Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 10 (1977)

Heft: 3

Artikel: À propos d'un chapitre de La Bête humaine

Autor: Dentan, Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870957

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

A PROPOS D'UN CHAPITRE DE *LA BÊTE HUMAINE*

Si le cycle des Rougon-Macquart illustre, en chacun de ses volets, le détournement, ou la dégradation, ou la déperdition catastrophique des énergies, il faut convenir que *La Bête humaine* réalise cela de manière exemplaire, dans la spectaculaire conversion des énergies désirantes en volonté de meurtre. Et si G. Deleuze devine l'instinct de mort dans le thème zolien de la « fêlure » héréditaire, ce n'est pas un hasard qu'il le dise dans une préface à *La Bête humaine* [1]. Enfin, pour reprendre le modèle thermodynamique que M. Serres applique si brillamment à l'œuvre de Zola [2], les machines à vapeur et le réseau des chemins de fer de *La Bête humaine* offrent quelques beaux exemples de dysfonctionnement ou de déferlement des énergies ; bien mieux, la loi d'entropie, de la déperdition irréversible des sources énergétiques, se vérifie, de manière vertigineuse, en un lieu précis, en ce « trou », ce « coin perdu », qu'est la Croix-de-Maufras.

C'est là que la *Lison* s'épuise dans le froid et la neige, immobilisée et comme morte, tandis que « la neige filait son linceul » ; et c'est là que, plus tard, elle mourra dans la catastrophe du passage à niveau, en même temps que de nombreux voyageurs et les cinq chevaux du fardier. Flore, qui a provoqué volontairement l'accident, se suicide dans le tunnel qui débouche en ce même endroit. A la sortie du même tunnel, Jacques Lantier et son chauffeur Pecqueux s'entretuent, laissant leur locomotive surchauffée (et les wagons bondés de soldats) foncer sans contrôle vers l'ultime catastrophe. A la Croix-de-Maufras toujours, dans la maison du président Grandmorin, la jeune Louisette, sœur de Flore, a été si brutalement mise à mal qu'elle est morte le soir même. A côté, dans la maison du garde-barrière, Phasie, mère de Flore et de Louisette, meurt, lentement empoisonnée par Misard. Le président Grandmorin est égorgé dans son wagon, au moment où le train passe à la Croix-de-Maufras. Enfin, c'est encore dans la maison de Grandmorin que Jacques satisfait sur Séverine son désir de meurtre. En plus des mul-

---

[1] *La Bête humaine,* Cercle du Livre Précieux, Paris, 1967.

[2] *Feux et Signaux de brume : Zola,* Grasset, Paris, 1975.

tiples morts anonymes et de la mort des machines, on compte donc, en ce même endroit, sept morts, énorme hémorragie qui affecte la quasi-totalité des personnages principaux.

Une telle concentration ne va pas sans péril pour la vraisemblance du récit ; l'arbitraire risque de devenir trop perceptible, au détriment de l'illusion de réalité. Il faut en effet quelques remarquables coïncidences (toujours suspectes d'artifice, dans un roman à prétention réaliste) pour que s'établissent dans la succession des événements et entre des personnages différents, les liens indispensables à cette concentration. C'est ainsi que l'assassinat de Grandmorin se produit à l'instant précis où le train passe devant Jacques, en proie lui-même à l'obsession du meurtre, pour qu'interfèrent les destins catastrophiques de Jacques et des Roubaud. Et pour justifier la présence de Jacques à cet endroit, il faut qu'il ait une tante à qui rendre visite, tante Phasie, qui se trouve, comme par hasard, exilée en ce coin perdu du Nord, loin de sa méridionale Plassans. Comme par hasard, dira-t-on encore (et non sans perfidie), il faut que la neige s'accumule précisément en cet endroit pour que la *Lison*, en s'immobilisant là, confirme la vocation maléfique du lieu. Il en va autant de la lutte à mort entre Pecqueux et Jacques, en cette même contrée. Trop de coïncidences, toutes destinées à accumuler les drames dans la région de la Croix-de-Maufras, deviennent suspectes, comme si ces coups du destin désignaient trop visiblement le démiurge, celui qui tire les ficelles, cet auteur qui ne voudrait pas qu'on le sache, et préférerait passer seulement pour le narrateur d'une histoire vraie.

