



UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Département Lettres modernes, Cinéma, Occitan

Mémoire de Master

Mention Lettres modernes

**L'ESCALIER DANS *LA CUREE*, *L'ASSOMMOIR*, *NANA*, *POT-BOUILLE* ET AU
*BONHEUR DES DAMES***

Motif architectural, signe sociologique et métaphore épistémologique

Caroline FRANCOITE

Sous la direction de Fabienne BERCEGOL

Professeur à l'Université de Toulouse Jean Jaurès

Mai 2021

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans la gentillesse et l'aide, tant intellectuelle que matérielle, de Madame le Professeur Fabienne Bercegol. Qu'elle soit ici remerciée de sa grande disponibilité et de ses conseils patients. Je remercie également tout le personnel de la Bibliothèque Universitaire Centrale de l'Université Toulouse Jean Jaurès qui a toujours accédé à mes demandes et facilité mes recherches. Mes remerciements s'adressent enfin à ma famille, qui fut un soutien moral constant pendant ces deux années.

INTRODUCTION

Dans *L'Escalier, un parcours dénivélé*, ouvrage d'architecture consacré à l'étude diachronique du motif éponyme, Oscar Tusquet Blanca affirme que l'escalier,

ce protagoniste de la grande architecture de tous les temps, est en voie de disparition. En voie de disparition car, de nos jours, l'escalier n'est plus un *pezzo di bravoura* (un "morceau de bravoure") de l'architecte : il est devenu un lieu de service, purement fonctionnel, marginal, isolé et presque standardisé.¹

L'escalier est donc *en voie de disparition* ; l'objet de l'admiration des visiteurs s'est déplacé. Face à une ancienne société en quête d'immuable, la société actuelle serait davantage portée à la jouissance et au loisir et, prêtant moins d'importance à l'architecture intérieure, aussi majestueuse qu'elle soit, elle tournerait ses regards vers l'extérieur et vers la multiplicité des activités que la riche demeure et ses occupants offriraient. De nos jours, les escaliers que l'on admire sont les escaliers issus du passé, les escaliers d'apparat qui ont connu un certain âge d'or en rendant ostentatoire la richesse de leurs propriétaires. Cet élément architectural pourtant à l'origine très pragmatique – tel un « organe de circulation vertical² », sa fonction d'origine est d'être une « suite de degrés qui, dans un bâtiment ou autre part, sert à monter ou à descendre³ » – a en effet suscité l'intérêt des architectes et incarné les ambitions des maîtres de maison jusqu'à devenir parfois le support d'inventions monumentales. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse précise en effet au sujet des « *escaliers célèbres* » qu'ils

ne sont pas seulement un objet de première utilité dans les maisons que l'homme s'est construites ; l'architecture a trouvé moyen de les faire servir à l'ornement et à la décoration des habitations. Leur grandeur, leurs larges proportions ont apporté une nouvelle majesté aux temples et aux palais ; leur légèreté, leurs formes ingénieusement variées ont ajouté un attrait de plus aux kiosques, aux villas, aux édifices de fantaisie. Dès les temps les plus reculés, l'architecture a su tirer un heureux parti de cette construction, qui semblait devoir être reléguée au rang des accessoires nécessaires. [...]⁴

Comment ne pas penser aux majestueux escaliers symétriques dont se sont dotés au XIX^e siècle des établissements tels que les théâtres, les hôtels de ville, les grands magasins ou les riches demeures et hôtels particuliers ? L'escalier serait donc ce « *morceau de bravoure* » dont parle

¹ Oscar Tusquet Blanca, Martine Diot, Adélaïde De Savray, *et al.*, *L'escalier : un parcours dénivélé*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2012, p. 35.

² Jean Guillaume, « ESCALIER », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 30 décembre 2019. URL : <http://www-universalis-edu.com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/escalier>.

³ Emile Littré, « ESCALIER », dans *Dictionnaire de la langue française* [en ligne], consulté le 19 avril 2020. URL : <https://www.littre.org/definition/escalier>.

⁴ Pierre Larousse, « ESCALIER », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* [en ligne], t. 7, p. 845, consulté le 19 avril 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205359t/f848.item.r=>.

Olivier Tusquet Blanca, à la fois partie du bâtiment qui serait métonymique d'un tout organisé, et exception sur laquelle se poseraient tous les regards, laissant le reste de la maison en arrière-plan.

L'escalier est aujourd'hui devenu un détail sur lequel on ne s'attarde plus guère, et son absence dans la sphère de la critique littéraire en est une preuve évidente. En matière d'architecture et d'espace, il est de bon ton d'étudier les intérieurs cossus, les salons mondains, les alcôves érotiques ou les immensités urbaines, bien plus que l'escalier, ce détail fonctionnel⁵. Flaubert écrivait à propos des architectes qu'ils étaient tous « imbéciles. – Oublient toujours l'escalier des maisons⁶ » ; peut-être peut-on dès lors parodier cette définition issue du *Dictionnaire des idées reçues* et l'appliquer aux critiques littéraires. Raymond Mahieu est le seul à avoir consacré l'un de ses ouvrages sur le roman réaliste, *L'Esprit de l'escalier ou les degrés du savoir*⁷, à l'étude de ce motif souvent délaissé par la critique. Il tente de lui donner du sens en lui conférant une dimension dynamique d'acquisition d'un savoir et en montrant qu'il peut être synonyme de mutation du regard pour ceux qui le traversent, personnages comme lecteurs. Toutefois, si éclairant soit-il, cet ouvrage reste trop général et passe rapidement sur certains points essentiels touchant notamment au naturalisme.

Pourtant, l'escalier, loin d'être un détail, a longtemps été investi par la littérature. Ce « protagoniste » est avant tout éminemment littéraire. Plus qu'un lieu soutenant l'action romanesque, il devient personnage de premier plan dans de nombreux romans. La notion de *protagoniste*, que l'on retrouve dans la citation d'Oscar Tusquet Blanca attire l'attention sur cette dimension littéraire, puisqu'en effet, le *prôtos agônistes* est à l'origine l'acteur qui joue le rôle principal d'une tragédie dans le théâtre grec antique. Jean Guillaume, dans son article sur l'escalier dans l'encyclopédie Universalis, écrit que, « offrant des vues en tout sens, imposant

⁵ Les différents numéros de la revue *Romantisme* et notamment celui consacré aux « intérieurs » (2015), semblent avoir eux-mêmes oublié l'escalier. La présentation d'Eléonore Reverzy le cite très peu et se limite à illustrer succinctement le rapport qu'entretient la domesticité à son espace de vie par l'usage qu'elle fait de l'escalier de service. L'intérieur bourgeois, l'intérieur artiste, l'intérieur balzacien et l'intérieur bohème, qui, tous, font l'objet d'un article, ne sont pas plus un prétexte à l'étude du motif qui nous occupe, tout comme Mathieu Caron, dans son article intitulé « “Une loge au théâtre du monde” ». De la conception de l'intérieur entre immanence et transposition », n'accorde aucun statut particulier à l'escalier dans le cadre de sa réflexion sur l'équivalence entre intérieurs et intériorité. Enfin, si l'étude consacrée aux espaces libertins du siècle des Lumières s'appuie de loin en loin sur l'escalier, c'est en tant qu'il appartient à l'ensemble des espaces dérobés propices à servir les mœurs légères des personnages. Entre absence totale et sommaire mention au service d'un propos plus large, l'escalier est loin d'être mis à l'honneur.

⁶ Gustave Flaubert « ARCHITECTE », dans *Dictionnaire des idées reçues* [en ligne], p. 6, consulté le 15 avril 2020. URL : http://www.leboucher.com/pdf/flaubert/b_fla_di.pdf.

⁷ Raymond Mahieu, *L'Esprit de l'escalier ou les degrés du savoir*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi B.V., coll. « Faux Titre », 2010.

des parcours et des gestes, il est devenu une sorte de théâtre où chacun est à la fois acteur et spectateur⁸ ». Aussi, « lié à une conception hiérarchique du monde, à un sens du cérémonial et de la fête, à un goût de la *représentation*⁹ », l'escalier *de la grande architecture*, entre artificialité et spectacle, a sa place en littérature, cet art de la mise en scène, de la re-présentation, de la mise en images. A cet égard, l'idée d'un *morceau de bravoure* est pertinente, puisque, dans une composition musicale, littéraire ou artistique, il est un passage particulièrement brillant dans lequel l'auteur ou l'interprète donne à voir ses capacités techniques. L'architecture prosaïque d'un objet pragmatique devient dès lors un motif artistique et littéraire qui s'offre comme support à l'ostentation et à l'exposition.

Comment expliquer alors cette absence relative de l'escalier dans les études critiques ? On peut envisager dans un premier temps la rareté des occurrences dans les textes romanesques, ce qui affaiblirait l'intérêt d'une analyse plus poussée de ce motif. Mais comment penser que le roman naturaliste, dont la démarche est de décrire précisément les lieux rencontrés par l'auteur et les personnages, serait passé à côté d'un organe si important de la représentation du monde tel que nous venons de le décrire ? Nous pouvons dès lors nous lancer dans une investigation statistique de la présence de l'escalier dans les romans de celui qui porte le flambeau du mouvement, Emile Zola. Si l'on devine que des romans dont le décor est essentiellement extérieur tels que *La Terre*, *Germinal*, *Le Ventre de Paris* ou *La Fortune des Rougon* n'accordent pas à l'escalier une place prépondérante, il en est d'autres dont les intérieurs fièrement représentés sont propices à une évocation des marches et des degrés. Si l'on se rappelle la scène liminaire de *L'Œuvre*, où le lecteur découvre Claude Lantier faisant monter l'escalier menant à son atelier à une jeune femme égarée un soir d'orage, le roman ne compte que vingt-deux occurrences du mot « escalier ». Il en va de même pour *Une page d'amour* qui, pourtant construit sur les allées et venues d'Hélène Grandjean entre son domicile où réside sa fille et les demeures de ses amants, n'en présente que vingt-six, ou pour *Son Excellence Eugène Rougon*, roman empreint du luxe de la cour impériale à Compiègne et des séances à la Chambre des députés, mais qui, concentrant ses regards sur les intérieurs somptueux, oublie un peu l'escalier dont la présence se limite à dix-huit occurrences. Malgré cette indigence du vocabulaire lié à l'escalier dans certains romans des *Rougon-Macquart*, il en est d'autres où il devient ce *protagoniste* auquel nous avons fait référence, jusqu'à faire de ces textes des « romans de l'escalier ». Dès lors que Zola s'intéresse à l'architecture des hôtels

⁸ Jean Guillaume, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

particuliers, maisons et immeubles, l'escalier devient un élément essentiel. *La Curée* compte vingt-neuf occurrences du terme, ce qui peut sembler peu si l'on oublie que c'est le roman le plus court de la fresque et qu'il ne compte que sept chapitres. Proportionnellement, les escaliers majestueux montés par Renée dans l'hôtel Saccard et l'hôtel Béraud revêtent un caractère important. D'autres hôtels particuliers existent dans *Nana*, conjugués au théâtre des Variétés où l'héroïne éponyme joue le premier rôle de *La Blonde Vénus* et accueille des hommes dans les loges. Les escaliers des différents espaces occupés par la demi-mondaine constituent une grande part du roman, en particulier au cinquième chapitre, dont l'intrigue se concentre sur les escaliers des loges. Dans l'ensemble du roman, ils apparaissent littéralement cinquante-six fois. *Nana*, est l'architecte des hôtels particuliers qu'elle habite successivement ; Aristide Saccard est celui de l'hôtel du parc Monceau ; comment dès lors ne pas penser à Octave Mouret, éminente figure de l'architecte du grand magasin ? Grâce au fer, matériau nouveau et signe d'une certaine modernité architecturale, les degrés forment des embranchements tous plus aériens les uns que les autres, jusqu'à former une construction élancée présentant dans le texte cinquante et une occurrences. Les romans de l'immeuble, enfin, qui se structurent autour d'un escalier desservant les étages et les appartements, font la part belle aux escaliers. On pense ici à *L'Assommoir*, roman centré sur l'escalier de l'immeuble ouvrier dont Gervaise et Coupeau habitent le sixième étage, et qui compte cinquante-quatre occurrences du terme. Avec son intrigue entièrement construite autour des escaliers, *Pot-Bouille* l'emporte dans cette surenchère, faisant de l'escalier le protagoniste du roman à proprement parler. Entre le grand escalier de l'immeuble de la rue de Choiseul, l'escalier de service qui le double d'une réalité plus glauque, celui du « Bonheur des dames » encore dirigé par Madame Hédouin, et celui des quelques immeubles extérieurs visités par les hommes, *Pot-Bouille* compte quatre-vingt-dix occurrences du terme. L'escalier est d'autant plus central que sa présence ne se limite pas à sa dénomination littérale telle que nous venons de la décompter, mais réside aussi dans les verbes de mouvement traduisant une ascension ou une descente. La narration zolienne, comme les dialogues, regorgent de ces témoins de la présence de l'escalier qui mériteront notre attention.

Au cœur des études dix-neuviémistes actuelles, qui tendent à croiser les différents champs disciplinaires, il serait donc intéressant de montrer, grâce à l'escalier, comment s'interpénètrent la littérature et l'architecture, et donc d'étudier ce motif délaissé, au profit d'une réflexion sur le romanesque zolien. Affirmer que l'espace et l'architecture sont des thèmes majeurs investis par Zola n'est pas novateur. Auteur naturaliste, il s'intéresse au lien indéfectible entre le personnage et son milieu, et s'attache à chacun des détails qui constituent un individu. Romancier du détail, Zola accorderait donc une attention particulière à l'escalier

en tant que détail signifiant. Mais le motif que nous nous proposons d'étudier dans les cinq romans dont les occurrences de l'escalier sont nombreuses – *La Curée* (1871), *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880), *Pot-Bouille* (1882) et *Au Bonheur des dames* (1883)¹⁰ – n'est-il vraiment qu'un détail ?

Cette rapide mention des quelques escaliers que l'on peut rencontrer dans les romans zoliens nous permet d'établir que ce motif doit désormais apparaître non plus comme singulier – l'escalier – mais comme pluriel – des escaliers – dont la différence est avant tout sociale. Emile Zola, romancier des divers « mondes » sociaux, donne aux historiens un aperçu de ces différents rapports à l'escalier. Il n'est donc pas un détail insignifiant, et tout porte à croire qu'il est même hautement symbolique dans le cadre de la démarche zolienne. Oscar Tusquet Blanca énumère lui-même les divers symboles gravitant autour de l'escalier en faisant de lui une construction « chargée de symboles : pouvoir, hiérarchie, mysticisme (la valeur symbolique de l'escalier comme voie permettant de monter aux cieux ou de descendre aux enfers existe pratiquement dans toutes les civilisations) ou encore érotisme¹¹ ». C'est que l'escalier permet une réflexion sur l'espace du roman. Nous pouvons d'emblée poser l'idée selon laquelle un *lieu* est distinct d'un *espace*, lui-même différent de la notion de *territoire*. L'escalier se trouve à la croisée de ces trois notions. Le *lieu* est, selon Henri Mitterand, « un point sur un plan¹² », ce qui constitue les « réalités domestiques, la chambre, le jardin, le bureau¹³ », tandis que *l'espace* est l'analyse, le « repérage des caractéristiques, des attributs du lieu, selon de multiples axes d'opposition¹⁴ » qui sont pour l'escalier le haut et le bas, la verticalité et l'horizontalité, l'ascension et la descente, le privé et le public, l'intérieur et l'extérieur, le clos et l'ouvert. Le *territoire*, enfin, est un « lieu occupé¹⁵ » qui fait entrer en jeu le point de vue des personnages, puisque sur chaque territoire « fonctionnent des mécanismes de régulation interne, les lois et les conventions, et des mécanismes de relations avec les territoires étrangers, diplomatie, organismes de défense ou d'expansion : l'espace y est toujours social, ou sociétal, et politique¹⁶ ». Chaque personnage perçoit en effet l'escalier selon ses propres critères de jugement du monde, de façon euphorique ou dysphorique ; chacun d'eux a une visée qu'il projette sur l'escalier et ce dernier est souvent un tremplin pour mettre en pratique des velléités

¹⁰ En ce qui concerne les cinq romans concernés par notre étude, nous nous référons toujours aux éditions citées dans le corpus primaire de notre bibliographie.

¹¹ Oscar Tusquet Blanca, Martine Diot, Adélaïde De Savray, *et al.*, *op. cit.*, p.12.

¹² Henri Mitterand, *Zola, Tel qu'en lui-même*, Paris, P.U.F., 2015, p. 60.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*

intellectuelles, professionnelles et morales. L'escalier est donc au cœur de revendications de territoires, de débordements, de conflits d'éducation, d'empiètements, de rapports d'observant à observé. Tout porte à croire que l'escalier mime les rapports sociaux et en dégage les enjeux. « Le *terreau* des origines, le *territoire* de l'assignement, sinon même de l'enfermement, le *terrain* des accidents de l'existence. Trois mots distincts et apparentés, qui, peut-être, pourraient définir le champ d'existence de la spatialisation romanesque¹⁷ ». Il sera opérant de transposer cette caractérisation de l'espace romanesque à l'usage de l'escalier dans le roman.

Dans une démarche ethnocritique, il faudra donc se pencher sur la symbolique de l'escalier en tant qu'il représente une société et ses acteurs – ce sera notre deuxième partie, après un premier temps descriptif, affranchi de considérations sociologiques et posant les jalons de ce qu'est l'escalier dans les romans zoliens. Pourtant, il semble nécessaire, au-delà de la symbolique proprement romanesque et sociologique de l'escalier, de nous attarder sur la démarche d'écriture zolienne. Avançons l'hypothèse que l'escalier *est* la littérature. Motif métalittéraire, il mimerait une dynamique d'écriture visant à acquérir un certain savoir. L'ascension de degrés, ponctuée de paliers et de seuil, est significative. C'est de cette idée que découlera notre dernière partie, qui envisagera l'escalier comme une métaphore épistémologique véhiculant une vision du monde et de l'écriture. Nous examinerons donc l'escalier comme motif révélateur de tous les desseins zoliens, en essayant de nous affranchir du carcan « naturaliste ». On ramène trop souvent Zola à un observateur du réel qui fournirait aux historiens une source objective de la vie sous le Second Empire ; il serait plus intéressant de démontrer, grâce à l'escalier, que le romancier est bien davantage que ce scientifique rigoureux dont on loue la plume aiguisée.

¹⁷ *Ibid*, p. 67.

PREMIERE PARTIE

L'ESCALIER DANS L'ESPACE

Que l'escalier zolien fasse écho à des réalités architecturales et décoratives de la seconde moitié du XIX^e siècle, on ne peut le nier. Zola s'est toujours fait le chantre de l'observation du réel au profit de la création romanesque. Citant Claude Bernard, médecin et physiologiste qui lui est contemporain, il affirme dans *Le Roman expérimental* que l'idée « expérimentale n'est point arbitraire ni purement imaginaire ; elle doit toujours avoir un point d'appui dans la réalité observée¹⁸ ». De là, cependant, à faire de Zola un scientifique ou un historien dont la démarche est de retranscrire à l'identique ses résultats d'enquêtes et ses carnets de note, il y a un raccourci auquel nous ne pouvons adhérer. Il faudra au contraire se pencher sur l'usage proprement romanesque et fictif que fait l'écrivain du motif architectural qui nous occupe. Dans le cadre de cette approche, les escaliers zoliens méritent dans un premier temps d'entrer dans une typologie permettant de présenter les différents types d'escaliers. En effet, avant de passer en revue les usages romanesques de l'escalier, il faut savoir exactement de quel escalier on parle, car le souci d'exactitude de Zola fait qu'il distingue fort bien plusieurs types d'escaliers, coïncidant ainsi avec la réalité architecturale de son temps. Entre effets de miroir, antinomies et complémentarités, les escaliers romanesques révèlent des fonctions et des caractéristiques qui leur sont propres et déploient toute une sémantique qui leur est attachée. S'il est manifeste que le regard porté sur les escaliers n'est jamais neutre – ils sont d'emblée présentés depuis le point de vue et l'intention d'un ou plusieurs personnages –, il s'agira dans un premier temps d'étudier la façon dont chaque protagoniste, passif devant l'escalier qui s'offre à lui, le perçoit et l'envisage, à travers les émotions que cet espace suscite en lui. Quels sont donc *les* escaliers zoliens ?

¹⁸ Claude Bernard, *Introduction à la médecine expérimentale*, cité par Emile Zola, dans *Le Roman expérimental* [1893], [en ligne], p. 11, consulté le 21 avril 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k/f18.image.texteImage>.

CHAPITRE 1. QUELS ESCALIERS ? UNE TYPOLOGIE ROMANESQUE

1 Les escaliers intérieurs et extérieurs

1.1 Escaliers d'apparat : le style Second Empire pour une architecture d'ostentation

Morceaux de bravoure et espaces d'apparat, les escaliers du XIX^e siècle permettent à aux propriétaires de montrer aux visiteurs leur application en matière de décoration et d'architecture. Dans les romans zoliens, on retrouve plusieurs exemples de ces escaliers majestueux : le grand escalier de l'immeuble de la rue de Choiseul dans *Pot-Bouille*, l'escalier de l'hôtel du parc Monceau, aussi nommé hôtel Saccard, dans *La Curée*, les différents escaliers des hôtels particuliers de l'héroïne dans *Nana* ainsi que le « double escalier¹⁹ » du théâtre des Variétés. Si, dans son sens étymologique, l'apparat est, pour une personne, le fait d'être bien apprêtée, et s'il désigne alors une certaine préparation visant à organiser les accessoires et autres produits, offrant ainsi à la vue d'autrui une impression agréable, le terme prend, à partir du XIX^e siècle, le sens de « pompe et solennité²⁰ ». Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* mentionne que les actes d'apparat sont « destinés à produire un effet²¹ ». A cet égard, le grand escalier de *Pot-Bouille* et son vestibule « étaient d'un luxe violent²² » et semblent ainsi pensés pour impressionner les visiteurs tels qu'Octave Mouret qui arrive de province. Le complément du nom à valeur d'attribut appose à l'escalier une caractéristique intrinsèque avant même de le décrire dans les détails. L'adjectif « violent », éminemment dysphorique, en souligne l'intensité voire la démesure. Ce n'est qu'ensuite que Zola évoque plus précisément cet escalier pompeux par la présence des « panneaux de [...] marbre, blancs à bordure rose », de « la rampe de fonte, à bois d'acajou [...], avec des épanouissements de feuilles d'or », d'un « tapis rouge, retenu par des tringles de cuivre²³ », de la « haute fenêtre de chaque palier » et de la « banquette de velours²⁴ ». On retrouve les mêmes caractéristiques au fil des pages de *Nana*, où l'escalier « de

¹⁹ Emile Zola, *Nana*, p. 23.

