouvements des personnages dans *Les Rougon-Macquart*

Minori Noda

Doctrant de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Résumé: Dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola, dont les scènes se distribuent entre Paris et les villes régionales, les protagonistes se déplacent d'une ville à l'autre, ou d'un endroit à l'autre dans une ville. Ces déplacements peuvent être considérés non seulement comme phénomènes historiques de la réalité sociale de l'époque, à savoir le Second Empire dans lequel il y eut des mouvements de la population grâce au développement du chemin de fer et à l'urbanisme haussmannien, mais aussi comme une sorte de programme de narration qui nécessite les points de vue des personnages regardant les paysages à la fois urbains et régionaux pour décrire les espaces romanesques.

Ainsi la question du déplacement dans les œuvres romanesques de Zola permet-elle de réfléchir sur la correspondance entre les personnages et les espaces de même que sur la cartographie dans ses œuvres romanesques. De plus, à travers cette réflexion, il s'agit également d'une autre problématique génétique: comment les espaces romanesques sont fabriqués dans ce cycle romanesque? Nous mettrons ici en lumière une relation entre la fiction et l'histoire dans un cas du roman du XIXe siècle, en même temps qu'une possibilité de la géocritique des œuvres zoliennes.

Mots-clés: Zola, géocritique, roman, fiction.

Resumo: Em *Les Rougon-Macquart* de Émile Zola, cujas cenas se distribuem entre Paris e as cidades regionais, os protagonistas deslocam-se de uma cidade para outra, ou de um lugar para outro numa cidade. Estas deslocações podem ser entendidas não só como fenómenos históricos da realidade social da época, ou seja, o Segundo Império em que houve movimentos da população através do desenvolvimento do caminho de ferro e do urbanismo haussmaniano, mas também como uma espécie de programa de narração que exige que os pontos de vista das personagens observando as paisagens simultaneamente urbanas e regionais para descrever os espaços romanescos.

Assim, a questão da deslocação nas obras romanescas de Zola permite refletir sobre a correspondência entre as personagens e os espaços, bem como sobre a cartografia das suas obras romanescas. Além disso, através desta reflexão, também se aborda de outra problemática genética: como espaços romanescos são fabricados neste ciclo romanesco? Destacar aqui uma relação entre a ficção e a história num caso de romance do século XIX, bem como uma possibilidade da geocrítica das obras zolianas.

Palavras-chave: Zola, geocrítica, romance, ficção..

Introduction

Comme la théorie zolienne du roman le montre bien, la correspondance entre l'homme et la nature est un des objets principaux de l'analyse que l'auteur pratique dans ses œuvres romanesques. Dans un article intitulé "Deux définition du roman", Zola définit le roman comme suit: "le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions. Il a pour but, à l'aide d'une action vraisemblable, de peindre les hommes et la nature dans leur vérité" (Zola 2004: 97).

Dans cette définition, qui nous semble bien inspirée de la pensée de Balzac, on peut remarquer que c'est "à l'aide d'une action vraisemblable" que l'écrivain cherche la vérité romanesque dans la représentation de la relation humaine dans la nature.

Ce mot "action", qui signifie à la fois l'intrigue et l'activité physique, nous fait penser que Zola cherche toujours la vraisemblance à travers les mouvements des personnages qu'il met en scène dans ses expériences romanesques.

Ainsi la troupe de noce de Gervaise, l'héroïne de *L'Assommoir*, et son mari, font une promenade ambulatoire dans la ville de Paris et visitent le musée de Louvre au chapitre III de ce roman:

Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête. M. Madinier ne parlait plus, menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les cous tordus

et les yeux en l'air. Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais. (...) Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre; (...) Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles (Zola, 1960-1967: t. II, 445-446).

Dans ce passage assez ironique, puisqu'il décrit l'ignorance de ce cortège, sorti de son quartier populaire pour visiter le musée pour la première fois, on peut imaginer leurs pas assez rapides à travers l'énumération des tableaux qui passent devant les yeux des personnages et la fatigue qui en résulte.

On peut retrouver dans ce passage, d'un côté le mouvement physique, le déplacement des personnages dans le musée, suivi par la promenade dans la ville, et de l'autre côté leur mouvement psychique ou émotionnel.

