



HAL
open science

La rue de Gervaise

Guy Larroux

► **To cite this version:**

Guy Larroux. La rue de Gervaise. Béatrice N'GUESSAN LARROUX. La Rue dans tous ses états, L'Harmattan, pp.227-238, 2018, 978-2-343-16113-6. hal-04565376

HAL Id: hal-04565376

<https://hal.science/hal-04565376>

Submitted on 1 May 2024

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 rue de Gervaise

Il n'est pas fréquent qu'une correspondance s'établisse entre un auteur ou une œuvre et un nom de rue. Quand c'est le cas, la raison est souvent biographique – on peut penser à la rue Vilain de George Perec, à la rue Cases-Nègres de Joseph Zobel, au quai Conti chez Modiano. Ce manque de fixation mémorielle peut surprendre dans le cas des œuvres dites réalistes. Qu'on songe seulement à l'une des plus fameuses, *Le Père Goriot*. La topographie qui l'ouvre est livrée dans une perspective en approche : Paris, la vallée, le quartier, la rue, la pension. Le narrateur s'attarde sur le quartier, mais non sur la rue Neuve-Sainte-Geneviève dont l'intérêt est de mener à la pension Vauquer qui, elle, va requérir toute son attention. La rue vaut ici par sa couleur, le narrateur la qualifiant de « cadre de bronze, le seul qui convienne à ce récit [...] »¹. Ce propos comme cet incipit anthologique invitent à ne pas séparer la rue de l'ensemble où elle est prise, ce quartier avec lequel elle entretient de subtils échanges. La leçon vaudrait sans doute pour tout le roman réaliste-naturaliste du XIX^e siècle, et au-delà. Nous allons en faire l'expérience avec un autre chef-d'œuvre du siècle, *L'Assommoir* de Zola, que nous retenons pour la raison qu'il a imposé et le quartier et la rue portant significativement le même nom. Cette rue, c'est celle de la Goutte-d'Or, à jamais entrée en mémoire scolaire, visuelle (grâce au cinéma), nationale, devenue quasi patrimoniale. Encore aujourd'hui, elle nous semble emplie d'enseignements.

L'INVENTION DU LIEU

Comment les écrivains inventent-ils les lieux ? Comment dans l'infini de l'étendue s'y prennent-ils pour découper une portion d'espace qui servira de support à la fiction ? Ce sont de vastes questions. S'en tenant au cas zolien, on soulignera que l'opération de découpage est surdéterminée. Dès 1868, en amont même des *Rougon-Macquart*, Zola a conçu de distribuer la représentation de la société contemporaine en « mondes » – il y en a quatre plus « un monde à part ». Dans le cycle programmé une place est réservée dès le début au monde ouvrier, monde qui se trouvera dédoublé : l'ouvrier des faubourgs (ce sera *L'Assommoir*), l'ouvrier de la grande industrie (ce sera *Germinal*), deux romans, notons-le, fortement territorialisés. Pour la portion d'espace parisien retenue dans *L'Assommoir*, plusieurs raisons ont joué. D'abord, la raison biographique : Zola a bien connu le quartier et le fréquente en voisin. L'autre raison tient au

¹ Balzac, *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, t. III, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1976, p. 51.

caractère marginal du faubourg qu'a souligné Colette Becker : en marge de la ville, à laquelle il n'est intégré qu'en 1859 (l'intrigue commence en 1850), en marge aussi de la politique et de la culture². Il est situé à un croisement : celui de la rue des Poissonniers et des Boulevards, c'est-à-dire de deux axes bien différenciés, l'un menant de la barrière des Poissonniers aux Halles, le ventre de Paris, l'autre conduisant aux cafés, restaurants, hôtels particulier des beaux beaux quartiers, de sorte que dans cette topographie est déjà inscrite l'opposition travail-loisir.