²⁰ Emile Littré, « APPARAT », *Dictionnaire de la langue française* [en ligne], consulté le 21 avril 2020. URL : <https://www.littre.org/definition/apparat>.

²¹ Pierre Larousse, « APPARAT », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* [en ligne], t. 1, p. 500, consulté le 21 avril 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205356p/f580.image.langEN>.

²² Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 32.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

marbre déroulait sa rampe aux fines ciselures²⁵ ». De même, dans *La Curée*, l'escalier de l'hôtel Saccard, métonymique de la bâtisse, est pleinement ostentatoire, à l'image d'un « feu d'artifice architectural²⁶ ». La métaphore est parlante ; le dictionnaire de Larousse nous invite à penser ces tirs bruyants et sonores comme des « pièces d'artifice que l'on tire dans certaines fêtes²⁷ ». La description que fait Zola de l'escalier fait d'ailleurs parfaitement écho à ce feu d'artifice et à ce luxe éclatant.

Le vestibule était d'un grand luxe. En entrant, on éprouvait une légère sensation d'étouffement. Les tapis épais qui couvraient le sol et qui montaient les marches, les larges tentures de velours rouge qui masquaient les murs et les portes, alourdissaient l'air d'un silence, d'une senteur tiède de chapelle. Les draperies tombaient de haut, et le plafond, très élevé, était orné de rosaces saillantes, posées sur un treillis de baguettes d'or. L'escalier, dont la double balustrade de marbre blanc avait une rampe de velours rouge, s'ouvrait en deux branches, légèrement tordues, et entre lesquelles se trouvait, au fond, la porte du grand salon.²⁸

On ne peut s'empêcher de noter la remarquable ressemblance entre la première phrase de ce paragraphe, indiquant que le « vestibule était d'un grand luxe », et celle qui décrit l'intérieur de *Pot-Bouille*, dont le « le vestibule et l'escalier étaient d'un luxe violent²⁹ ». Même structure, vocabulaire similaire. Le caractère somptueux y est semblable, même s'il est moins tapageur ; l'élégante majesté se substitue à la violence. On peut toutefois s'étonner du choix du participe passé à valeur adjectivale « tordues », qui jette un doute sur l'harmonie de cette ligne courbe ; elle semble avoir été obtenue de façon forcée, voire violente. Nous retrouvons par ailleurs dans l'escalier les tentures et les tapis de velours, le « marbre blanc » et la « rampe », ici « de velours rouge ». Toutefois, l'escalier est dans *La Curée* celui d'un hôtel particulier et non plus d'un immeuble collectif ; la distinction s'établit du fait que l'escalier « s'ouvrait en deux branches ». Oscar Tusquet Blanca précise dans *L'Escalier, un parcours dénivélé* que les escaliers d'apparat proviennent de la tradition espagnole des *escaleras imperiales*. Ils héritent de la splendeur classique, et les architectes européens ont pour habitude de réaliser des escaliers d'apparat aux deux branches parfaitement symétriques. Ces escaliers prennent une « importance faramineuse [...] au cours du XIX^e siècle³⁰ ». Leur modèle français est le Grand Escalier de l'opéra Garnier³¹, et ils trouvent leur transcription romanesque dans le premier chapitre de

²⁵ Emile Zola, *Nana*, p. 435.

²⁶ Emile Zola, *La Curée*, p. 53.

²⁷ Pierre Larousse, « FEU », *op. cit.* [en ligne], t. 8, p. 293, consulté le 21 avril 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/f297.image>.

²⁸ Emile Zola, *La Curée*, p. 54.

²⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 32.

³⁰ Oscar Tusquet Blanca, Martine Diot, Adélaïde De Savray, *et al.*, *op. cit.*, p. 131.

³¹ Voir annexe n°1.

Nana, dont l'intrigue se concentre autour du Théâtre des Variétés. La première représentation de *La Blonde Vénus*, opéra dans lequel Nana joue le premier rôle, est sur le point de s'y dérouler.

En bas, dans le grand vestibule dallé de marbre, où était installé le contrôle, le public commençait à se montrer. Par les trois grilles ouvertes, on voyait passer la vie ardente des boulevards, qui grouillaient et flambaient sous la belle nuit d'avril. Des roulements de voiture s'arrêtaient court, des portières se refermaient bruyamment, et du monde entrain, par petits groupes, stationnant devant le contrôle, montant, au fond, le double escalier, où les femmes s'attardaient avec un balancement de la taille.³²

Le « marbre » réapparaît là encore, et l'on découvre le « double escalier », topique d'un lieu, d'une architecture et d'une époque, même si le luxe semble ici moins évident qu'à l'opéra Garnier. Plus loin, après la représentation, la focale se dirige du Théâtre des Variétés au Café qui porte le même nom, dont « les larges glaces reflétaient à l'infini cette cohue de têtes, agrandissaient démesurément l'étroite salle, avec ses trois lustres, ses banquettes de moleskine, son escalier tournant drapé de rouge³³ ». L'escalier apparaît à la fin de l'énumération, comme un élément parmi d'autres mettant en valeur le luxe, relatif mais confortable, du café. La description donne à voir les mêmes caractéristiques qu'à l'opéra ; l'escalier est ici enveloppé d'un tissu « rouge » plus ou moins luxueux, qui n'est pas sans rappeler les sièges en velours couleur « grenat³⁴ » du théâtre.

1.2 Escaliers utilitaires : communication et transition

1.2.1 Monter d'un étage à un autre

Monter d'un étage à un autre, telle est la fonction première de l'escalier, à tel point que, souvent, il apparaît dans la narration sous les contours de formes verbales. Tout comme le comte Muffat « monta doucement³⁵ » les marches de l'escalier chez Nana, Gervaise « n'avait pas l'habitude de monter³⁶ » autant de marches. L'expression « monter se coucher³⁷ » suppose par ailleurs pour le personnage qu'emprunter l'escalier est nécessaire pour gagner l'étage où se trouvent les chambres. Ce sont autant d'exemples où l'escalier, sous une forme périphrastique, est sous-entendu comme un motif occasionnant une certaine action chez ceux qui l'empruntent.

³² Emile Zola, *Nana*, p. 23.

³³ *Ibid*, p. 47-48.

³⁴ *Ibid*, p. 21.

³⁵ *Ibid*, p. 450.

³⁶ Emile Zola, *L'Assommoir* p. 76.

³⁷ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 56.

Dans *Au Bonheur des dames*, l'escalier sert surtout à Denise de *medium* utile pour atteindre un lieu dans l'urgence. Lorsque, vers le milieu du roman, elle rencontre des soucis d'argent, elle court à la recherche de Robineau, second au rayon des soieries, qui l'a aidée à obtenir sa place au « Bonheur des dames » et dont elle espère les conseils et l'aide précieuse. La hâte qui est la sienne de « gagner l'escalier³⁸ » fait de ce dernier le but premier de sa démarche, en cela qu'il lui permet de gagner le rez-de-chaussée où elle pense trouver le commis. Descendre devient l'obsession et l'escalier est simplement le moyen d'y parvenir. En contrepoint, les marches peuvent devenir un obstacle à l'occupation de toutes les pièces de l'habitation ; un personnage affaibli tel que Mme Baudu doit se résigner à n'occuper qu'un étage, elle qui, depuis « quinze jours, [...] ne pouvait plus descendre à la boutique³⁹ ». C'est que monter les escaliers demande un effort notable ; aussi, lorsque Coupeau présente pour la première fois Gervaise aux Lorilleux, dans cet immeuble qu'elle habitera par la suite, la jeune femme « dut souffler », et, « tout en haut », elle a « les jambes cassées, l'haleine courte », épuisée par cet escalier « interminable⁴⁰ » pourtant nécessaire.

Cet usage proprement pratique qui est fait de l'escalier est le même pour celui des loges au théâtre des Variétés. Dans le cinquième chapitre, est donnée la trente-quatrième représentation de *La Blonde Vénus*. Juste avant le spectacle, l'escalier des loges est emprunté par les artistes, dans l'affolement général. L'escalier, n'est pas nommé en tant que tel : « on entendait, au bout du corridor, la dégringolade des pieds tapant les cinq marches de bois qui descendaient sur la scène⁴¹ ». En effet, Zola lui préfère la mention des marches, mettant ainsi en valeur chaque parcelle de ce que descendent les personnages. Plus loin, Barillot s'arrête un instant pour chiquer du tabac, lui qui n'a pas « une minute de repos, dans ses continuelles courses à travers l'escalier et les couloirs des loges⁴² ». Le pluriel des « continuelles courses » met surtout l'accent sur l'action de monter et de descendre. L'escalier n'est évoqué qu'à l'état de complément circonstanciel second laissant au premier plan les mouvements et va-et-vient.

1.2.2 La spécificité de l'escalier de service

Au XIX^e siècle naît même un escalier vierge de décoration, et dont l'unique fonction est par essence de permettre la montée et la descente des personnages. C'est l'escalier de service.

³⁸ *Ibid*, p. 200.

³⁹ *Ibid*, p. 441.

⁴⁰ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 76-77.

⁴¹ Emile Zola, *Nana*, p. 152.

⁴² *Ibid*, p. 157.

L'intrigue de *Pot-Bouille* est centrée autour du parallèle entre le grand escalier d'apparat et l'escalier de service. Roger-Henri Guerrand explique que ce dernier se trouve à l'extrémité de chaque appartement et, « toujours en bois, il relie les étages par le côté de la cuisine et dessert les combles, où couche le personnel domestique⁴³ ». Réservé aux trajectoires plus prosaïques, il sert dès les premières pages du roman à monter les malles du nouvel arrivant, Octave Mouret. Le concierge « examinait les malles. Il les poussa du pied, devint respectueux devant leur poids, et parla d'aller chercher un commissionnaire, pour les faire monter par l'escalier de service⁴⁴ ». Les malles, dont la lourdeur et le nombre (« les trois malles⁴⁵ ») appartiennent à l'envers du décor – elles permettent de transporter des effets qui relèvent de l'espace privé –, doivent donc monter à l'abri des regards et ne pas abîmer le grand escalier. Ainsi, l'escalier de service affleure comme un ressort caché. De même, en tant qu'envers du grand escalier, le double, le sale, il est le seul par lequel le chien mouillé de Lisa, la domestique, peut passer. Nana, cette demi-mondaine aux mœurs bourgeoises, emprunte, elle aussi, l'escalier de service, qui a pour seule fonction de permettre les allées et venues urgentes et cachées de la propriétaire. Malgré les tentatives de l'héroïne pour « relever ses jupes⁴⁶ », elle revient agitée de sa course, en colère car sa robe, « dont les tirettes avaient dû casser, essayait les marches, et les volants venaient de tremper dans une mare, quelque pourriture coulée du premier étage, où la bonne était un vrai souillon⁴⁷ ».

1.2.3 La concurrence de l'ascenseur

Dans *Au Bonheur des dames*, les escaliers de fer forment un labyrinthe desservant les divers rayons. Mais la montée et la descente sont facilitées par un dispositif qui naît lui aussi en cette deuxième moitié du XIX^e siècle et qui entre en concurrence avec l'escalier, l'ascenseur. Si, dès le début du siècle, des monte-charges apparaissent dans les mines du Nord-Est de la France et dans quelques usines anglaises, l'ascenseur tel qu'on l'entend de nos jours naît en 1853 avec l'invention du frein parachute, et le premier ascenseur à usage public est recensé dans un grand magasin de porcelaine de New York, en 1857. On connaît la postérité qu'aura

⁴³ Roger-Henri Guerrand, « Espaces privés », dans Aries, Philippe et Duby, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 4. « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, p. 303.

⁴⁴ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 31.

⁴⁵ *Ibid*, p. 30.

⁴⁶ Emile Zola, *Nana*, p. 68.

⁴⁷ *Ibid*, p. 71.

cette invention, dont « l'apparente commodité [...] a [aujourd'hui] relégué l'escalier à un strict rôle de remplacement, en cas de panne ou d'accident⁴⁸ ». Là où l'immeuble de *Pot-Bouille* se contente d'offrir aux personnages âgés une « banquette de velours⁴⁹ » pour se reposer entre les étages, le grand magasin, « voulant éviter la fatigue des étages aux dames délicates, [...] avait fait installer deux ascenseurs, capitonnés de velours⁵⁰ ». Mme Bourdelais, une cliente qui, dans le chapitre IX, voit en l'ascenseur un dispositif libérateur, s'émerveille devant « les glaces, les banquettes de velours, la porte de cuivre ouvragé⁵¹ » de cet outil pourtant avant tout pratique, qui lui permet de ne pas souffrir – ni même se rendre compte – du passage d'un étage à l'autre. On est bien loin du petit escalier encombré qui, seul, permettait de parcourir le « Bonheur des dames » de *Pot-Bouille*.

1.3 Des escaliers dérobés pour un secret bien gardé ?

Les escaliers de service sont donc des escaliers cachés que le visiteur officiel n'est théoriquement jamais amené à découvrir. A l'origine destiné aux domestiques qui peuvent ainsi passer de la cour aux cuisines et des cuisines à leur chambre, il est pourtant parfois fréquenté par les propriétaires ou locataires bourgeois amenés à se dissimuler. Ainsi, Berthe Vabre, qui entretient avec Octave Mouret une relation adultérine, fuit régulièrement par l'escalier de service pour ne rencontrer personne. Un matin du chapitre XIII, elle se réveille dans l'appartement de son amant et son inquiétude donne lieu à un long passage au sujet de l'escalier de service, seule échappatoire :

Ce fut une minute de confusion. Elle avait sauté du lit, les yeux fermés de lassitude et de sommeil, les mains tâtonnantes, ne voyant rien, s'habillant de travers, avec des exclamations étouffées. Lui, pris d'un égal désespoir, s'était jeté devant la porte, pour l'empêcher de sortir ainsi vêtue, à une pareille heure. Devenait-elle folle ? **du monde la rencontrerait dans l'escalier**, c'était trop dangereux ; il fallait réfléchir, imaginer **un moyen de descendre sans être aperçue**. Mais elle, avec obstination, voulait s'en aller, simplement ; et elle revenait se buter contre la porte, qu'il défendait. Enfin, il songea à **l'escalier de service**. Rien de plus commode : elle rentrerait vivement par sa cuisine. Seulement, comme Marie Pichon, le matin, était toujours dans le couloir, l'idée vint au jeune homme de l'occuper, **par prudence**, pendant que l'autre s'échapperait. Il passa rapidement un pantalon et un paletot. [...]

Pendant ce temps, Berthe **se glissait dans l'escalier de service**. Elle avait deux étages à descendre. Dès la première marche, un rire aigu qui sortait de la cuisine de Mme Juzeur, au-dessous, l'arrêta ; et, tremblante, elle se tint près de la fenêtre du palier, grande ouverte sur l'étroite cour.⁵²

⁴⁸ Oscar Tusquet Blanca, Martine Diot, Adélaïde de Savray, *et al.*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 33.

⁵⁰ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 281.

⁵¹ *Ibid*, p. 293.

⁵² Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 357-358.

Zola dispose autour de l'escalier de service tout un champ sémantique de la discrétion, de la « prudence », tout aussi sonore que visuelle ; il ne faut pas être « aperçue » ni entendue, et le verbe « se glissait » suggère que le personnage descend l'escalier à pas feutrés, se faufilant sans bruit à travers les degrés. Mais la pauvre Berthe n'est pas la seule chez Zola à avoir recours à ce stratagème. En effet, dans *La Curée*, Renée entretient une relation cachée quasi incestueuse avec son beau-fils, Maxime. Le soir où, pour la première fois, ils laissent libre cours à leurs désirs, l'héroïne laisse à son amant la clé ouvrant la porte qui mène à l'escalier dérobé. Ressort dramatique, ce dernier permet aux amants de gagner, sans être vus, toutes les pièces de l'hôtel particulier. Aussi, le cabinet de toilette « communiquait avec le salon bouton d'or, par un escalier de service caché dans le mur, et qui desservait toutes les pièces de la tourelle. Du salon, il était facile de passer dans la serre et de gagner le parc⁵³ ». La première préoccupation des amants est de savoir comment continuer à se voir sans se faire surprendre pour autant. En permettant à Maxime de déverrouiller la petite porte, Renée inaugure leur liaison cachée, et cet escalier sera la clé, aussi symbolique que matérielle, de la réussite de cette relation. L'escalier dérobé n'est pas ici emprunté dans l'urgence de la dissimulation, comme c'est le cas pour Berthe, affolée, mais appartient à sa préméditation. Ce n'est que lorsque Renée, dans l'avant-dernier chapitre du roman, relâche sa prudence et ne prend plus autant de précautions pour celer sa liaison, qu'elle court à sa perte et est percée à jour.

Ce lieu du commun, de l'interstice, *de service*, est donc emprunté par les personnages pour fuir une situation périlleuse, mais la dissimulation de l'adultère n'est pas seule à être en cause. Dans *Nana*, l'escalier de service permet à l'héroïne éponyme d'échapper successivement à ses créanciers et aux hommes qui patientent pour la voir. Dans le deuxième chapitre, suite à son succès de la veille au théâtre, se succèdent dans l'escalier des « créanciers, un couturier, un charbonnier, d'autres encore, qui venaient chaque jour s'installer sur une banquette de l'antichambre⁵⁴ ». C'est pourquoi, pour leur échapper, et « craignant une scène⁵⁵ » avec le charbonnier venu réclamer son remboursement, « elle traversa la cuisine et fila par l'escalier de service ». Le chapitre se clôt sur sa deuxième fuite dans l'escalier de service, cette fois-ci aux bras de Labordette, le marchand de chevaux. Elle fuit ainsi ses obligations financières, tout comme Trublot, au chapitre III de *Pot-Bouille*, fuit ses obligations sociales. En effet, lassé de son rôle de représentation et de la courtoisie qu'il doit à Mme Jossierand lors de l'une de ses réceptions du mardi, et après avoir été successivement proposé en mariage à Berthe et obligé

⁵³ Emile Zola, *La Curée*, p. 211.

⁵⁴ Emile Zola, *Nana*, p. 58.

⁵⁵ *Ibid*, p. 68.

de l'écouter jouer du piano, il décide de s'éclipser discrètement, ce qui provoque la surprise d'Octave, son nouvel acolyte, puisque « tout d'un coup, Trublot, qui prenait son chapeau, disparut. Il ne pouvait avoir filé que par le couloir de la cuisine⁵⁶ ». Et Octave de s'exclamer « où est-il dont ? il passe par l'escalier de service ! ». Ce dernier apparaît dans la bouche du personnage comme la justification de l'évanouissement soudain de son ami. La fuite clandestine est matérialisée par l'infinitif passif « avoir filé », qui manifeste une action rapide. L'escalier dérobé, contrairement à l'escalier d'apparat constamment signalé par la lente montée des femmes bourgeoises, est le lieu d'une accélération brutale. L'adverbe « tout à coup », allié à l'usage du passé simple « disparut », accélère l'imparfait « prenait » et contrebalance l'atmosphère torpide de l'intérieur des Jossierand. L'escalier dérobé vient clore dans la fuite cet événement ennuyeux pour le personnage.

Il convient enfin de mentionner un escalier lui-même caché, dont l'existence est méconnue des non-habitués : c'est l'escalier qui fait la jonction entre l'officielle boutique de dentelle tenue par Mme Sidonie dans *La Curée*, et l'entresol, où elle y fait du commerce jugé illicite. L'escalier est donc « caché dans le mur⁵⁷ », et la vendeuse tient toujours à livrer à domicile, afin que personne n'ait à rentrer chez elle. L'escalier est au cœur du secret, mêlé à des agissements peu orthodoxes qu'il faut passer sous silence : « il fallait être dans le mystère du petit escalier pour connaître le trafic en partie double de la marchande de dentelles⁵⁸ ». Le subterfuge, que Zola nous donne à lire, est parfois révélé à certains personnages, volontairement ou involontairement de la part de la vendeuse. En effet, un employé, « qui était arrivé par la porte cochère de la rue Papillon, comprit, en voyant venir Mme Aubertot par la boutique et le petit escalier, le mécanisme ingénieux des deux entrées⁵⁹ ». L'escalier est donc un ressort d'entrées et de sorties, toutes orchestrées par Mme Sidonie, comme au théâtre.

1.4 Le perron : l'église et l'hôtel particulier

Les marches qui mènent à l'hôtel Saccard ou à l'église Saint-Roch de *Pot-Bouille*, forment un perron offert à la vue de tous. Cet escalier particulier qui conduit à l'édifice est un espace transitoire où des personnages, souvent dans l'expectative, s'arrêtent pour contempler la demeure ou pour réfléchir aux événements qui s'annoncent. Le dictionnaire de Littré ne

⁵⁶ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 101.

⁵⁷ Emile Zola, *La Curée*, p. 92.

⁵⁸ *Ibid*, p. 93.

