

Paris dans Une page d'amour de Zola : Un personnage à part entière

ISSAM, Abdessamad

DLLF, Université Sultan Moulay Slimane, FLSH, Béni Mellal, Maroc

abdessamad.issam78@gmail.com

ORCID [0009-0001-7235-2502](https://orcid.org/0009-0001-7235-2502)

Résumé

La ville de Paris a profondément marqué Zola à tel point que le panorama de la capitale constitue un leitmotiv dans la plupart de ses œuvres. Ainsi, de nombreuses vues de ce Paris retailé, reconstruit, ouvert plus que jamais au mouvement de l'industrie, du commerce et des divertissements, s'offrent au lecteur des romans zoliens et spécialement celui d'*Une Page d'amour*. Dans notre article, notre objectif est de montrer comment l'omniprésence de Paris a fait de la capitale française un personnage à part entière de ce roman. En effet, le foisonnement des tableaux « impressionnistes » représentant Paris reflète la grande résolution de Zola de faire entrer la capitale et ses monuments dans le cadre de son œuvre et de la considérer comme un élément organisateur du roman. La ville et ses rues deviennent un sujet descriptif constituant la clé de voûte sur laquelle repose la structure du roman et les monuments parisiens assistent aux événements et se teintent suivant les états d'âme des personnages.

Mots-clés : Description- panorama- Paris- paysage- ville

المخلص

كان لمدينة باريس تأثير عميق على إميل زولا، لدرجة أن بانوراما العاصمة تشكل الفكرة المهيمنة في معظم أعماله، وهكذا تم تقديم العديد من المناظر الطبيعية لهذه المدينة، التي عرفت توسعا وإعادة بناء فأصبحت منفتحة أكثر من أي وقت مضى على أنشطة الصناعة والتجارة والترفيه، لقارئ روايات زولا وخاصة "Une Page d'amour". ونهدف من خلال هذه المقالة الى توضيح كيفية تحول العاصمة الفرنسية الى شخصية قائمة الذات في هذه الرواية من خلال حضورها القوي. والحقيقة أن انتشار اللوحات «الانطباعية» التي تمثل باريس يعكس عزم زولا الكبير على إدخال العاصمة ومعالمها في إطار مؤلفه السالف ذكره واعتبارها عنصراً منظماً له. وهكذا تصبح المدينة وشوارعها موضوعاً وصفيًا يشكل الحجر الأساس الذي تركز عليه بنية الرواية كما تصبح المعالم الأثرية الباريسية شاهدة على الأحداث ومتغيرة حسب مزاج الشخصيات.

الكلمات المفتاحية: الوصف-بانوراما-باريس-منظر طبيعي-المدينة

Introduction

Avec l'Impressionnisme, le paysage évoquant des vues panoramiques devient un art majeur et la lumière qui l'illumine figure au centre des préoccupations esthétiques. Croisant les questions de la description en général, et du paysage en particulier, les vues panoramiques textuelles abondent dans les romans de Zola notamment dans *Une Page d'amour*. En effet, à propos des cinq panoramas de Paris qui closent les cinq parties de cette œuvre, Zola explique, dans *Le Roman expérimental*, les intentions « symphoniques » de la méthode naturaliste qui aspire à tout représenter : « *La création entière nous appartient, nous la faisons entrer dans nos œuvres, nous rêvons l'arche immense.* » (Zola, 1880 : 234-235)

La fréquence du terme « panorama » dans les dossiers préparatoires de l'écrivain montre l'importance qu'il donne à ce modèle de représentation aux échos intertextuels multiples dans ses œuvres. Devenu ainsi un topo obligatoire, le beau panorama constitue aussi pour Zola une mise à l'épreuve de son savoir-faire descriptif, voire une rivalité avec des écrivains tels Balzac ou Victor Hugo, ou à l'égard des peintures de paysage qui connaissent leur apogée. Le rendu littéraire de ces morceaux de bravoure qui sont en rapport étroit avec l'« ut pictura poesis », suppose alors des dispositifs sûrs qui en assurent la motivation et la cohérence.

Le Paris de Zola : un lieu obsédant

Paris, qui est tellement évoqué dans les romans des écrivains du XIX^e siècle, connaît une vie bouillonnante pendant et après les transformations urbanistiques d'Hausmann. Pendant plus de vingt ans, la ville est en chantier. Les grands boulevards remplacent les rues étroites, le Sacré-Cœur et la Tour Eiffel succèdent aux Tuileries incendiées, les magasins, les usines, les marchés se modernisent, par le biais de destructions et de reconstructions. La ville métamorphosée devient le symbole de la modernité, comme le souligne Baudelaire (1885 : 68-73). Elle s'impose en tant que sujet principal des paysages zoliens et prend une place tout à fait particulière parce que l'auteur a été charmé par la capitale au point de l'élire capitale de la fiction dès son arrivée en février 1858. Grand flâneur, Zola a arpenté les rues de la ville d'un bout à l'autre, suivi ses rues, stationné dans ses quartiers plus qu'aucun de ses collègues pour enquêter sur les lieux choisis pour ses romans, à la recherche d'un décor ou d'une

atmosphère appropriée. Il a exprimé sa fascination à l'égard de la capitale en écrivant dans *Le Corsaire* du 3 décembre 1872 :