On pourrait remarquer aussi que certains éléments du texte ont une fonctionnalité excessive : ils servent à tant d'épisodes, de rencontres, de convergences, que leur utilité même devient trop évidente. Ainsi en va-t-il de la Croix-de-Maufras, comme nous venons de le voir. Plus significative peut-être est la contiguïté des maisons de Grandmorin et des Misard ; insolite en ce lieu perdu, la contiguïté d'une maison de campagne et celle d'un garde-barrière permet de multiples interférences entre des mondes très différents, entre le destin de Grandmorin, celui des Roubaud, celui des Misard et celui de Jacques. A force d'être utile, en remplissant de si nombreuses fonctions, elle finit par se faire reconnaître comme habile artifice, trahit l'arbitraire de la fiction, compromet l'illusion de réalité, met en question la vraisemblance.

Mais cessons cette mauvaise querelle, qui ne va pas sans rappeler les pédanteries de Valincour commentant *La Princesse de Clèves*. Mauvaise querelle en effet, car l'arbitraire de tout récit fictif, si dis-

simulé soit-il par un jeu subtil de motivations, sera toujours perceptible à qui veut le percevoir (et pour cause !) ; à la limite, la querelle du vraisemblable tend à reprocher à une fiction d'être fictive.

Pourtant, elle nous aura aidé à reconnaître une double loi fondamentale de la narration chez Zola : l'économie des éléments narratifs (motifs, lieux, personnages, etc.) entrant dans la combinaison d'ensemble, et l'utilisation massive de ces éléments par répétition, sur-utilisation, rappels, échos, superposition, etc.

Cette loi, que nous aurons à vérifier, peut expliquer l'impression que donne chaque roman des Rougon-Macquart d'être un monde clos, hermétique, très fortement organisé autour d'un thème central. Et le cycle entier a beau être l'histoire d'une famille, dont les membres, éparpillés dans divers milieux sociaux, pourraient susciter, entre ces milieux, toute une circulation et de multiples rapports ; il apparaît surtout comme une juxtaposition de mondes isolés les uns des autres, se suffisant à eux-mêmes.

Ce qui est vrai de chaque livre en son entier l'est même, dans une certaine mesure, à l'échelle du chapitre. Souvent, en effet, les chapitres de Zola, quoique étant une partie découpée dans le devenir d'une histoire, s'offrent comme un morceau qui trouve en lui-même sa propre unité. C'est le cas, notamment, du deuxième chapitre de *La Bête humaine*. Et cela va nous permettre de restreindre l'analyse à un nombre limité de pages, seul moyen de décrire d'assez près la texture du récit zolien.

* * *

Le temps de l'action s'étend de la tombée du jour au milieu de la nuit, comme il convient à ce lieu du crime et de la mort. Le lieu de l'action, c'est le passage à niveau de la Croix-de-Maufras et ses environs immédiats. Nous ne nous étonnerons donc pas trop que soit évoqué à plus d'une reprise le passage des trains. Notons toutefois qu'en trente-huit pages [3], cela se produit une quinzaine de fois, de manière plus ou moins développée, parfois jusqu'à une page. Mais surtout, on retrouve ici un procédé constant chez Zola, qui est la répétition à peu près littérale, redondante, du même motif, avec les mêmes qualificatifs. Ainsi en va-t-il par exemple du « grondement », du « coup de foudre », du « vent de tempête » que l'on rencontre à la page 79 et dans neuf autres passages : « souffler », « tonnerre de ses roues », « force invincible d'ouragan » (p. 81) ; « coup de tempête », « éclair » (p. 82) ; « grondement », « violence d'orage »,

[3] Nous nous référons à l'édition Rencontre.