⁵⁹ *Ibid*, p. 105.

définit le perron comme cette « espèce de palier ou de repos [...] devant la porte d'une église ou d'autres bâtiments⁶⁰ ». Par métonymie, le perron qui, selon son étymologie⁶¹, est à l'origine « la grosse pierre qui était devant la porte pour servir d'escalier, puis toute construction garnie de marches servant à établir une communication directe entre deux sols de différente hauteur⁶² », a tendance à être réduit au palier qui le surplombe.

Pourtant, dans *La Curée*, c'est bel et bien l'entière « construction faisant saillie sur une façade, devant une porte extérieure, et composée d'un palier élevé sur plusieurs marches⁶³ » qui attire les regards du romancier. L'hôtel Saccard est flanqué de deux perrons, construits symétriquement sur les deux façades principales. Le lecteur rencontre en premier lieu celui qui est accolé à la façade d'arrivée, et ce perron, « aux marches larges et basses, était abrité par une vaste marquise vitrée, bordée d'un lambrequin à franges et à glands d'or⁶⁴ ». Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* précise qu'il arrive, dans les demeures aisées et fastueuses, que le perron soit surmonté d'une telle avancée servant à protéger le perron du mauvais temps. Toutefois, la majesté de ces marches est une bagatelle face à celles qui donnent sur le jardin. Ces dernières constituent un « perron royal⁶⁵ », dont le prestige semble sans commune mesure. Aussi, le perron est le premier seuil de la maison puisqu'il est une frontière entre l'extérieur et l'intérieur. Le passage de *La Curée* que nous venons de mentionner présente une succession de verbes marquant un prolongement entre le perron et la demeure. Tout part de là. « En haut du perron, la porte du vestibule *avançait*», tout comme le « perron royal *conduisait* à une étroite terrasse qui régnait tout le long du rez-de-chaussée ». Plus loin, une « large porte-fenêtre *s'ouvrait sur* le perron⁶⁶ ». Depuis l'extérieur comme depuis l'intérieur, le perron fait le lien entre le dedans et le dehors et est un premier socle sur lequel se bâtit la maison.

Cet escalier extérieur trouve une autre affectation dans les quelques marches – treize au total – qui montent à l'église Saint-Roch et sont mentionnées dans *Pot-Bouille* lors du mariage de Berthe avec Auguste Vabre. Sur les treize marches qui, selon Mme Juzeur ne sont « pas bon signe⁶⁷ », un « tapis rouge descendait jusqu'au trottoir » malgré la pluie. Le mariage semble être célébré en grandes pompes et le perron, par le tapis qui le recouvre, est à la fois le support

⁶⁰ Emile Littré, « PERRON », *op. cit.* [en ligne], consulté le 31 mars 2021. URL : <https://www.littre.org/definition/perron>.

⁶¹ Le mot « perron » vient du bas latin, *petronus*, dérivé de *petra*, pierre.

⁶² Pierre Larousse, « PERRON », *op. cit.* [en ligne], t. 12, p. 655, consulté le 31 mars 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053648/f659.item.texteImage>.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Emile Zola, *La Curée*, p. 51.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁷ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 217.

et le prologue de l'église et de ce qui va s'y dérouler. Ce tapis rouge fait écho au tapis qui recouvre les marches de l'escalier dans l'immeuble de la rue de Choiseul, et peut-être peut-on déjà voir un signe dysphorique – bien plus que ne l'est le chiffre treize évoqué par la superstitieuse Mme Juzeur – dans le fait qu'à saint Roch, il soit mouillé par la pluie.

1.5 La ruine : Paris des pauvres, Paris moderne

Afin de clore la visite des escaliers zoliens en tant que tels, il convient de mentionner les escaliers en ruine, ceux qui, misérables, offrent leur carcasse au regard des passants. On pense en premier lieu à l'escalier éventré du vendeur de parapluies, le père Bourras, dont l'habitation est écrasée entre le Grand Hôtel et le « Bonheur des dames », et que le romancier décrit crûment. Dans un premier temps, le lecteur perçoit le vieil escalier accidenté et difforme au fond de la cour. C'est Denise qui, depuis le palier du premier étage, se trouve face à un carreau donnant sur la cour qui « lui permet de voir vaguement, comme au fond d'une eau dormante, l'escalier déjeté, les murailles noires de crasse, les portes craquées et dépeintes⁶⁸ ». De même, le chapitre XIII revient à ce même escalier, qui semble s'être encore dégradé puisque « par les fenêtres vides, on voyait l'intérieur, les chambres misérables, l'escalier noir, où le soleil n'avait pas pénétré depuis deux cent ans⁶⁹ ». Selon Philippe Hamon, la ruine est un intérieur exposé à l'extérieur. En tant que « décomposition du réel », elle est « un objet concret qui dévoile et “exhibe” sa *structure* ; le mur écroulé ou lézardé laisse le regard pénétrer à l'intérieur du bâtiment, en “expose” l'intimité, donne comme un “écorché”, comme une “autopsie” de l'édifice⁷⁰ ». Projétons cette idée sur l'escalier, dont la ruine serait le témoin d'un temps passé que la misère aurait vaincu.

De même, la ruine de l'escalier « attire l'œil » d'Aristide Saccard au début du dernier chapitre de *La Curée*. Accompagné de monsieur de Mareuil, d'un médecin et de deux industriels, le riche aristocrate déambule dans le nouveau Paris en plein chantier haussmannien, dont les « hautes bâtisses éventrées, montrant leurs entrailles blafardes, ouvraient en l'air leurs cages d'escalier vides, leurs chambres béantes, suspendues, pareilles aux tiroirs brisés de quelque grand vilain meuble⁷¹ ». La description de ces anciennes bâtisses éventrées continue encore, mais l'essentiel est dit. Les intérieurs se donnent à voir depuis la rue, et l'escalier, dont

⁶⁸ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 226.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 444.

⁷⁰ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti Editions, coll. « Les Essais », 1989, p. 61.

⁷¹ Emile Zola, *La Curée*, p. 319.

la cage vide sonne creux, est au cœur de ces monceaux de pierre. Cette esthétique de la ruine n'a pourtant rien à voir avec les ruines romantiques du début du siècle. Loin de favoriser l'épanchement du moi ou le rêve d'un passé évanoui, l'escalier en ruine est le témoin d'une époque de transition orchestrée par les spéculateurs. Aristide Saccard et ses collaborateurs n'y voient pas le passé mais le futur, eux qui, « avec leurs bottes bien cirées, leurs redingotes et leurs chapeaux de haute forme, mettaient une singulière note dans ce paysage boueux⁷² ». Loin de se fondre dans le décor dans la perspective de revivre des moments presque envolés, ces hommes ne regrettent pas le passé de ces ruines. En effet, ils passent rapidement devant, en pestant contre la boue qui entrave leurs pas, et en pensant déjà aux autres visites qui les attendent. Ils ne sont arrêtés que par le caractère « incongru⁷³ » de cette ruine urbaine.

2 Pour une visite de l'escalier : espace de transition et notion de seuils

Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* nous invite à penser l'escalier comme un système qui fait communiquer diverses parties d'un bâtiment. Pour l'étudier, il s'agira donc de ne pas limiter le panel des escaliers zoliens à la typologie que nous venons d'établir car la

principale condition à laquelle doivent satisfaire les *escaliers* étant de desservir convenablement les divers étages d'un bâtiment, ils doivent être en communication directe avec les pièces communes qui donnent accès aux autres, tels que vestibules, antichambres, etc. [...].⁷⁴

Pierre Larousse s'intéresse aussi aux « paliers ou plans horizontaux qui couronnent l'*escalier* ou en séparent les différentes parties ». La définition que nous fournit cette encyclopédie nous invite donc à nous pencher de loin en loin sur les espaces qui gravitent autour de l'escalier. A cet égard, notons la mention du vestibule, de l'antichambre, ainsi que du palier. Greimas, dans le chapitre de *Sémiotique et sciences sociales* consacré à la « sémiotique topologique », affirme qu'en effet, un « lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre⁷⁵ ». Dès lors, le troisième paragraphe du chapitre X de *Nana* est particulièrement éclairant puisqu'il agence ensemble les différentes parties de l'escalier, donnant l'impression qu'il s'agit d'un tout organisé :

⁷² *Ibid.*

⁷³ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 66.

⁷⁴ Pierre Larousse, « ESCALIER », *op. cit.* [en ligne], t. 7, p. 844-845, consulté le 26 avril 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205359t/f848.item.r=>.

⁷⁵ Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 130.

Dans la cour, sous la grande marquise, un tapis montait le perron ; et c'était, dès le vestibule, une odeur de violette, un air tiède enfermé dans d'épaisses tentures. Un vitrail aux verres jaunes et roses, d'une pâleur blonde de chair, éclairait le large escalier. En bas, un nègre de bois sculpté tendait un plateau d'argent, plein de cartes de visite ; quatre femmes de marbre blanc, les seins nus, haussaient des lampadaires ; tandis que des bronzes et des cloisonnés chinois emplis de fleurs, des divans recouverts d'anciens tapis persans, des fauteuils aux vieilles tapisseries, meublaient le vestibule, garnissaient les paliers, faisaient au premier étage comme une antichambre, où traînaient toujours des pardessus et des chapeaux d'homme. Les étoffes étouffaient les bruits, un recueillement tombait, on aurait cru entrer dans une chapelle traversée d'un frisson dévot, et dont le silence, derrière les portes closes, gardait un mystère.⁷⁶

Les mêmes motifs courent du vestibule au premier étage, et le palier se fond avec un espace *a priori* totalement distinct de lui, dans la comparaison « comme une antichambre ». Tout cet univers de marches, de marbre et de portes cohabite et forme une seule et même entité. Etudions donc ces différentes parties dans l'ordre chronologique par lequel le visiteur les rencontre, sans oublier que tous sont intrinsèquement liés entre eux et à l'escalier.

2.1 Le vestibule : préambule à l'escalier, prologue de la maison

Sitôt le perron monté – quand la bâtisse en possède un – et la porte d'entrée poussée, le visiteur, tout autant que le lecteur de Zola, débouche sur le vestibule. Les différentes étymologies du terme lui donnent comme origine le latin *vestis* – la toge que les Romains déposaient dans l'entrée avant de pénétrer dans la maison, vêtus d'une simple tunique – mais aussi *Vesta*, du fait que le vestibule renfermait le feu allumé en l'honneur de la déesse. Rien de tout cela chez Zola, si ce n'est que le vestibule correspond à l'entrée d'un bâtiment, au pied de l'escalier. Comme le perron, il est un espace d'attente, mais ici davantage fondé sur l'observation que sur la réflexion. Le vestibule de La Mignotte, demeure provinciale investie par Nana à plusieurs reprises, provoque les commentaires de la jeune femme, dont Zola rend compte au discours indirect libre dans le chapitre VI : « D'abord le vestibule : un peu humide, mais ça ne faisait rien, on n'y couchait pas⁷⁷ ». L'humidité n'est donc pas un problème pour celle qui se plaît à découvrir les mœurs de la campagne et de ses bâtisses. Ce goût de l'authentique est pourtant étranger au vestibule des maisons principales, dont César Daly dit qu'il « peut être monumental, mais à la condition de ne pas présenter une température glaciale

⁷⁶ Emile Zola, *Nana*, p. 343.

⁷⁷ *Ibid*, p. 198.

à la femme élégante et délicate qui doit le traverser [...] en quittant l'atmosphère tiède et parfumée d'une fête⁷⁸ » ou de son alcôve.

Le vestibule permet donc un premier regard sur la maison, et l'escalier se constitue bien souvent dans sa continuité, en matière de décoration et d'ambiance. En tant que « pièce par laquelle on entre dans un édifice, et qui sert de passage pour aller aux autres pièces », « l'escalier principal vient y aboutir⁷⁹ ». Aussi, lorsque le vestibule est mentionné au cœur d'une description, ses caractéristiques sont souvent les mêmes que celles de l'escalier. Dans l'immeuble de la rue de Choiseul, le « vestibule et l'escalier étaient d'un luxe violent⁸⁰ ». La première impression qu'en ont Octave et le lecteur embrasse donc le vestibule et l'escalier comme un sujet double dont les deux tenants sont mis sur un pied d'égalité par la conjonction de coordination « et ». Aussi, l'attribut « d'un luxe violent » caractérise mutuellement les deux entités dans une cohésion parfaite. Le constat est le même dans le premier chapitre de *La Curée* où le « grand luxe » du vestibule fait écho à la « double balustrade de marbre blanc » de l'escalier, tout comme, dans *Nana*, le « double escalier » est assorti au « grand vestibule dallé de marbre » du Théâtre, de même que « l'escalier de marbre » et la « rampe aux fines ciselures » se situent dans la continuité des « mosaïques rehaussées d'or » du vestibule de l'hôtel particulier au chapitre XII. Enfin, dans *L'Assommoir*, la même isotopie du délabrement sert à décrire à la fois le vestibule et l'escalier qui se trouve dans son prolongement, puisque « desservant chaque façade, une porte haute et étroite, sans boiserie, taillée dans le nu du plâtre, creusait un vestibule lézardé, au fond duquel tournaient les marches boueuses d'un escalier à rampe de fer⁸¹ ». Et le vestibule n'en est même pas un, comme le souligne l'article indéfini « un » ; il n'est qu'une sorte de renforcement assorti à l'escalier boueux. Le vestibule et l'escalier communiquent donc du point de vue de la décoration et c'est aussi le cas de l'atmosphère qui y règne. Dans *Pot-Bouille*, le silence et la solennité sont des caractéristiques intrinsèques aussi bien au vestibule qu'à l'escalier, puisque le « silence grave de l'escalier⁸² » dans le premier chapitre est le pendant parfait du « silence grave du vestibule⁸³ » dans le chapitre VIII. Se penchant sur la rampe lors de la montée des marches, Octave peut même sentir l'air chaud qui, depuis le vestibule, monte aux étages par l'escalier. Ces deux entités sont donc, dans un immeuble, deux

⁷⁸ César Daly, cité par Hervé Maneglier, *Paris impérial. La Vie quotidienne sous le second Empire*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 130.

⁷⁹ Pierre Larousse, « VESTIBULE », *op. cit.* [en ligne], t. 15, p. 961-962, consulté le 26 avril 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053661/f965.item>.

⁸⁰ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 32.

⁸¹ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 67.

⁸² Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 33.

⁸³ *Ibid*, p. 217.

parties qui forment un tout homogène, ce qui amène Zola à les considérer d'un bloc, comme dans l'expression « du vestibule aux chambres de bonne⁸⁴ ».

Le vestibule est par ailleurs un lieu public où, comme dans l'escalier, l'on se rencontre. Espace d'entrée comme de sortie, on s'y salue (« Dans le vestibule, on se salua⁸⁵ »), on s'y tient la porte (« Octave ouvrait la porte du vestibule, lorsque Valérie rentra. Il s'effaça poliment pour la laisser passer devant lui⁸⁶ »), et, étant le lieu où « se tiennent les gens de service⁸⁷ », on y reçoit (« François, [...] concierge et valet de pied [...] recevait les visiteurs dans le vestibule⁸⁸ »). Comme l'escalier d'un hôtel particulier, le vestibule est éloigné des pièces de réception pleines de monde lors des soirées organisées par les propriétaires. Dès lors, il est le lieu où, juste avant de partir, les personnages peuvent parler sans se faire entendre. Dans *La Curée*, pendant que, « dans le vestibule », son mari la pare d'une « sortie de bal bleue et rose⁸⁹ », Mme Michelin lui chuchote que son entreprise auprès de M. de Saffré n'a pas été vaine et que ce dernier « parlera au ministre⁹⁰ ». On trouve dans le vestibule des romans zoliens d'autres petites scènes à part entière, telles qu'un jeune homme se hâtant de décacheter une lettre au théâtre, ou encore une haie formée par des hommes immobiles attendant patiemment. Le vestibule est donc un lieu d'attente par excellence. En effet, le boulanger, à qui Nana doit une certaine somme, « s'installa sur une banquette du vestibule⁹¹ » et rit avec les domestiques.

Le vestibule est donc un lieu de passage obligatoire lorsqu'il s'agit de pénétrer dans un bâtiment, et pour avoir accès à l'escalier. Aussi, au théâtre des Variétés, il n'est pas anodin que le poste de contrôle des billets soit implanté dans le vestibule, comme une station décidant ou non de la montée des escaliers pour le personnage qui s'y présente. Octave Mouret, dans *Au Bonheur des dames*, a par ailleurs bien su tirer parti du vestibule comme passage obligé. Lieu de l'écrasement et du « flot des clientes, coulant à plein vestibule⁹² », le patron y positionne l'inspecteur Jouve, assigné à la tâche d'empêcher les potentielles rapines : « Il se tenait sous le vestibule, grave, attentif, dévisageant chaque femme au passage⁹³ ». A deux reprises, au chapitre IV et dans le dernier chapitre, le vestibule fait l'objet d'une attention toute

⁸⁴ *Ibid.*, p. 415.

⁸⁵ Emile Zola, *Nana*, p. 190.

⁸⁶ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 171.

⁸⁷ Pierre Larousse, « VESTIBULE », *op. cit.* [en ligne], t. 15, p. 962, consulté le 26 avril 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053661/f965.item>.

⁸⁸ Emile Zola, *Nana*, p. 346.

⁸⁹ Emile Zola, *La Curée*, p. 75.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Emile Zola, *Nana*, p. 462.

⁹² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 288.

⁹³ *Ibid.*, p. 290.

particulière concernant l'agencement des étagères. Transformé d'abord en salon oriental puis au cœur de l'exposition de blanc, sa décoration se poursuit dans les escaliers et tout au long des étages, constituant ainsi la porte d'entrée d'un monde merveilleux venu d'ailleurs qui enchante les clientes et les attire visuellement derrière les vitrines.

2.2 Le palier, entre arrivée et départ

Le vestibule, l'escalier, le palier. « Espace uni et plan ménagé pour servir de repos dans un escalier ou une montée⁹⁴ », le palier est le troisième espace rencontré par le visiteur. Sa fonction est double : d'une part, il dessert les différentes pièces d'un même étage, et d'autre part il scande la montée en assurant un lieu de répit dans la difficile ascension, notamment pour les dames âgées ou les personnages fragiles. A cet égard, dans *Pot-Bouille*, la « banquette de velours⁹⁵ » située sous la fenêtre de « chaque » palier de l'immeuble met en avant cette dernière fonction. Dès lors, il est fréquent que les personnages s'arrêtent dans l'escalier, soit pour contempler ce dernier, soit pour réfléchir. Dans *La Curée*, se mire un moment dans la glace qui « tenait tout le mur⁹⁶ ». Elle prend le temps de se perdre dans ses pensées. De même, dans *Nana*, le comte Muffat, à l'arrêt sur le palier du premier étage, « s'adossa contre le mur, certain de n'être pas vu ; et, son mouchoir aux lèvres, il regardait les marches déjetées, la rampe de fer polie par le frottement des mains, le badigeon éraflé [...]»⁹⁷. Lorsque l'escalier est vide et que les portes sont fermées, le palier est un espace où le personnage n'est pas visible et où il peut s'abandonner à la tristesse. Enfin, dans *Au Bonheur des dames*, le palier permet aux clientes du grand magasin d'avoir une vue d'ensemble sur les expositions en cours. Dans le dernier chapitre, Mme Marty, l'une des clientes, voulant rejoindre Mme de Boves, une amie, se retrouve « sur le palier du grand escalier central » où « le Japon l'arrêta encore⁹⁸ ». Les paliers semblent donc envahis par les clientes arrêtées, éblouies par les « vieux bronzes », « vieux ivoires » et « vieilles laques ». Le nombre important d'escaliers dans le grand magasin suppose nécessairement la présence de multiples paliers le long des branches et enfilades de marches.

⁹⁴ Pierre Larousse, « PALIER », *op. cit.* [en ligne], t. 12, p. 64, consulté le 31 mars 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053648/f68.item.texteImage>.

⁹⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 33.

⁹⁶ Emile Zola, *La Curée*, p. 54.

⁹⁷ Emile Zola, *Nana*, p. 324.

⁹⁸ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 480.

Ainsi, les « escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers⁹⁹ ».

Ces derniers sont donc des carrefours, où se croisent escaliers, couloirs et portes, comme le découvrent Gervaise et le lecteur lors de la première ascension de l'escalier, rue de la Goutte-d'Or. Il est par conséquent fréquent de rencontrer du monde sur le palier. En tant que membre de l'escalier – lui-même propice aux rencontres diverses – favorisant les pauses, il est pour les personnages de *Pot-Bouille* le lieu par excellence où l'on est susceptible de rencontrer d'autres locataires. Dans le chapitre IV, Octave y rencontre successivement Valérie Vabre puis Marie Pichon et enfin la bonne de Valérie, tout comme, dans le chapitre XV, Mme Juzeur y rencontre l'architecte. Dans le chapitre XVII, il occasionne la rencontre entre le docteur Juillerat et l'abbé Mauduit, tout comme Octave Mouret y retrouve Mme Juzeur. Dans *L'Assommoir*, les commères de l'immeuble voient passer le « vieux de Nana¹⁰⁰ » en coup de vent sur le palier du deuxième étage. Il est donc un espace transitoire, où la pause est temporaire. Aussi, toujours dans *L'Assommoir*, le cortège de la noce de Gervaise et Coupeau se retrouve de nuit dans les escaliers du Louvre. M. Madinier, qui est « déjà sur le premier palier¹⁰¹ », s'y arrête et incite les autres à le rejoindre pour visiter la galerie du premier étage.

Enfin, il convient de mentionner les diverses fenêtres qui reviennent dans les romans. Seul espace de jour dans l'escalier, la fenêtre du palier peut être une échappatoire, une ouverture sur l'extérieur, mais elle est surtout un élément qui confirme les caractéristiques de l'édifice. Aussi, dans *Nana*, sur le palier de l'escalier sale des loges, Zola glisse, « au ras du sol, une fenêtre basse [qui] mettait un enfoncement carré de soupirail¹⁰² ». De même, un « rayon de lune glissa par les fenêtres des paliers¹⁰³ » de l'escalier de *Pot-Bouille* que l'on sait, depuis le premier chapitre, être hautes et « bordées d'une grecque, éclairant l'escalier d'un jour blanc¹⁰⁴ ». Enfin, Berthe, dans sa descente de l'escalier de service, rend compte d'une fonction particulière de la fenêtre. En effet, cette dernière lui permet d'entendre les rumeurs de la cour, les injures des domestiques, à son égard notamment.

