HAL
open science

La répétition littérale dans Les Rougon-Macquart : présentation d'un phénomène peu connu

Eliane Delente, Dominique Legallois

To cite this version:

Eliane Delente, Dominique Legallois. La répétition littérale dans Les Rougon-Macquart : présentation d'un phénomène peu connu. Excavatio, 2016, Émile Zola and Naturalism, XXVIII, [10 p.]. hal-03446776

HAL Id: hal-03446776

https://hal.science/hal-03446776v1

Submitted on 24 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La répétition littérale dans *Les Rougon-Macquart*: présentation d'un phénomène peu connu

Éliane DELENTE
Université de Caen
CRISCO

Dominique LEGALLOIS
Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle
CLESTHIA

ABSTRACT

The goal of this article is to present a remarkable characteristic of Zola's writing: the word-for-word repetitions. Except for the work by Brown, Repetition in Zola's Novel*, this characteristic has not yet been dealt with for its own sake or, even less, studied systematically. After a short introduction to the notion of repetition, we show, with examples, the wide use of this technique in* Les Rougon-Macquart*. The word-for-word repetitions include units such as the syntagm, the sentence or even the paragraph, often separated by hundreds of pages. In the second part of this article, we propose a typology of the different kinds of repetition. Then we analyze, in the third part, an example which shows that this procedure is completely deliberate, and that it leads the reader to go back to the preceding occurrence, and thus to take part in the construction of the fate of the characters, step by step. In certain cases, repetition invites the reader to build a new interpretation of the first occurrence. Finally, we suggest that this kind of repetition can be viewed as a procedure of experimental writing, a connection highly endorsed by Zola himself. This study could shed new light on the experimental method, as doctrine, and its formal inscription in Zola's writing.*

Introduction[1]

La répétition chez Zola n'est pas un thème nouveau. Signalé de longue date, ce phénomène a été largement commenté par la critique, qui a pu voir en Zola un "écrivain de la répétition" pour ne citer que J. Dubois et A. Dezalay.[2] Par "répétition," on entend généralement les reprises de thèmes et d'images, les répétitions de motifs, les personnages doubles d'un autre, les leitmotive, etc. Pour caractéristiques qu'elles soient, elles partagent une propriété commune, celle de s'appuyer sur un contenu thématique. Tout autres sont les répétitions qui constituent notre champ d'étude et que les critiques de Zola, à l'exception de Calvin S. Brown[3] qui s'est intéressé à cette curiosité de façon approfondie dans un ouvrage de 1952, ont rarement abordées: les répétitions littérales.

---

[1] Merci à Benoît de Cornulier pour sa relecture et ses remarques.

[2] Voir Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie* (Paris: Larousse, 1973) et Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart* (Paris: Honoré Champion, 1983). Dans un de ses chapitres, Dezalay fait une analyse critique de Brown sans mettre à profit l'apport incontestable du chercheur américain.

[3] Calvin S. Brown, *Repetiton in Zola's Novel* (Athens: University of Georgia Press, 1952). Citons encore Étienne Brunet, "La phrase de Zola," in *La critique littéraire et l'ordinateur,* éds. Bernard Derval et Michel Lenoble (Montréal: Derval & Lenoble, 1985) 111-57, qui a incontestablement l'intuition du phénomène.

La répétition peut concerner un syntagme, une phrase ou plusieurs phrases. Considérons à ce propos cet exemple de *La Débâcle*:[4] "Dans une dernière convulsion, il avait pris l'autre, ils *restèrent embrassés, farouchement* tordus, **mariés jusque dans la mort**" (555).[5] Adolphe, conducteur d'artillerie et Louis, pointeur, viennent de se faire tuer à Sedan par les batteries prussiennes. Le point de vue à partir duquel la scène est décrite est celui de Jean Macquart et de Maurice Levasseur, tous deux couchés et qui regardent la scène. Remarquablement, les passages ici soulignés vont réapparaître vers la fin du roman: "L'un sur l'autre, le ménage, Adolphe le conducteur et le pointeur Louis, avec leurs yeux sortis des orbites, *restaient farouchement embrassés*, **mariés jusque dans la mort**" (755). Il s'agit bien des mêmes protagonistes, Adolphe et Louis, mais cette fois-ci, c'est Silvine Morange, fille de ferme, qui, cherchant Honoré Fouchard sur le champ de bataille à Sedan, voit alors leurs corps enlacés.

On ne saurait conclure ici à une reprise mécanique et non consciente, à un tic d'écriture: d'une part, le segment en italiques est indiscutablement réécrit dans le deuxième passage, d'autre part, il est évident que Zola, dans ce deuxième passage, reprend sciemment le premier, puisqu'il revient, cette fois-ci avec d'autres mots, sur la métaphore du mariage et de l'étreinte (*l'un sur l'autre, le ménage*).