« coup de vent » (p. 86); « tonnerre brusque » (p. 89), etc. Dans les mêmes passages s'associent, aux images d'ouragan, celle de l'ébranlement (« ébranler », « secouer », faire « trembler », « trépidation », etc.), celle du défilé des wagons et des voyageurs (« défiler », « file », « la foule sans fin », « continuellement », etc.), celle du passage inexorable ou indifférent (filant à grande vitesse « sans rien connaître d'elle », « sans se douter seulement », « dans l'ignorance volontaire de... », « cette foule anonyme, indifférente et pressée », « dans l'insouciance de ce cadavre », « sans y prendre garde », etc.), celle du but lointain (« roulant tous ensemble, là-bas, vers ce pays de cocagne », « allant à l'avenir », « filant au loin », « filaient à leur but lointain », etc.), celle enfin des signaux (tintement du télégraphe, sonnerie, trompe, signaux lumineux, etc.). On ne retrouve pas toujours ces quelque six caractérisations principales toutes regroupées dans chaque description du passage des trains ; mais elles y sont chaque fois en nombre suffisant pour multiplier les rappels et les échos et renforcer la redondance.

Pour mesurer à sa juste valeur le pouvoir obsédant de cette répétition, il ne suffit pas de constater le retour du même groupe d'idées autour d'un même motif, ou le retour des mêmes mots ou des mêmes métaphores. C'est aussi entre les signifiants que se multiplient les échos. Prenons par exemple les mots « file », « filer », « défiler », « profil » ; il est certes possible de leur retrouver une lointaine étymologie commune, mais il faut bien convenir que c'est leur ressemblance phonique qui établit entre eux d'étroits rapports, du fait de leur contiguïté et de leur reprise dans des contextes semblables. Dans la description de la page 86, « file » et « profil » se trouvent dans la même phrase: « ... les files de têtes rangées, serrées, chacune avec son profil », comme déjà à la page 81 « défiler » et « profil » : « ... avait regardé défiler les petites vitres carrées, où apparaissent des profils de voyageurs » [notons que l'association de « défiler » et « profils de voyageurs » est encore renforcée, en d'autres endroits, par des expressions telles que « il défilait tant d'hommes et de femmes » (p. 82) et « ... défiler les compartiments pleins de voyageurs » (p. 102)]. Dans la description de la page 107, « filer » et « profil » se trouvent à quatre lignes d'intervalle : « des profils d'hommes se dessinèrent ... Déjà le train joyeux filait... » Quant à « filer » et « défiler », ils se voient sémantiquement associés par leur contiguïté avec le mot « vitesse » : « filant à grande vitesse » (p. 73) et « défiler... dans un tel vertige de vitesse » (p. 102). Enfin, dans une phrase du passage, déjà signalé, de la page 86, c'est « file » et « profil » qui se trouvent liés au mot « vitesse » (et, pourquoi ne pas

le dire, par paronomase, au mot « vitre », lequel apparaîtra aussi à la page 102 en compagnie de « vertige de vitesse » et « défiler »): « Malgré la vitesse, par les vitres éclairées des portières, on avait eu la vision des compartiments pleins, les files de têtes rangées, serrées, chacune avec son profil ».

Par la faveur des phonèmes f et l, on perçoit mieux le parallélisme de « filer » et « frôler » dans cette phrase de la page 107 : « Déjà le train joyeux filait au loin, dans l'insouciance de ce cadavre que ses roues avaient frôlé », et cette phrase de la page 111: « ... filaient à leur but lointain, à l'avenir, en frôlant, sans y prendre garde, la tête coupée... »

Dans le seul passage des pages 82-83, les termes « flot », « foule », « roulement », « continuellement » s'imposent de manière obsédante (et non sans échos et assonances): « flot de foule », « continuellement, il défilait tant d'hommes », « roulant tous ensemble », « le torrent coulait », « sous ce roulement continu », « cette foule », « les trains continuaient ». Quelques pages plus loin, on en percevra comme un écho dans : « la foule, la foule sans fin, au milieu du roulement » (p. 86), et plus loin : « le continuel flot » (p. 95), et plus loin : « le flot des voyageurs continuait » (p. 107).