⁹⁹ *Ibid*, p. 297.

¹⁰⁰ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 433.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 102.

¹⁰² Emile Zola, *Nana*, p. 183.

¹⁰³ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 415.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 33.

2.3 L'antichambre : de l'autre côté de la porte, un intérieur en attente

On retrouve finalement dans l'antichambre des problématiques semblables à celles qui nous occupaient au sujet du vestibule, à la différence qu'elle est la pièce d'entrée dans un appartement ou une chambre, et donc qu'elle mène à un lieu privé et non à un lieu éminemment public comme l'escalier. L'antichambre est un lieu « stratégique, elle relie les pièces de réception et les chambres avec l'escalier principal et le département des maîtres avec celui des serviteurs¹⁰⁵ » ; elle fait la transition entre l'escalier et les espaces intimes. Aussi, elle se constitue bien souvent dans la continuité de l'escalier. Dans *Nana*, la banquette de l'antichambre est envahie par les créanciers qui viennent quémander leur argent et par les hommes qui, faisant antichambre, espèrent la faveur de la maîtresse de maison. Cette banquette poursuit la « queue¹⁰⁶ » dans l'escalier et le charbonnier crie dans ce dernier au début du deuxième chapitre, avant de provoquer, en sonnant à l'antichambre, la fuite de Nana dans l'escalier de service. De même, lorsque Duveyrier et ses acolytes vont rendre visite à Clarisse, sa maîtresse, l'antichambre qui « était vide » fait écho aux marches « mornes¹⁰⁷ » de l'escalier qui la précèdent. Par ailleurs, l'antichambre se trouve à la frontière entre entrée et sortie ; c'est par elle que sont introduits les visiteurs venant de l'escalier, et y transitent ceux qui s'apprêtent à sortir. Berthe, qui vient du grand escalier dans lequel elle espère fuir son mari après la découverte de l'adultère, se retrouve dans l'antichambre des Campardon. De même, c'est par cette même pièce qu'elle est mise à la porte par l'architecte qui « la poussait doucement vers l'antichambre¹⁰⁸ » afin qu'elle retrouve l'escalier d'où elle vient. L'antichambre est donc cet entre-deux facilement accessible depuis l'escalier où Mme Juzeur, au passage d'Octave dans l'escalier, « entr'ouvrit sa porte, lui saisit les mains, l'attira dans son antichambre, où elle le baisa sur le front¹⁰⁹ ».

3 Zola, témoin et ethnographe de son temps

En parcourant les escaliers zoliens, nous nous rendons compte que le romancier s'est largement appuyé sur les réalités architecturales et décoratives de son temps. L'impératrice

¹⁰⁵ Hervé Maneglier, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰⁶ Emile Zola, *Nana*, p. 83.

¹⁰⁷ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 283.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 413.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 447.

Eugénie donne l'impulsion à un nouveau style, le style Second Empire, dont Zola entend rendre compte précisément dans ses romans en tant que décor significatif. Ce style à l'architecture éclectique et fastueuse garnit les escaliers de couleurs et d'ornements issus d'époques et de civilisations différentes. Entre une esthétique aux inspirations d'antan, et des techniques dont la modernité met au jour la croyance zolienne dans le progrès, les escaliers exhibent les goûts de la société en cette fin du XIX^e siècle et, dans la perspective ethnocritique qui est la nôtre, il est important de percevoir en quoi ils constituent un apport certain à l'historiographie.

3.1 L'escalier, témoin du style second Empire : esthétique hétéroclite et éclectisme architectural

3.1.1 Le « wagnérisme architectural¹¹⁰ », ou quand le baroque tourne au kitsch ?

A écouter *La Walkyrie* (1856) de Wagner, ses notes de passage, ses appoggiatures, ses broderies et ses échappées, on comprend aisément pourquoi, au sujet des intérieurs zoliens, Roger-Henri Guerrand parle de « wagnérisme architectural » dans un chapitre qu'il consacre aux « Folies bourgeoises ». L'escalier ne déroge pas à la règle ; il appartient à un univers de l'hétéroclite et participe au culte de l'ornement surchargé. Le grand escalier de *Pot-Bouille* est « d'un luxe violent » et présente des caractéristiques toutes plus baroques les unes que les autres, notamment par la Napolitaine « toute dorée » et la rampe de fonte qui « imitait le vieil argent¹¹¹ ». Du portugais *barroco*, la notion de baroque trouve son origine dans la perle qui, pas tout à fait ronde, perd de la valeur pour les joailliers ; de là découle l'idée de quelque chose de « bizarre, étrange, choquant ». Née dans le courant de la Contre-Réforme, au XVI^e siècle, l'architecture baroque connaît un affleurement nouveau dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; les architectes s'inspirent alors des ornements à outrance, des faux marbres, des sculptures d'ange, des volutes et des couleurs de l'époque. Le style de l'escalier de *Nana* se trouve dans la lignée des intérieurs dépareillés où « un luxe criard, des consoles et des chaises dorées s'y heurtaient à du bric-à-brac de revendeuse, des guéridons d'acajou¹¹² ». Aussi, un « vitrail aux verres jaunes et roses, d'une pâleur blonde de chair, éclairait le large escalier. En bas, un nègre de bois sculpté tendait un plateau d'argent, plein de cartes de visite¹¹³ ». Le grand magasin

¹¹⁰ Roger-Henri Guerrand, *op. cit.*, p. 315.

¹¹¹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 32.

¹¹² Emile Zola, *Nana*, p. 56.

¹¹³ *Ibid*, p. 343.

n'échappe pas à la topique zolienne ; « la haute porte, toute en glace, montait jusqu'à l'entresol, au milieu d'une complication d'ornements, chargés de dorures¹¹⁴ », et lorsqu'il s'agit de décrire le magasin de bas en haut, on comprend que l'escalier est au cœur de ce style baroque à l'« architecture polychrome, rehaussée d'or, annonçant le vacarme et l'éclat du commerce intérieur », puisqu'« à mesure que les étages montaient, s'allumaient les tons éclatants¹¹⁵ ».

Toutefois, l'utilisation du baroque semble somme toute démesurée et Zola l'écrit à travers « les hôtels d'architecture capricieuse¹¹⁶ » de *La Curée*. Si l'on résume, les ornements baroques des escaliers zoliens relèvent de l'inauthenticité, de la surcharge, du mélange des matières qui ainsi s'accumulent. Dès lors, le terme de kitsch peut sembler adéquat pour subsumer ces caractéristiques. Le dictionnaire de Littré et le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* ne contiennent pas ce terme que le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey dit apparaître à la toute fin du siècle, en lien avec l'architecture des châteaux de Louis II de Bavière. Le kitsch distingue à l'origine des éléments qui procèdent d'une copie, et prend peu à peu la connotation péjorative qu'on lui connaît, attachée à une décoration formée « d'objets de grande diffusion surchargés, inauthentiques, de mauvais goût¹¹⁷ ». L'emploi de ce terme est donc postérieur à l'écriture des romans zoliens, mais peut, dans une certaine mesure, convenir pour définir la décoration des escaliers. Les personnages de Zola sont « des hommes qui ont adopté un art de vivre superficiel, profondément intéressé, plein de bien-être paresseux, des hommes intimement imbriqués dans une esthétique du “confortable”, du mensonge, de l'artifice et de l'agrément¹¹⁸ ». Sans que cela soit dit, le phénomène kitsch, que le romancier place au cœur des escaliers, anime et innerve sa réflexion esthétique.

3.1.2 Entre « magasin d'antiquité¹¹⁹ » et inspiration Renaissance : un « éclectisme italianisant¹²⁰ » propre au style Beaux-Arts

Dès la première apparition du grand escalier de *Pot-Bouille*, le lecteur retrouve le mélange des époques dont parle Roger-Henri Guerrand à propos des accumulations d'objets

¹¹⁴ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 30.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 449.

¹¹⁶ Emile Zola, *La Curée*, p. 50.

¹¹⁷ Alain Rey (dir.), « KITSCH », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 1992.

¹¹⁸ Juliette Frølich, « L'homme kitsch ou le jeu des masques dans *L'Education sentimentale* de Flaubert », *Romantisme* [en ligne], n°79, 1993, p. 39. L'auteur caractérise ainsi les personnages flaubertiens, mais ses thèses sont facilement transposables à l'univers zolien.

¹¹⁹ Roger-Henri Guerrand, *op. cit.*, p. 308.

¹²⁰ André Fermigier, Préface, dans Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 18.

décoratifs au Second Empire. En effet, la Napolitaine dorée renvoie à la Renaissance, mêlée d'une part à une inspiration antiquisante avec l'amphore qu'elle porte sur la tête, et d'autre part aux modernes becs de gaz. Les statues féminines sont là encore une topique de la seconde moitié du XIX^e siècle dont joue admirablement Zola dans les escaliers, avec les « quatre femmes de marbre blanc, les seins nus, [qui] haussaient des lampadaires¹²¹ » dans *Nana*, et les « deux femmes de bronze doré, nues jusqu'à la ceinture, [qui] portaient de grands lampadaires à cinq becs, dont les clartés vives étaient adoucies par des globes de verre dépoli¹²² », dans *La Curée*. Ces inspirations venues de la Renaissance italienne sont présentes explicitement dans les « candélabres de zinc jouant le bronze florentin¹²³ » de l'escalier chez Nana. La Renaissance est par ailleurs mêlée à d'autres époques, et Oscar Tusquet Blanca parle même d'une religion de l'antique, dans une « démarche typiquement éclectique¹²⁴ » et dont les amphores portées par la Napolitaine de l'escalier de *Pot-Bouille* est le parfait exemple. A partir des années 1840-1850, le néoclassicisme est abandonné et le remplacent « des solutions plus riches, plus souriantes, à la fois plus plastiques et plus décoratives : on revient à Hardouin-Mansart, à Palladio, à Vignole, à tout le système ornemental de la Renaissance italienne et de l'époque baroque¹²⁵ ». Henri Mitterand note que l'hôtel Saccard « est caractéristique du style “Beaux-Arts”, éclectique et super-décoratif (cf. l'opéra Garnier), dans lequel commencent à se construire à la fin du Second Empire les hôtels particuliers de la plaine Monceau¹²⁶ ». Le style Beaux-Arts, inspiré du style Napoléon III, est un style proprement hétéroclite où se côtoient néo-classicisme, styles néo-renaissance, néo-baroque, néo-roman et néo-byzantin. Les grands escaliers constituent en eux-mêmes une des caractéristiques majeures de ce style, avec leurs volutes symétriques et leurs mosaïques de couleur.

3.1.3 Le goût de l'orientalisme

Les cultures exotiques viennent de surcroît compliquer les choix décoratifs des escaliers du Second Empire, mêlant « librement des motifs européens à des réminiscences moyen-orientales¹²⁷ ». L'escalier de *Nana* est ainsi envahi de décorations venant de l'Orient, puisque

¹²¹ Emile Zola, *Nana*, p. 343.

¹²² Emile Zola, *La Curée*, p. 55.

¹²³ Emile Zola, *Nana*, p. 56.

¹²⁴ Oscar Tusquet Blanca, Martine Diot, Adélaïde De Savray, *et al.*, *op. cit.*, p. 138.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Note d'Henri Mitterand (dir.), dans Emile Zola, *La Curée*, note 5, p. 373.

¹²⁷ Oscar Tusquet Blanca, Martine Diot, Adélaïde De Savray, *et al.*, *op. cit.*, p. 145.

des bronzes et des cloisonnés chinois emplis de fleurs, des divans recouverts d'anciens tapis persans, des fauteuils aux vieilles tapisseries, meublaient le vestibule, garnissaient les paliers, faisaient au premier étage comme une antichambre, où traînaient toujours des pardessus et des chapeaux d'homme.¹²⁸

Mais c'est Octave Mouret qui met le plus éminemment en pratique cet orientalisme en agrémentant le vestibule, l'escalier et les paliers de tapis venus d'Orient. Il espère ainsi séduire les clientes qui, à leur tour, en feront leur décoration d'intérieur : « Le premier, il venait d'acheter dans le Levant, à des conditions excellentes, une collection de tapis anciens et de tapis neufs, de ces tapis rares que, seuls, les marchands de curiosités vendaient jusque-là, très cher [...]. La Turquie, l'Arabie, la Perse, les Indes étaient là¹²⁹ ».

3.1.4 Le souci du confort

Enfin, l'habitat bourgeois ne serait rien sans une certaine propension au confort. Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises la banquette de velours présente sur chaque palier de l'escalier pour faciliter la montée des marches dans *Pot-Bouille*. Roger-Henri Guerrand parle, à propos des immeubles bourgeois, d'intérieurs encombrés et douillés ; l'escalier de l'immeuble de la rue de Choiseul déroule un tapis rouge qui « couvrait les marches », laissant supposer qu'il étouffe les bruits de pas et rend ainsi plus agréable la montée. Olivier Balaÿ note, dans un article intitulé « Stridences et chuchotements : la symphonie des machines et des portes au XIX^e siècle », la traque du moindre bruit désagréable dans les intérieurs bourgeois. Aussi *Pot-Bouille* mentionne-t-il que « les maîtres traînaient encore leurs pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages, dans l'étouffement des calorifères¹³⁰ ». Tout ceci souligne la passivité et la langueur confortable des bourgeois de l'immeuble. Le confort renvoie en premier lieu à un « bien-être matériel¹³¹ », devenant parfois synonyme de « commodité », mais il ne doit pas être confondu avec le luxe. Pendant longtemps moralement condamné par l'Eglise au bénéfice du sacrifices et du dépouillement matériel, le confort de l'escalier est bourgeois est issu d'une longue évolution des mœurs, engagée par les Anglais dès le XVIII^e siècle.

¹²⁸ Emile Zola, *Nana*, p. 343-344.

¹²⁹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 122-123.

¹³⁰ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 167.

¹³¹ Pierre Larousse, « CONFORTABLE », *op. cit.* [en ligne], t. 4, p. 915, consulté le 31 mars 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39791t/f919.item.texteImage>.

3.2 Archaïsme et modernité

3.2.1 La boutique des Baudu, le grand-magasin de Mouret : la croyance dans le progrès

Véronique Cnockaert place *Au Bonheur des dames* au rang de roman du progrès, puisque le magasin réunit plusieurs univers et mêle des éléments modernes à une décoration inspirée d'éléments archaïsants. Le « Bonheur des dames » exhibe un système architectural nouveau, qui mêle le fer et le verre ; « dès lors le solide, la force et la puissance s'unissent à la légèreté, la grâce et la transparence¹³² ». C'est que Zola, avant d'écrire cette architecture nouvelle, s'est renseigné auprès de Frantz Jourdain, l'architecte des magasins de « La Samaritaine », qui lui décrit comme suit ce que doit être l'architecture moderne :

La pierre ne devra être employée dans l'édifice [...] que dans les parties où la sécurité de la construction exigera de ne pas proscrire ce genre de matériaux [...]. Le fer a en effet sur la pierre l'immense avantage de se contenter, avec la même somme de résistance à l'écrasement, de points d'appui d'une section infiniment plus petite. Par conséquent, plus d'espace, plus d'air, plus de lumière.¹³³

Symbole de l'invention et de l'imagination des temps modernes selon Elise Radix, le fer est de plus en plus employé dans l'architecture des bâtiments de France. Dans *Au Bonheur des dames*, Zola formule ainsi « l'enthousiasme né du jaillissement d'un art renouvelé par la modernisation du monde¹³⁴ ». Dans le roman, cette attention portée par l'écrivain aux techniques nouvelles se manifeste par les « escaliers de fer [qui] s'élevaient du rez-de-chaussée¹³⁵ ». On entend même les propos de Jourdain quand Zola explique que l'architecte, « par hasard intelligent, un jeune homme amoureux des temps nouveaux, ne s'était servi de la pierre que pour les sous-sols et les piles d'angle, puis avait monté toute l'ossature en fer, des colonnes supportant l'assemblage des poutres et des solives ». Tout cela sans oublier les deux ascenseurs, évidemment.

Toutefois, présenter les caractéristiques de la modernité ne suffit pas, littérairement parlant, pour afficher le progrès. Zola met donc en scène, dans *Au Bonheur des dames*, tout un système d'échos et d'antithèses visant à contrebalancer la modernité écrasante du grand magasin par un contrepoint, la boutique des Baudu. Derrière les deux façades éminemment

¹³² Véronique Cnockaert, *Au Bonheur des dames d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, p. 16.

¹³³ Frantz Jourdain, documents sur l'architecture d'un Grand Magasin envoyés le 14 mars 1882 à Emile Zola, cité par Henri Mitterand (dir.), dans Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 281.

¹³⁴ Elise Radix, « L'architecture métallique dans la littérature du XIX^e siècle : expression d'un monde en devenir », dans Richer, Laurence (dir.), *Littérature et architecture*, Lyon, C.E.D.I.C., 2004, p. 149.

¹³⁵ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 280.

opposées, l'escalier sombre de la petite boutique contraste avec les gigantesques entremêlements du grand magasin. L'expression « monter se coucher », qui succède à l'idée de « rester un moment encore dans la boutique¹³⁶ », souligne l'archaïsme d'une boutique en rez-de-chaussée, au sein de la demeure familiale où les propriétaires dorment à l'étage. A l'inverse, le « Bonheur des dames » étale les rayons sur plusieurs étages, et les escaliers se déroulent de façon impersonnelle et collective.

3.2.2 L'hôtel Béraud, l'hôtel Saccard : aristocratie du passé, aristocratie moderne

La cassure entre l'ancien temps et la nouvelle aristocratie parisienne est représentée dans *La Curée* sous les traits de l'hôtel Béraud, qui contraste fortement avec l'hôtel Saccard. Alors que ce dernier dévoile un escalier luxueux aux couleurs chatoyantes, dans un style dernier cri, les appartements de l'hôtel Béraud « avaient le calme triste, la solennité froide de la cour. Desservis par un large escalier à rampe de fer, où les pas et la toux des visiteurs sonnaient comme sous une voûte d'église, ils s'étendaient en longues enfilades de vastes et hautes pièces¹³⁷ ». Zola parle à son sujet du « luxe de l'ancienne bourgeoise parisienne [...], un luxe inusable et sans mollesse [...], où la rudesse des planches compromettrait singulièrement la frêle existence des robes modernes ». On entend l'absence de confort de l'escalier, qui, allié à la solennité et au silence, contraste avec l'atmosphère enjouée, peuplée et molle de l'escalier de l'hôtel Saccard. Plus loin, Renée « monta le large escalier de pierre, où ses petites bottes à hauts talons sonnaient terriblement¹³⁸ » ; la décoration de l'hôtel Béraud, témoin d'une ancienne aristocratie que l'on dirait tout droit sortie des épopées chevaleresques, est simple et austère, en opposition aux « tapis épais qui couvraient le sol et qui montaient les marches¹³⁹ » de l'hôtel du parc Monceau. Ici, pas de tapis chaleureux, mais la pierre, archaïque et froide.

3.2.3 Le chauffage et le gaz « à tous les étages¹⁴⁰ »

Là où « le père Bru, dans son trou, sous le petit escalier [...] [se] retirait comme une marmotte, [se] mettait en boule, pour avoir moins froid », le chauffage de l'escalier de *Pot-Bouille* apparaît comme le symbole de la modernité. Il enveloppe Octave Mouret dès son entrée

¹³⁶ *Ibid*, p. 56.

¹³⁷ Emile Zola, *La Curée*, p. 126.

¹³⁸ *Ibid*, p. 232.

¹³⁹ *Ibid*, p. 54.

¹⁴⁰ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 33.

dans le vestibule, tout comme, dans *Au Bonheur des dames*, Mme de Boves et Mme Marty sont surprises par le bien-être qu'il procure dans le grand magasin. Toutefois, au sein de *Pot-Bouille*, l'escalier contraste avec les intérieurs qui ne sont pas nécessairement chauffés. Des espaces froids tels que l'appartement des Josserand contrastent avec les tièdes degrés de l'immeuble bourgeois. Berthe s'exclame en effet « ce qu'il fait froid, chez nous !¹⁴¹ ». Dans *La Curée*, l'escalier de l'hôtel Béraud ne semble pas chauffé non plus. En effet, la « maison était si froide, la cour si humide, que la tante Élisabeth avait redouté pour Christine et Renée ce souffle frais qui tombait des murs¹⁴² ». Loin des demeures modernes, ce vieux château appartient à un ancien temps où le confort du chauffage était loin d'être une préoccupation importante. Le romancier attire finalement le regard sur des décors modernes, et les espaces plus archaïques ne sont là qu'en contrepoint pour rendre plus manifeste encore la victoire de la modernité en cette fin du XIX^e siècle. Par ailleurs, la chaleur de l'escalier va de pair dans *Pot-Bouille* avec l'alimentation en eau et en gaz, dont s'enorgueillit Campardon au début du roman dans l'expression « Eau et gaz à tous les étages », tout droit sortie d'un article immobilier vantant les mérites de l'immeuble. Glosant cette formule, Henri Mitterand mentionne qu'elle est la preuve que l'immeuble de la rue de Choiseul est une demeure de type plutôt cossue pour l'époque, puisque de nombreux immeubles n'étaient alors approvisionnés en eau que par des fontaines collectives ou des porteurs d'eau. A travers les escaliers, Zola rend compte des avancées dues à l'industrialisation et nous plonge dans un XIX^e siècle aux progrès fulgurants. Pourtant, il le fait en romancier, et presque en cinéaste. L'apport de la fiction n'est pas négligeable et les personnages qui traversent les escaliers lui donnent une dimension toute autre.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 68.