J'ai quitté mes chenets et, ouvrant la fenêtre, j'ai regardé mon cher, mon grand Paris, affairé dans la cendre grise du crépuscule. C'est lui qui me parle de l'art nouveau, avec ses rues vivantes, ses horizons tachés d'enseignes et d'affiches, ses maisons terribles et douces où l'on aime et où l'on meurt. C'est son immense drame qui m'attache au drame moderne [...] Je rêverais de le jeter tout chaud et tout plein de son travail géant, dans quelque œuvre gigantesque. Et, quand je vois des poètes, des romanciers, des peintres, qui dédaignent cette cité de vie, pour aller demander une originalité grelottante à des pays et à des âges étrangers, je suis pris d'un grand dédain. (*Le Corsaire* du 3 décembre 1872)

Dans cette perspective, la ville devient un personnage à part entière dans les romans de Zola et dans les œuvres des peintres impressionnistes, puisque tous deux sont attirés par le présent. Poussé par sa volonté de tout dire, de décrire exhaustivement le réel, Zola accorde une importance primordiale aux panoramas puisque les vues d'ensemble pullulent dans les *Rougon-Macquart* et en particulier dans l'œuvre faisant objet de notre étude. L'auteur place fréquemment ses personnages devant une fenêtre ou sur un lieu élevé plongeant leur regard sur la capitale. Par exemple, dans *Une page d'amour*, les héroïnes Hélène et Jeanne contemplant Paris du haut, dans *L'Assommoir*, les noces de Gervaise sont décrites du haut de la colonne Vendôme et dans *L'Œuvre*, Claude observe la capitale du haut du Trocadéro. À chaque reprise, une vaste portion du territoire de la ville est présentée, mais le plus souvent à partir du point de vue personnel et subjectif d'un personnage que l'écrivain installe le plus souvent en un point élevé, d'où le regard embrasse un vaste territoire.

De ce fait, Paris fournit à Zola un cadre adéquat pour installer ses personnages. Le cycle des *Rougon-Macquart*, excepté dans quelques œuvres, n'est qu'une histoire de Paris, de sa vie, de ses passions, de ses idées, de ses fermentations et de ses manifestations, fragmentées et étudiées par milieux. Émile Verhaeren atteste ces propos sur la cité souveraine comme suit : « *L'acteur principal de tout le cycle des Rougon-Macquart, c'est somme toute Paris.* » (Mitterand, 2008 : 6)

Effectivement, Paris figure-t-il dans presque la moitié des œuvres de cette saga familiale comme lieu où vivent, souffrent, travaillent les

personnages, comme espacent où ils donnent libre cours à leurs ambitions, leurs désirs, leurs cupidités, leurs délires. La représentation du Paris de Zola est, comme le veut la doctrine naturaliste, le fruit d'une stricte et sérieuse observation issue de nombreuses documentations et enquêtes sur les lieux. D'un roman à l'autre, du moins pour les romans parisiens, la promenade est infinie. Sous l'impulsion de ses amis peintres, il donne une autre dimension aux paysages de Paris. En effet, chacun de ces romans offre une galerie de paysages parisiens qui amène le lecteur à visiter la ville avec les yeux de ses amis du café Guerbois Manet, Monet, Pissarro, Renoir, etc.

Empruntant leurs pas, le chef de file du courant naturaliste utilise les mêmes perspectives, les mêmes cadrages, les mêmes lumières et les mêmes couleurs que ses amis peintres : places en surplomb de Pissarro, quais et gares de Monet, guinguettes de Renoir, bars et loges de Manet, etc., De ce fait, nous allons faire un relevé des principaux panoramas parisiens employés dans le huitième roman des *Rougon-Macquart* tout en leur réservant une étude textuelle globale.