Et qu'on ne nous reproche pas de faire des rapprochements arbitraires entre des mots et des phonèmes éparpillés dans le texte. L'insistante répétition de la même idée, avec des variantes qui combinent les mêmes métaphores et les mêmes mots, est une contrainte textuelle qui pourrait conduire, au contraire, à une poursuite encore beaucoup plus vertigineuse des rapports sémantiques et phoniques.

D'autre part, le motif du passage des trains ne se construit pas seulement dans le jeu de ses rapports internes. Il se consolide encore dans son rapport, constamment renouvelé, avec un certain nombre d'autres motifs, d'éléments descriptifs ou de thèmes tout aussi répétitifs.

C'est ainsi, par exemple, que la violence des trains est souvent associée à la solitude et à l'abandon du lieu et de ses habitants. Les trains « ébranlent » la maison de Grandmorin « toujours close, laissée comme en détresse » (p. 73); tante Phasie vit « perdue au fond de ce désert ... dans le coup de tempête des trains » (p. 82); Jacques, rêvant « une vie muette et déserte comme ce pays désolé ... restait immobile, lorsque le tonnerre d'un train... » (pp. 101-102).

Le passage des trains, inexorable, indifférent, est toujours mis en rapport avec l'horreur d'une violence meurtrière: celle de Grandmorin, exercée sur l'innocence des jeunes filles (les trains filent près de sa maison « sans rien connaître d'elle, toujours close »); celle qui

menace Phasie (« cette foule toujours haletante ignorait qu'elle fût là, en danger de mort ») ; le drame de Jacques (« ... le continuel flot, tandis que lui agonisait là ») ; Grandmorin égorgé (« le train joyeux filait au loin, dans l'insouciance de ce cadavre ») ; et, de façon très générale, « ça passait, mécanique, triomphal, ... dans l'ignorance volontaire de ce qu'il restait de l'homme, ... l'éternelle passion et l'éternel crime ».

Ainsi se superposent, dans le même schéma répété, les désirs criminels de Grandmorin, de Misard, de Jacques, de Roubaud, de l'homme en général.

Répétition, substitution de termes équivalents, superposition, permutation, redondance, parallélisme, tous ces termes, qui ne vont pas sans rappeler ceux qu'utilise Jakobson pour définir la fonction poétique, se trouvent définir ici une des lois qui commandent la narration zolienne. Pourtant, chaque roman et chaque chapitre de Zola constituent bien ce que Cl. Bremond appelle un « processus orienté »[4], ou peut se décrire comme un devenir, dans l'enchaînement de séquences narratives. Mais par ailleurs, une permanence se réalise, dans le jeu des combinaisons et des rapports qui s'instaurent entre un nombre limité d'éléments. Par exemple, la phrase qui dit le passage indifférent des trains près du cadavre de Grandmorin ne vaut pas seulement comme information sur tel épisode dans le déroulement d'une histoire, mais aussi, et peut-être surtout, comme un des termes d'une série de rapports semblables : passage indifférent / maison abandonnée ; passage indifférent / Jacques désespéré ; passage indifférent / Phasie livrée à une solitude mortelle, etc. Et s'il est vrai que le premier de ces passages prépare les suivants, ce n'est pas comme moment dans un devenir, mais c'est parce qu'il pose un rapport qui ne fera que s'enrichir et se confirmer par le cumul des suivants. L'aspect cumulatif rend toujours plus perceptible la permanence d'un modèle.

Le jeu des rapports, les combinaisons qui structurent le texte ne sont pas réalisés seulement dans des séries répétitives et substitutives. On remarque que certains mots (ou leurs synonymes) ou certaines images, ont un rôle tout à fait privilégié, même s'ils sont disséminés dans le texte ; cela tient non seulement à leur fréquence, mais à l'importance qu'ils ont dans leur proche contexte. Dès lors, ce mot

---

[4] « Une virtualité qui s'actualise et tend vers un certain terme connu d'avance (que ce terme soit d'ordre final, comme dans les conduites délibérées, ou d'ordre mécanique comme dans les événements naturels) » (*Logique du récit,* Edit. du Seuil, Paris, 1973, p. 32).

(ou cette image) privilégié rapproche ces divers contextes, établit entre eux des rapports de similitude ou de parenté. Ainsi sa dissémination dans le texte resserre le réseau des connexions.