¹⁴² Emile Zola, *La Curée*, p. 127.

CHAPITRE 2. PORTRAIT DE L'ESCALIER, ETHOPEE DES PERSONNAGES : UNE INTERACTION LITTERAIRE

Selon Philippe Hamon, il existe un lien entre la dimension psychologique du personnage et le lieu dans lequel il évolue. Il écrit dans *Le Personnel du roman* que le changement de régime psychologique trouve ainsi son déclenchement dans le changement de lieu, qui est aussi franchissement d'une frontière. Les espaces sont donc des lieux anthropomorphes qui contiennent la joie et les angoisses des personnages.

1 Voir l'escalier, dire l'escalier : des personnages actants pour un espace perçu

Dans *Zola, Tel qu'en lui-même*, Henri Mitterand s'interroge sur la relation des personnages zoliens avec leur milieu, après avoir au préalable noté que les romanciers, beaucoup plus et beaucoup plus tôt que les historiens, ont pour habitude de se pencher sur le rapport du sujet aux lieux qui l'entourent. « Invoquons à cet égard leur attention au réel quotidien, l'acuité de leur regard sur les conditions matérielles du vécu humain, leur quête directe du motif local, leur intuition des relations entre l'habitat objectif et l'*habitus* subjectif, leur sensibilité artiste¹⁴³ ». Selon lui, Zola manifeste une « curiosité proprement ethnographique [...] pour l'étude des "manières" de la société française¹⁴⁴ » et notamment les « manières de répartir l'espace, domestique et public ». Aussi, Henri Mitterand résume lui-même à la fois l'entreprise zolienne et celle qui sera la nôtre dans ce chapitre, lorsqu'il affirme qu'une stratégie d'analyse peut consister à « prendre position au cœur des espaces modernes socialement construits, et à en observer de l'intérieur le fonctionnement matériel et humain, du point de vue du vécu des occupants¹⁴⁵ ».

En effet, le regard d'un personnage prête toujours un sens aux choses ; à la seconde où il les voit, il les interprète. Les personnages sont des êtres à la fois sensoriels et sensibles et leur relation à l'espace est avant tout passive. C'est pourquoi l'escalier donne lieu à diverses sensations, avant de devenir un objet de réflexion. Dans une étude éminemment intime et intimiste, il s'agira de se pencher sur la perception de l'escalier que Zola attribue à chaque personnage, ces « *corps-corpus* ». Marie Scarpa parle d'un « corps poreux, une véritable plaque

¹⁴³ Henri Mitterand, *Zola, Tel qu'en lui-même*, p. 60.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 69.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 70.

sensible¹⁴⁶ », et rejoint ainsi l'idée de Greimas lorsqu'il affirme que la « *relation du sujet à l'espace*¹⁴⁷ » est significative. Que le personnage découvre l'escalier, y vive, y déambule ou parle de lui, il instaure toujours avec lui un rapport humain et sensible.

1.1 L'escalier et ses émotions

1.1.1 Les sens d'Octave et « tout ce qui affecte son corps¹⁴⁸ »

Commencer par *Pot-Bouille* semble judicieux ; c'est en gravissant les degrés de l'escalier que les personnages prennent conscience de la maison bourgeoise. L'immeuble, apparaît d'emblée depuis le regard d'Octave qui, « descendu sur le trottoir, mesurait [la façade], l'étudiait d'un regard machinal¹⁴⁹ ». Ce regard d'abord irréfléchi et presque inconscient semble s'aiguiser au fur et à mesure des pages et gagner en acuité en même temps qu'Octave pénètre dans l'immeuble. En effet, lorsqu'il s'engage dans l'entrée, le regard n'est plus à l'état de complément circonstanciel de manière mais prend l'allure d'un véritable verbe d'action, « regardait¹⁵⁰ ». On devine par la suite que c'est l'œil d'Octave qui, derrière les mots à première vue objectifs du narrateur, décrit avec précision le vestibule et l'escalier (« Le vestibule et l'escalier étaient d'un luxe violent. [...] Mais ce qui frappa surtout Octave, ce fut, en entrant, une chaleur de serre, une haleine tiède qu'une bouche lui soufflait au visage¹⁵¹ »). S'il introduit d'autres indices physiques des émotions qui saisissent Octave face à l'escalier, l'adversatif « Mais » suggère avant tout un contraste avec ce qui précède. Octave aurait certes été *frappé* par la vue du luxe violent et ses détails, mais « surtout » par la « chaleur de serre ». Aussi, Octave, sujet, perçoit l'escalier, et son regard est devenu tellement fin qu'il disparaît en tant que tel au profit de ce qu'il lui permet d'observer.

Jean-Pierre Leduc-Adine, dans son article au sujet de l'escalier dans *Pot-Bouille*, mentionne ces « indices physiques¹⁵² » de la présence de l'escalier. Il écrit que « seuls les sens d'Octave sont affectés par ce luxe inconnu¹⁵³ », à savoir la vue, puis « tout ce qui affecte son

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 116.

¹⁴⁷ Algirdas Julien Greimas, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴⁸ Jean-Pierre Leduc-Adine, « L'escalier de *Pot-Bouille* », dans Jouve, Vincent et Pagès, Alain (dir.), *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 135.

¹⁴⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 30.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 31.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 32.

¹⁵² Jean-Pierre Leduc-Adine, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵³ *Ibid*, p. 135.

corps ». La chaleur en fait partie et fait de l'escalier un espace de confort « qui lui permet d'envisager, dans l'avenir, des aventures plaisant à son “sens voluptueux de la femme” ». Cette fièvre, caractérisée par les termes éminemment doubles de l'« haleine tiède » et de la « bouche » du chauffage, se constitue en échos répétés tout au long du premier chapitre. Aussi, « l'air tiède qui venait du vestibule¹⁵⁴ » envahit Octave lorsqu'il se penche sur la rampe de l'escalier, et le même adjectif est repris une troisième fois quand le personnage redescend l'escalier « au milieu du silence tiède¹⁵⁵ », après sa visite chez les Campardon. De même, la « chaleur de serre » du début trouve son pendant dans la « chaleur lourde¹⁵⁶ » de l'escalier qui s'endort à la fin du chapitre.

Enfin, le sens de l'ouïe est employé par Octave dans cette première approche de l'escalier ; plusieurs sons, ainsi que le silence, lui parviennent. « Pendant les deux minutes qu'il resta seul, Octave se sentit pénétré par le silence grave de l'escalier¹⁵⁷ » et « il leva la tête, écoutant si aucun bruit ne tombait d'en haut¹⁵⁸ ». Plus loin, « le piano sembla le poursuivre », « au milieu du silence tiède¹⁵⁹ ». Octave semble majoritairement passif face à ces sensations qui l'entourent. Lui qui était placé en complément d'objet direct de la phrase « ce qui frappa surtout Octave, ce fut, en entrant, une chaleur de serre » se trouve ici « pénétré » et *poursuivi* par les sons de l'escalier. Sans doute rapidement accoutumé à entendre des sons lui parvenir, il se met dès lors à écouter, devenant sujet d'une quête. Mais son écoute est vaine ; le déterminant indéfini « aucun » met en valeur l'échec auquel correspond toute tentative d'activité. C'est donc dans une attitude profondément passive que le personnage reçoit les *stimuli* liés à l'escalier, *stimuli* bien souvent mêlés par ailleurs, comme en témoigne l'expression « silence tiède¹⁶⁰ », sorte de zeugma étrangement rendu spatial par la locution prépositionnelle « au milieu du » semblant indiquer le lieu. Aussi, ce sont les détails sensoriels qui *font* l'espace de l'escalier, lui donnent consistance et volume, jusqu'à en *affecter le corps* d'Octave.

¹⁵⁴ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 34.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 44.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 52.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 33.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 34.

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 44.

¹⁶⁰ *Ibid*.

1.1.2 Le ravissement de Denise devant les « escaliers suspendus et des ponts volants¹⁶¹ »

Là où Octave perçoit l'immeuble et l'escalier de la rue de Choiseul dans un lexique purement sensoriel, le grand magasin d'*Au Bonheur des dames* fait naître chez Denise des affects, initiés par une exclamation empreinte d'un ébahissement de provinciale « Ah bien ! reprit-elle après un silence, en voilà un magasin !¹⁶² ». A la page suivante, l'immense façade du « Bonheur des dames », « ce magasin rencontré brusquement, cette maison énorme pour elle, lui gonflait le cœur, la retenait émue, intéressée, oublieuse du reste¹⁶³ ». Si elle suggère une passivité semblable à celle d'Octave dans *Pot-Bouille*, l'énumération de participes passés à valeur d'attributs insuffle surtout à la description un point de vue vivant et émotif. Avant même l'entrée de Denise dans le magasin et sa rencontre avec le grand escalier, le premier chapitre est truffé de mentions de cette émotivité ainsi que de l'attrait involontaire mais puissant que revêt le grand magasin. Denise « demeurait absorbée, devant l'étalage de la porte centrale » ; elle et ses frères « furent séduits par un arrangement compliqué » ; « la dernière vitrine surtout les retint », tandis qu' « une admiration [...] clouait [Denise] sur le trottoir¹⁶⁴ ». Plus loin, elle « subissait la tentation » et le magasin « l'étourdissait et l'attirait », tout comme « il y avait, dans son désir d'y pénétrer, une peur vague qui achevait de la séduire¹⁶⁵ ». Le chapitre se clôt sur deux expressions du même ordre : elle est « attirée de nouveau » et « cédant à la séduction¹⁶⁶ », s'arrête devant la porte. Toutes ces expressions appartiennent à l'isotopie du ravissement (au sens étymologique de *rapere*, qui signifie en latin « entraîner avec soi », « enlever de force »), dont le verbe « subissait » est l'exemple le plus probant. Les tournures sont passives pour la plupart, Denise étant en général placée en complément d'objet, dont le sujet se trouve être aussi bien le magasin lui-même qu'un terme désignant une émotion. Ce premier chapitre préfigure les sentiments qu'elle éprouvera dans les chapitres suivants face aux multiples branches de l'escalier.

Les escaliers intérieurs laissent en effet Denise aussi ébahie que devant la façade. Mais si cet ébahissement est positif dans le premier chapitre, l'escalier est, dans le second, le symbole de l'immensité angoissante du magasin, qui la trouble et l'effraie. A plusieurs reprises, Denise met inconsciemment au point une pratique d'esquive ; c'est comme si elle retardait

¹⁶¹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 316.

¹⁶² *Ibid*, p. 29.

¹⁶³ *Ibid*, p. 30.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 30-32.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 44.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 57.

instinctivement le moment où il lui faudrait monter cet escalier. En effet, « les commis [...] avaient beau lui indiquer l'escalier de l'entresol, elle remerciait, puis elle tournait à gauche, si on lui avait dit de tourner à droite¹⁶⁷ » et, plus loin, elle « disait merci et tournait de nouveau le dos à l'escalier¹⁶⁸ ». A la fin du chapitre, après sa première journée en tant que vendeuse, journée épouvantable du fait de toutes les remontrances qu'elle a subies, c'est une autre émotion qui la saisit : « elle descendit l'escalier avec le même trouble qu'elle l'avait monté, en proie à une singulière angoisse¹⁶⁹ ». Le trouble, l'angoisse, autant d'impressions de la jeune femme nouvellement arrivée à Paris face à l'immensité de l'escalier et de son environnement intimidant. Malgré tout, l'escalier semble parfois réconfortant pour la jeune femme, comme lors de cette fameuse nuit qui la voit rentrer tard au magasin. Toute à sa crainte de croiser le directeur, l'escalier constitue alors pour elle une petite joie, un certain soulagement : « elle se crut seulement sauvée, lorsqu'elle trouva enfin l'escalier¹⁷⁰ ».

Cependant, l'émerveillement devant les « escaliers suspendus et [les] ponts volants » n'est pas le privilège de Denise, puisque Mouret fait naître chez ses clientes elles-mêmes une admiration et une surprise sans précédent. Entre exclamatives (« Regardez donc ! cria Mme de Boves, immobilisée, les yeux en l'air¹⁷¹ »), et mentions des multiples pauses des clientes pour admirer l'escalier, on comprend que ce dernier, en ce qu'il est le support des étagères, suscite un véritable enthousiasme et une exaltation nouvelle chez le public féminin. Zola joue ici de la prétendue nature impressionnable de la gent féminine, qu'il s'agisse de Denise, une provinciale fraîchement arrivée dans la capitale, ou des clientes, sensibles bourgeoises et aristocrates.

1.1.3 L'effarement de Gervaise au pied de la « tour creuse de la cage d'escalier¹⁷² »

L'intromission de l'immeuble de la rue de la Goutte-d'Or et de son escalier dans *L'Assommoir* est le pendant négatif de l'enthousiasme de Denise devant le « Bonheur des dames ». Si, comme la jeune vendeuse, l'espace de l'escalier produit sur Gervaise certaines émotions qu'elle ne maîtrise pas, il est ici évoqué par des expressions à connotation dysphorique. Comme chez Octave, ses sens sont en éveil : elle qui « haussait le menton, examinait la façade », « ne put s'empêcher de s'enfoncer sous le porche » et « leva de nouveau

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 81.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 82.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 90.

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 192.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 289.

¹⁷² Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 75.

les yeux¹⁷³ ». Quand elle arrive à l'escalier, le même motif du regard réapparaît. Face à la hauteur de ce qu'il rencontre, il est forcé de scruter l'espace de bas en haut. En effet, Gervaise « leva les yeux, cligna des paupières, en apercevant la haute tour creuse de la cage de l'escalier, éclairée par trois becs de gaz, de deux étages en deux étages¹⁷⁴ ». Plus loin, ce n'est plus la vue, mais l'odorat (« violente odeur de cuisine ») et l'ouïe (avec les couloirs « sonores de vacarme¹⁷⁵ ») qui sont convoqués par Zola. Caractérisé par des adjectifs et des substantifs péjoratifs, ce premier rapport à l'escalier laisse présager les sombres émotions qui envahiront Gervaise à la montée des marches.

Les craintes de la jeune femme et son sentiment d'insécurité se construisent en gradation tout au long du deuxième chapitre. Sa première impression est plutôt neutre, l'immeuble ne fait naître chez elle que surprise et intérêt, certes mêlés à un sentiment inquiet. Observant l'immeuble de bas en haut, « Gervaise lentement promenait son regard, l'abaissait du sixième étage au pavé, remontait, surprise de cette énormité, se sentant au milieu d'un organe vivant, au cœur même d'une ville, intéressée par la maison, comme si elle avait eu devant elle une personne géante¹⁷⁶ ». Mais la montée des marches brise déjà en elle cet intérêt devant l'immensité et apparaissent dès lors des symptômes physiques liés au caractère éprouvant de l'ascension ; « quand elle fut au cinquième, Gervaise dut souffler ; elle n'avait pas l'habitude de monter ; ce mur qui tournait toujours, ces logements entrevus qui défilaient, lui cassaient la tête¹⁷⁷ ». A travers l'expression familière « lui cassaient la tête », sorte de discours indirect libre argotique, on entend les pensées émotives et la souffrance du personnage. Enfin, lors de la descente de l'escalier qui clôt le chapitre, on perçoit un écho amplifié au trouble de Denise. Gervaise, elle, « se sentait toujours le cœur gros, tourmentée d'une bête de peur, qui lui faisait fouiller avec inquiétude les ombres grandies de la rampe¹⁷⁸ ». Après la surprise et les maux de tête, Gervaise est prise d'inquiétude et de peur, tout comme, au début du cinquième chapitre, l'escalier lui causera « un grand trouble¹⁷⁹ ». On sent que des sensations proviennent du plus profond d'elle-même, et font surgir en elle une animalité sous-jacente. Cette sensation d'étouffement et de malaise face à l'escalier ne cesse de croître tout au long du roman.

¹⁷³ *Ibid*, p. 66-67.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 75.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 76.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 68.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 76.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 86.

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 159.

1.1.4 La peur de la nuit chez les femmes adultères et les « hors-la-loi »

Dans le cas de Gervaise, l'escalier en lui-même constitue un espace effrayant qui soulève en elle une « bête de peur¹⁸⁰ ». Pourtant, c'est bien souvent davantage le contexte dans lequel chaque personnage le rencontre qui le colore d'émotions diverses. Selon leur état préalable d'angoisse, de calme ou de plénitude, selon, aussi, le moment de la journée, selon, enfin, les événements qui poussent le personnage à monter les marches de l'escalier, ce dernier peut tour à tour provoquer crainte ou soulagement.

On connaît le goût zolien pour le motif de la nuit. Temporalité en dehors de la réalité, « cœur battant de l'intime¹⁸¹ » selon Michelle Perrot, elle est parfois propice à l'amour mais, bien plus souvent, l'obscurité qui la caractérise exalte la partie sombre et l'animalité refoulée de l'individu, jusqu'à le pousser au crime¹⁸². Bien qu'il n'en soit pas question dans les romans que nous étudions, la nuit est bel et bien présente et modifie l'impression que les personnages ont de la réalité, et donc de l'escalier. Un épisode majeur de *Pot-Bouille* se déroule de nuit dans l'escalier : la fuite de Berthe, effrayée par son mari devenu violent suite à la découverte de l'adultère de sa femme. Lieu de la honte, le grand escalier de l'immeuble se métamorphose alors sous son regard effrayé en un espace d'hallucinations. Elle y voit des « lueurs, qui lui semblaient jaillir de l'obscurité profonde » et « s'imagina qu'il arrivait¹⁸³ ». La nuit et la peur expriment chez elle une certaine animalité, comme en témoigne l'isotopie de la bestialité, doublée d'une comparaison, dans la phrase « chassée de chez elle, sans vêtement, elle perdit la tête, elle battit les étages, pareille à une bête traquée, qui ne sait où aller se terrer¹⁸⁴ ». A travers la nuit, Berthe sombre dans la démesure, son trouble cède la place à la panique, jusqu'à en perdre le discernement puisque « Lisa ne pouvait en tirer une explication raisonnable¹⁸⁵ ». A la même page, « le grand silence » de l'escalier obscur provoque chez elle des symptômes physiques, tels que « les oreilles assourdies par les battements de son cœur », « les yeux aveuglés » et « un frisson mortel, jusqu'aux os ». Elle cherche donc à fuir cet escalier et se

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 86.

¹⁸¹ Michelle Perrot, *La Vie privée au XIX^e siècle*, Paris, Points, 2015.

¹⁸² On pense bien évidemment ici à *La Bête humaine*, roman noir et essentiellement nocturne, hanté par le meurtre, d'abord par celui du président Grandmorin, ensuite par ceux que prémédite Jacques Lantier, chez qui la tare originelle se manifeste par un désir irréprouvable d'assassinat. Il est aussi possible de mentionner la nouvelle « Pour une nuit d'amour », dont le titre entre en antithèse avec l'histoire narrée ; une jeune femme ayant accidentellement tué son amant se sert de son voisin amoureux d'elle pour se débarrasser du cadavre.

¹⁸³ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 408.

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 407.

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 408.

réfugie chez les Campardon. Quand l'architecte lui propose de la « conduire » chez ses parents, elle devine qu'elle doit emprunter le grand escalier et lui répond, « reprise de terreur » : « Non, non, il est dans l'escalier, il me tuerait¹⁸⁶ ». Repoussoir exceptionnel, l'escalier concentre, dans un tel contexte, toute la frayeur de la jeune femme. Selon elle, son salut consisterait à l'éviter. La même scène se répète deux pages plus loin, dans un écho rigoureux fondé sur une sorte de parallélisme de construction. Campardon, qui voulait plus haut la « conduire » chez ses parents, lui demande désormais « Voulez-vous que je vous accompagne jusqu'à la porte de vos parents ? » et obtient, pour seule réponse, son refus, « d'un geste effrayé¹⁸⁷ ». Berthe en perd même la parole. Campardon parvient finalement à la mettre dehors, et donc à la renvoyer dans l'escalier. Zola écrit alors : « Dans l'escalier, Berthe grelotta. Il y faisait froid, on n'allumait le calorifère que le 1^{er} novembre. Cependant, sa peur se calmait. [...] Mais, peu à peu, la solennité de l'escalier l'emplit d'une nouvelle angoisse. Il était noir, il était sévère¹⁸⁸ ». En cette nuit d'automne, les caractéristiques de l'escalier sont le froid, l'obscurité et la sévérité, qui contrastent avec le chauffage du début du roman, la clarté diffusée par les becs de gaz, ainsi que l'atmosphère confortable qui règne en journée.

Récurrent dans les romans zoliens, il n'est pas surprenant de retrouver le motif nocturne dans le cinquième chapitre d'*Au Bonheur des dames*. Coïncidant avec la présence des escaliers labyrinthiques qui troublent Denise même en plein jour, la nuit va soulever, chez elle aussi, la peur de la rencontre, mais ici de son patron. En effet, après avoir passé la journée en extérieur avec son amie Pauline, la jeune femme rentre tard, ce qui est proscrit par le règlement s'appliquant aux employés du magasin. Elle doit alors traverser l'immense magasin, mais la nuit trouble ses sens, et transforme la réalité ; les clartés des branches des lustres,

pareilles à des taches jaunes, et dont la nuit mangeait les rayons, ressemblaient aux lanternes pendues dans des mines. De grandes ombres flottaient, on distinguait mal les amoncellements de marchandises, qui prenaient des profils effrayants, colonnes écroulées, bêtes accroupies, voleurs à l'affût.¹⁸⁹

Tout un personnel issu de romans d'aventures s'insinue dans son imagination, enveloppé d'une atmosphère quasi-gothique. Le ronflement d'un commis dormant derrière un étal devient « tonnerre », tout comme la silhouette des casiers « dessinaient des croix renversées¹⁹⁰ ». Sa déambulation elle-même est construite dans une gradation qui, à la même page, commence par le verbe « elle s'orienta », se poursuit avec l'expression « elle se jeta vite », et s'achève par

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 411.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 413.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 414.