Paris : miroir de l'âme des personnages

La ville de Paris a profondément marqué Zola à tel point que le panorama de la capitale constitue un leitmotiv dans nombreuses de ses œuvres. Ceci est bien le cas dans *Une Page d'amour* dont la composition est rythmée par l'étalement de cinq panoramas successifs de Paris, contemplés en des saisons différentes par les deux malheureuses héroïnes du roman, Hélène et Jeanne, du haut de leur fenêtre de Passy. Ces panoramas, variés selon les heures et les saisons, forment une véritable série créée avant que Monet ne donne à cette technique ses lettres de noblesse avec ses séries très célèbres telles *Les Meules*, *La gare Saint-Lazare*, *Les Cathédrales* et *Les Nymphéas*. Le procédé consiste à peindre à partir d'un seul motif des tableaux aussi nombreux que leurs éclairages le sont eux-mêmes. Ces tableaux littéraires jouent un rôle tellement important au point de vue structurel surtout qu'ils sont placés à la fin de chacune des cinq parties du roman. Zola en a donné lui-même l'explication :

Ce qu'on me reproche surtout, même des esprits sympathiques, ce sont les cinq descriptions de Paris qui reviennent et terminent les cinq parties d'*Une page d'amour* [...] mais la vérité est que j'ai eu toutes sortes de belles intentions, lorsque je me suis entêté à ces cinq tableaux du même décor, vu à des heures et dans des saisons différentes. Voici l'histoire. Dans la misère de ma jeunesse, j'habitais des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait. Paris entier. Ce grand Paris immobile et indifférent qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre [...] Eh bien dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre le tourment effroyable de ces créatures. C'est cette vieille idée que j'ai tenté de réaliser dans *Une page d'amour*. Voilà tout. (Lettre à Damase JOUAUS et Jean SIGAUX, Médan, mi-novembre 1884)

En effet, le huitième roman des Rougon-Macquart est une longue rêverie inspirée par le panorama de Paris. Le dernier chapitre de chaque partie se termine par des vues données depuis les hauteurs d'un élégant hôtel à Passy. L'héroïne, ou sa fille Jeanne, accoudée à sa fenêtre, contemple un Paris décrit par tous les temps. La vie confinée des femmes bourgeoises peut alors être interprétée comme une représentation symbolique d'une classe sociale qui fait de son mieux pour garder une distance du peuple parisien. Ainsi, le panorama dans ce roman souligne-t-il alors l'abîme qui sépare la bourgeoisie et les classes populaires, les habitants des faubourgs tels que ceux de Montmartre en particulier.

Paris : symbole de l'amour naissant et de la sexualité

Cette première description de Paris a lieu à la fin de la première partie à un moment où l'entente entre la mère et la fille est sans faille. Dans le dernier chapitre de cette première partie, Hélène, blessée à la cheville, doit se reposer et tente d'échapper à l'ennui en lisant une œuvre de Walter Scott, *Ivanhoé*. La lecture plonge l'héroïne dans un rêve dont Paris constitue la toile de fond. Le début du chapitre présente ainsi un paysage parisien couvert sous un flot de brume et représentatif des émotions de la lectrice :

Ce matin-là, Paris mettait une paresse souriante à s'éveiller. Une vapeur, qui suivait la vallée de la Seine, avait noyé les deux rives. C'était une buée légère, comme laiteuse, que le soleil peu à peu grandi éclairait. On ne distinguait rien de

la ville, sous cette mousseline flottante, couleur du temps. Dans les creux, le nuage épaissi se fonçait d'une teinte bleuâtre, tandis que, sur de larges espaces, des transparences se faisaient, d'une finesse extrême, poussière dorée où l'on devinait l'enfoncement des rues ; et, plus haut, des dômes et des flèches déchiraient le brouillard, dressant leurs silhouettes grises, enveloppés encore des lambeaux de la brume qu'ils trouaient. (Zola, 1989 : 83-84)

La suite de la description constitue un tableau panoramique dont les divers plans sont systématiquement explorés et dont les points de repère sont soigneusement indiqués :

Hélène, *d'abord*, s'intéressa aux larges étendues déroulées sous ses fenêtres, à la pente du Trocadéro et au développement des quais. Il fallait qu'elle se penchât, pour apercevoir le carré nu du Champ-de-Mars, fermé *au fond* par la barre sombre de l'École militaire.

En bas, sur la vaste place et sur les trottoirs, *aux deux côtés de la Seine*[...] *Au milieu*, la Seine s'élargissait et régnait, encaissée dans ses berges grises, où des tonneaux déchargés, des profils de grues à vapeur, des tombereaux alignés, mettaient le décor d'un port de [...] *Sur la rive droite, au milieu* des futaies des Champs-Élysées, les grandes verrières du Palais de l'Industrie étalaient des blancheurs de neige [...] *Sur la rive gauche*, le dôme des Invalides ruisselait de dorures [...] *en arrière encore, à droite* des aiguilles neuves de Sainte-Clotilde, le Panthéon bleuâtre, assis carrément sur une hauteur, dominait la ville, développait en plein ciel sa fine colonnade, immobile dans l'air avec le ton de soie d'un ballon captif. (Zola, 1989 : 89-91)