Dans le chapitre qui nous intéresse, le mot « couper » (et l'idée de coupure, réalisée dans les mots « casser », « rompre », « trancher », « séparer ») est un de ces termes privilégiés. La première phrase du chapitre commence ainsi: « A la Croix-de-Maufras, dans un jardin que le chemin de fer a coupé... ». Non seulement le chemin de fer a coupé le jardin (cf. aussi p. 90), mais il est coupé lui-même par la route (et vice-versa) au passage à niveau de la Croix-de-Maufras (en une croix se coupent deux droites). Dans la suite du chapitre, il est question, à quatre reprises, d'êtres humains « coupés » par le train (pp. 84, 92, 105, 108). Le passage du train « coupe » aussi la parole (p. 85). C'est dans un « coupé » (pp. 102 et 104) qu'a lieu l'assassinat de Grandmorin ; une entaille lui a « coupé le cou » (p. 108); on le retrouve au bord de la voie « la tête coupée à demi » (p. 111). Par ailleurs, le tunnel de Malaunay « coupe tout chemin » (p. 74). Parce que le pays est « coupé de monticules » (p. 96), la voie passe au fond de « tranchées » profondes (pp. 74, 95). Lorsque Jacques veut « couper derrière un monticule », il se perd (p. 102); lorsqu'il s'approche de Flore, il la trouve occupée à « couper » des nœuds de corde (p. 90). Deux fois, il est rappelé (pp. 76, 87) que si Jacques est en congé, c'est parce que la *Lison* a eu sa bielle « rompue ». Enfin, l'hérédité chargée de Jacques est définie comme « fêlure », avec des « cassures » (p. 97).

Par la « coupure » et ses synonymes (dont nous n'avons retenu que les plus évidents) s'organise un réseau extrêmement serré entre des éléments fort différents les uns des autres. Ces éléments différents, mis en rapport sous le signe de la coupure, finissent par échanger entre eux une signification commune. Ou bien, ce qui revient au même, l'idée de coupure se charge de toute la richesse sémantique des divers contextes où se trouve disséminé le mot « couper » (et ses synonymes). On remarquera en particulier qu'outre l'idée de violence, c'est l'idée de mort qui se trouve constamment associée à ces diverses occurrences. Ainsi l'activité de Flore coupant des nœuds de corde ne sert pas seulement à mettre en scène la paire de ciseaux qui réveillera tout à l'heure en Jacques le désir du meurtre ; elle prend aussi la dimension allégorique du geste de la Parque. En « coupant » tout chemin, le tunnel de Malaunay fait du pays, très précisément, un lieu « séparé des vivants », dans un « abandon de mort ». La bielle « rompue » de la *Lison* permet à Jacques de se rendre en visite à la Croix-de-Maufras, où il assiste au lent empoi-

sonnement de sa tante, au meurtre de Grandmorin et au réveil de son propre instinct meurtrier. La « fêlure » de l'hérédité et ses « cassures » définissent l'origine de l'obsession meurtrière. La Croix-de-Maufras et son passage à niveau fixe, par quelques allusions, la possibilité de catastrophes futures. C'est dans le jardin « coupé » de la maison de Grandmorin (où Flore « coupe » les cordes) que s'éveille la fureur meurtrière de Jacques, que Louisette a subi une atteinte mortelle et que Séverine a été flétrie par Grandmorin (cause d'une série de meurtres en chaîne).

On remarquera d'autre part que les mots « coupé » (pour désigner un compartiment), « couper » (au sens de séparer), « couper » (au sens d'entailler), « couper » (c'est-à-dire prendre au plus court) ont en fait des sens très différents ; mais l'identité des signifiants réactive singulièrement leurs rapports sémantiques. C'est ce que nous avions déjà noté, en ce qui concerne les rapports étymologiques, pour les mots « file », « filer », « défiler », « profil ».