Dans le système des personnages zoliens, on peut remarquer un effet de mouvement, soit pour l'économie de narration, soit pour la description des paysages représenté dans les romans, avec certains passages dans lesquels les protagonistes se déplacent d'un endroit à l'autre.

Dans ce sens, il est intéressant d'analyser ce phénomène de mouvement dans *Les Rougon-Macquart* qui se déroule principalement sous le Second Empire. Il est d'autant plus significatif que ce cycle romanesque se base sur la réalité historique et les mœurs de l'époque, dont les sources sont la lecture de documents chez Zola, et les dossiers préparatoires qui en résultent.¹

Pour réfléchir sur cette problématique, nous allons distinguer les types de lieux dans ce cycle romanesque zolien, et puis démontrer la structure, le mécanisme, et la composition des espaces romanesques de l'écrivain.

Typologie des lieux chez Zola

Il s'agit tout d'abord de la représentation de Paris dans *Les Rougon-Macquart*, car la capitale du XIX^e siècle fait figure de protagoniste essentiel dans ces romans, étant le décor et souvent l'acteur de presque la moitié des principales scènes. Le Paris des *Rougon-Macquart* est saisi par le romancier à l'époque d'un développement industriel et

économique inouï: l'inauguration du chemin de fer, la spéculation, l'avènement de la société bourgeoise, l'apparition des classes laborieuses, en sont les principaux aspects, que la fiction romanesque investit. Ces sous-thèmes ne sont pas dissociables du thème-matrice, Paris, la ville moderne. Il n'est donc pas sans intérêt de se demander comment se forme le drame humain dans cet espace privilégié.

Dans cet article nous allons réfléchir tout d'abord sur les mouvements des personnages dans la ville de Paris. Pour cela, il sera intéressant de traiter *La Curée* et *Le Ventre de Paris* car, dans ces deux romans, on peut y remarquer et en dégager de nombreux déplacements soit en voiture, soit à pied, ainsi que des promenades sentimentales, émotionnelles, et artistiques, avec les ressentis de l'espace parisien des protagonistes.

L'incipit symbolique de La Curée – la poétique du paysage

Dans *La Curée*, deuxième volume des *Rougon-Macquart*, on peut remarquer dès le début une description du paysage crépusculaire de la ville de Paris. L'héroïne, qui est la jeune épouse d'un spéculateur, est en train de retourner à son hôtel, du côté du parc Monceau du Bois de Boulogne, dans la voiture à cheval avec son beau-fils:

Le soleil se couchait dans un ciel d'octobre, d'un gris clair, strié à l'horizon de minces nuages. Un dernier rayon, qui tombait des massifs lointains de la cascade, enfilait la chaussée, baignant d'une lumière rousse et pâlie la longue suite des voitures devenues immobiles. Les lueurs d'or, les éclaires vifs que jetaient les roues semblaient s'être fixés le long des rechampis jaune paille de la calèche, dont les panneaux gros bleu reflétaient des coins du paysage environnant. Et, plus haut, en plein dans la clarté rousse qui les éclairait par derrière, et qui faisait luire les boutons de cuivre de leurs capotes à demi pliées, retombant du siège, le cocher et le valet de pied, avec leur livrée bleu sombre, leurs culottes mastic et leurs gilets rayés noir et jaune, se tenaient raides, graves et patients, comme des laquais de bonne maison qu'un embarras de voitures ne parvient pas à fâcher. Leurs chapeaux, ornés d'une cocarde noire, avaient une grande dignité. Seuls, les chevaux, un superbe attelage bai, soufflaient d'impatience (Zola 1960-1967: t. I, 319).