Ce paysage parisien repose sur une structuration d'ensemble. En effet, la description est tellement structurée par l'emploi régulier des connecteurs logiques et spatiaux permettant au romancier de modifier la focalisation au fur et à mesure pour permettre au lecteur de suivre le paysage avec le personnage. À partir d'un coin ou d'un quartier, la description panoramique ouvre progressivement le champ visuel à mesure que se dégage le ciel, se lève le soleil ou que le regard d'Hélène remonte la coulée de la Seine pour se perdre à l'horizon : En effet, on passe d'un champ de vision plus proche à un champ de vision de plus en plus éloigné. Tout d'abord, Hélène est attirée par ce qui est proche : « [Elle] *s'intéressa aux larges étendues déroulées sous ses fenêtres* », « *il fallut qu'elle se penchât* », « *en bas* », avant de passer à ce qui de plus en plus loin : « *Puis, Hélène leva les yeux (...) Là, au premier plan* », « *d'un long*

regard, elle en remontait la coulée superbe », « *Elle levait encore les yeux : là-bas...* », « *plus loin* », « *au-delà* », « *en arrière encore* ». En outre, elle est attentive à la perspective rendue par l'étagement des plans représenté en particulier par les ponts : « *Et le regard de la jeune femme rencontrait d'abord le pont des Invalides, puis le pont de la Concorde, puis le pont Royal ; les ponts continuaient, semblaient se rapprocher, se superposaient, bâtissant d'étranges viaducs à plusieurs étages, troués d'arches de toutes formes* ». Enfin, le personnage focalise l'attention surtout sur le centre de ce tableau panoramique qui montre la Seine comme « *un galon d'argent qui coupait Paris en deux* » tout en décrivant ce qui se trouve sur les deux rives du fleuve parisien.

L'auteur s'attarde beaucoup sur la description de l'impression. Ce paysage de la capitale ne manque pas de nous informer sur les sentiments du personnage qui le focalise. En fait, Hélène, tout comme Paris, mène une vie tranquille et sage, mais elle commence déjà à souffrir d'un malaise qui la trouble et qui l'excite :

[Paris] était insondable et changeant comme un océan, candide le matin et incendié le soir, prenant les joies et les tristesses des cieux qu'il reflétait [...] Paris, justement ce matin-là, avait la joie et le trouble vague de son cœur [...] le sentiment obscur qu'elle recommençait sa jeunesse. (Zola, 1989 : 84-85)

La seconde vue coïncide avec le temps où l'attention de la mère n'est plus complètement focalisée sur sa fillette puisque la pensée de l'homme commence à l'obséder et secoue un peu la relation entre la veuve et sa fille. Aussi, l'avènement d'un amour naissant pour le docteur Deberle chez Hélène est-il associé à une image évoquant le réveil de la grande ville. Cela est évident à travers une longue description soulignant l'évolution de son amour devant le paysage de la capitale où évoluent des jeux d'ombre et de lumière.

Et sous cette voûte embrasée, la ville toute jaune, rayée de grandes ombres, s'étendait. En bas, sur la vaste place, le long des avenues, les fiacres et les omnibus se croisaient au milieu d'une poussière orange, parmi la foule des passants, dont le noir fourmillement blondissait et s'éclairait de gouttes de lumière [...] Puis, les voitures et les piétons se perdaient, on ne devinait plus, très loin, sur quelque pont, qu'une file d'équipages dont les lanternes étincelaient. (Zola, 1989 : 155)

Comme dans presque toutes les descriptions de Zola, ce site de ville enflammée ne manque pas de mouvement. La présence de la foule et des voitures évoque le mouvement incessant qui caractérise la ville comme le témoigne la notion récurrente de « *fourmilière* » renvoyant à une multitude de personnes en mouvement. La couleur noire est mise en valeur par des « *gouttes de lumière* » qui illuminent la masse dense des passants. De même, le groupement de religieux réunis en rangs accentue la couleur foncée avec leurs soutanes ocre. Enfin, la perspective dans ce paysage est soulignée lorsque le regard de l'observateur se plonge vers le fond du tableau où « *les voitures et les piétons se perdaient* » et où on ne distinguait que l'étincellement des lanternes.

La suite du chapitre nous présente le paysage qui s'offre aux yeux de l'héroïne et qui se caractérise par son instabilité et son aspect mouvant. Sous le soleil brûlant, un nouveau tableau se compose des monuments comme le Palais de l'Industrie, la Madeleine, l'Opéra, les coupoles et les tours qui constituent les points de repère. L'expression « *incendié le soir* », qui figure dans le dernier chapitre de la première partie, anticipe déjà l'image puissante de la ville dévorée par les flammes du soleil couchant qui conclut la deuxième partie et allégorise la passion sexuelle irrationnelle qui va brûler et dévorer le cœur d'Hélène. La jeune veuve a fait un transfert de ses sentiments au paysage qu'elle contemplait :