Le texte zolien incitant au jeu des mots, nous dirons que le réseau fixé par l'idée de coupure est lui-même « recoupé » par un autre réseau, fixé par le mot (ou l'image) de « trou ». En effet, ce pays « coupé » des vivants est un « trou » (pp. 74, 76, 78, 81); pour s'approcher de Flore « coupant » des nœuds, Jacques passe par un « trou » (nommé deux fois à deux lignes d'intervalle) de la haie du jardin « coupé » (p. 90); le cou « coupé » de Grandmorin se présente comme un « trou rouge » (p. 107); la voie « coupe » jardin et pays et la lumière du train « troue » la campagne (p. 102); les « tranchées » de la voie « creusent des abîmes » (p. 95); la « fêlure » héréditaire est ressentie par Jacques comme des « cassures, des trous » (p. 97); c'est une douleur qui lui « troue » le crâne et le force à se cacher « comme une bête, au fond d'un trou » (p. 85). L'interférence de ces deux réseaux multiplie évidemment les combinaisons. Et surtout le lecteur perçoit d'autant mieux le retour des mêmes éléments, qu'il les rencontre si souvent associés.

Quand on passe de l'image du trou aux images parentes, on s'aperçoit qu'elles organisent un réseau plus serré encore que celui de la coupure. C'est auprès d'un « grand puits » que se rencontrent d'abord Jacques et Flore (pp. 73 à 75). Le tunnel de Malaunay est désigné comme « souterrain » (p. 102), un train s'y engouffre, « bu par la terre » (p. 96). En ce sens le tunnel est très proche du puits. Mais dans d'autres passages, quand le train en jaillit, il devient « bouche d'un four, où des fagots s'embrasent » (p. 102), son rougeoiement est alors en rapport avec le « trou rouge » de la blessure. L'obsession meurtrière de Jacques remonte à «l'ancienne injure »

faite au mâle par la femme, « au fond des cavernes » (p. 98) ; et quelques lignes plus bas, il est dit qu'un train « s'abîma en coup de foudre qui gronde et s'éteint, au fond du tunnel ».

On devine, à partir de tels rapprochements, tout ce qu'un commentaire psychanalytique pourrait dire de la hantise angoissée du sexe féminin: puits, souterrain, gueule dévorante, caverne de mort. Mais notre objet est autre: décrire, au risque de s'y perdre, la densité et la superposition des rapports qui s'établissent entre un nombre limité d'éléments textuels. Car le même mot, la même expression peuvent non seulement être disséminés dans des contextes très différents ; mais, comme nous allons le voir, ils peuvent y prendre une valeur si différente qu'il devient parfois bien hasardeux d'y reconnaître toujours la manifestation d'une même obsession fondamentale. Il est dès lors permis d'interpréter leur fréquence d'abord comme la preuve d'un acharnement de l'auteur à renforcer la texture verbale de son récit, le mot rappelant le mot, assurant ainsi ce qu'on pourrait appeler une cohésion de surface (quitte à reconnaître ensuite que, si cet acharnement porte sur certains mots plutôt que d'autres, ce n'est pas par hasard ou pur arbitraire).

Reprenons donc quelques autres occurrences du mot « trou » ou d'expressions parentes. Si la souffrance de Jacques le pousse à se « cacher comme une bête, au fond d'un trou », ou « comme un moine au fond de sa cellule » (p. 100), ou « comme les loups au fond des bois » (p. 97), ou « au fond d'un étroit vallon » (p. 95), Flore aussi cherche « des coins perdus, se couchant au fond des trous », tandis qu'au contraire Phasie déplore d'avoir à « crever dans ce trou » (p. 78), exilée « dans ce trou perdu », ce « coin glacé du Nord », etc. On voit, dans ces quelques exemples, que les mots « trou », « coin », « fond » apparaissent tantôt comme lieu mortel, tantôt, au contraire, comme lieu de refuge. Mais ils peuvent avoir encore d'autres valeurs toutes différentes. Par exemple, ils peuvent signifier un lieu qui cache quelque chose, objet d'un désir obsessionnel. L'obsession de Misard consiste inlassablement à fouiller « les coins », cherchant le lieu où Phasie a enfoui son magot (pp. 80, 88, 103). Quand Jacques passe le trou de la haie, c'est parce qu'il est fasciné par la « maison close » de Grandmorin (un « désir irrésistible le prenait de tourner autour, pour en savoir davantage ») ; quand il apprend qu'un cadavre est étendu au bord de la voie, il est agité par une « fièvre de voir, de savoir »: « voir le trou rouge ! » (pp. 105, 107). Ou bien, inversement, ce qui est « au fond », c'est un désir, une violence prête à jaillir (comme l'œil rougeoyant de la locomotive, du fond du tunnel): « du fond même de sa jeunesse »,