Olivier Lumbroso qui s'est intéressé de près aux dessins de Zola a souligné la signification symbolique de cet agencement de quatre directions, sorte de carrefour archétypal³ où vont se rencontrer le bien et le mal, le vice et la vertu. Il y a un sujet d'étonnement : sur le croquis ne figure pas la bâtisse qui est pourtant le lieu central du roman, puisque c'est là que Gervaise installe sa blanchisserie. Entourée des différents bâtiments, la cour commune – en forme de « ring » qui aurait pu abriter un duel formidable – fait l'objet d'un croquis à part. Or, comme pour forcer la clôture de cet espace, Zola ajoute après coup sur le plan un certain nombre d'ouvertures, de portes qui autorisent une forme de voyeurisme et par conséquent, relève Lumbroso, un « brouillage des seuils⁴ » – brouillage dans lequel peut se lire le destin malheureux de l'héroïne échouant à avoir « un coin à soi ». Comme le destin de Gervaise s'inscrit dans l'espace, il faut indiquer que la bâtisse ouvrière donnant sur la rue de la Goutte d'or est décrite à trois reprises, au chapitre II (la découverte), au chapitre V (l'installation), au chapitre X (la déchéance). Le passage du chapitre V que je retiens est donc intermédiaire et il nous installe, en même temps que le personnage, à la jonction exacte du quartier et de la rue. D'une microlecture, on peut espérer qu'elle nous donne la raison d'être (le mode d'articulation, le secret) de cette jointure.

D'abord le quartier. Pourquoi ? Parce qu'il constitue l'unité englobante et que Zola commence par lui. Les pages qui précèdent immédiatement notre passage (comme d'ailleurs celle qui le suit) lui donnent corps, volume et voix. Actant collectif, il est aussi et surtout émetteur, transmetteur de sons, voix, potins, ragots qui enveloppent l'héroïne et sa boutique et vont enserrer son destin. Avant même d'être observatoire, il est lieu-parloir, auditorium en plein air qui résonne du chant des ouvriers (ceux qui ont repeint à neuf la boutique de Gervaise) mais également des voix jalouses, celle notamment de la belle-sœur de Gervaise ; « Ah bien ! criait

² Colette Becker, *Émile Zola L'Assommoir*, PUF, « Études littéraires », 1994, p. 51-62.

³ Dans *L'invention des lieux*, Editions Textuel, 2002, p. 377-387, vol. 3 des *Manuscrits et les dessins de Zola : Notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart*, édition établie et commentée par Olivier Lumbroso et Henri Mitterand.

⁴ *Ibid.*, p. 380.

Mme Lorilleux dans toute la rue de la Goutte-d'Or, mon imbécile de frère en voit de drôles⁵ !... ». Néanmoins, à ce stade initial, malgré cette fausse note, c'est la voix bienveillante du quartier qui l'emporte. « Le coin à soi » dont rêve Gervaise a non seulement pris forme – celle du rectangle figurant la boutique sur le croquis de Zola – mais au-delà, c'est la rue toute entière de la Goutte d'or, sur laquelle donne vue le personnage qui est prise dans sa perception euphorique. Il y a un bonheur du seuil que Zola s'attache à dire avec une qualité d'attention qui tient au dispositif topographique inventé et à l'être, charnel autant que social, auquel est imputée la vision, à savoir la blanchisseuse nouvellement établie dans cette rue, une rue prise dans un quartier qui forme un petit monde en soi.

Le passage en question ou presque (on verra l'importance de la nuance) pourrait être considéré comme le développement de sa troisième phrase : « La rue de la Goutte-d'Or lui appartenait, et les rues voisines, et le quartier tout entier » avec sa double hyperbate qui dit le mouvement d'expansion. Celui-ci est la réciproque du mouvement relevé précédemment : de même que le quartier exerce une forme d'emprise sur le personnage, celui-ci le connaît et le domine. À travers les possessifs (« ses trois mètres de ruisseau, devant sa boutique ») se marquent cette puissance et la juste fierté de la boutiquière. Expérience topophile eût dit Bachelard, clairement exprimée dans le texte : « Gervaise aimait la rue [...] » Amour qui, si on ose dire, lui est bien rendu.