Cet incipit du roman, dans un contexte d'haussmannisation et qui raconte la vie bourgeoise et mondaine des protagonistes, s'ouvre par le spectacle du défilé des voitures à cheval. Sous un effet de lumière automnale, ce spectacle est censé être conduit

par le regard de l'héroïne, à savoir Renée, femme du héros, Aristide Rougon, speculateur parvenu. En effet, les phrases sur les mouvements des yeux de l'héroïne se répètent avant que ne s'introduise une autre description que nous verrons après sept pages de l'édition de la bibliothèque de la Pléiade.²

À la fin de cette répétition du mouvement des yeux de l'héroïne, qui est saturée de la vie mondaine et du paysage dans lequel on voit à travers son regard l'embouteillage des voitures qui symbolisent la société bourgeoise du Second Empire, on trouve la description du paysage lointain:

Au-dessus de ce lac immobile, de ces futaies basses, de ce point de vue si singulièrement plat, le creux du ciel s'ouvrait, infini, plus profond et plus large. Ce grand morceau de ciel sur ce petit coin de nature, avait un frisson, une tristesse vague ; et il tombait de ces hauteurs pâlisantes une telle mélancolie d'automne, une nuit si douce et si navrée, que le Bois, peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre, perdait ses grâces mondaines, agrandi, tout plein du charme puissant des forêts (*idem*: 326. Nous soulignons).

Comme le montre bien la deuxième phrase dans cette citation, on peut remarquer qu'il y a dans cette description une projection sur le paysage regardé des sentiments de l'héroïne, qui est entourée, en haut de ce premier chapitre, de "pétitement des harnais et des roues" et d'"un grondement sourd, continu, rythmé par le trot des attelages" (*idem*: 321) et des vues des gens du monde qui se trouvent dans les autres voitures autour de la sienne. Renée, l'héroïne de ce roman, qui s'assied dans la voiture avec son beau-fils Maxime, avec qui elle aura une relation amoureuse et incestueuse, s'ennuie de ce spectacle assez mondain qui lui fait pressentir son destin tragique.

En fait, la citation suivante est considérée comme une sublimation poétique des sentiments de l'héroïne qui sera abandonnée non seulement de son mari mais aussi de son amour Maxime:

Renée, dans ses satiétés, éprouva une singulière sensation de désirs invouables, à voir ce paysage qu'elle ne reconnaissait plus, cette nature si attristement mondaine, et dont la grande nuit frissonnante faisait un bois sacré, une de ces clairières idéales au fond desquelles les anciens dieux cachaient leurs amours géantes, leurs adultères et leurs incestes divins. Et, à mesure que la calèche s'éloignait, il lui semblait que le crépuscule emportait derrière elle, dans ses voiles

tremblants, la terre du rêve, l'alcôve honteuse et surhumaine où elle eût enfin assouvi son cœur malade, sa chair lassé (*ibidem*).

Comme on voit bien jusqu'ici, la description du paysage crépusculaire du début de ce deuxième épisode des *Rougon-Macquart* met en correspondance les sentiments de l'héroïne avec le paysage regardé par celle-ci tout en décrivant le monde et la réalité de la société bourgeoise en tant que le décor de l'histoire. Dans ce processus appartenant à la poétique du roman, au cours duquel sont décrits les mouvements des personnages avec des effets non seulement de la lumière mais aussi du son, trouve donc un exemple topologique à travers une figure féminine de Zola.

La Flânerie dans Les Halles du Ventre de Paris – autour de l'art et de la politique

Prenons un deuxième exemple de description du paysage urbain dans les *Rougon-Macquart*, celle des "Halles" faite dans *Le Ventre de Paris*, troisième œuvre de ce cycle romanesque. Cette construction moderne en fer et verre a attiré l'attention de notre auteur. En fait, pour l'étape préalable à la rédaction du roman, il a fait des enquêtes dans ce lieu central de son histoire, et nous en laissera des manuscrits textuels et cartographiques des Halles. On ne peut pas ignorer que non seulement les "Halles" montrent beaucoup d'aspects qui correspondent à la technique de la description zolienne et à la relation entre les personnages, mais aussi et surtout que la représentation de cet espace moderne se base sur l'enquête, dirait-on, ethnographique de l'auteur.³