À droite et à gauche les monuments flambaient [...] la colonne Vendôme, Saint-Vincent-de-Paul, la tour Saint-Jacques, plus près les pavillons du nouveau Louvre et des Tuileries, se couronnaient de flammes, dressant à chaque carrefour des bûchers gigantesques. Le dôme des Invalides était en feu [...] Alors, Paris entier, à mesure que le soleil baissait, s'alluma aux bûchers des monuments [...] Hélène, baignée de ces flammes, se livrait à cette passion, qui la consumait, regardait flamber Paris. (Zola, 1989 : 156)

Dans cet extrait comme dans d'autres, le chef de file du naturalisme, qui parfois éprouvait des nostalgies mussettistes, cède à ses démons romantiques et donne libre cours à sa virtuosité descriptive qui transfigure le réel. Certes, le naturalisme n'est pas une simple copie de la réalité. N'oublions pas que Zola affirme qu'« *une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.* » (Zola, 1991 : 44) Or, le tempérament agit comme un filtre qui transfigure cette réalité, chez les

impressionnistes aussi bien que chez les naturalistes comme le confirme les propos suivants :

Méfions-nous, défions-nous d'une conception platement scolaire du naturalisme de Zola, pour employer un mot qu'il a affectionné. Il s'est absorbé dans le spectacle réel de Paris, mais il l'a tout aussitôt transfiguré : par le travail de son regard et de sa palette, mais aussi par son pouvoir extraordinaire de discerner, sous la surface du réel, les images, les symboles et les fragments de mythes qui lui donnent sens. (Mitterand, 2008 : 32)

Ainsi Zola fait-il une étude large et minutieuse du ciel qu'il présente de manière si éclatante de couleur et de vérité. L'analyste ici cède la place au peintre pour peindre de beaux tableaux en manipulant les couleurs et la lumière. Dans cette description, il n'y a qu'un tourbillon de couleurs : « *Les formes changeaient et se déplaçaient, au gré du vent, qui emportait les nuées.* » (Zola, 1989 : 152) Et, à mesure que le soleil baisse, la ville entière semble s'allumer. Dans une dernière flambée, la cité ardente est consommée tout comme l'héroïne du roman. L'acuité de son amour va crescendo avec le « *soleil couchant* » qui « *incendiait la ville* » et la jeune veuve « *croyait sentir toutes ces flammes brûler dans son cœur* ».

Effectivement, Hélène est bouleversée par sa passion envers le docteur Deberle et son désir de vivre et d'aimer est irresistible : « Henri pouvait la prendre, elle s'abandonnait. Alors, elle goûta un bonheur infini à ne plus lutter [...] c'était assez, elle voulait vivre. » (Zola, 1989 : 153) La situation sentimentale d'Hélène se reflète sur le paysage qui se répercute également sur l'état d'âme du personnage. De ce fait, le narrateur nous présente une ville tout à fait différente et marquée du sceau de la passion de l'héroïne comme l'atteste Marie-Annick Gervais-Zaninger lorsqu'elle déclare que les motivations psychologiques justifient la description qui « se fonde sur un motif privilégié » (2001 : 51-52), qu'est ici l'amour, et les sentiments du héros se projettent sur le décor.

Dans la troisième partie, au moment où la maladie de Jeanne, la fille de l'héroïne, trouble gravement la psychologie de sa mère, Paris semble comme un compagnon à cette dernière.

La fenêtre constitue alors l'intermédiaire entre sa peine dure à supporter dans son appartement et le paysage extérieur vu comme un moyen de

distracted et partant de soulagement : « *Hélène, manquant d'air, souffrant de ces dernières chaleurs de septembre, venait d'ouvrir la fenêtre toute grande, soulagée par cette mer d'ombre, cette immensité noire qui s'étendait devant elle* » (Zola, 1989 : 220-221), ou encore : « *Ces quelques pieds carrés, cette chambre de souffrance dont elle fermait si soigneusement la porte, s'ouvrait toute grande à lui (à Paris) par ses deux fenêtres.* » (Zola, 1989 : 222) La ville est toujours présente chez elle comme un ami fidèle « *développant son éternel tableau* » comme l'atteste cette citation de Jean Borie dans son œuvre *Zola et les mythes* :

Le paysage joue dans la vie de ces deux femmes [Hélène et Jeanne] le rôle d'un calmant, ou d'un miroir, ou d'un compagnon de leur solitude, de leurs peurs, de leur frustration, et [...] il doit être avant tout considéré comme un support de leur rêve, le matériau privilégié de leur imagination, en même temps qu'une toile encore informe et grise qui s'anime et se colore au gré des intentions et des fantasmes qu'elles y projettent. (Borie, 1971 : 212)

La passion d'Hélène se fait plus violente et quand elle contemple Paris dans la nuit, elle est sensible aux trouées sombres, aux rubans de ténèbres, qui se déroulent entre les fenêtres éclairées et la fourmilière des becs de gaz.