Cette pause quasi contemplative où momentanément Gervaise, adossée à sa boutique, s'abandonne au *farniente*, corrige sensiblement le terme d'école qui vient à l'esprit et que Zola a employé dans sa célèbre préface, celui de « milieu », automatiquement corrélé à celui d'influence⁶. Mais ce terme de doctrine, chargé de pensée déterministe, empêche précisément de voir ce qu'une écriture expérimentale, au bon sens du terme, met en œuvre. À savoir l'intentionnalité propre au sujet percevant : un sujet rigoureusement situé et manifesté dans sa réalité posturale et sexuée – c'est une femme qui observe et non un homme ou un observateur asexué. À Gervaise sont rapportées toutes les impressions : visuelles, auditives, coenesthésiques – ainsi par exemple c'est le corps toute entier qui enregistre les « cahots des camions ». Ce corps est nettement indexé qui est momentanément soustrait au rythme machinique de l'atelier et s'ouvre au dehors, en une posture fixée, croquée, au tout début d'une longue phrase : « Quand elle allongeait la tête, en camisole blanche, les bras nus, ses cheveux

⁵ Zola, *L'Assommoir* Gallimard, « folio », 1989, p. 164. L'ensemble du passage en question est cité en annexe.

⁶ « J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs » (Préface, *op. cit.*, p. 17)

blonds envolés dans le feu du travail... ». Ces bras nus, ces cheveux envolés, cette camisole blanche n'échappent pas à un regard genré, possiblement curieux et voyeuriste qui est aussi bien celui des passants que celui du narrateur. C'est aussi celui de Degas dans ses tableaux qui ont pour sujet la blanchisseuse, mais la blanchisseuse au travail saisie dans l'effort produit et dans un cadrage serré, en intérieur et non dans la rue.

L'intentionnalité est affaire de conscience théorique – celle-là même de Gervaise qui promène son regard, déplace son attention, la fixe sur tel ou tel objet : « Puis, elle s'intéressait à la rue [...] », « Mais Gervaise, avant de rentrer, donnait toujours un coup d'œil, en face d'elle, à un grand mur blanc [...] ». Regard méthodique celui de la troisième phrase, cadencée par ses repères (« à gauche », « à droite ») et distribuant les impressions tirées des deux côtés de la rue comme si Zola avait voulu affecter aux deux extrémités les pôles contraires, celui du calme provincial et celui du Paris populeux. Ce regard rapide, de connaisseur fait penser à celui du peintre, peintre de plein-air en l'occurrence, qui aurait posé son chevalet là, en un point précis de l'espace pour « prendre » ensemble les deux visages de la rue. Regard aussi du promeneur effectuant ses repérages que fut Zola lui-même. Il est tentant ici de se reporter aux *Carnets d'enquête* et de vérifier la grande proximité avec les notes prises sur le vif ; il existe une différence sensible cependant⁷. Les notes du Carnet sont celles d'un promeneur qui a longé les rues, ses boutiques, emprunté ses trottoirs, entrevu en passant des intérieurs – autant de vues que Gervaise, elle, saisit depuis son seuil. Parfois à la limite du vraisemblable, même si elle est l'autochtone (à la différence de l'écrivain en repérage) et qu'à ce titre elle peut être créditée d'un savoir intime des lieux – ici, je pense à ces « angles de comptoir, où des chats superbes et tranquilles ronronnaient ». Les objets de la vue sont, pour l'essentiel, les mêmes dans le carnet et dans la fiction et on les voit transiter sans heurt de l'un à l'autre, mais ils sont autrement aspectualisés et certains, comme les chats précisément, sont subtilement déplacés⁸. A travers Gervaise sur son seuil, capable de « prendre d'un trait » l'ensemble divers et coloré de la rue, Zola réalise sans doute un rêve pictural, celui de la représentation simultanée d'un « coin de nature » (pour parler comme lui) quand l'écriture, elle, reste vouée à la successivité.

Cette déficience de l'écrit qui fait jalouser les arts de la vue (peinture, photographie, plus tard cinéma) se trouve rédimée par le fait que la représentation, au moyen du langage (notamment celui du roman), dispose de grandes ressources sémiotiques. En particulier

⁷ Emile Zola, *Carnets d'enquête*. Une ethnographie inédite de la France, présentation d'Henri Mitterand, Plon, « Terre humaine », 1986, p. 415-437.