Cet article a pour objectif de présenter ce phénomène de répétition dans les *Rougon-Macquart*. La première section constituera une note que nous pensons utile, sur la notion de répétition en général. La deuxième section présentera l'ampleur du phénomène et sera suivie d'une section consacrée à la présentation d'une typologie des répétitions littérales dans les *Rougon-Macquart*. Dans un quatrième temps enfin, nous analyserons un exemple spécifique avant de proposer en conclusion quelques hypothèses sur le rapport entre ce procédé et le roman expérimental. Plus spécifiquement, nous nous demanderons si la répétition est un élément qui participe de l'expérimentation de l'écriture naturaliste.

Note sur la répétition et la différenciation sémantique

Les travaux linguistiques[6] sur la répétition permettent d'avancer le principe selon lequel la répétition à l'identique du même matériel, quelle que soit sa forme, n'est jamais pure et simple répétition. Bien au contraire, l'identité formelle implique toujours une différenciation interprétative, qu'elle soit d'ordre sémantique, rhétorique ou énonciative. Les répétitions tautologiques n'échappent pas à ce principe, au point que l'on pourrait avancer que toute répétition, d'une façon ou d'une autre, fonctionne de manière à construire, pour l'élément répété, une interprétation qui diffère de celle de l'élément initial. La poésie n'échappe pas à ce principe et l'on sait aujourd'hui que les équivalences rythmiques obéissent à un principe général qui leur impose de s'exercer sur des suites sémiotiques distinctes.[7]

Il existe néanmoins un genre discursif qui s'accommode apparemment fort mal de la répétition littérale, c'est le genre narratif. Le texte narratif, en effet, doit, pour se développer, se garder de la répétition, quelles que soient les différentes séquences textuelles que l'on envisage. Sauf exception, − le récit − la partie proprement narrative du roman −, en tant qu'il est chargé

[4] Les caractères gras signalent des séquences reprises à l'identique tandis que les éléments en italiques font l'objet d'une réécriture.

[5] Ce travail a pris comme corpus les romans de Zola numérisés, que l'on peut télécharger sur le site de la Bibliothèque Électronique du Québec: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola.htm>. Tous les numéros de pages seront indiqués entre parenthèses dans le corps du texte.

[6] Madeleine Frédéric, *La Répétition: étude linguistique et rhétorique* (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1985). Élisabeth Richard, *La Répétition: syntaxe et interprétation*, diss., Université de Rennes 2, 2000. Voir également le numéro de *Semen* consacré à la *Pragmatique de la répétition*, sous la direction de Véronique Magri-Mourgues et Alain Rabatel (*Semen* 38, [2015]).

[7] Cf. le principe de l'arbitraire métrique dans Benoît de Cornulier, *Art Poëtique. Notions et problèmes* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995) 239.

de représenter la succession des événements, s'accommode mal de la répétition des mêmes événements et encore moins de segments linguistiques repris à l'identique. Le dialogue entre deux ou plusieurs personnages ne saurait en effet se développer sur la reprise des mêmes énonciations et la description, en particulier celle du roman classique du XIXe siècle, préoccupée qu'elle est par l'exhaustivité, répugne à reprendre les mêmes éléments descriptifs.[8] Enfin, les comptes-rendus de pensées des personnages ne se prêtent pas mieux à cette espèce de piétinement que représentent les reprises.

Le procédé de la répétition dans le roman pose donc une réelle difficulté, tant au critique littéraire qu'au linguiste. C'est pourtant, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de cet article, une pratique fréquente chez Zola. Aussi la reprise sera-t-elle envisagée dans son rapport à la textualité en tant qu'elle articule un avant-texte auquel elle renvoie et une expression qui, bien que formellement identique, fonctionne paradoxalement comme une expression nouvelle signalant l'aboutissement d'un processus discursif qui conduit parfois même le lecteur (idéal) à réinterpréter le premier segment.

Mesure du phénomène

Les unités répétées sont de nature variable allant du syntagme à la phrase, mais aussi au paragraphe, et pouvant être séparées par plusieurs centaines de pages. L'ampleur du phénomène est remarquable: on a pu relever cent vingt segments qui font l'objet d'une reprise intratextuelle et quinze qui font l'objet d'une reprise intertextuelle, certains passages d'une œuvre des *Rougon-Macquart* étant repris dans une autre œuvre. Au sein des cent vingt reprises intratextuelles, douze segments font l'objet de deux reprises, quatre segments font l'objet de trois reprises, et un segment fait l'objet de dix reprises.