¹⁸⁹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 191.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 192.

l'expression introduite par un adverbe de temps « Maintenant elle fuyait », qui souligne que l'acmé de sa peur provoque sa fuite. Dans cette perspective, l'escalier arrive en libérateur, se pose en échappatoire : « elle se crut seulement sauvée, lorsqu'elle trouva enfin l'escalier ». Toutefois, l'adversatif « Mais », succède sans transition à cet espoir suscité par l'apparition de l'escalier, espoir brusquement remplacé par l'expression de sa terreur surprise « Mais, en haut, devant le rayon des confectons, une terreur la saisit, en apercevant une lanterne, dont l'œil clignotant marchait : c'était une ronde », déjà annoncée par la modalisation « se crut ». L'escalier, loin de dissiper sa crainte en se révélant être un lieu sûr, et du fait qu'il la mène d'étage en étage, risque au contraire de multiplier les possibilités de rencontre. La réalité n'y échappe pas : quelques lignes plus loin, elle trouve Mouret « devant elle, dans l'escalier, une petite bougie de poche à la main ». Le danger ultime se matérialise alors dans l'escalier.

1.2 L'escalier et ses discours

1.2.1 Les ordres des maîtresses de maison et du patron : l'impératif

Parfois, bien que rarement, l'escalier apparaît dans les paroles mêmes des personnages et, plus souvent, il est présent dans les verbes à l'impératif employés par certains protagonistes afin d'en enjoindre d'autres à emprunter l'escalier, dans un sens ou dans l'autre. Il est en effet du devoir des maîtresses de maison de diriger les personnages qui vivent sous son toit vers l'escalier. Ce dernier entre ainsi dans leurs paroles autoritaires et impératives. Dans le cinquième chapitre de *Pot-Bouille*, toute la petite famille Josserand s'apprête à participer à la réception donnée chez les Duveyrier. Après avoir établi la ruse visant à marier Berthe, Mme Josserand s'exclame « Descendons !¹⁹¹ », impératif à la première personne du pluriel tout à la fois solennel, injonctif et burlesque, immédiatement suivi par le présent de l'indicatif à la troisième personne du pluriel « Ils descendirent ». Il n'est pas anodin qu'à la parole autoritaire de la maîtresse de maison succède sans transition l'accomplissement de l'ordre donné. Par un polyptote, Zola souligne le pouvoir de Mme Josserand sur les membres de sa famille proche. On retrouve le même mode discursif dans les paroles de Nana. Dans le deuxième chapitre, la maîtresse de maison s'exprime à travers un impératif qui place l'escalier au cœur du discours, ce qui est rarement le cas, puisqu'il appartient plus souvent au décor et donc à la narration. Dans une expression violente en tant que telle, Nana s'exclame « Houp ! maintenant, poussez-moi

¹⁹¹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 133.

les autres dans l'escalier !¹⁹² ». De même, dans le chapitre VIII, l'héroïne se défend d'une rumeur en affirmant sa position de pouvoir :

— Monsieur Mignon ne raconte pas les choses de la sorte, dit le coiffeur. D'après lui, c'est monsieur le comte qui vous aurait chassée... Oui, et d'une façon dégoûtante encore, avec son pied au derrière.

Du coup, Nana devint toute pâle.

— Hein ? quoi ? cria-t-elle, son pied au derrière ?... Elle est trop forte, celle-là ! Mais, mon petit, c'est moi qui l'ai jeté en bas de l'escalier, ce cocu ! car il est cocu ! tu dois savoir ça ; sa comtesse le fait cocu avec tout le monde, même avec cette fripouille de Fauchery... Et ce Mignon qui bat les trottoirs pour sa guenon de femme, dont personne ne veut, tant elle est maigre !... Quel sale monde ! quel sale monde !¹⁹³

Avoir jeté le comte Muffat « en bas de l'escalier » signifie pour elle l'avoir fait déchoir et elle considère l'escalier comme l'origine de la manifestation physique et verbale de sa supériorité. C'est donc toujours pour instaurer une relation de pouvoir qu'est employé l'impératif. Octave Mouret, patron du « Bonheur des dames », reprend à son compte la petite boutique sombre de Mme Hédouin, qu'il a finalement épousée. Dans *Pot-Bouille*, cette dernière demande à l'un de ses commis d'emprunter l'escalier, en lui ordonnant : « Mettez les soies en haut¹⁹⁴ ». Elle organise ainsi le magasin autour de l'escalier – que le jeune Octave juge d'ailleurs encombré. En s'inspirant de ce mode de fonctionnement, Mouret, lors de sa visite quotidienne du grand magasin, se fait escorter par Bourdoncle, « un des lieutenants du patron [...] [qui] était chargé de la surveillance générale¹⁹⁵ ». Tout comme Mme Josserand, il initie cette virée dans le magasin par un impératif à la première personne du pluriel, « Eh bien ! descendons¹⁹⁶ », qui ne permet aucun manquement, sous peine d'être renvoyé. Le même type d'ordre clôt le sixième chapitre par l'expression « Descendons voir la vente¹⁹⁷ », et de la même façon, à la fin du roman, Mouret demande à Denise d'emprunter l'escalier dans l'autre sens : « Montez à mon cabinet¹⁹⁸ ».

1.2.2 La fierté de Campardon, architecte volubile

Monsieur Campardon occupe quant à lui une place intermédiaire entre celle de la maîtresse de maison et celle du grand patron. Sans être le propriétaire de l'immeuble de la rue de Choiseul, il en est l'architecte et a été désigné par M. Duveyrier comme son bras droit veillant

¹⁹² Emile Zola, *Nana*, p. 79.

¹⁹³ *Ibid*, p. 274.

¹⁹⁴ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 46.

¹⁹⁵ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 62.

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 67.

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 223.

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 497.

à l'installation de chacun, à la visite de l'immeuble aux nouveaux occupants et à la moralité des étages. Il est très fier de ce statut et de l'escalier qu'il a conçu. Aussi, ce dernier figure en bonne place dans son discours, grâce à des impératifs, mais pas uniquement. Sa fierté le pousse à vanter les caractéristiques modernes du grand escalier, en commençant par le confort apporté par le chauffage. Lorsqu'Octave demande : « Tiens ! [...] l'escalier est chauffé ?¹⁹⁹ », Campardon jubile, tout en se cachant derrière la litote « Sans doute [...]. Maintenant, tous les propriétaires qui se respectent, font cette dépense... La maison est très bien, très bien... ». Dans une sorte d'antiphrase, il semble amoindrir l'importance de ce détail en le rendant courant, alors même qu'il fait son orgueil. Il vante ses mérites dans les pages suivantes, en répétant à deux reprises, tel un slogan ou un refrain martelé : « Eau et gaz à tous les étages ». Plus loin, il expose à Mouret la solidité de l'escalier et de sa décoration (« Oh ! c'est encore solide, ça durera toujours autant que nous !²⁰⁰ ») en célébrant le luxe des ornements : « On met la façade en belle pierre, avec des machines sculptées ; on vernit l'escalier à trois couches [...] ».

Mais l'architecte ne se limite pas à faire valoir les mérites de l'immeuble, il s'en fait aussi le guide et exhorte Octave à le suivre au fil des étages. Campardon use d'impératifs liés à l'escalier puisque ce dernier dirige les allées et venues des personnages. Il demande d'abord à Octave de patienter à son arrivée, tel un enfant souhaitant faire une surprise, qui utilise le verbe dit *de majesté*, « vouloir », dans l'expression injonctive « Attendez, je veux vous installer²⁰¹ ». On distingue ensuite un deuxième impératif, « Eh bien ! montons²⁰² » et, plus loin, comme en écho : « maintenant, descendons voir ma femme²⁰³ ». A travers l'escalier, Campardon se fait guide mondain et presque touristique de l'immeuble de la rue de Choiseul, comme en témoigne les futurs proches à valeur d'impératif « nous allons monter d'abord à votre chambre, et vous verrez ma femme ensuite²⁰⁴ ».

Et si l'on veut dresser un panorama complet du rôle de l'escalier dans la bouche de l'architecte, il ne faut pas oublier que Campardon se fait le chantre de la moralité de l'immeuble. Lorsqu'il ordonne « respectez la maison²⁰⁵ », il signifie à Octave de respecter le silence de l'escalier. L'architecte souhaite tout maîtriser et est fier du silence qui règne et qu'il est parvenu

¹⁹⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 32.

²⁰⁰ *Ibid*, p. 37.

²⁰¹ *Ibid*, p. 30.

²⁰² *Ibid*, p. 31.

²⁰³ *Ibid*, p. 36.

²⁰⁴ *Ibid*, p. 33.

²⁰⁵ *Ibid*, p. 36.

à maintenir. Plus loin, l'escalier apparaît plus distinctement encore ; l'architecte s'implique dans le discours sur l'escalier et prend pour lui les craintes concernant la moralité de la maison.

— D'ailleurs, on ne les garderait pas dans la maison, s'ils se conduisaient mal, dit gravement l'architecte, oubliant ses confidences sur Valérie. Nous ne voulons ici que des honnêtes gens... Parole d'honneur ! je donnerais congé, le jour où ma fille serait exposée à rencontrer des créatures dans l'escalier.²⁰⁶

Les mots de Campardon sont des exemples du « dire l'escalier » par des personnages qui se trouvent face à lui au quotidien.

1.2.3 L'ironie des domestiques

Dire l'escalier est aussi l'apanage de la domesticité, qui voit en lui le luxe bourgeois qu'affichent leurs maîtres, dont elle se moque constamment. Ils deviennent les « maîtres » en « pantoufles »²⁰⁷, oisifs, déambulant dans le confort du grand escalier et leur donnant indéfiniment des ordres.

Les bonnes font souvent preuve d'ironie à l'égard de leurs maîtres. Leur gouaille se matérialise syntaxiquement et sémantiquement dans les commentaires qu'elles font sur la procession dans l'escalier à l'occasion de la descente du cercueil de Vabre. Lisa affirme haut et fort que « [s]'ils le lâchaient dans leur bel escalier, ça ferait un joli dégât !²⁰⁸ ». Dans cette simple phrase, l'ironie réside dans le décalage entre deux champs sémantiques, appartenant respectivement à deux énonciations différentes. D'un côté, l'adjectif « bel » semble, tel un discours indirect libre inséré au discours direct, tout droit issu des paroles des maîtres bourgeois. Après la virgule, et contrastant vivement avec le registre de l'adjectif qui précède, l'adjectif « joli » rend plutôt compte d'un champ sémantique appartenant à la domesticité. Si l'adjectif peut être considéré comme une antiphrase lorsqu'il est prononcé de la bouche des maîtres, il trouve ici pleinement sa place dans l'ironie des domestiques qui ne seraient pas contre un peu d'animation dans l'austère escalier.

Cette ironie est flagrante, enfin, dans le discours que tient Lisa au concierge lorsque celui-ci refuse que son chien monte dans les étages.

²⁰⁶ *Ibid*, p. 108.

²⁰⁷ *Ibid*, p. 167. La phrase exacte est « C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient encore leurs pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages, dans l'étouffement muet du calorifère ».

²⁰⁸ *Ibid*, p. 313.

C'était Lisa qui, depuis quelques jours, avait ramassé un épagneul sur un trottoir. De là, de continuelles discussions avec les concierges. Le propriétaire ne voulait pas de bêtes dans la maison. Non, pas de bêtes et pas de femmes ! Déjà la cour était interdite au petit chien ; il pouvait bien faire dehors. Comme la pluie tombait depuis le matin, et qu'il rentrait les pattes trempées, M. Gourd se précipita, en criant :

— Je ne veux pas qu'il monte, entendez-vous !... Prenez-le dans vos bras.

— Tiens ! pour me salir ! dit Lisa insolente. En v'là un malheur, s'il mouillait un peu l'escalier de service !... Va, mon loulou.²⁰⁹

La jeune femme tient tête à M. Gourd dans une longue antiphrase au style particulièrement oral que Zola prête en général à la domesticité. L'usage du terme « malheur », terme fort, contraste avec le fait, banal, que le chien mouille l'escalier de service, pourtant exactement destiné à de semblables montées. Ce décalage crée l'ironie. Comme une locution toute faite, l'expression « en v'la un malheur » nous fait une fois de plus entendre la voix des bourgeois, dans les paroles de la bonne. Les domestiques ont pour habitude de dire l'escalier en se moquant de leurs maîtres et en empruntant – certes maladroitement – leurs traits de parole et tics de langage. C'est que, comme l'écrit Anne Martin-Fugier dans son étude de la domesticité féminine à Paris intitulée *La Place des bonnes*, la situation des domestiques est hautement paradoxale puisque pour « se défendre des périls que leur fait courir l'imaginaire bourgeois, ils s'arriment au code bourgeois et le font leur²¹⁰ ». La protestation quotidienne des bonnes passe par ailleurs souvent par le langage et par le « refus de corriger des fautes de style ou de prononciation²¹¹ ». Les domestiques ne peuvent pas prendre frontalement la parole devant leurs maîtres, sous peine de perdre leur situation. C'est donc indirectement et par des décalages tels que nous venons d'en observer dans la bouche de Lisa que la domesticité résiste aux maîtres et à leur porte-parole qu'est le concierge. Zola retranscrit textuellement l'oralité dans l'abréviation « v'la », manière propre aux bonnes de prononcer le terme « voilà ». On retrouve donc dans cette simple expression tout le paradoxe propre au domestique qui se doit d'être proche de son maître en lui empruntant des expressions langagières, mais sans pour autant perdre sa propre personnalité ni s'assimiler à la bourgeoisie. L'escalier est donc au cœur de ces disputes latentes entre maître et domesticité.

²⁰⁹ *Ibid*, p. 362.

²¹⁰ Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes. La Domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Grasset, 1979, p.222.

²¹¹ *Ibid*, p. 226.

2 Construire l'escalier, constituer des personnages

2.1 Les escaliers à l'image des personnages

2.1.1 Des personnages-architectes

Les personnages peuvent jouer le rôle d'architecte de l'escalier et donc en connaître à la fois les données techniques mais aussi les données sociales dont ils l'ont pourvu, sur commande certes, mais avec une part de liberté. Dans *Le Personnel du roman*, Philippe Hamon note que l'espace chez Zola construit certes le personnage, mais est aussi construit par le protagoniste, lui « qui semble toujours délégué à la fabrication de son cadre²¹² ». C'est ainsi que le personnage construit, déconstruit, aménage, déménage ; on pense tout d'abord à Octave, qui construit puis agrandit le *Bonheur des dames* :

tel est surtout Octave construisant son magasin comme une sorte de labyrinthe lui permettant de soumettre les femmes, de les broyer et de les désindividualiser comme personnes en les transformant en fonction (acheter) et en profit (la recette finale du « Bonheur ») : l'organisation des galeries, des comptoirs, et des rayons canalise les acheteuses, à travers un « apparent désordre », selon des trajets étudiés pour les faire acheter le maximum d'articles²¹³.

Michel Serres parle même d'un Octave « topologue » qui « exploite l'espace », devient « maître des angles. Des plis, des catastrophes²¹⁴ ». Mais Octave n'est pas le seul ; on pense aussi à Nana, qui ordonne la construction de ses hôtels et déménage régulièrement au gré de ses envies et de ses conquêtes masculines ; à Saccard, qui construit son hôtel particulier et fait partie des spéculateurs qui démolissent Paris pour le reconstruire ; et jusqu'à Campardon, architecte de l'escalier de *Pot-Bouille*, qui en parle à Octave Mouret dans les premiers chapitres du roman.

2.1.2 L'escalier, amplificateur des émotions

Nous avons étudié plus haut comment l'escalier provoque des émotions chez le personnage qui le parcourt. C'est ici le pendant de cette étude que nous allons effectuer puisque le personnage n'est plus passif face à l'escalier, ne se laisse plus envahir par le sentiment que ce dernier produit en lui, mais il est bel et bien actif. D'un point de vue à la fois diégétique et

²¹² Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1983, p. 213.

²¹³ *Ibid*, p. 231.

²¹⁴ Michel Serres, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, 1983, p. 294.

poétique, le personnage *construit* l'atmosphère de l'escalier en fonction de ses émotions du moment. Ainsi, telle une héroïne romantique, Denise projette sa peur sur l'escalier du grand magasin qui hérite de son propre « effroi nocturne des églises²¹⁵ », construction attributive introduite par le verbe d'état « semblait ». La nuance modale épistémique qu'elle contient manifeste la connaissance que semble avoir Denise de l'escalier, comme s'il s'agissait d'un savoir objectif. L'escalier se constitue ainsi comme intrinsèquement lié au regard que portent les personnages sur lui, et n'aurait par là-même aucune existence objective en littérature.

C'est aussi dans un sens plus concret que l'on peut entendre l'idée d'un rapport de subordination de l'escalier aux émotions des personnages. Dans *L'Assommoir*, Mme Lorilleux, fortement en colère, « partit rageusement, en faisant trembler l'escalier sous les coups de talons²¹⁶ ». L'escalier entre dans le discours en complément de la formulation au gérondif, ce qui marque à la fois le mouvement dans lequel il s'inscrit, mais aussi le rapport de simultanéité entre la colère et le tremblement de l'escalier. Cette impression est renforcée par le complément circonstanciel de manière « sous les coups de talons », vecteur physique qui transforme la colère en tremblement de l'espace. L'escalier reflète donc le caractère emporté du personnage. Il en va de même dans *Pot-Bouille* quand Auguste Vabre découvre l'adultère de Berthe et s'en plaint auprès de ses beaux-parents, avant de disparaître, excédé : « La porte de l'escalier battit, un profond silence régna²¹⁷ ». Zola fait entendre les sentiments des personnages dans l'architecture elle-même. Dans les phrases qui précèdent, la colère n'est perceptible que dans l'expression « il se soulagea de ce dernier cri ». Aussi, c'est la résonance que produit la porte claquée dans l'escalier qui constitue une projection des émotions du personnage. *Battre*, c'est produire un son, claquer sous l'impulsion d'un mouvement ; et c'est justement ce verbe qui est utilisé, et non le verbe « claquer ». C'est sémantiquement intéressant ; d'une part, l'acte est plus important que le son, et d'autre part, on peut penser qu'Auguste déplace son envie de battre sa femme sur l'architecture de l'escalier.

2.2 Les personnages à l'image des escaliers

Le personnage, donc, construit son espace. Mais Zola fait aussi « du bâtiment une sorte d'actant collectif, une *structure de manipulation* des acteurs du récit²¹⁸ ». C'est que l'espace, et

²¹⁵ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 192.

²¹⁶ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 120.

²¹⁷ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 466.

²¹⁸ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 35.

donc l'escalier, se manifeste « textuellement et stylistiquement par la promotion d'une forme, la description, qui [...] sert à proprement parler de "portrait"²¹⁹ » aux personnages. Selon Philippe Hamon, il existe dans l'œuvre zolienne trois types de milieu. Aux deux extrémités, on retrouve d'une part ceux qui sont eux-mêmes des protagonistes, et d'autre part ceux qui sont une métaphore des personnages. Entre eux, comme un espace interlope que représente parfaitement l'escalier, on retrouve ceux qui sont des « modalités qui viennent constituer les personnages²²⁰ ». Aussi, le territoire « n'est pas "à côté" ou "autour" du personnage, il constitue l'effet-personnage », bien que la relation entre les deux ne soit pas univoque. On peut donc observer des caractéristiques similaires entre l'escalier et le personnage.

L'exemple de Nana est fortement représentatif puisque les différents escaliers traversés par l'héroïne concourent à broser son portrait. Le fait même qu'elle n'ait pas de domicile fixe et ait donc à habiter une flopée d'escaliers différents tout au long du roman est en lui-même le signe de sa position sociale précaire et instable, de demi-mondaine. Peu à peu, le désir de liberté de l'héroïne la pousse à vendre son hôtel ; elle se débarrasse de l'ensemble de l'architecture qui lui appartenait. Aussi, l'expression « tout balayer²²¹ », en ce qui concerne l'architecture, signifie sa fondamentale quête de liberté et le défaut d'enracinement dans un quotidien et une condition. Par contrepoint, l'architecture – et par conséquent l'escalier – est synonyme de privation de liberté, d'enfermement, et va ainsi à l'encontre de l'essence-même du personnage de Nana. Jean-François Tonard, dans son ouvrage intitulé *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, évoque les sept logements de Nana, mais il nuance la possession qu'elle en a en écrivant qu'elle les « traverse plus qu'elle ne les occupe en véritable propriétaire des lieux²²² ». Aussi, l'escalier, en tant qu'espace de passage par excellence, est révélateur du déracinement constant opéré par la jeune femme. C'est que Nana, dans sa façon d'occuper les lieux et les escaliers, nie la notion d'habitation. L'escalier devient un espace public, quasiment au même plan que les rues extérieures. Jean Borie écrit à cet égard :

Mais l'appartement meublé et l'hôtel particulier de la courtisane riche sont, par un mouvement de perversité, de trahison profonde, conçus délibérément, cyniquement, pour l'invasion. Nana ouvre sa maison comme son corps, on y empile des hommes dans tous les coins. Il y a paradoxalement, chez cette femme si avide de luxe mobilier et immobilier, une négation de la maison, négation qui ne va point d'ailleurs sans accès de nostalgie désespérée, comme en témoigne l'épisode champêtre du livre. Nana, nous le savons, est un personnage ambigu, moitié diable et moitié victime. De même que son narcissisme

²¹⁹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, p. 206.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Emile Zola, *Nana*, p. 348.