⁸ Dans *Les Carnets* (*ibid.*, p. 421), Zola note : « Des chats accroupis et ronronnant sur les portes ».

l'aspectualisation de l'espace par le personnage, c'est-à-dire un être situé, sensible, fait de chair. Ce n'est par hasard que les sémioticiens ont, assez récemment, distingué cette dernière catégorie⁹. Par ailleurs, si l'on se tourne du côté de la chose vue ou plus généralement perçue, qui ne voit que la rue est un objet sémiotique en soi et un concentré de signes ? Essayons de les sérier.

SÉMIOTIQUE DE LA RUE

En abordant à l'exemple de Zola la rue dans le quartier, nous avons déjà rencontré une première série capitale, les signes sonores. Ils ont la propriété de déborder, de s'étendre au-delà d'une « source », humaine (comme la médisante Mme Lorilleux) ou non. Dans notre passage, les sons humains reculent à l'arrière-plan, remplacés par des sons techniques : vacarme des voitures, « piétinement de foule », « cahots des camions dans les trous », enfin l'enclume de la maréchalerie avec son « vacarme cadencé ». Il est significatif que la clause de ce long paragraphe soit un signe sonore, répercuté dans tout le corps du sujet percevant. En quoi se vérifie la proposition de base d'une sémiotique des sons en cours d'élaboration, à savoir qu'autour de n'importe quel son (humain, naturel, artisanal) se crée ce que Jacques Fontanille nomme une « bulle sonore¹⁰ » élastique, ayant son résonnant dans un sujet qui réagit, c'est-à-dire dans l'enveloppe sensorielle d'un corps, plus ou moins éloigné d'elle. Du coup, tout phénomène d'écoute (plus ou moins attentive) peut être décrit comme mise en tension de deux actants, entre le sujet sensible et la source sonore. Et Zola est un remarquable preneur de sons.

Il nous faut ici isoler une seconde série de signes en nous avisant simplement que toute rue (c'est vrai, avec des degrés, de tout lieu) implique une pratique, des usagers, qu'ils soient habitants ou simples passants, réguliers ou occasionnels. Parmi les rites de la vie quotidienne, pour reprendre la formule du sociologue canadien Erving Goffman, un sort spécial serait à réserver à ceux qu'abrite la rue conçue comme théâtre interactionnel. Or, Zola ne manque pas de les inscrire en relevant ce que Goffman appelle « les signes du lien¹¹ », qui ne sont pas nécessairement verbaux : « le petit signe de tête affectueux » que Gervaise échange avec les amis, le salut rendu par la charbonnière. À propos de celle-ci affleure un jugement (« [...] fainéantant à rire avec des hommes, adossée contre sa devanture [...] ») : est-il de Gervaise, l'honnête blanchisseuse, ou du narrateur reprenant la voix critique du quartier ? Car la vie

⁹ Cf Jacques Fontanille, *Corps et sens*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011.

¹⁰ Jacques Fontanille, « Une sémiotique du son ? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence », *Actes sémiotiques [En ligne]*. 2010, n°113, p. 3.

¹¹ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 2. *Les Relations en public*, Ed. de Minuit, 1973, p. 181-191.

quotidienne et sa mise en scène sont sous-tendues de normes, explicites ou non, comme celles portant, spécialement pour les femmes, sur la tenue ou sur la coexistence des deux sexes dans ce qui ne s'appelle pas encore « l'espace public », ce qui donne encore aujourd'hui lieu à toutes sortes de considérations d'ordre culturel et moral¹². Au comportement libre, relâché de Mme Vigouroux (la bien nommée) le narrateur oppose la réserve de Mmes Cudorge, la mère et la fille (malicieusement nommées elles aussi) qui font le choix de l'invisibilité, mère et fille intouchables ou saintes-nitouches.

Une troisième série consiste dans les inscriptions qui se donnent à lire. Une rue, *a fortiori* une rue commerçante adresse un certain nombre de messages écrits aux usagers, à travers une signalétique propre qui est une langue en soi. Au passage, c'est la version forte du « réalisme » puisque le langage imite ici du langage. Zola reproduit donc des inscriptions qu'il a enregistrées au cours de ses repérages – ainsi de l'enseigne *Maréchalerie* faisant face à la boutique de Gervaise qui est bien consignée dans les carnets. Celle de la blanchisserie ne peut être aperçue ici puisqu'elle se trouve dans le dos du personnage. Mais il nous a été donné de la voir et de la lire un peu plus haut à travers le regard de Gervaise opportunément placée de l'autre côté de la rue, en face de sa boutique donc. Et Gervaise s'en émerveillait :

De loin, au milieu de la file noire des autres devantures, sa boutique lui apparaissait toute claire, d'une gaieté neuve, avec son enseigne bleu tendre, où les mots Blanchisseuse de fin, étaient peints en grandes lettres jaunes¹³.