Paris : la mort et la renaissance

Contrairement aux paysages parisiens des trois premières parties du roman, celui figurant à la fin de la quatrième partie connaît un changement de point de vue puisque c'est la petite Jeanne, restée seule devant la fenêtre de la maison, qui focalise le tableau habituel d'un Paris pluvieux. La petite fille s'absorbe dans l'observation de cette ville énorme, troublante et malsaine au moment précis où sa mère l'a laissée pour rejoindre l'homme dans la mansarde de Malignon au-dessus du passage des Eaux. La jalousie de l'enfant s'exacerbe. Son regard fixé sur la fenêtre, elle attend son retour.

À travers les vitres, couvertes d'une légère buée, on apercevait un Paris brouillé, effacé dans une vapeur d'eau, avec des lointains perdus dans de grandes fumées. La ville elle-même n'était pas là pour tenir compagnie à l'enfant, comme par ces claires après-midi, où il lui semblait qu'en se penchant un peu, elle allait toucher les quartiers avec la main. (Zola, 1989 : 290)

Comme d'habitude, des leitmotifs de l'écriture artiste y reviennent sans cesse comme le brouillard, la buée et les fumées créant cette couche de vapeurs qui couvre les tableaux impressionnistes. Quelquefois, le filtre de vapeur empêchant la vue est aussi formé par le personnage-regardeur à savoir Jeanne dont « *son haleine avait encore terni la vitre* » et par conséquent « *Elle effaça de la main la buée qui l'empêchait de voir.* » Et la ville s'offre à elle :

Cependant, son haleine avait encore terni la vitre. Elle effaça de la main la buée qui l'empêchait de voir. Des monuments, au loin, lavés par l'averse, avaient des miroitements de glaces brunies. Des files de maisons, propres et nettes, avec leurs façades pâles, au milieu des toitures, semblaient des pièces de linge étendues, quelque lessive colossale séchant sur des prés à l'herbe rousse. Le jour blanchissait, la queue du nuage qui couvrait encore la ville d'une vapeur, laissait percer le rayonnement laiteux du soleil ; et l'on sentait une gaieté hésitante au-dessus des quartiers, certains coins où le ciel allait rire. (Zola, 1989 : 292-293)

Dans ce climat changeant qui permet à l'écrivain de capturer l'instant et de suggérer l'état transitoire de la nature, la petite fille s'intéresse surtout, après l'interruption de la pluie, à l'ambiance qui règne dans la rue :

[...] la vie des rues recommencées, après cette rude pluie, qui tombait par brusques averses. Les fiacres reprenaient leurs cahots ralentis, tandis que les omnibus, dans le silence des chaussées encore désertes, passaient avec un redoublement de sonorité [...] Elle s'intéressait surtout à une dame et à une petite fille très-bien mises, qu'elle voyait debout sous la tente d'une marchande de jouets, près du pont [...] Alors, Jeanne redevint très-triste, sa poupée lui parut affreuse. C'était un cerceau qu'elle voulait, et être là-bas, et courir, pendant que sa mère, derrière elle, aurait marché à petits pas, en lui criant de ne pas aller si loin. Tout se brouillait. (Zola, 1989 : 293)

Ainsi, la tristesse du personnage se reflète sur le paysage de la ville qui inspire la terreur tout en soulignant le danger qui guette la fillette. Effectivement, Paris sera engloutie par l'inondation :

Et la pluie marchait, on pouvait suivre le vol du nuage à la course furieuse de l'eau vers Paris [...] En quelques secondes, derrière cette trame de plus en plus épaisse, la ville pâlit, sembla se fondre. Ce fut comme un rideau tiré obliquement du vaste ciel à la terre. Des vapeurs montaient, l'immense clapotement avait un bruit assourdissant de ferrailles remuées. (Zola, 1989 : 294)

Machinalement, la jeune fille commence à dénommer les monuments : « *Elle avait fini par connaître trois monuments, les Invalides, le Panthéon, la tour Saint-Jacques ; elle répétait leurs noms, elle les désignait du doigt, sans s'imaginer comment ils pouvaient être, quand on les regardait de près.* » (Zola, 1989 : 296) Or, le fait que les seuls monuments connus par Jeanne soient les Invalides, le Panthéon et la tour Saint-Jacques n'est pas arbitraire étant donné que les trois monuments annoncent la mort et représentent des allusions à la débauche morale d'Hélène.