Flore désire Jacques (p. 93); «du fond de sa jeunesse » monte, chez Jacques, « la fièvre grandissante, affolante du désir » (p. 96).

On constate que l'idée de « trou » peut s'accompagner de prédicats extrêmement différents et même parfois opposés: froid comme l'eau du puits ou comme ce « coin glacé du Nord », flamboyant des lueurs d'incendie comme le tunnel, ou rouge comme la blessure de Grandmorin; lieu du jaillissement ou de l'engouffrement; du refuge ou de la mort; de l'origine ou de la fin. Autrement dit, avant d'être la manifestation d'un thème (dans le sens où un thématicien comme J.-P. Richard parle des « quelques thèmes essentiels qui orchestrent la vie la plus secrète » d'un écrivain [5]), la fréquence de l'idée de « trou », comme d'ailleurs aussi celle de « coupure » et de tous les éléments que nous avons vus se combiner dans les descriptions du passage des trains, contribue d'abord à serrer le jeu des combinaisons, à établir le plus de rapports possibles entre un nombre limité d'éléments.

Un nombre limité ? On peut s'interroger sur cette limite. Cela n'a en tout cas rien à voir avec une combinatoire, qui opère sur un nombre fini d'éléments d'égale importance. Au contraire, il s'agit d'une limitation toute relative, qui est déterminée par la hiérarchie des rapports d'importance. C'est pourquoi nous avions parlé d'un nombre limité d'éléments privilégiés, le privilège étant défini selon le critère de la fréquence, celui de l'importance thématique et celui de la variété des occurrences.

Il nous en reste encore quelques-uns à relever.

Le « rouge », par exemple : les « rouges reflets » du ciel nocturne, les signaux « rouges » de la voie, « le triangle rouge » de l'arrière du train, la lueur d'incendie de la locomotive dans le tunnel, le désir fou de Jacques (« il voyait rouge »), le trou « rouge » de la blessure, la rosette de commandeur qui « semblait un caillot rouge », etc.

On retiendra aussi, pour les mêmes raisons, « la fumée rousse » qui « pâlit » le regard de Jacques à la vue d'une femme ; cette expression revient trois fois presque textuellement (pp. 75, 77, 97). Elle se dissémine aussi dans toute la page 93, pour évoquer, une fois de plus, le regard trouble de Jacques, mais aussi l'apparence du ciel : « pâle clarté du ciel fumeux ». Déjà à la page 89, la lune, « noyée derrière, éclairait toute la voûte d'un reflet rougeâtre », image qui se précise à la page suivante : « sous le rouge reflet de cette nuit fumeuse », ou se renouvelle par quelques permutations

---

[5] *Poésie et Profondeur,* Edit. du Seuil, Paris, 1955, p. 10.

et variations à la page 100: « nuit brumeuse », « campagne noyée », « lune cachée derrière » ; et de nouveau, à la page 110 : « le ciel fumeux ».

Et enfin (est-il même nécessaire de le signaler ?), la « bête » (« bête sauvage », « sauvagerie ») apparaît avec une fréquence que le titre du roman laissait attendre. Mais il est intéressant de constater, une fois de plus, que si elle revient souvent à propos de Jacques, elle apparaît aussi, dans la bouche de Phasie, pour désigner les passions humaines en général, celles de Grandmorin et de Misard en particulier ; elle qualifie aussi mainte fois Flore, dans sa sauvagerie de « vierge guerrière », et même une fois un wagon fou, « bête furieuse galopant ».