Le procédé de la répétition peut aisément faire l'objet d'une mise en perspective historique: du premier roman au dernier, il est de plus en plus employé, ce qui prouve qu'il s'agit là d'une pratique consciente et assumée chez Zola, le nombre des segments repris étant spectaculaire dans *Le Docteur Pascal*, dernier roman de la série. On pourrait objecter que le docteur Pascal, établissant pour sa nièce un compte-rendu généalogique, est nécessairement conduit à rappeler le passé familial mais cette explication fondée sur l'intrigue ne vaut pas, puisque nous ne relevons que cinq répétitions intertextuelles contre vingt-cinq intratextuelles dans le dernier *Rougon-Maquart*.

Une lettre de Zola adressée à un certain Bonnet atteste de la répétition non seulement comme procédé mais l'envisage également comme un procédé qui a fait l'objet d'une exploitation et d'une appropriation tout à fait singulière:

À M. Bonnet

Paris, 21 octobre 1894

> Je vais partir pour Rome et je n'ai pas, malheureusement, le temps de répondre à vos questions. Ce que vous nommez des répétitions se trouve dans tous mes livres. C'est en effet *un procédé littéraire*, employé d'abord timidement, puisque j'ai peut-être poussé à l'excès. Cela, selon moi, donne plus de corps à l'œuvre, en resserre l'unité. Il y a là quelque chose de semblable aux motifs conducteurs de Wagner, et en vous faisant expliquer l'emploi de ceux-ci par un musicien de vos amis, vous vous rendrez assez bien compte de mon *procédé littéraire à moi*.
> Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.[9]

[8] Philippe Hamon, *Le Personnel du roman* (Genève: Droz, 1998) 40.
[9] C'est nous qui soulignons. Émile Zola, *Correspondance: Nouvelle édition augmentée* (Saint Julien en Genevois: Arvensa Éditions, 2014) 645.

On voit ici un Zola peu empressé à s'expliquer. Du reste, on ne connaît pas d'autres commentaires de l'auteur sur ce "procédé littéraire." La comparaison avec la musique donne une légitimité à certaines perspectives – en particulier celle de Dezalay qui parle de "l'opéra des *Rougon-Macquart*" – sans s'intéresser toutefois aux leitmotive littéraux. Brown,[10] cependant, met en garde:

> A study of Zola's use of the device shows that Wagner's practice is an accidental parallel rather than a source, and that Zola probably did not even realize the similarity until it was pointed out to him by musical friends. It also shows that there are many types and uses of repetition in Zola which can not be equated with the Wagnerian leitmotiv.

Il est donc non seulement exclu de soutenir que ces reprises constituent un élément fortuit, une facilité, une paresse de l'auteur ou un automatisme, mais encore qu'elles apparaissent comme dictées par l'intrigue. Il s'agit ici de montrer que nous avons affaire à un véritable procédé d'écriture maîtrisé, d'autant plus difficile à cerner qu'il donne lieu à divers types de répétitions dont le fonctionnement ne saurait être ramené à une explication unitaire, ainsi que le souligne Brown.

La section suivante présente une typologie, en cours de construction, des différentes répétitions attestées dans les *Rougon-Macquart*: répétition sans reprise, répétition par citation, répétition comme étiquette de personnage secondaire, répétition-bouclage, répétition et points-clés de la narration et enfin, répétition et points de vue.

Des répétitions de différents types

a. Répétition sans reprise: une simple formule

Il y a répétition d'un segment sans qu'il y ait véritablement reprise, dans les cas où rien ne laisse supposer une intention de l'auteur. Dans ce passage de *L'Assommoir*: "[…] et elle avait, à la vérité, un fichu râle **qui sonnait joliment le sapin**, grosse et grasse pourtant, avec un œil déjà mort et la moitié de la figure tordue" (604), on a plutôt affaire à une formule populaire pittoresque pour décrire la toux de Maman Coupeau. Un deuxième passage montre Gervaise observant la petite Lalie pliée en deux par la toux: "Depuis un mois, elle la voyait se tenir aux murs pour marcher, pliée en deux par une toux **qui sonnait joliment le sapin**" (830). Rien n'indique ici que le deuxième passage reprenne le premier. Ce type n'est évidemment pas le plus intéressant pour notre propos.

b. Citation

Dans ce type de répétition, ou bien les propos du narrateur sont repris par un personnage – phénomène, admettons-le, très surprenant –, ou bien les propos d'un personnage sont repris par un autre personnage ou bien encore par le narrateur lui-même, comme c'est le cas dans *Le Ventre de Paris*. Dans un premier temps, Claude Lantier présente Claire Méhudin, poissonnière, à Florent: "C'étaient des poissonnières; […] la petite, qui vendait du poisson d'eau douce, *ressemblait à une vierge de Murillo*, toute blonde **au milieu de ses carpes et de ses anguilles.** Et il en vint à dire, en se fâchant, que Murillo peignait comme un polisson" (41). Dans un second temps, le narrateur reprend explicitement les propos de Claude Lantier: "Mais, à vingt-deux ans, *elle restait un Murillo* **au milieu de ses carpes et de ses anguilles, *selon le mot de Claude Lantier***, un Murillo décoiffé souvent, avec de gros souliers, des robes taillées à coups de hache qui l'habillaient comme une planche" (248). Contrairement à Brown qui estime nombre de