²²² Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Frankfurt/Berlin/Paris, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1994, p. 200.

lui permet de se garder pour elle en se donnant à tous, on peut dire qu'elle est partout chez elle tout en n'ayant nulle part de chez-soi, ou encore que son hôtel est son monument mais non pas sa maison : il la représente mais ne l'habite pas.²²³

L'escalier devient donc un motif littéraire avant tout, qui permet de dresser un portrait de l'héroïne. Personnage haut en couleurs, la *mangeuse d'hommes* revendique sa supériorité sur les personnages masculins qui passent les uns après les autres dans son alcôve. La verticalité de l'escalier permet cette supériorité, d'autant plus que la chambre qu'elle occupe, au moins dans les premiers chapitres du roman, se situent à son sommet. L'escalier permet sa suprématie, que l'on rencontre dès le deuxième chapitre, dans l'impératif qu'elle emploie pour s'adresser à Labordette : « Vous me ramènerez à la porte, dit-elle pendant qu'ils descendaient l'escalier de service²²⁴ ». C'est elle qui décide de jeter les hommes dans l'escalier, et de prendre l'escalier de service pour se jouer d'eux. L'escalier, comme l'architecture qui l'entoure, est à son service. C'est donc en focalisation interne que Zola écrit :

Les richesses entassées, les meubles anciens, les étoffes de soie et d'or, les ivoires, les bronzes, dormaient dans la lumière rose des lampes ; tandis que, de tout l'hôtel muet, montait la sensation pleine d'un grand luxe, la solennité des salons de réception, l'ampleur confortable de la salle à manger, le recueillement du vaste escalier, avec la douceur des tapis et des sièges. C'était un élargissement brusque d'elle-même, de ses besoins de domination et de jouissance, de son envie de tout avoir pour tout détruire. Jamais elle n'avait senti si profondément la force de son sexe.²²⁵

Une relation de continuité semble paradoxalement s'établir entre le « recueillement du vaste escalier » et les « besoins de domination et de jouissance », « de son envie de tout avoir pour tout détruire ». Le luxe et la solennité se mêlent en elle à une sensation de puissance. Cette ambivalence somme toute fort compréhensible, qui fait de l'escalier un lieu à la fois recueilli, puissant et érotique, est clairement visible dans la décoration originale. En effet, « les vitraux luisaient dans une ombre chaude²²⁶ » ; l'ombre chaude connote une lumière tamisée, et les vitraux accentuent cet aspect d'alcôve érotique, puisque, opaques par nature, ils ne laissent pas passer le regard. Dès lors, l'escalier est le lieu où l'on peut passer sans se faire voir de l'extérieur. L'adverbe « doucement », qui caractérise les pas du comte Muffat montant les degrés de l'escalier, éclaire d'ailleurs cette atmosphère intimiste et tamisée, de langueur voire de voluptueuse nonchalance. L'escalier est donc bel et bien le reflet de son occupante : Nana est une cocotte, et le roman rempli de connotations aussi sensuelles et qu'érotiques.

²²³ Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, p. 139.

²²⁴ Emile Zola, *Nana*, p. 83.

²²⁵ *Ibid*, p. 378.

²²⁶ *Ibid*, p. 450.

CHAPITRE 3. L'ESCALIER, UNE FRONTIERE POREUSE ENTRE DIVERS TERRITOIRES

A propos de l'escalier des habitations, Raymond Mahieu écrit que

l'escalier ne semble pouvoir être pensé, et énoncé, que dans son intime liaison à l'édifice. En faire, soit l'objet d'une représentation, soit le théâtre d'une action importante, suppose qu'il soit d'une manière ou d'une autre partie d'un ensemble architectural qui, palais ou mesure, puisse se subsumer sous le terme d'habitation. Autrement dit, pour le romancier, l'escalier n'a d'existence, comme forme plastique ou comme lieu d'événements, que subordonné aux systèmes de régulation – intériorité et extériorité, exhibition et occultation, circulations et stases – qui définissent la maison.²²⁷

L'escalier est donc, dans les romans zoliens, la synecdoque de ce qui l'entoure. Tous les mouvements et les antinomies propres à une habitation sont donc particulièrement exacerbées par et dans l'escalier.

1 Public et privé, intime et *extime* : débordements et contagions

En littérature, l'escalier figure l'antithèse propre aux intérieurs – et, au-delà, propre au monde – qui distingue, selon Jean Borie, « cloisons étanches » et « confusions », puisque le « monde se partage entre une clôture de forteresse et une irrésistible béance²²⁸ ». Dans *Zola et les mythes*, ce spécialiste consacre toute une partie aux maisons zoliennes et affirme à propos de la distinction courante entre public et privé que les maisons des *Rougon-Macquart* « abritent peut-être un secret : l'opposition du privé et du public ne serait après tout que "l'intériorisation" d'une opposition plus générale qui isole l'édifice tout entier et sépare le dedans du dehors²²⁹ ». Il serait donc intéressant de rattacher l'escalier aux notions de « fêlure, lézarde, fissure ou brèche²³⁰ » que Jean Borie apparente au motif du mur qui, selon lui, « sépare », « contient » et « définit²³¹ ». L'escalier est lui aussi un espace mixte, ni univoque ni uniforme, qui renferme le « mystère de l'existence de l'Autre²³² ». Il représenterait ce lieu qui, selon Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman*

²²⁷ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 16.

²²⁸ Jean Borie, *op. cit.*, p. 127-128.

²²⁹ *Ibid*, p. 129.

²³⁰ *Ibid*, p. 131.

²³¹ *Ibid*, p. 129.

²³² *Ibid*, p. 130.

[...] sépare monde ouvert de monde clos, monde public de monde privé, monde autochtone de monde étranger [et] peut être non seulement une barrière étanche qui *sépare*, mais peut aussi être lieu mixte, ou neutre, de *réunion* des contraires et des antagonismes, mais peut être aussi lieu intermédiaire où s'affirment, se posent et s'exacerbent, en se rencontrant, les différences. Il peut être aussi bien le lieu où s'équilibrent et se neutralisent les forces contradictoires, que le creuset où elles se renforcent.²³³

1.1 De l'importance des portes, ou l'intimité incertaine

La question de l'intimité nous pousse à envisager l'escalier comme un espace à la fois ouvert et fermé, public et privé, intérieur et extérieur, selon les œuvres, les scènes romanesques et les circonstances face auxquelles se retrouvent les personnages. Philippe Hamon écrit à propos des lieux romanesques zoliens :

Même système complexe de lieux tantôt ouverts, tantôt fermés, de seuils (Monsieur Gourd, concierge, est l'exact pendant d'Archangias sur la brèche du Paradou), de barrières, de verrous, de seuils bloqués ou débloqués dans *Pot-Bouille*, où le "puits" de la cour des cuisines met en connexion l'ensemble des appartements, et devient en particulier le conduit des cancans et des informations, canal par lequel circule les ragots des bonnes sur leurs patrons, et qui s'oppose à l'escalier silencieux aux portes fermées, aux "fenêtres aveugles" de la façade, et à certains lieux de réclusion et de secret des personnages, comme ces cabinets où Duveyrier se suicide et où Adèle accouche. Les seuls lieux extérieurs à l'immeuble, l'église de l'abbé Mauduit, l'appartement où l'oncle Bachelard essaie d'enfermer Fifi Menu, et l'appartement de la maîtresse de Duveyrier, sont des lieux de fausse réclusion ou de "recueillement", en réalité "ouverts", construits sur le modèle de l'immeuble lui-même.²³⁴

Le critique résume bien le rôle de l'ouverture et de la fermeture dans *Pot-Bouille*. Il s'agit donc de recentrer notre étude non seulement sur les escaliers du roman, mais aussi sur le motif – qui lui est intrinsèquement lié – de la porte, ce seuil par excellence.

1.1.1 L'escalier comme espace clos autarcique ?

Pénétrer dans un immeuble ou un hôtel particulier à la fin du XIX^e siècle, c'est fermer derrière soi une porte d'entrée ouvrant sur l'extérieur et se trouver face à un espace intérieur clos, dont la colonne vertébrale est la cage d'escalier. Si cette expression, « cage d'escalier », provient de la forme concrète propre à l'espace où se situent les marches, enserrées entre quatre murs, elle n'est pas sans mettre en œuvre toute une sémantique autour de l'espace clos. L'escalier intérieur d'un immeuble est en effet coupé de l'effervescence parisienne, tout comme il n'est *a priori* pas ouvert sur les appartements et leur vie intime, car séparé d'eux par un système de portes et de murs. Aussi, dans *Pot-Bouille*, l'escalier semble être un espace coupé

²³³ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, p. 220-221.

²³⁴ *Ibid.*, p. 219-220.

du monde, dont la « paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle du dehors²³⁵ » souligne le caractère autarcique et éminemment marginal. On peut s'étonner de la comparaison entre l'atmosphère de l'escalier et celle de l'intérieur d'un appartement bourgeois, mais on retrouve en effet cette « paix morte » dans le salon collet monté de la comtesse Sabine – *alias* Mme Muffat –, à l'ouverture du troisième chapitre de *Nana*. Le lecteur pénètre alors « dans une dignité froide, dans des mœurs anciennes, un âge disparu exhalant une odeur de dévotion²³⁶ », toute une atmosphère aristocrate, donc, que contrefont les bourgeois. Par ailleurs, dans une communication intitulée « Espace clos, espace ouvert dans *L'Assommoir*²³⁷ », Anne Belgrand liste les espaces du roman que l'on peut considérer comme clos et ceux qui appartiennent plutôt aux espaces ouverts. On remarque dans son développement que les espaces liés de près ou de loin à l'escalier sont des lieux clos, tels que la niche du père Bru ou l'ultime refuge de Gervaise. Ces lieux strictement fermés sont selon elle symbole de douleur, d'étouffement et de souffrance. En fait, écrit-elle, l'espace ouvert est rare dans *L'Assommoir*. Il est d'ailleurs pour Gervaise un espace imaginaire, qui contrevient – concrètement et symboliquement – à la *réalité* fermée de l'escalier et de l'immeuble.

L'idéal de la maison est un intérieur découpé en divers territoires, parfaitement agencés et qui n'empiètent pas l'un sur l'autre. Pourtant, Jean Borie affirme que c'est un idéal qui ne fonctionne pas chez Zola. Ce dernier met en scène le mystère par les frontières floues que cachent en réalité les murs savamment gardés et fermés de l'escalier, provoquant les « tensions et les angoisses qui se dissimulent dans la paix trompeuse des foyers heureux²³⁸ ». De nombreux personnages et familles vivent à première vue dans des « appartements-citadelles jalousement, hermétiquement clos²³⁹ ». Mais c'est pour mieux mettre sous les yeux du lecteur une réalité plus nébuleuse : les murs cachent des mœurs dépravées. La « clôture décente favorise la licence, et les séparations si rigidement maintenues pour le spectateur, pour l'homme de la rue, tombent pour l'initié²⁴⁰ ». Aussi, le caractère clos de l'escalier est à nuancer puisqu'il dépend des lieux et des propriétaires. Si, chez la comtesse Sabine, l'absence de l'escalier nous fait comprendre que la frontière entre les appartements et l'escalier est épaisse, il n'en est pas de même chez

²³⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 34.

²³⁶ Emile Zola, *Nana*, p. 85.

²³⁷ Anne Belgrand, « Espace clos, espace ouvert dans *L'Assommoir* de Zola », dans Crouzet, Michel (dir.), *Espaces romanesques*, Paris, P.U.F., 1982, p.5-14.

²³⁸ Jean Borie, *op. cit.*, p. 137.

²³⁹ *Ibid*, p. 148-149.

²⁴⁰ *Ibid*, p. 150.

Nana, où l'escalier est éminemment ouvert, à la fois sur la rue, sur les appartements et aux turpitudes morales, comme le prouve l'ensemble du deuxième chapitre.

1.1.2 Des scènes privées dans l'escalier public

En réalité, on ne trouve pas vraiment de frontière immuable de part et d'autre de l'escalier. Au contraire, le propre de cet espace est justement d'être cette frontière-même, éminemment poreuse, et qui tend à devenir un front selon les circonstances et les types d'escaliers. Aussi, Zola place parfois dans l'escalier – *a priori* lieu public puisqu'espace de passage – des scènes appartenant à la vie quotidienne, des instants privés. On le voit surtout dans *L'Assommoir*, lorsque Gervaise, poussée par Coupeau, monte pour la première fois les marches qui mènent au sixième étage. Telle une scène de genre, quasi-picturale avec les verbes à l'imparfait de description, une « famille [...] barrait le palier ; le père lavait des assiettes sur un petit fourneau de terre, près du plomb, tandis que la mère, adossée à la rampe, nettoyait le bambin, avant d'aller le coucher²⁴¹ ». L'escalier sert de support à la vie privée dans cet immeuble ouvrier ; la vaisselle, la toilette, moments prosaïques et intimes, trouvent leur place sur le palier. Plus loin, l'escalier est au cœur de l'accouchement et prend des allures de salle de travail lorsque les douleurs s'y déclarent. « Dans l'escalier, elle fut prise d'une telle crise, qu'elle dut s'asseoir au beau milieu des marches ; et elle serrait ses deux poings sur sa bouche, pour ne pas crier, parce qu'elle éprouvait une honte à être trouvée là par des hommes, s'il en montait²⁴² ». L'escalier est donc un lieu de vie, au même titre que les intérieurs trop réduits et étouffants qui trouvent dans l'escalier leur dépendance. Dans *Pot-Bouille*, l'absence d'action dans les escaliers est significative ; c'est le lieu public de la décence où, par conséquent, aucune scène privée ne doit avoir lieu. Lorsque Berthe, en pleine nuit, se retrouve en chemise dans le grand escalier, il s'agit d'une crise qui met à mal la respectabilité de l'immeuble en anéantissant la frontière entre vie intime et vie publique. Dans *L'Assommoir*, rien de semblable, puisque la frontière est dépassée sans que cela paraisse choquant ou déplacé. Gervaise éprouve une faible honte, un élan de pudeur face à la gent masculine. Toutefois, la situation se dégrade au fil du roman, et les réticences de Gervaise à laisser libre cours à son intimité dans l'escalier s'évanouissent lorsqu'à la fin du roman, elle prend la place du père Bru et vit dans son trou, sous l'escalier. L'intimité finit par se fondre avec le public de l'escalier, jusqu'à ne faire qu'un.

²⁴¹ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 75.

²⁴² *Ibid*, p. 129.

1.1.3 Les portes entrebâillées pour un intérieur ouvert sur l'escalier

Le rapport ambivalent que nourrit l'escalier avec les appartements se loge principalement dans le motif de la porte, lui-même éminemment double. Elle peut être en bois, en marbre, en fer, luxueuse, capitonnée, simple ou branlante, mais le matériau n'importe que pour faciliter ou non l'écoute de celui qui tend l'oreille depuis l'escalier pour entendre ce qui se passe à l'intérieur – ou inversement. Le degré d'ouverture – la porte peut être ouverte, fermée ou même entrouverte – est en effet plus signifiant que la matière. Zola joue sur les trois états de ce seuil, faisant de lui un équivalent quasi-exact de l'escalier lui-même. C'est ce qu'écrit Jean-Pierre Leduc-Adine lorsqu'il affirme que la porte

constitue un lieu stratégique, scénique, puisque, fermée, elle isole, et, ouverte, elle permet de communiquer : c'est l'espace liminal entre privé et public. Et l'escalier lui aussi réunit et sépare les diverses cellules familiales. En instaurant l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, il caractérise bien l'empilement des espaces compartimentés, cellules dans l'espace urbain.²⁴³

Mais il est un état de la porte qu'il n'embrasse pas dans son relevé : la porte peut en effet être *entrebâillée*. Le regard peut ainsi concrètement passer outre la barrière de la porte et pénétrer de l'escalier vers l'intérieur, mais l'ambiguïté provient du fait que le regard n'est dans ce cas pas pleinement invité à envahir l'espace privé.

Dans l'immeuble de *Pot-Bouille*, les principes président à la fermeture des portes, et l'escalier doit rester cet espace clos coupé aussi bien de l'extérieur urbain que de l'intérieur du foyer. Aussi, le maison retrouve « le train de son honnêteté bourgeoise » puisque « derrière les portes d'acajou, de nouveaux abîmes de vertu se creusaient ; le monsieur du troisième venait travailler une nuit par semaine, l'autre Mme Campardon passait avec la rigidité de ses principes, les bonnes étalaient des tabliers éclatants de blancheur²⁴⁴ ». La préposition « derrière » sépare implicitement l'espace de l'escalier et les intérieurs, même si cette mention peut sembler ambiguë, puisque profondément déictique, relative au point de vue, selon que le regard se place depuis l'intérieur ou depuis l'extérieur de l'appartement. Quoi qu'il en soit, on comprend que le public tend à ne pas pénétrer dans l'espace privé. L'adjectif « chaste » qualifiant les portes peut surprendre mais s'explique ; les portes, ainsi personnifiées, sont, au même titre que l'escalier, symboles de la respectabilité construite des occupants. Placées en juxtaposition

²⁴³ Jean-Pierre Leduc-Adine, *op. cit.*, p. 135-136.

²⁴⁴ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 480-481.

syntaxique vis-à-vis de l'escalier, et introduites par la préposition d'accompagnement « avec », elles semblent associées à l'escalier en tant que frontière morale.

Toutefois, les portes peuvent aussi, dans certains romans, être ouvertes, à des degrés différents. Dans *L'Assommoir*, toujours lors de la première montée de Gervaise dans l'immeuble de Coupeau, se succèdent sur plusieurs pages les mentions des portes – plus ou moins – ouvertes. « Au premier étage, Gervaise aperçut, dans l'entrebâillement d'une porte [...], deux hommes attablés devant une toile cirée desservie ». Plus loin, on « se battait au quatrième : un piétinement dont le plancher tremblait, des meubles culbutés, un effroyable tapage de jurons et de coups ; ce qui n'empêchait pas les voisins d'en face de jouer aux cartes, la porte ouverte, pour avoir de l'air ». Enfin, « les portes uniformes, à la file comme des portes de prison ou de couvent, continuaient à montrer, presque toutes grandes ouvertes²⁴⁵ ». Ces différentes portes sont construites en gradation, la première simplement entrebâillée, la deuxième ouverte sur des joueurs de cartes, là où la troisième référence fait mention des portes « presque toutes grandes ouvertes », l'adjectif « grandes » mettant en valeur l'absence totale de pudeur de la part des occupants. Par ailleurs, on constate une étrange antithèse entre l'expression « de prison ou de couvent » d'une part, et d'autre part cette remarquable ouverture des portes qui vient remettre en question la dénotation carcérale. L'escalier est au cœur d'une confusion ; il souligne le fait que l'espace de la maison est lui-même confus, puisqu'on ne peut trancher entre ouverture et fermeture. Il est d'ailleurs représentatif de l'ambivalence de Gervaise entre son besoin de l'intime et son envie d'espace ouvert sur l'extérieur, elle qui porte souvent son attention sur ses voisins de palier. C'est que, au « plus profond du corps de la maison, qu'il traverse de part en part, l'escalier est surtout une extraordinaire chambre de perception sensorielle où viennent se trahir des intimités mal préservées²⁴⁶ ». De même, si nous avons dit que les bourgeois de *Pot-Bouille* espèrent laisser les portes refermées sur leurs secrets de famille afin qu'ils n'envahissent pas l'escalier, dans les faits, certaines scènes du roman présentent une porte malencontreusement ouverte, permettant à celui qui monte les marches de voir à l'intérieur de l'appartement. Dans le quatrième chapitre, Octave rencontre Marie Pichon et s'immisce dans son intimité par un rapport charnel. « La porte n'avait pas même été fermée, la solennité de l'escalier montait au milieu du silence²⁴⁷ ».

Si le matériau et le luxe de la porte importent peu, il est un cas où son épaisseur peut avoir du poids. Une porte, même fermée, peut laisser passer des sons. Celui qui tend l'oreille

²⁴⁵ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 76.

²⁴⁶ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 22.

²⁴⁷ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 126.

depuis l'escalier pour percer les secrets de l'intérieur et entendre ce qui s'y dit espère que la porte ne sera pas un obstacle trop conséquent. C'est le cas du comte Muffat, dans le treizième chapitre de *Nana*, qui, un soir, « derrière une porte, [...] avait entendu Nana raconter furieusement à sa femme de chambre qu'un prétendu riche venait de la flouer²⁴⁸ ». Suit alors la retranscription au discours indirect libre de la conversation qu'il a surprise, donnant ainsi à entendre les paroles rapportées de l'héroïne : « oui, un bel homme, qui se disait américain, avec des mines d'or dans son pays, un salaud qui s'en était allé pendant son sommeil, sans laisser un sou, en emportant même un cahier de papier à cigarettes ». Un point-virgule sépare l'introduction du discours retranscrit et le discours indirect libre lui-même. Ce point-virgule peut symboliquement et typologiquement représenter la porte de l'appartement de Nana, qui fait volontairement et visuellement obstacle à la vision qu'a le comte de la scène. Mais le point-virgule n'est pas un point ; si la porte ne laisse pas passer le regard, elle laisse passer les sons. La frontière n'est pas complètement étanche. La conclusion advient alors : « et le comte, très pâle, avait redescendu l'escalier sur la pointe des pieds, pour ne pas savoir ».

1.1.4 Continuité et contagion de l'intérieur sur l'extérieur, de l'extérieur sur l'intérieur

La frontière entre les appartements privés et l'escalier public est donc poreuse. Mais plus que deux entités distinctes pouvant communiquer par le regard et les allées et venues, voire par le débordement de l'un sur l'autre, le propre de l'escalier en littérature pourrait être de se situer dans la continuité des appartements, afin de créer un seul et même univers qui supprimerait la frontière.

Dans le dixième chapitre de *Pot-Bouille*, Bachelard, Trublot et Gueulin accompagnent Duveyrier chez Clarisse, sa maîtresse. Ils montent sans bruit les étages où le « gaz de l'escalier brûlait avec la flamme droite et immobile d'une lampe de chapelle²⁴⁹ ». Fait écho à la dimension quasi-religieuse de cette montée le vide de l'appartement de Clarisse qui s'est enfuie. En effet, « l'antichambre était vide », « vide aussi le grand salon et vide le petit salon », « la chambre était également nue, de cette nudité laide et glacée du plâtre, dont on a arraché les tentures²⁵⁰ ». Aussi, « l'air de la rue avait mis là une humidité et une fadeur de place publique ». L'humidité, le silence et le dénuement des murs rappellent l'atmosphère de l'escalier, faisant de lui *l'antichambre* de l'appartement qui, dans une solennité religieuse, retrouve sa vertu. Cette idée

²⁴⁸ Emile Zola, *Nana*, p. 476.