Après avoir montré comment le chapitre tout entier se trouve très étroitement connecté par un certain nombre de mots privilégiés, d'images récurrentes, d'expressions répétées, on pourrait reprendre chaque page pour y constater l'étroite interférence de ces réseaux. Nous nous contenterons de citer, sans commentaire, cinq lignes d'un passage, certes capital, puisqu'il y est question de la « fêlure » héréditaire :

> « c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée » (p. 97).

* * *

Au début de cette étude, nous posions la question de la vraisemblance, donc la vieille question toujours vivace: ces personnages et ces événements seraient-ils possibles dans la réalité ? Ou, dans un langage plus moderne: l'illusion de réalité est-elle sauvegardée par un jeu suffisamment subtil des motivations, qui dissimule l'arbitraire de la fiction ? Et l'on s'aperçoit qu'il se passe quelque chose d'assez différent. G. Genette a beau dire que l'alibi causaliste n'a jamais eu autant d'importance que dans le roman réaliste de la fin du XIXe siècle [6], que donc l'enchaînement des causes et des effets y est particulièrement soigné, les préparations suffisamment complètes pour amener « naturellement » un nouvel épisode ou justifier une nouvelle description. Pourtant, comme nous l'avions d'emblée constaté, certaines coïncidences, interférences ou contiguïtés dans l'enchaînement des événements et les rapports des personnages,

[6] *Figures II,* Edit. du Seuil, Paris, 1969, p. 97.

montrent que Zola n'est pas aussi soucieux qu'on veut bien le dire de dissimuler l'arbitraire de la fiction par l'alibi de la causalité.

D'où vient alors la forte crédibilité de ses histoires et leur caractère de nécessité ? Peut-être, en fin de compte, cela tient-il moins, par exemple, aux bonnes raisons que Jacques a de se trouver à tel moment en tel endroit (pour assister à un meurtre qui le confirmera dans son obsession meurtrière), ou au fait que Flore a des cordes à démêler (pour justifier la présence d'une paire de ciseaux dans la scène suivante), mais à des raisons d'un tout autre ordre. Ce qui contribue à garantir à la fiction sa qualité de réalité incontestable et nécessaire, ce peut être, par exemple, l'insistante répétition des mots « file », « défiler » et « profil » : elle établit entre eux des rapports si forts qu'ils finissent par paraître nécessaires et par imposer la réalité de ce qu'ils signifient. De même, la réalité du trouble de Jacques et celle de la couleur du ciel deviennent incontestables, parce qu'ils se confortent réciproquement dans le rapport qui les unit, par les mots « fumée rousse ». De même, sont incontestables la réalité de la Croix-de-Maufras et sa vocation mortelle, parce que tout ce qui la concerne est en relation avec le signe de la « coupure » et s'ordonne autour de ce signe. De même encore, le signe « trou » et d'autres qui lui sont apparentés établissent un réseau qui consolide et justifie la présence et la réalité d'un puits, d'un tunnel, d'une haie, d'une région comme la Croix-de-Maufras, du mal héréditaire de Jacques, des errances de Flore ou du dépérissement de Phasie.

Certes, on pourrait dire que la nécessité de l'histoire tient à une cohérence profonde de l'œuvre, dans l'orchestration de quelques obsessions fondamentales. Cela n'est pas douteux. Mais on peut renverser la perspective et constater d'abord (tel était notre but) une cohésion du texte, réalisée dans les combinaisons de quelques signes privilégiés, inlassablement répétés, groupés ou disséminés, multipliant entre eux, vertigineusement, des rapports thématiques, métaphoriques, sémantiques et phoniques, et qui assurent la solidité de la texture; le monde imaginaire qu'ils signifient s'impose dès lors avec une nécessité si évidente qu'elle efface la question de la vraisemblance. Bien mieux, la force de cohésion (l'aimantation) qui lie entre eux les signes est si prégnante qu'elle apparaît comme une loi constitutive de la fiction elle-même. Et s'il était entendu pour Zola que la fiction réaliste était représentation du réel, « écran », « simple verre à vitre », nous admirerons pour notre part ce triomphe, en plein réalisme, des signes sur les choses.

Michel DENTAN.