De même que la boutique se distingue sur un fond sombre, les lettres jaunes se détachent sur le bleu de l'enseigne, cependant que l'italique recommande les mots eux-mêmes. C'est une forme de distinction qui détonne dans ce faubourg pauvre. À cette inscription fictionnelle, le texte donne une contrepartie qui est, toujours en italique, le nom *Maréchalerie* : désignation ne portant la marque d'aucun sujet, à la différence du terme « blanchisseuse » qui dit l'agent et le féminin, pour une réalité brute, l'atelier du maréchal-ferrant. Face à face hautement significatif du travail brut, viril, agissant sur le fer et du métier féminin qui blanchit et apprête le linge, c'est-à-dire la matière qui revêt les corps. À cet endroit précis, refaisons le détour par les *Carnets d'enquêtes* où Zola a consigné ceci :

En face de la maison, il y a une maréchalerie ; grand mur gris, sans fenêtre ; une porte béante, au milieu, montre une cour pleine de charrettes et carrioles, les brancards en l'air ; il y a aussi une forge, on entend le ronflement du soufflet et l'on voit la lueur du fourneau. Sur le mur, des fers à cheval peints en noir, en éventail¹⁴.

¹² Pensons aux débats actuels sur le harcèlement de rue.

¹³ *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴ Zola, *Carnets d'enquêtes*, *op. cit.*, p. 420-421.

On voit que le texte du roman suit de très près la notation première, à un détail près, celui de la couleur du mur, qui de gris qu'il était est devenu blanc. Pour accuser le contraste et donner un pendant à la blancheur de la blanchisserie. Or, dans tout ce chapitre 5, Zola accorde une grande importance au constituant chromatique en jouant de l'opposition du blanc et du noir, couleur dont nous trouvons trois occurrences dans notre passage, dont une récapitulative – « misère noire de la rue ». Mais il y a aussi le bleu des cottes et blouses d'ouvriers suspendues devant la bonneterie, la devanture lie-de-vin de la charbonnière, la note rouge vermillon sur la porte de la boutique de parapluies et l'incendie d'étincelles de la forge. Évidemment, on reconnaît là l'intention artistique, l'écrivain jouant des oppositions de tons comme le ferait un peintre. Mais voyons-y autre chose encore : le dépassement de la chose vue puisque le texte, certes mimétique, se constitue selon ses propres lois. C'est ainsi que le code chromatique trame sa propre ligne de signification, à l'image du ruisseau coloré qui traverse la rue par le milieu et auquel Gervaise s'attache passionnément (« un fleuve étrange et vivant, dont la teinturerie de la maison colorait les eaux des caprices les plus tendres, au milieu de la boue noire »). La simple mention dénotative du carnet (« [...], un atelier de teinturerie, avec des eaux de couleur qui coulent¹⁵ ») va devenir fil directeur du roman. Ce sont ces mêmes eaux que Gervaise a enjambées le jour de la location, et elles étaient ce jour-là d'un vert pomme dans lequel elle a vu « un heureux présage¹⁶ ». Ainsi, non seulement Zola fait varier la couleur selon la possibilité – déjà stylistique – qu'offre de fait le référent teinturerie, mais il projette aussi dans ce ruisseau central des significations affectives et destinales qui dépassent la localité, valent pour le personnage et pour ceux de sa condition. Là encore, on peut apprécier le travail de mise en signes appliqué au fait urbain de la rue, cette rue précise de la Goutte-d'Or qui est déjà en elle-même un réservoir de signes que la sémiotique littéraire distribue, oriente, organise à l'image de ce face à face voulu de la maréchalerie et de la blanchisserie de fin.