Les changements météorologiques s'enchaînent rapidement et intensifient cet effet de tourbillonnement qui règne dans la rue. Mais, la pluie demeure protagoniste principal qui domine l'espace. La tempête éclate, la ville disparaît « *dans un tourbillon* ». Et, « *pendant un instant, ce fut le chaos* », « *la Cité fut submergée* », Paris « *englouti* » sombre encore, « *évanoui comme une ombre de ville* » où « *le ciel se confondait dans le chaos brouillé de l'étendue* » :

À ce moment, la tempête éclatait. Dans le silence lourd d'anxiété, au-dessus de la ville devenue noire, le vent hurla [...] Pendant un instant, ce fut le chaos. D'énormes nuages, élargis comme des taches d'encre, couraient au milieu de plus petits, dispersés et flottants, pareils à des haillons que le vent déchiquetait et emportait fil à fil [...]

Au fond, sur Notre-Dame, le nuage se partagea, versa un tel torrent, que la Cité fut submergée [...] La pluie s'amincissait, raide et pointue ; et quand une rafale soufflait encore, de grandes ondes moiraient les hachures grises, Alors, l'immense cité, comme détruite et morte à la suite d'une suprême convulsion, étendit son champ de pierres renversées, sous l'effacement du ciel [...] La pluie souveraine battait sans fin, au milieu d'une solennelle immobilité [...] À l'horizon, Paris s'était évanoui comme une ombre de ville, le ciel se confondait dans le chaos brouillé de l'étendue, la pluie grise tombait toujours, entêtée. (Zola, 1989 : 298-300)

L'eau, image incontournable du roman naturaliste et spécialement celui du chef de file du courant naturaliste, est d'une importance primordiale dans *Une Page d'amour*. Ce passage représente la suite logique de ce qu'écrivit Zola dès la fin de la première partie du roman lorsqu'il dépeint des averses noyant le ciel et effaçant « *l'horizon dans la débâcle d'un chaos* », avant de nous avertir ensuite que prochainement toute « *la ville féerique aperçue en songe [sera] engloutie sous le débordement d'une inondation.* » Ces

allusions à la débâcle de la ville engloutie par le déluge peuvent être commentées comme des métaphores d'une débâcle morale en l'occurrence l'engloutissement d'Hélène dans l'abîme de sa passion sexuelle.

De même, le champ lexical de la mauvaise odeur exhalée par la ville « *fumées* », « *une odeur de misère, d'ordure et de crime* », « *ces puits empestés* », « *exhalant l'asphyxie de leur boue invisible* » renforce la jalousie et la terreur de la jeune fille en mettant l'accent sur la dépravation de sa mère qui est tombée « *tout au fond* ».

Ce triste panorama de Paris perçu à travers les larmes de Jeanne et la pluie impitoyable dépeint une ville morte et dépeuplée. L'esprit anime la matière, par un transfert métonymique, le décor est souvent choisi pour être en contiguïté avec l'âme du personnage. Le paysage devient mental. L'apparence que prend Paris dépend de la perspective de celui qui entre en contact avec lui. Dans ce tableau, tout mène vers la mort inéluctable de Jeanne. La fillette, restée devant la fenêtre, prend froid et meurt, la mère ne revoit plus son amant et se résigne à un mariage de raison.

Enfin, la dernière vue de Paris est prise du cimetière de Passy où la petite Jeanne est enterrée. Dans les dernières pages du roman, quand Hélène revient voir la tombe de sa fille, elle jette un dernier regard sur un Paris enneigée et notamment sur l'avenue de la Muette et sur les quais de la Seine. L'héroïne, pareillement à la ville de Paris, a repris son existence honnête. La « *débâcle* » est terminée et les traces de la débauche sont effacées :

Elle avait retrouvé son beau visage tranquille, ses yeux gris et ses dents blanches, son menton rond, un peu fort, qui lui donnait un air raisonnable et ferme. Lorsqu'elle tournait la tête, son profil prenait de nouveau une pureté grave de statue. Le sang dormait sous la pâleur reposée des joues, on la sentait rentrée dans la hauteur de son honnêteté. (Zola, 1989 : 360)

Du cimetière de Passy, où repose sa fille Jeanne, Hélène contemple Paris. Le même décor revient, se figeant « *dans une immobilité de mort* » sous la neige et Zola de nous dépeindre un tableau impressionnant où les contours s'effritent tout comme dans ceux des peintres impressionnistes :

Sur la ville, un ciel bleu, sans une tache, se déployait. Hélène leva la tête, lasse de souvenirs, heureuse de cette pureté [...] En bas, de vastes toitures, les tuiles de la