[10] Brown 1.

ces cas assez banals et non particulièrement signifiants, nous les considérons pour le moins comme un procédé contribuant à une dissolution de la voix du narrateur. Le narrateur invite en effet le lecteur à traiter ces propos, inventés par lui-même, comme s'ils avaient été émis dans une réalité indépendante de lui.

c. Les répétitions comme étiquettes de personnages secondaires

On a affaire ici en quelque sorte à des épithètes homériques, phénomène bien connu chez Zola, et d'ailleurs commenté par lui-même.[11] Dans notre premier segment, l'oncle Macquart dans *Le Docteur Pascal* apparaît en ces termes à ses visiteurs, entre autres le docteur Pascal et Maxime: "Et, en entendant la voiture, il était venu se planter au bord de la terrasse, redressant sa haute taille, *vêtu proprement de drap bleu*, **coiffé de l'éternelle casquette de fourrure qu'il portait d'un bout de l'année à l'autre**" (119). Dans un deuxième segment, l'oncle Macquart est vu, en train de se consumer, par Félicité: "Nettement, elle apercevait l'oncle, ***toujours*** *proprement vêtu de drap bleu*, **coiffé de l'éternelle casquette de fourrure qu'il portait d'un bout de l'année à l'autre**" (384). Et, finalement, dans un troisième segment, le docteur Pascal voit le petit tas de graisse qu'est devenu l'oncle après la combustion: "Tout l'oncle se tenait là, avec ses vêtements *de drap bleu*, *avec la casquette de fourrure* **qu'il portait d'un bout de l'année à l'autre**. Sans doute, dès qu'il s'était mis à brûler ainsi qu'un feu de joie, il avait dû culbuter en avant […]" (393).

d. Les répétitions comme bouclage

Ces répétitions ouvrent et clôturent une scène, en en signalant la borne initiale et la borne finale comme dans *Le Ventre de Paris*. Le début de la visite des Halles commence ainsi: "Quand les mannes s'étalèrent, Florent put croire qu'*un banc de poissons venait d'échouer là*, sur ce trottoir, râlant encore, avec **les nacres roses, les coraux saignants, les perles laiteuses, toutes les moires et toutes les pâleurs glauques de l'océan**" (209). Le passage suivant signale quant à lui explicitement avec le verbe "retrouvait," le retour au point de départ et la fin de la visite: "Une buée d'humidité montait, une poussière de pluie, qui soufflait au visage de Florent cette haleine fraîche, ce vent de mer qu'il reconnaissait, amer et salé; tandis qu'il ***retrouvait***, dans *les premiers poissons étalés*, **les nacres roses, les coraux saignants, les perles laiteuses, toutes les moires et toutes les pâleurs glauques de l'océan**" (223).

Si, lors de sa première lecture, le premier segment n'est rien d'autre que le début de la scène où Florent commence la visite des Halles, il est, lors de sa relecture réinterprété comme borne initiale de l'événement. C'est la répétition du premier segment par le deuxième segment, qui les constituent comme bornes initiale et finale. Le segment répété assure ainsi une fonction de bouclage, ce qui a pour effet de resserrer l'unité de la scène et de lui assurer une relative autonomie.

e. Les répétitions et le point de vue

Ces cas sont assez déroutants. Si le premier segment décrit généralement de manière subjective (par le recours à des jugements et évaluations) un objet de discours vu par un personnage, le deuxième segment, alors même qu'il reprend ce même objet dans les mêmes termes subjectifs, le présente cette fois à travers le regard d'un autre personnage ou encore celui du narrateur. En

[11] "[…] il a fallu tout voir en raccourci. De là, une simplification constante des personnages. Comme dans mes autres romans d'ailleurs, les personnages de second plan ont été indiqués d'un trait unique: c'est mon procédé habituel, que vous connaissez bien, n'est-ce pas? […]," Lettre à Henry Céard du 22 mars 1885 dans laquelle Zola commente certains aspects de *Germinal*. Émile Zola, *Correspondance*, éd. B. H. Bakker, vol. 5 (Montréal et Paris: Presses de l'Université de Montréal et Éditions du CNRS, 1985) 249.