LA RUE DANS LE DISCOURS DU ROMAN

On peut s'étonner de la faculté qu'ont quelques lignes d'un auteur (certes, pas n'importe lequel) et une topographie romanesque d'éclairer sensiblement une donnée urbaine et de rétroagir sur la définition même de ce qu'est une rue. En effet, nous pouvons mesurer l'écart qui existe entre la définition en langue de la rue et celle qu'articule le discours du roman. A l'article « rue » le dictionnaire dit ceci : chemin bordé de murailles dans une ville, un bourg »

¹⁵ *Ibid.*, p. 420.

¹⁶ *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 159.

(*Littre*). En croisant cette définition avec l'extrait de *L'Assommoir*, il nous paraît que trois propriétés de la rue pourraient être dégagées, qui formeraient une définition en compréhension.

Nommons rapidement la première propriété car nous l'avons déjà suffisamment établie. : la rue est un tracé orienté, plus ou moins long, qui relie deux points de l'espace. Elle s'embranché (sauf pour l'impasse) sur d'autres voies, lesquelles peuvent former un quartier, quartier que le *T.L.F* définit comme « la partie d'une ville ayant une physionomie propre ». Ce tracé orienté appelle le parcours, celui de la marche (comme pour Zola en repérage ou les passants de la fiction) aussi bien que du regard, comme pour Gervaise en position fixe mais parcourant la rue d'une extrémité à l'autre et conjoignant ses deux pôles opposés. Cette tensivité inscrite dans le référent rue est de nature à retenir un écrivain, c'est-à-dire un producteur de signification – laquelle tient précisément au phénomène différentiel suivant une des grandes leçons de la linguistique structurale.

Une seconde propriété, moins évidente, serait la volumétrie. La rue peut se définir en effet par un certain volume du fait qu'une certaine quantité d'espace se trouve contenue entre ses côtés et une base. A ce titre, quoique ouverte sur les côtés, elle est une espèce de contenant. Il nous faut voir en effet que toute rue comporte une base et une partie haute architecturalement délimitée par la taille des bâtiments – et on sait que celle-ci est en principe réglementée. Nous sommes presque toujours sensibles à cette base solide et à la nature du sol sur lequel nous marchons et à la partie même de la rue empruntée, voie ou trottoir ; le texte de Zola aussi qui note les « minces trottoirs, interrompus par des cailloutis en pente raide ». Ce bas s'impose de plusieurs façons : tactile, par le contact, auditive (ces sont les cahots dans les trous du gros pavé bossué) et, bien sûr visuelle, avec cette fixation quasi fétichiste sur le ruisseau de couleur. Celui-ci coule au creux du pavé et cette déclivité est une propriété oubliée de la rue d'autrefois (avant le tout-à-l'égout souterrain,) restée dans l'expression «tenir le haut du pavé ». La métamorphose du ruisseau utilitaire en « large fleuve » n'en est que plus remarquable. C'est comme si la rue ouvrière, naturalisée, se trouvait anoblie. Ce fleuve qui coule au pôle bas a son correspondant au pôle haut, qui est présumé, quand bien même il ne serait pas nommé. On ne le voit guère mais il n'échappe pas à l'attention de Gervaise dans ce regard expert et synthétique que nous avons déjà relevé : « [...] pour prendre d'un trait les passants, les maisons, le pavé et le ciel ». Ces derniers mots dessinent l'empan vertical du regard de Gervaise et le volume véritable de la rue, entre ces deux extrémités, aussi importantes que les deux autres – sur l'axe horizontal. Ce ciel est une composante essentielle du paysage, y compris urbain. Les peintres et les photographes le savent bien qui le cadrent selon les codes de leur art et du moment, les poètes

aussi qui en font grand cas – pensons à Baudelaire et aujourd’hui à un Jacques Réda, notamment celui des *Ruines de Paris* (recueil rempli de cieux).