Manutention, les ardoises des maisons du quai, étalaient des draps blancs, ourlés de noir [...] Dans l'immobilité de cette mer de glace, la Seine roulait des eaux terreuses [...] Puis, les ponts s'échelonnaient, pareils à des dentelles blanches, de plus en plus délicates, jusqu'aux roches éclatantes de la Cité, que les tours de Notre-Dame surmontaient de leurs pics neigeux [...] Et c'étaient encore, à droite, les cimes blanchies des Invalides, de Saint-Sulpice, du Panthéon [...] Les nappes de neige, ensuite, se confondaient, se perdaient en un lointain éblouissant, en un lac dont les ombres bleues prolongeaient le bleu du ciel. Paris, immense et clair, dans la vivacité de cette gelée, luisait sous le soleil d'argent. (Zola, 1989 : 368-369)

Dans cette description de la ville enneigée qui rappelle les vues des peintres impressionnistes et en particulier celles de Claude Monet qui a dépeint des paysages enneigés à plusieurs reprises, on note cette sensibilité aux effets de la lumière sur le paysage enneigé et la prédominance de la couleur blanche et de la couleur bleue qui symbolisent le calme et la sérénité de l'esprit pour le premier et la pureté pour le second. En effet, Zola met l'accent sur la renaissance de Paris après avoir subi des épreuves trop dures suite aux averses. Cette renaissance est celle aussi d'Hélène qui, après la période durant laquelle elle a touché le fond à cause de sa relation sexuelle avec le médecin, retrouve sa pureté et son honnêteté symbolisées par la blancheur de la neige. Le blanc de la neige et le bleu du ciel illuminent le paysage dont l'image immaculée va de pair avec la nouvelle vie paisible et honnête de l'héroïne.

Par le choix des points d'observation souvent élevés, Zola, tout comme les peintres impressionnistes, figure parmi les écrivains qui ont donné à la description panoramique de la capitale ses plus belles pages. En effet, les perspectives choisies par l'auteur pour les cinq « tableaux » terminant chaque partie de son roman correspondent à trois « lignes de fuite » qui donnent au panorama son étendue : Champs-Élysées, Madeleine, Opéra, colonne Vendôme pour la rive droite, dôme des Invalides, Saint-Sulpice et Panthéon pour la rive gauche et l'axe de la Seine au milieu. De ce fait, *Une Page d'Amour* fournit à l'écrivain l'occasion de réitérer les représentations d'un personnage singulier qui occupe une place de choix dans le drame des personnages. Décrit par tous les temps, Paris figure comme le témoin placide et l'acteur de toute l'action.

Conclusion

Au terme de cette modeste étude, il importe de mettre l'accent sur le fait que l'omniprésence de Paris est une caractéristique d'*Une Page d'amour*. Tout comme le mouvement impressionniste qui ambitionne de mettre en valeur l'espace urbain et en premier lieu celui de la capitale française, les tableaux « impressionnistes » représentant Paris dans ce roman peuvent être interprétés comme l'expression littéraire de cette même volonté de célébrer la grandeur et la richesse de la ville. Zola a accordé une grande importance à la Seine, au Trocadéro, aux buttes Montmartre, aux Invalides, au Champ-de-Mars, etc. Ces lieux assistent aux événements et se teintent suivant les états d'âme des personnages. La ville et ses rues deviennent un sujet descriptif constituant la clé de voûte sur laquelle repose la structure du roman. La particularité de cette structure réside dans le fait que les cinq parties constituant le roman se terminent par un chapitre entièrement voué à la description de Paris. En fait, placées à la fin de chaque partie, les cinq tableaux parisiens perçus à travers le regard des personnages, Hélène ou sa fille Jeanne, donnent le rythme à l'ensemble de l'œuvre en soulignant les temps forts de la passion amoureuse et de ses conséquences et nous informent en même temps sur les sentiments des protagonistes féminins (l'amour naissant, la passion, la confession d'Hélène, la jalousie de la jeune fille, le deuil).

Cependant, si Zola fait de Paris un être à part entière en multipliant les vues panoramiques qui mettent en exergue l'animation de la ville et qui dotent la capitale d'une vie autonome, le paysage n'est plus le seul genre pictural exploité par l'auteur dont l'œuvre romanesque constitue le creuset où viennent se mêler tous les genres picturaux et tous les arts comme la photographie et la sculpture.

Références bibliographiques :

Baudelaire, Charles (1885), « la modernité », *le peintre de la vie moderne*, dans *œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome iii, Paris, Calmann-Lévy.

Borie, Jean (1971), *Zola et les mythes*, Paris, Seuil.

Gervais zaninger, marie-annick (2001), *la description*, paris, hachette.

Luginbuhl, yves (1989), *paysages: textes et représentations du paysage du siècle des lumières a nos jours*, barcelone, la manufacture.

Mitterand, henri (2008), *le paris de zola*, paris, editions hazan.

Zola, émile (1880), « du roman », *le roman experimental*, gf.

Zola, émile (1991), *écrits sur l'art*, paris, gallimard, coll. « tel », édition établie, présentée et annotée par jean-pierre leduc-adine.

Zola, émile (1989), *une page d'amour*, gallimard.