d'autres termes, l'identité de deux segments descriptifs d'un même objet n'implique aucunement une identité de la source du point de vue. Le point de vue étant, dans ces cas, totalement indépendant et détaché de l'expression subjective, on verrait là une objectivation des points de vue qui, dans certains cas, pourrait relever d'un projet expérimental.[12] Cette catégorie pose la question du signalement des segments répétés puisque sur trente-neuf de ce type, vingt-trois sont dépourvus de tout signalement. Autrement dit, ils ne se donnent à voir au lecteur que par la répétition elle-même, comme dans ce passage de *La Faute de l'Abbé Mouret*, qui montre d'abord l'abbé Mouret regardant Vincent: "L'enfant se trouvait comme suspendu au-dessus d'*un gouffre qui longeait le cimetière*, **et au fond duquel coulait le Mascle**, **un torrent** dont les eaux blanches allaient, à deux lieues de là, se jeter dans la Viorne" (50). C'est ensuite Désirée, sœur de l'abbé Mouret, qui regarde Vincent: "Un froissement de branches, un glissement de petits cailloux montaient *du gouffre qui longeait un des côtés du cimetière*, **et au fond duquel coulait le Mascle**, **un torrent** descendu des hauteurs du Paradou" (541). Toutefois, un aspect de ce type de répétition mérite d'être relevé: bien souvent, un objet de discours qui est introduit dans le premier segment comme nouveau au moyen d'un déterminant indéfini (ici, un gouffre) est repris dans le second segment par un déterminant défini (du gouffre).

Dans l'occurrence qui suit, tirée de *Germinal*, la répétition est en quelque sorte signalée par l'adverbe *toujours*, qui fonctionne comme un "connecteur," invitant le lecteur à revenir en arrière: "Depuis qu'il était là, il [Maigrat] apercevait à une fenêtre de sa maison, sur la façade en retour, la chétive silhouette de *sa femme,* **pâle et brouillée derrière les vitres**: sans doute elle *regardait* arriver les coups, de son air muet de pauvre être battu" (705). Puis, un peu plus loin, il est dit:

> Et, brusquement, ses deux mains lâchèrent à la fois, il roula comme une boule, sursauta à la gouttière, tomba en travers du mur mitoyen, si malheureusement, qu'il rebondit du côté de la route, où il s'ouvrit le crâne, à l'angle d'une borne. La cervelle avait jailli. Il était mort. *Sa femme, en haut,* **pâle et brouillée derrière les vitres,** *regardait* ***toujours***. (707)

Cet exemple illustre parfaitement le rapport problématique entre répétition et point de vue. Alors que dans le premier segment, Maigrat constitue logiquement le siège de la perception – les propriétés *pâles* et *brouillées* proviennent de sa vision – l'épicier, dans le deuxième segment, ne saurait constituer cette source perceptuelle et énonciative. Nous avons donc ici un narrateur qui, possiblement, reprend le point de vue perceptuel de son personnage.

f. Les répétitions et les points-clés de la narration

Dans le cas des "points-clés de la narration" nous sommes en présence de répétitions qui sont généralement très éloignées les unes des autres et assurent une fonction narrative à l'échelle de l'œuvre entière. Qu'elles concernent des propos tenus, des séquences narratives ou bien encore des descriptions, elles signalent toutes des moments-clés du devenir des personnages, en s'appuyant bien souvent sur leurs obsessions. C'est le cas de cet exemple de *L'Assommoir,* bien connu de la critique zolienne, où Gervaise rêve d'une situation idéale: "Puis, revenant sur l'idée qu'elle caressait d'un bonheur parfait: - Hein ? n'est-ce pas? ça vaudrait bien mieux: **travailler, manger du pain, avoir un trou à soi, élever ses enfants, mourir dans son lit**..." (87). La plupart de ces syntagmes sont repris lorsque la protagoniste a atteint son idéal: "*Elle* ***rappelait*** *son* ***idéal*** *d'autrefois*, lorsqu'elle se trouvait sur le pavé: **travailler, manger du pain, avoir un trou à soi, élever ses enfants, ne pas être battue, mourir dans**

[12] Voir l'hypothèse à laquelle aboutit la conclusion de cet article.

son lit. Et maintenant son idéal était dépassé; elle avait tout, et en plus beau" (282). Enfin, ces mêmes formules ressurgissent une fois que Gervaise aura tout perdu:

> *Elle* ***se souvenait*** *de son* ***idéal****, anciennement*: **travailler tranquille, manger toujours du pain, avoir un trou un peu propre pour dormir,** bien **élever ses enfants, ne pas être battue, mourir dans son lit**. Non, vrai, c'était comique, comme tout ça se réalisait! Elle ne travaillait plus, elle ne mangeait plus, elle dormait sur l'ordure, sa fille courait le guilledou, son mari lui flanquait des tatouilles; […]. (875)

Aussi serait-il possible d'avancer que ces trois passages constituent, sinon un résumé, du moins un "schéma" du roman. Ce type de répétitions, ainsi que l'illustrent les trois passages, est fréquemment assumé par des "connecteurs" (*elle rappelait/elle se souvenait*) et fait l'objet de variations. Sont ainsi fréquemment mis en parallèle deux événements et/ou états du type: rêve/incarnation du rêve; ce que l'on espère/ce qui se produit; ce que l'on avait/ce que l'on perd, etc.