Ce troisième volume des *Rougon-Macquart* s'ouvre sur l'arrestation par erreur après le coup d'État du 2 décembre 1851, de Florent, le héros du roman, qui vient de s'évader du bagne de Cayenne après sept ans d'épreuves. Il retrouve à Paris son demi-frère marié à la belle Lisa Macquart et qui fait prospérer l'opulente charcuterie Quenu Gradelle. Les époux l'accueillent de bon cœur, mais Florent, que le régime du bagne et une évasion au péril de sa vie ont amaigri, se sent dépaysé dans son existence avec les Quenus installés dans la charcuterie, où ils vivent en paix. Bientôt, il accepte une place d'inspecteur à la marée et se charge d'instruire un fils de Louise Méhudin, surnommée "la belle Normande", poissonnière aux Halles et rivale de Lisa. Et alors qu'il se laisse prendre dans la rivalité entre Lisa et la Normande, il se lie avec des membres du groupe

Gavard, un marchand de volailles des Halles qui regarde Napoléon III comme son ennemi personnel. Florent se prépare à attaquer le Palais-Bourbon et l'Hôtel de Ville, quand, avec la complicité du quartier, on l'arrête. Il est condamné une seconde fois à la déportation.

Dans cette œuvre, le lecteur voit d'abord les Halles selon l'aspect qu'elles offrent au lever du jour.

Quand 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. 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 (*idem*: 621.).

Ici, il faut d'abord fixer les yeux sur une division de l'espace des Halles assez nette, qui est fermement établie dès la deuxième ligne de l'extrait. Il semble qu'elle corresponde à l'antagonisme économique entre les commerçants des Halles, et à l'antagonisme politique et existentiel entre le héros républicain et ce grand bâtiment moderne dû à la prospérité du second Empire. En outre, le lieu central du roman est dessiné par des métaphores végétales: "forêt", "végétation", "floraison", "épanouissement", "tiges", "branche", et "feuillage", qui se déploient sous les yeux du héros, dont le point de vue fait découvrir au lecteur l'ensemble de l'espace principal de ce récit. Dans *Les Rougon-Macquart*, on voit souvent les images de la plante appliquées à la description des espaces. Les exemples les plus connus en sont la description de la serre dans la maison de Saccard, dans *La Curée*, et celle de "Paradou" dans *La Faute de l'abbé Mouret*, espace isolé, comme une sorte de paradis, où le héros et Albine tombent amoureux. Dans ces œuvres, les métaphores de la plante connotent le sensuel, mais celles du *Ventre de Paris* ne le font pas, et ne représentent qu'à la frontière qui cerne un monde. Cette description des Halles est généralement réaliste, en ce sens que le texte

s'efforce de représenter la réalité telle qu'elle est, en transmettant au lecteur la faible lumière de l'aurore, la position spatiale des objets, et la profondeur des espaces.

Arrivé à Paris grâce au sauvetage d'une maraîchère, Mme François, qui se rend vers le Halles pour sa marchandise quotidienne, le héros Florent, jeune homme maigre, s'initie à l'espace principal de ce roman en étant guidé par un peintre et habitant du quartier, Claude Lantier, que la maraîchère lui présente et qui succède à celle-ci dans le rôle d'initiateur. Dans ce premier chapitre, le héros et le peintre flânent tout d'abord autour des Halles, puis à l'intérieur de cet espace moderne, comme on l'a vu la citation précédente. Mais ce qui est intéressant, c'est que les deux protagonistes contrastent au niveau des impressions et des pensées qu'ils subissent devant ces espaces en se promenant à chaque endroit.

Au cours de leur flânerie dans le quartier, ils visitent la rue Pirouette où le frère du héros, Quenu gérait sa charcuterie avec sa femme Lisa. En réalité, cette rue de l'ancien Paris existait à l'époque contemporaine de l'écrivain selon une référence qu'il utilise pour sa création du roman, à savoir: *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle* de Maxime du Camp,⁴ et qui lie la rue Rambuteau et la rue Mondétour.

Cependant, dans l'histoire, le héros apprend qu'il n'y a plus la charcuterie de son frère dans cette rue, lorsqu'il y arrive guidé par le peintre. Cette mauvaise nouvelle "lui causait une émotion extraordinaire" (*idem*: 619). En fait, alors qu'il était au bain, la famille Quenu avait déménagé dans un autre endroit qui se trouve à deux pas de là, dans la rue Rambuteau.