Revenons au pôle bas pour la troisième propriété de la rue qui pourrait nous échapper tant nous sommes habitués à nous la représenter dans le sens de la longueur. Or bien sûr, celle-ci possède une largeur et se trouve donc délimitée par un double tracé, que manifestent les croquis. Ce n’est pas sans conséquence dans la réalité urbaine, effective ou représentée. Nous savons qu’une même rue peut présenter deux visages, selon le côté envisagé et c’est la raison pour laquelle nous préférons parfois emprunter le trottoir de droite plutôt que de gauche, ou inversement (parce qu’il est ensoleillé, moins fréquenté, plus beau, etc.). On a vu l’intérêt qu’il y a pour le romancier à installer Gervaise sur le seuil et quels effets il tire du dispositif : d’une part, face à face du descripteur et du décrit, d’autre part, mise en parallèle des deux visages de la rue. Car cette rue de la Goutte-d’Or est biface.

Parmi les traits portés à l’expression, il y a le discontinu que le tracé du plan ne transcrit pas mais que le texte du roman note : le trottoir est inégal, les façades varient en raison de leur âge, aspect, couleurs, textures, etc. Là encore, le romancier est sensible au grain de l’espace, à ces différences qui, pour la plupart en provenance de l’expérience, sont distribuées, accentuées par lui dans telle ou telle intention de sens. Autre fait essentiel : le tracé impose l’idée d’un espace à deux dimensions ; or il faut ajouter la troisième dimension de la profondeur. La frontalité que retient la définition du dictionnaire (« chemin bordé de murailles ») n’est pas complète fermeture. Autrement dit, les murailles, les façades, les devantures, vitrines laissent parfois pénétrer le regard – et l’on sait l’importance capitale de la fenêtre en tant qu’opérateur de la vision pour le projet réaliste tout entier et pour Zola en particulier¹⁷. Ici, il n’est pas question de fenêtres, mais sont procurées quelques vues du dedans, comme ces « angles de comptoir » aperçus par Gervaise, ce qui nous fait dire que la représentation de Zola autorise un jeu de la profondeur variable.

C’est le moment de revenir au mur blanc que Zola n’a pas retenu par hasard. Celui-ci « percé d’une immense porte », ouvre sur un désordre mais aussi sur une profondeur mal connue, anonyme, quelque peu mythique, animée par quelque Vulcain puissant mais invisible. Il constitue un mystère pour le personnage et une « zone d’incertitude » pour le lecteur dirait Wolfgang Iser¹⁸. Ce n’est pas non plus par hasard que, suivant l’opposition du petit et du grand, tout en bas de ce mur prend place une minuscule boutique d’horloger. Comme si, à l’invitation

¹⁷ Voir notamment Philippe Hamon, *Introduction à l’analyse du descriptif*, Hachette, 1981.

¹⁸ Wolfgang Iser, *L’Acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*, Mardaga, 1976 pour la trad. fr.

de la véritable rue qui contenait cette boutique¹⁹, Zola s'était livré à un jeu manipulateur, faisant varier l'échelle comme il a fait varier la couleur. Ce n'est pas qu'un jeu car cela permet de complexifier la représentation. L'air de rien, un propos idéologique se tient qui emprunte le dispositif topographique. D'un même côté de la rue sont projetés deux formes de travail : l'ouvrage brut, machinique et bruyant, l'ouvrage artisanal, propre, délicat du « monsieur en redingote » dans sa boîte ou armoire musicale. De l'autre côté de la rue où se tient le personnage porte-regard, la boutique de Gervaise qui montre de justes prétentions à la finesse. Et n'oublions pas que dans le dos de Gervaise, la boutique s'encastre à son tour dans un ensemble, la grande maison ouvrière qui constitue elle aussi, à l'instar de son vis-à-vis, une autre enclave profonde derrière le tracé. On peut rêver à la place de l'écrivain dans cet ensemble, comme professionnel,

Nous n'avons rien dit du syntagme, la Goutte-d'Or. Si la couleur or semble tout à fait absente du quartier, le toponyme, lui, garde la mémoire des vignes qui jadis se cultivaient sur ces hauteurs. D'une certaine manière, pour la population du faubourg, le souvenir en reste dans les nombreux caboulots et notamment dans l'assommoir du père Colombe renfermant l'alambic hautement symbolique que Zola a stratégiquement situé sur le croquis à l'angle exact du boulevard des Poissonniers. En raison de la faible distance qui les sépare dans l'espace, nous pouvons peut-être risquer une analogie entre l'appareil, cet alambic anthologique qui impressionne fortement, et la rue de Gervaise. Si on la contemple à travers le regard et tout le corps de l'héroïne, elle paraît, avec ses angles et ses trous, sans fin et sans fond, complexe, contenant plusieurs mondes, des charmes et des pièges. Contre les simplifications scolaires sur la notion de milieu, contre les apparences et même contre le croquis de l'auteur, cette rue, on oserait la dire alambiquée.