Analyse d'un exemple

L'analyse qui suit n'a pas tant pour vocation d'étudier de façon exhaustive une occurrence que de montrer les enjeux et les problématiques de la répétition zolienne.

a. Présentation

Le passage suivant, tiré de *L'Argent*, offre un exemple de reprise littérale alliant "point-clé de la narration" et "point de vue":

> Justement, Mazaud reconduisait jusqu'au palier le docteur, qui le rassurait, en riant.
> - Entrez donc, dit-il à Saccard. C'est vrai, avec ces petits êtres, on s'inquiète tout de suite, on les croit perdus pour le moindre bobo.
> Et il l'introduisit ainsi dans le salon, où sa femme se trouvait encore, tenant le bébé sur ses genoux, tandis que la petite fille, heureuse de voir sa mère gaie, se haussait pour l'embrasser. **Tous les trois étaient blonds, d'une fraîcheur de lait, la** *jeune* **mère d'air aussi délicat et ingénu que les enfants**. Il lui mit un baiser sur les cheveux. (169**)**

Lorsque survient bien plus loin le second passage, Saccard est en prison et Mazaud vient de se suicider à cause de sa faillite. Se rendant chez ce dernier, Mme Caroline, maîtresse de Saccard, voit la femme de Mazaud et ses enfants pour la première fois:

> Madame, je vous en supplie, suivez-moi...
> Mais, avec son fils pendu à son cou, avec sa fille serrée à sa taille, la malheureuse n'entendait pas, ne bougeait pas, raidie, plantée là, à ce point qu'aucune puissance au monde ne l'en aurait déracinée. **Tous les trois étaient blonds, d'une fraîcheur de lait, la mère d'air aussi délicat et ingénu que les enfants**. Et, dans la stupeur de leur félicité morte, dans ce brusque anéantissement du bonheur qui devait durer toujours, ils continuaient de jeter leur grand cri, le hurlement où passait toute l'effroyable souffrance de l'espèce. (758)

Alors que dans la première citation, Saccard est vraisemblablement le siège de la perception, c'est par les yeux de Madame Caroline qu'il nous est donné de voir la seconde scène. Comment le contenu de deux points de vue distincts peut-il être exprimé par une phrase identique? S'il y a certes ici un dispositif surprenant dont l'analyse détaillée nécessiterait des développements conséquents,[13] nous insisterons prioritairement sur l'interprétation à donner à cette répétition.

b. Analyse

L'on mentionnera tout d'abord que le long intervalle qui sépare la première occurrence de la seconde réclame de concevoir un lecteur idéal, dont on ne sait si le statut a fait l'objet d'une réflexion de la part de Zola. La lecture de la seconde occurrence, où figure la reprise à l'identique d'une phrase entière, déclenche en effet, théoriquement, idéalement, une relecture ou une réinterprétation radicale de la première occurrence. Ainsi, cette dernière, dont on peut penser qu'elle constitue le point de vue de Saccard, est en quelque sorte recontextualisée par la seconde, issue du point de vue de Madame Caroline. Alors que la première occurrence donne à lire un moment heureux dans la vie d'une famille prospère, la seconde, qui survient après le suicide de Mazaud, offre une situation entièrement différente (douleur de la mère, cris effroyables des enfants). On considérera que la reprise de la phrase s'opère sur le mode autonymique, la phrase se citant elle-même. Si la place de cette description dans la deuxième occurrence semble dissonante au regard du tragique de la scène, le texte ne tarde toutefois pas à rétablir une cohérence descriptive: "Et toujours le groupe farouche et lamentable, la mère avec les deux petits, comme entrés en elle, immobiles dans leurs longs cheveux pâles dénoués" (759). Non plus, donc, la blondeur radieuse de la première occurrence et son apparition irréelle dans la seconde occurrence, mais bien plutôt la pâleur correspondant au vécu du terrible événement.