Mais après avoir quitté la rue Pirouette, le héros et le peintre se promènent autour du quartier pour entrer dans les Halles. Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est que le héros, qui est traumatisé par son souvenir d'avoir été arrêté par erreur par les gendarmes lors de coup d'État de 1851, s'inquiète cette fois-ci de la deuxième arrestation, sent monter la phobie de la nourriture qui s'entasse dans les Halles, tandis que le peintre observe des tas de légumes, de viandes, et de fleurs avec son grand intérêt pour l'art et le pittoresque:

Et le peintre ravi clignait les yeux, cherchait le point de vue, afin de composer le tableau dans un bon ensemble. Mais cette diablesse de soupe aux choux avait une odeur terrible. Florent tournait

la tête, gêné par ces tasses pleines, que les consommateurs vidaient sans mot dire, avec un regard de côté d'animaux méfiants (*idem*: 624).

En s'appuyant sur ce contraste entre les deux protagonistes, l'un est porteur de la mémoire de la politique du Second Empire, l'autre n'observe que par un intérêt purement artistique, leur flânerie, dont le but est d'un côté de trouver la charcuterie de Quenu, et de l'autre côté de faire découvrir au lecteur l'espace principal du roman, converge vers un seul et même endroit: la rue Pirouette. Pour le peintre, ce petit coin sauvé de l'haussmannisation est un endroit pittoresque, tandis que pour le héros, il s'agit du son seul lieu familial auquel il puisse se confier. En effet, le peintre invite le héros à voir son tableau de cette rue juste avant qu'ils se séparent.

Ce qui est remarquable encore dans ce premier chapitre, c'est que ce personnage de peintre est aussi une sorte de porte-parole de l'écrivain. Comme l'écrivain Zola pense que "la forme des Hugo, des Lamartine et des Musset est épuisée. Il faut nous séparer violemment de l'école lyrique de 1830, ou du moins la renouveler, la faire nôtre par une nouvelle inspiration" (Zola 2004: 51-52), Claude Lantier qui se trouve devant l'espace dans les Halles, s'efforce de renouveler le romantisme et fonder une nouvelle esthétique:

on en 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. Et Florent ne savait plus s'il condamnait le côté pittoresque ou la bonne chère de Baratte. Puis, Claude déblatéra contre le romantisme ; il préférait ses tas de choux aux guenilles du Moyen Âge. Il finit par s'accuser de son eau-forte de la rue Pirouette comme d'une faiblesse. On devait flanquer les vieilles cambuses par terre et faire du moderne (*idem* : 624).

Malgré ses efforts pour se retrouver chez son frère, le héros s'égare dans ce quartier accablé d'une faim insupportable après avoir quitté son guide-initiateur Claude. Il regrette de ne pas avoir accepté "l'aumône de Mme François" et d'avoir eu "peur de Claude comme un imbécile" (*idem*: 632-633). Mais finalement il arrive à trouver par chance une connaissance qui sait que la famille Quenu a déménagé à deux pas de leur précédente résidence.

À travers cette dramatisation dans le processus de l'arrivée chez son frère, puisque le héros est vraiment désespéré, agonisant de faim dans la rue, on peut avoir

une perspective du récit : l'antagonisme entre le héros et le quartier, la configuration de la politique et de l'art à la fois dans le récit et dans la réalité.

Conclusion

Selon Zola, la description est “un état du milieu qui détermine et complète l'homme” (Zola 2004: 275). Dans sa pensée, qui est certainement influencée par le positivisme, il y a toujours une sorte de correspondance entre l'espace et les personnages qui s'y trouvent. On peut dire que les mouvements des personnages servent d'un côté à l'économie de la narration, et de l'autre côté à la mise en œuvre de la pensée du romancier. Pour mettre en scène les espaces parisiens, Zola donne des effets de mouvement, soit physique et spatiale, soit psychique et émotionnel à travers des figures de personnages qui se déplacent dans les espaces qui les entourent. À cette étape, l'auteur peut assurer la vraisemblance de ses œuvres romanesques en s'appuyant sur toutes les données qu'il accumule dans le processus des enquêtes, à savoir ses propres expériences ethnologiques. C'est dans ce “sens du réel” (Zola 2004: 188), selon l'auteur lui-même, que le lecteur peut sentir la réalité sociale, artistique, et intime vécue par les personnages zoliens.