Guy LARROUX

Université Toulouse Jean Jaurès, LLA CRÉATIS

¹⁹ Avec ce commentaire entre parenthèses de Zola : « l'image de la fragilité au milieu du vacarme et des secousses de la rue populacière », *Carnes d'enquêtes, op. cit.*, p. 421.

Au milieu de ces cancans, Gervaise, tranquille, souriante, sur le seuil de sa boutique, saluait les amis d'un petit signe de tête affectueux. Elle se plaisait à venir là, une minute, entre deux coups de fer, pour rire à la rue, avec le gonflement de vanité d'une commerçante, qui a un bout de trottoir à elle. La rue de la Goutte-d'Or lui appartenait, et les rues voisines, et le quartier tout entier. Quand elle allongeait la tête, en camisole blanche, les bras nus, ses cheveux blonds envolés dans le feu du travail, elle jetait un regard à gauche, un regard à droite, aux deux bouts, pour prendre d'un trait les passants, les maisons, le pavé et le ciel : à gauche, la rue de la Goutte-d'Or s'enfonçait, paisible, déserte, dans un coin de province, où les femmes causaient bas sur les portes ; à droite, à quelques pas, la rue des Poissonniers mettait un vacarme de voitures, un continuel piétinement de foule, qui refluaient et faisait de ce bout un carrefour de cohue populaire. Gervaise aimait la rue, les cahots des camions dans les trous du gros pavé bossué, les bousculades des gens le long des minces trottoirs, interrompus par des cailloutis en pente raide ; ses trois mètres de ruisseau, devant sa boutique, prenaient une importance énorme, un fleuve large, qu'elle voulait très propre, un fleuve étrange et vivant, dont la teinturerie de la maison colorait les eaux des caprices les plus tendres, au milieu de la boue noire. Puis, elle s'intéressait à des magasins, une vaste épicerie avec un étalage de fruits secs garanti par des filets à petites mailles, une lingerie et une bonneterie d'ouvriers, balançant au moindre souffle des cottes et des blouses bleues, pendues les jambes et les bras écartés. Chez la fruitière, chez la tripière, elle apercevait des angles de comptoir, où des chats superbes et tranquilles ronronnaient. Sa voisine, Mme Vigouroux, la charbonnière, lui rendait son salut, une petite femme grasse, la face noire, les yeux luisants, fainéantant à rire avec des hommes, adossée contre sa devanture, que des bûches peintes sur un fond lie-de-vin décoraient d'un dessin compliqué de chalet rustique. Mmes Cudorge, la mère et la fille, ses autres voisines qui tenaient la boutique de parapluies, ne se montraient jamais, leur vitrine assombrie, la porte close, ornée de petites ombrelles de zinc enduites d'une épaisse couche de vermillon vif. Mais Gervaise, avant de rentrer, donnait toujours un coup d'œil en face d'elle, à un grand mur blanc, sans une fenêtre, percé d'une immense porte cochère, par laquelle on voyait le flamboiement d'une forge, dans une cour encombrée de charrettes et de carrioles, les brancards en l'air. Sur le mur, le mot *Maréchalerie*, était écrit en grandes lettres, encadré d'un éventail de fers à cheval. Toute la journée, les marteaux sonnaient sur l'enclume, des incendies d'étincelles éclairaient l'ombre blafarde de la cour. Et, au bas de ce mur, au fond d'un trou, grand comme une armoire, entre une marchande de ferraille et une marchande de pommes de terre frites, il y avait un horloger, un monsieur en redingote, l'air propre, qui fouillait continuellement des montres avec des outils mignons, devant un établi où des choses délicates dormaient sous des verres ; tandis que, derrière lui, les balanciers de deux ou trois douzaines de coucous tout petits battaient à la fois, dans la misère noire de la rue et le vacarme cadencé de la maréchalerie.