La phrase répétée dans la deuxième occurrence possède, selon nous, un rôle indiciaire, ou si l'on veut, une fonction de déclencheur. Elle invite le lecteur (encore une fois, idéal) à relire le premier passage, et à y distinguer les traits prémonitoires du second. La première occurrence n'est plus la simple description d'une heureuse situation: elle contient, dans ce deuxième temps interprétatif, des indices de l'événement funèbre. La dysphorie du deuxième passage est ainsi "préparée" par une série d'indices. Le médecin qui constate une maladie bénigne, source d'une inquiétude risible, reviendra en effet dans la deuxième occurrence pour un constat bien plus macabre: "Madame Caroline s'était relevée, la tête perdue. Il y eut des pas, des voix, sans doute ***l'arrivée d'un médecin***, la constatation de la mort" (759). L'on note de même la transformation du tableau que forment parents et enfants d'un passage à l'autre. Dans la première occurrence, la mère, qui a d'abord le bébé sur les genoux – "embrassa à son tour son mari, elle s'en alla, emportant le petit garçon, suivie de la fillette, qui s'était pendue au cou de son père" (170-71). Dans la deuxième occurrence, les enfants sont bien encore liés à la mère − "son fils pendu à son cou, avec sa fille serrée à sa taille" − mais l'attachement n'est plus un acte de tendresse ou d'amour, mais de stupeur et d'effroi. Ainsi, les mêmes gestes sont-ils motivés par des modes thymiques opposés: une scène identique (les mêmes gestes et les mêmes comportements) apparaissant aussi bien en contexte euphorique qu'en contexte dysphorique. Le premier passage se poursuit de la façon suivante:

[13] Nous renvoyons le lecteur à un travail ultérieur, encore en préparation. Il faudrait entre autres voir comment la particularité de l'exemple peut (ou ne peut pas) être prise en compte par une approche sémiotique du point de vue (voir par exemple Jacques Fontanille, *Les Espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur* [Paris: Hachette, 1989]), ou par une approche linguistique (voir par exemple Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue* [Lausanne et Paris: Delachaux et Niestlé, 1998]).

> La pièce, luxueusement meublée, sentait bon la vie heureuse de ce ménage, que **rien encore** n'avait désuni: à peine, depuis quatre ans qu'il était marié, donnait-on à Mazaud une courte curiosité pour une chanteuse de l'Opéra-Comique. Il **restait un mari fidèle**, de même qu'il avait la réputation de ne **pas encore** trop jouer pour son compte, malgré la fougue de sa jeunesse. [...]
> - N'est-ce pas, monsieur, qu'il suffit de le vouloir **pour être toujours heureux**?
> - J'en suis convaincu, madame, répondit-il. Et puis, il y a des personnes si belles et si bonnes, que **le malheur n'ose jamais les toucher**. (170)

Les expressions aspectuelles (en gras) trouvent une autre interprétation à la relecture: la stabilité exprimée est *déjà* menacée, annoncée non pas comme fragile, mais existant *déjà*, en puissance, anéantie.

Une relecture très attentive donne un rôle anticipatoire à un élément apparemment insignifiant dans la première lecture: "Et cette bonne odeur de chance, de félicité sans nuage, se respirait réellement dans la paix discrète des tapis et des tentures, dans le parfum dont *un gros bouquet de roses*, débordant d'un vase de Chine, avait *imprégné* toute la pièce" (170). Quelques lignes après le deuxième passage, on lit: "Puis, c'était la mort, des coups de pistolet qui partaient aux quatre coins de Paris, c'était la tête fracassée de Mazaud, le sang de Mazaud qui, goutte à goutte, dans le luxe et dans *le parfum des roses, éclaboussait* sa femme et ses petits, hurlant de douleur" (761). L'imprégnation de la pièce par le parfum dans le premier passage est nécessairement relue comme annonçant, par une hypallage très particulière ici, l'éclaboussement morbide décrit dans le second. La première scène contient déjà la seconde.

Ainsi la répétition permet-elle d'interpréter deux points-clés de la narration: la tragédie de Mazaud et de sa famille est le résultat d'un destin dont les prémisses étaient déjà à l'œuvre dans l'état euphorique initial. Mais cette répétition relève aussi du type "point de vue." Il n'est pas indifférent que ces deux tableaux, soient vus par Saccard puis par Madame Caroline. Le lecteur qui, à la première lecture du premier segment, ne voit guère plus qu'une scène euphorique, accède non seulement, à la relecture, aux prémisses de la tragédie mais il le fait à travers le regard de Saccard, alors amant de Madame Caroline. Aussi la relecture a-t-elle pour effet d'associer Saccard aux prémisses de la tragédie. Or, ce chemin parcouru par le lecteur est exactement celui que Madame Caroline va parcourir après la tragédie. Remontant aux faits antérieurs, elle verra en Saccard le responsable de tant de désastres, qu'elle décidera enfin de couper toute relation avec lui. Si donc, la répétition souligne deux moments narratifs décisifs quant à la famille de Mazaud, la différence de point de vue souligne également le destin de Saccard et de Madame Caroline. En effet, le second passage se lirait comme le déclencheur de la rupture entre deux êtres qui étaient amants à l'époque où se déroule le premier passage.

L'exemple dont on a montré la complexité dans cette section, met en évidence un point important de l'interprétation des répétitions: celles-ci ne doivent pas être circonscrites uniquement au segment répété, celui-ci ne constituant bien souvent que le signalement d'un rapprochement entre des contextes plus vastes. Un réseau d'indices organisé à la périphérie du premier segment est identifié par le lecteur, qui est alors invité à relire le deuxième passage comme une anticipation du premier.