Bibliographie

Du Camp, Maxime (1875), *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Hachette.

Hamon, Philippe (1983), *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz S.A.

Lumbroso, Olivier (2004), *Zola La Plume et le compas*, Paris, Honoré Champion, et 2002. *Les manuscrits et les dessins de Zola. Note préparatoires et dessins des Rougon-Macquart*, Paris, Les Éditions Textuels.

Mitterand, Henri (1980), *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987. *Le regard et le signe*, Paris, Presses Universitaires de France, et 1990. *Zola L'histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France.

Scarpa, Marie (2000), *Le Carnaval des Halles*, Paris, CNRS édition.

Seassau, Claude (1989), *Émile Zola le réalisme symbolique*, Paris, Librairie José Corti.

Zola, Émile 1960-1967, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" et 2004. *Écrits sur le roman*, Paris, Librairie Générale Française, "Le Livre de Poche".

Notes

¹ Sur la critique générique des *Rougon-Macquart*, voir, d'Olivier Lumbroso : *Zola La Plume et le compas*, Honoré Champion, Paris, 2004, et *Les manuscrits et les dessins de Zola. Note préparatoires et dessins des Rougon-Macquart*, établie et commentée par le même auteur et Henri Mitterand, 3vol. Les Éditions Textuels, Paris, 2002. et d'Henri Mitterand: "*Germinal*: La genèse de l'espace romanesque" in *Zola L'histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, et "Modèles et contre-modèles Naissance de l'ouvrier romanesque: *L'Assommoir*" et "*La bête goulue*" in *Le regard et le signe*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987. Sur la critique sémiologique et narratologique, voir, d'Henri Mitterand: "Chronotopies: la route et la mine" et "Dispositifs optique: *L'Œuvre*" in *Zola L'histoire et la fiction, op.cit.*, et "Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique: Etienne Lantier" in *Le discours du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980, de Philippe Hamon: *Le personnel du*

roman, Genève, Librairie Droz S.A., 1983, et de Claude Seassau: *Émile Zola le réalisme symbolique*, Librairie José Corti, Paris, 1989.

² “Renée se souleva légèrement, cligna les yeux, avec cette moue exquise que lui faisait faire la faiblesse de sa vue.” (Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, 1960-1967, t. I, p.319), “Puis, comme elle voyait mal, elle prit son binocle, ...” (*ibidem*, p.320), “Renée avait cédé à la secousse légère de la calèche se remettant en marche, et, laissant tomber son binocle, ...” (*ibidem*, p.321), “Renée avait reposé sa tête, les yeux demi-clos, regardant paresseusement des deux côtés de l’allée, sans voir.” (*ibidem*, p.322), “Accoutumée aux grâces savantes de ces points de vue, Renée, reprise par ses lassitudes, avait baissé complètement les paupières, ne regardant plus que ses doigts minces qui enroulaient sur leurs fuseaux les longs poils de la peau d’ours.” (*idem*), “Renée regardait, les yeux fixes, comme si cet agrandissement de l’horizon, ces prairies molles, trempées par l’air du soir, lui eussent fait sentir plus vivement le vide de son être.” (*ibidem*, p.324).

³ Sur la question géographique, narratologique, et ethnocritique du *Ventre de Paris*, l’ouvrage de Marie Scarpa: *Le Carnaval des Halles* (CNRS édition, Paris, 2000) est très intéressant. Et surtout le chapitre III de cet ouvrage intitulé “Zola, ethnologue du quartier des Halles” est consacré au sujet de la géocritique et de la représentation des espaces de ce troisième volume de *Rougon-Macquart*.

⁴ “Autour de ce marché central, quelques restes de l’ancien Paris sont cependant encore demeurés debout comme une impuissante protestation du passé; à traverser la rue Pirouette, les rues de la Grande et de la Petite-Truanderie, on s’étonne que l’on ait pu vivre et que l’on vive encore dans de pareils cloaques.” (Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Hachette, Paris, 1875, t. II, p.123).