Conclusion: la répétition comme procédé romanesque expérimental

La critique zolienne a signalé depuis longtemps des procédés d'écriture qui relèvent du naturalisme, tels que le principe d'impersonnalité du narrateur.[14] Nombreux sont les auteurs à avoir soutenu que

[14] Voir par exemple, Alain Pagès, *Le Naturalisme* (Paris: PUF, 1989) ou Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme* (Paris: PUF, 2002).

la doctrine positiviste est largement inconciliable avec l'écriture romanesque, et que, si Zola s'est montré grand écrivain, c'est, par bonheur, en dépassant le credo sur le roman expérimental et le naturalisme.[15]

Par conséquent, nul n'a jamais cherché à montrer que Zola a également pu se montrer grand écrivain en mettant précisément en œuvre les préceptes développés dans *Le Roman expérimental*, c'est-à-dire en mettant en place un procédé d'écriture relevant de la pratique expérimentale. Selon la doctrine expérimentale défendue par Zola lui-même,[16] l'écrivain n'est qu'un greffier qui consigne les résultats objectifs d'une expérimentation. L'expérimentation consiste à sélectionner des individus-personnages (organismes vivants) atteints de lésions organiques (physiologie) se transmettant à leurs descendants (hérédité) et à les faire évoluer selon des circonstances et dans des milieux sociaux déterminés. Chaque paramètre de l'expérimentation donne lieu à la formulation d'hypothèses, de sorte que le résultat observable est attendu, puisque "provoqué." C'est en ce sens que le romancier expérimentateur n'a plus, en dernière instance, qu'à rendre compte du résultat observable: les pensées, les sentiments et les passions des personnages. On comprend alors que cet observable ne peut s'exprimer diversement selon les observateurs, d'où la répétition à l'identique de segments textuels. Une telle démarche, bien qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une description détaillée, est revendiquée par Zola lui-même: "Au fond, j'estime que la méthode atteint la forme elle-même […]."[17] On peut donc faire l'hypothèse que certaines répétitions dans les *Rougon-Macquart* constituent un procédé capable de transformer l'écriture même du roman et sa lecture en une pratique expérimentale. Ainsi, si on reprend l'exemple que nous avons utilisé pour notre analyse, on constate que l'auteur crée une situation (la famille heureuse de Mazaud) qui devait durer toujours. Toutes les conditions sont réunies pour que le bonheur perdure. Pourtant, plusieurs passages constituent une annonce du malheur à venir. L'expérimentation consiste à "plonger" la famille heureuse de Mazaud dans un milieu spécifique, celui de la corruption financière incarnée par Saccard. La destruction de cette famille se présente donc comme le résultat nécessaire de l'expérimentation, il ne pouvait en aller autrement. Cette expérimentation est en quelque sorte "indiquée," par la répétition, au lecteur qui est lui-même participant: il est invité à parcourir les étapes de la fabrique expérimentale et à en identifier les différents paramètres. Les répétitions lui signalent les lieux où existent les indices majeurs d'un destin, c'est-à-dire les lieux où se donnent à lire les conditions de l'expérimentation. Ainsi l'écriture naturaliste donne-t-elle à interpréter, à lire, à construire un résultat qui n'est jamais pris en charge par un narrateur omniscient.

Bien que participant du naturalisme, l'expérimentation et la répétition ne sont pas naturelles. Ce sont en effet des procédés qui doivent autant à l'heuristique scientifique qu'à la rhétorique littéraire. Aussi, comme indiqué plus haut, la répétition dans le roman est-elle contre-nature: le romancier ne peut/ne doit pas reprendre les mêmes phrases, puisque répéter (à l'identique), c'est nier le travail de "création" de l'écrivain, et c'est cependant, également et paradoxalement, révéler le travail de l'écrivain. Ce n'est que dans le cadre d'une expérimentation d'écriture, que le Nouveau Roman, bien plus tard, réutilisera dans un autre projet esthétique,[18] que la répétition peut se concevoir.

---

[15] Voir par exemple, Robert M. Viti, "La préface de *Thérèse Raquin*: l'aveugle perspicacité," *Les Cahiers naturalistes* 68 (1994): 29-37.

[16] Voir Émile Zola, *Le Roman expérimental* (Paris: G. Charpentier, 1881). Cette doctrine apparaît, de manière frappante, comme une "adaptation" selon le mot de Zola lui-même, de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard, dans laquelle il se contente le plus souvent de "remplacer le mot 'médecin' par le mot 'romancier,' pour rendre [sa] pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique" (2).

[17] Zola 46.

[18] Marie-Laure Bardèche, "Répétition, récit, modernité," *Poétique* 111 (1997): 259-87.