²⁴⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 282.

²⁵⁰ *Ibid*, p. 283-284.

de continuité est encore plus explicite par la suite. La phrase « Ces messieurs, à la file, continuaient la procession de l'escalier²⁵¹ » renvoie à celle de la montée des étages, deux pages auparavant : « Ce fut, dans un silence, le dos rond, qu'ils montèrent les escaliers à la file ». On retrouve le même registre, et presque les mêmes termes, pour caractériser l'escalier et les intérieurs. Aussi, l'expression qui débute par le participe présent « mettant le long des étages mornes le bruit interminable de leurs pas » trouve son écho deux pages plus loin par l'expression à l'indicatif « sur les parquets, dans l'air morne, le bruit de leurs pas prenait des sonorités tristes ». L'atmosphère est la même d'un espace à l'autre, tout comme les personnages semblent s'y tenir de la même façon, avec les mêmes mouvements.

Dans *Pot-Bouille*, donc, le rapport à l'escalier contamine l'intérieur des appartements. Il semble que dans *Nana*, ce soit l'inverse, et que l'intérieur de la complicité intime contamine l'extérieur respectable. Après un épisode charnel dans la chambre entre l'héroïne et Philippe Hugon, d'une « brusque envolée de gaieté, des voix tendres qui chuchotaient, des rires étouffés de femme qu'on chatouille », Nana « reconduisit Philippe jusqu'à l'escalier, avec un échange de paroles cordiales et familières²⁵² ». On peut observer dans la conclusion de ce passage, une antithèse entre le verbe « reconduire » et l'adjectif « cordiales » d'une part, et d'autre part les « paroles [...] familières ». En effet, reconduire quelqu'un jusqu'à l'escalier est un rituel propre à la haute société, tandis que des familiarités échangées par deux personnes de sexe opposé, et qui ne sont pourtant pas voués au mariage, s'écartent bien plus des conventions morales. Aussi, dans *Nana*, la tension entre la respectabilité et la licence se fait comprendre par la contagion des atmosphères. L'adverbe « d'ailleurs » souligne syntaxiquement la relation de continuité avec ce qui précède, à savoir « l'envolée de gaieté », « les voix tendres qui chuchotaient », « les rires étouffés de femme qu'on chatouille ». Nana se soucie plus du plaisir que de la bonne conduite mondaine et l'escalier est contaminé par cette démarche.

1.1.5 La relativité du caractère public de l'escalier

Il semble enfin que certaines scènes inversent la tendance, quand même majoritaire, de l'escalier à être un lieu public, par opposition aux intérieurs, lieux de l'intimité. En effet, le regard sur l'escalier est relatif. Certains passages et affirmations des personnages sur l'escalier peuvent en effet surprendre, comme c'est le cas dans le onzième chapitre de *L'Assommoir*. La

²⁵¹ *Ibid*, p. 285.

²⁵² Emile Zola, *Nana*, p. 353.

jeune Nana prend l'habitude de vivre une vie dissolue, au crochet de sa mère mais surtout de mâles âgés qui l'entretiennent. Un jour, sa tante, Mme Lerat, la sœur de Coupeau, la surprend et lui demande de se confier à elle : « Ecoute, mon petit chat, il faudra tout me dire. Maintenant, tu n'as plus rien à craindre²⁵³ ». Nana n'y oppose presque aucun obstacle : « Et Nana ne fit pas de façons. Seulement, elle prit Mme Lerat par le cou, la força à redescendre deux marches, parce que, vrai, ça ne pouvait pas se répéter tout haut, même dans un escalier ». A travers le discours indirect libre, Zola fait entendre les paroles de Nana, dont le contenu tend à surprendre, notamment par l'expression à effet de surenchère « même dans un escalier ». La négation laisse supposer que beaucoup de confidences, même intimes, peuvent se faire dans un escalier, mais que pourtant la vérité que Nana doit confier à sa tante est si compromettante que même l'escalier ne peut l'entendre. Cette idée contrevient à ce que nous avons jusque-là admis au sujet de l'escalier car, selon Nana, il peut parfois être le lieu d'une certaine intimité.

Le caractère privé ou public de l'escalier est pleinement relatif aux circonstances qui poussent les personnages à parler de lui ou à s'y tenir. Le perron, par exemple, appartient certes à l'espace privé mais n'est pas pour autant un lieu de pleine intimité. Pourtant, lors de la réception donnée par Aristide au début de *La Curée*, M. de Mussy, qui se demande comment il a perdu les faveurs de Renée, demande à Maxime s'il est possible de sortir sur le perron pour en discuter : « Une large porte-fenêtre s'ouvrait sur le perron [...]. M. de Mussy vint prendre familièrement le bras de Maxime [...]. Il l'entraîna sur la terrasse, et après qu'ils eurent allumé un cigare, il se plaignit amèrement de Renée²⁵⁴ ». L'échange entre confidents se fait sur le perron, parce que le monde est à l'intérieur, et que personne n'est à l'extérieur pour entendre la confidence en question. Le même type d'inversion se réitère plus loin dans le roman lorsque, Maxime et Renée se retrouvent à une soirée masquée chez Blanche Muller, en compagnie de Laure d'Aurigny, Suzanne Haffner, Adeline d'Espanet, M. de Saffré et M. de Mussy. Ce dernier se présente alors que les deux amants sortent de la réception, et ne sachant pas que Renée se cache derrière le masque de celle qui accompagne Maxime, il parle d'elle et dit au jeune homme : « Dites-lui bien que vous m'avez vu les larmes aux yeux²⁵⁵ ». L'expression qui suit place l'escalier au cœur des répliques et sépare l'échange public et l'espace privé.

– Soyez tranquille, votre commission sera faite », dit le jeune homme avec un rire singulier.

Et, dans l'escalier :

« Eh bien ! belle-maman, ce pauvre garçon ne t'a pas touché ? »

²⁵³ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 428.

²⁵⁴ Emile Zola, *La Curée*, p. 70.

²⁵⁵ *Ibid*, p. 174.

Deux propositions se trouvent de part et d'autre de l'escalier ; d'un côté la parole publique, prononcé dans les appartements, et de l'autre la parole privée, paradoxalement prononcée dans l'escalier. Ce dernier, ici introduit par la conjonction de coordination « et » et la préposition locative « dans », permet d'articuler les deux sphères. Cette succincte transition constitue un décalage ironique. L'escalier est alors l'endroit où l'on parle, où l'on se fait des confidences et où l'on effectue un retour sur ce qui vient de se passer. Il suffit que la porte soit ouverte ou fermée pour tout changer.

1.2 Le lieu du voyeurisme

1.2.1 Surprendre quelqu'un dans l'escalier : le lieu où l'on voit

L'ambivalence de l'escalier entre espace privé et espace public se noue, entre autres, autour de la notion de voyeurisme. Ce terme, non encore attesté au XIX^e siècle, est dérivé du substantif « voyeur », qui s'en tient, jusqu'à la fin du siècle, à désigner « celui, celle qui regarde, qui assiste à... comme curieux, curieuse²⁵⁶ ». Il ne prend la connotation érotique et péjorative qu'on lui connaît aujourd'hui qu'à partir de 1883. L'escalier zolien permet la conjonction de ces deux sens. Il n'est pas un lieu destiné à ce qu'on s'y attarde ; aussi, s'arrêter dans l'escalier n'est jamais innocent, souvent furtif et presque « contre-nature²⁵⁷ », comme le souligne Raymond Mahieu. En tant que lieu de passage aux multiples recoins, il favorise le passage du regard curieux, voire inquisiteur, qui scrute les étages. Un personnage qui désire en savoir davantage sur un autre choisit souvent ce biais pour observer ses moindres faits et gestes. Une phrase de *L'Assommoir* est à cet égard fort significative. Au début du roman, Mme Boche, figure par excellence de la commère, et future concierge de l'immeuble où vivra Gervaise, fait un rapport précis à l'héroïne de sa patrouille dans l'escalier pour y déceler les faits et gestes de Lantier. Zola lui fait dire : « Alors, j'ai voulu savoir, j'ai regardé dans l'escalier²⁵⁸ ». La virgule qui sépare et juxtapose les deux propositions joue ici le rôle d'une conjonction de coordination à valeur de conséquence ; le fait de vouloir savoir a pour corollaire immédiat et comme évident la décision de regarder dans l'escalier en quête de la connaissance. Mme Boche assume pleinement son regard curieux, et exprime ainsi l'évidence de l'espionnage *via* l'escalier. C'est

²⁵⁶ Emile Littré, « VOYEUR », *op. cit.* [en ligne], consulté le 10 août 2020. URL : <https://www.littre.org/definition/voyeur>.

²⁵⁷ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 43.

²⁵⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 43.

ainsi que, dans *Au Bonheur des dames*, Denise se retrouve voyeuse – mais malgré elle –, le jour où, « au bas du petit escalier de gauche²⁵⁹ », elle surprend les autres employés du grand magasin en pleine conversation à son sujet, mais c'est à ses dépens puisqu'elle s'écroule de douleur en apprenant ce qui se dit et les commérages erronés qui circulent.

Le sens premier du terme « voyeurisme » – ce regard curieux porté par un personnage sur les hommes et les choses qui l'entourent – est éminemment porteur pour traiter de la relation qu'entretient Octave Mouret à l'escalier dans *Pot-Bouille*, si ce n'est dans *Au Bonheur des dames*. Posté au sommet de l'escalier ou sur le pas de sa porte, il se fait sans cesse guetteur de la vie des occupants. Zola utilise lui-même le verbe « guetter », puisqu'au début du quatrième chapitre du roman, Octave se met littéralement en chasse et aiguise son regard. En effet, « [dès] le lendemain, Octave s'occupa de Valérie. Il guetta ses habitudes, sut l'heure où il courait la chance de la rencontrer dans l'escalier ». Zola prend le temps de mentionner que « l'escalier restait désert et solennel²⁶⁰ », plantant ainsi un décor particulièrement propice aux actes voyeuristes du personnage. Ce dernier est par ailleurs coutumier du fait puisque dans un passage portant sur le magasin « Au Bonheur des dames », alors tenu par Mme Hédouin, Octave surprend Campardon et Mlle Gasparine, « en haut de l'escalier tournant²⁶¹ », échangeant un baiser après une conversation ambiguë au sujet de Mme Campardon. Cette semi-vision étaye la propension d'Octave au voyeurisme, lui qui, par la suite, sera en quête de plus d'informations sur cette relation cachée et sur « l'état » de Mme Campardon. Dans le magasin, l'escalier, encombré d'une « pyramide faite de pièces de calicot symétriquement rangées », laisse passer le regard autant qu'il constitue une barrière à la vision distincte. Cette disposition, idéale pour les relations cachées, l'est aussi, de l'autre côté du miroir, pour le mécanisme voyeuriste. En effet, Emilie Piton-Foucault – jeune chercheuse spécialiste de Zola et dont la thèse, publiée en 2015, s'intitule *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart* – développe une théorie du voyeurisme à l'œuvre dans les romans zoliens et commence par définir son paradoxe majeur dans les termes qui suivent :

Le voyeurisme est une pulsion scopique, mais il relève surtout d'un dysfonctionnement de la faculté désirante : le voyeur est en état de désir de voir permanent ; or le désir n'existe que s'il n'est pas satisfait ; ce ne peut donc être qu'à cette seule condition qu'il parvient à s'autoalimenter. Dès lors, la vision devient l'ennemi du voyeur : en satisfaisant le désir, elle le détruit automatiquement. Ce mécanisme suppose que

²⁵⁹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 354.

²⁶⁰ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 104-105.

²⁶¹ *Ibid*, p. 47.

le voyeur mette en place tout un système permettant de garantir l'échec de sa pulsion scopique, afin qu'elle puisse perdurer.²⁶²

Le milieu soumet donc au voyeur des obstacles, tels que la pile de vêtements au milieu du magasin, ou même les marches de l'escalier qui empêchent le son de pleinement se propager à travers l'espace, ou encore la distance que les degrés imposent à celui qui veut s'approcher pour entendre sans pour autant se faire surprendre.

Reprenant par ailleurs une théorie freudienne selon laquelle le voyeurisme relève de l'anéantissement et de la destruction, Emilie Piton-Foucault écrit que le regard est toujours contact avec l'autre. Ainsi, le voyeurisme serait un rapport à l'autre fondé sur une certaine violence, par la transitivité qu'il suggère ; le but du voyeur, poursuit en effet Emilie Piton-Foucault, « n'est donc pas véritablement de "voir", mais de réitérer l'agression qu'il a lui-même reçue, en faisant en sorte que l'autre se sente regardé²⁶³ ». Il est possible de comprendre ainsi le comportement de la tante Sidonie lors du dénouement de *La Curée*. Renée, sur le point de faire une scène de jalousie à Maxime, son amant, pousse ce dernier dans l'escalier qui monte du petit salon au cabinet de toilette. Elle espère être discrète mais la spectatrice extérieure qu'est Mme Sidonie surprend la scène et en informe le mari de Renée. De l'observation à titre personnel au complot machiavélique aux allures de vengeance, il n'y a qu'un pas – ou plutôt qu'une course rapide. Sans autre transition que le point, deux phrases s'enchaînent ; elle voit, elle agit. « Elle vit les jambes d'un homme s'enfoncer au milieu des ténèbres du petit escalier. Un sourire pâle éclaira son visage de cire, et, retroussant sa jupe de magicienne pour aller plus vite, elle chercha son frère [...]»²⁶⁴. Cette « magicienne », devenue presque sorcière sous le coup des qualificatifs « pâle » et « de cire », prend du plaisir à guetter l'autre et à dénoncer l'acte qui signe la perte de Renée. Dix pages plus loin, la subordonnée de but « pour jouir du drame » explique que la tante se soit « postée de nouveau sur le perron de la serre²⁶⁵ ». Bien plus qu'une quête de ragots telle que les bonnes de *Pot-Bouille* en ont l'apanage, la surveillance opérée par la tante Sidonie révèle la délectation qu'un voyeur prend à observer son objet.

²⁶² Emilie Piton-Foucault, *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 500.

²⁶³ *Ibid*, p. 508.

²⁶⁴ Emile Zola, *La Curée*, p. 304.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 314.

1.2.2 Espionner quelqu'un depuis l'escalier : le lieu d'où l'on voit

Les portes entrebâillées – voire totalement ouvertes sur l'escalier – remettent en question la frontière entre espace public et espace privé, laissant passer le regard d'un personnage extérieur dans l'intimité d'un ménage. Les personnages voyeurs s'emparent de cette conjoncture qui attise leur curiosité. En effet, dans le sixième chapitre de *Pot-Bouille*, Octave Mouret trouve sur son passage dans l'escalier la porte entrebâillée donnant chez un personnage qui attise la curiosité de l'immeuble tout entier : l'écrivain.

Mais, sur le palier, un spectacle imprévu l'intéressa. La porte de la chambre louée au monsieur très distingué, dont on ne disait pas le nom, se trouvait ouverte ; et c'était un événement, car elle restait toujours close, comme barrée d'un silence de tombe. Sa surprise augmenta : il **cherchait du regard** le bureau du monsieur et découvrait à la place l'angle d'un grand lit, quand il **vit** sortir une dame mince, vêtue de noir, le visage caché sous une épaisse voilette. Derrière elle, la porte s'était refermée, sans bruit.

Alors, très intrigué, il descendit sur les talons de la dame, pour savoir si elle était jolie. Mais elle filait avec une légèreté inquiète, effleurant à peine la moquette de ses petites bottines, ne laissant d'autre trace, dans la maison, qu'un parfum évaporé de verveine. Comme il arrivait au vestibule, elle disparaissait, et il **aperçut seulement** M. Gourd, debout sous le porche, qui la saluait très bas, en ôtant sa calotte.²⁶⁶

Le lexique de la surprise et de l'intérêt soudain que nous avons souligné dans ce passage met en évidence la curiosité pantoise d'Octave qui souhaite en savoir davantage (sur la place des meubles dans l'appartement, l'apparence physique de la « dame » qui sort). Zola met en place le vocabulaire du regard, et de la vision d'abord provoquée puisqu'il « cherchait du regard », puis involontaire avec le verbe neutre « vit », et enfin déceptive, marquée par l'ajout de l'adverbe « seulement » à un verbe marquant déjà une faible vision, « aperçut ». Le voyeur semble déçu mais le mécaniste voyeuriste reste vivace et n'en ressort que plus fort, si l'on suit la thèse d'Emilie Piton-Foucault selon laquelle le voyeurisme, désir par excellence, est encouragé par ses échecs.

Au moment de la première montée des six étages de l'immeuble rue de la Goutte-d'Or par Gervaise, les portes ouvertes lui donnent l'occasion de se renseigner sur les mœurs des habitants de l'immeuble qu'elle habitera bientôt et qu'elle ne connaît pas encore. Se succèdent sur deux pages plusieurs remarques, comme des scènes de vie surprises dans la montée. Ainsi, au premier étage, « Gervaise aperçut, dans l'entrebâillement d'une porte, sur laquelle le mot : *Dessinateur*, était écrit en grosses lettres, deux hommes attablés devant une toile cirée desservie, causant furieusement, au milieu de la fumée de leurs pipes ». Puis, on « se battait au quatrième : un piétinement dont le plancher tremblait, des meubles culbutés, un effroyable

²⁶⁶ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 169-170.

tapage de jurons et de coups ; ce qui n'empêchait pas les voisins d'en face de jouer aux cartes, la porte ouverte, pour avoir de l'air ». Plus loin, « Gervaise vit encore, au moment où une grande fille rentrait avec un seau dans une chambre voisine, un lit défait, où un homme en manches de chemise attendait, vautre, les yeux en l'air²⁶⁷ ».

1.2.3 La figure du concierge, ou l'échec de la vision

L'escalier semble un espace parfait pour la surveillance et le voyeurisme qui réduit l'intimité des divers occupants. Lui, comme l'immeuble dont il est souvent la métonymie, est un creuset social dans lequel cohabitent les divers occupants de l'immeuble, du *propriétaire* au *locataire*²⁶⁸. Entre les deux se situe le concierge, qui naît au XIX^e siècle, dans le même temps que les immeubles de rapport, dont la charge lui revient. Il fait office de « tampon social », comme l'écrit Adolphe Hodée : « Le propriétaire mettra entre lui et son locataire un tampon social, la concierge qui fera office de gérant la plupart du temps²⁶⁹ ». Il a pour fonction de représenter le propriétaire de l'immeuble et de servir les locataires. Dans les représentations littéraires qui sont faites de lui, et notamment dans les romans zoliens, on le voit comme un homme à l'affût de tout ragot et de tout manquement à la respectabilité du lieu. En cela, et parce qu'il est donc, selon Caroline Strobbe, un « témoin et actant de tous les instants, qu'il s'agisse de la vie publique, économique ou privée des locataires²⁷⁰ », le concierge est peu aimé, « considéré comme une peste » et, bien souvent, craint par les locataires. Dans *Pot-Bouille*, le narrateur mentionne régulièrement la présence dans l'escalier de M. Gourd, aux aguets, qui effraie Octave Mouret, comme dans ce passage : « Précisément, c'était un mardi soir qu'Octave découvrit M. Gourd, planté près de sa chambre. Cela redoublait ses inquiétudes. Depuis huit jours, il suppliait en vain Berthe de monter le retrouver, quand toute la maison dormirait. Le concierge avait-il donc deviné ?²⁷¹ ». Les locataires sont souvent peu enclins à souffrir la présence des concierges. Aussi, Gervaise s'ouvre de son malaise à son mari le jour où elle se rend compte que Mme Boche, la concierge, pénètre de plus en plus leur intimité : « sans doute

²⁶⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 76- 77.

²⁶⁸ Nous reprenons là une distinction flaubertienne. Dans son *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert divise l'humanité en deux catégories, les propriétaires et les locataires, et cette distinction semble même prévaloir sur la distinction entre homme et femme : « Propriétaires : les humains se divisent en deux grandes classes, les propriétaires et les locataires » (Paris, Éditions du Boucher, 2002, p. 75).

²⁶⁹ Adolphe Hodée, dans *Bulletin Folklorique d'Île de France* (1958), cité par Caroline Strobbe, dans « Concierge. La difficile (recon)naissance de la femme », *Romantisme* [en ligne], n°159, 2013, p. 135, consulté le 12 août 2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-1-page-135.htm#>.

²⁷⁰ Caroline Strobbe, *op. cit.*, p. 136.

²⁷¹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 355.

elle avait confiance en madame Boche ; seulement ça la mettait hors d'elle de voir une étrangère s'installer dans sa chambre, ouvrir les tiroirs, toucher à ses affaires²⁷² ». Le concierge, donc, « se tient à la frontière du public et du privé²⁷³ », trop souvent pour les locataires qui, historiquement, fomentent une haine particulièrement vivace envers ces yeux partout présents.

Toutefois, Emilie Piton-Foucault pointe du doigt l'échec de ces tentatives pour observer et voir. Selon elle, le personnage

qui ne cesse d'épier, qui organise sa vie en fonction de ce désir permanent de voir et de savoir, qui ne vit d'ailleurs que pour ce désir, dont l'identité même renvoie à la fois étymologiquement au savoir et au vecteur qu'est le regard du guetteur [...] ne voit paradoxalement jamais rien, si ce n'est des simulacres, des silhouettes, des ombres échappées, entièrement soumis à la subjectivité.²⁷⁴

Si l'on observe les évocations de la croisade menée par M. Gourd dans les escaliers contre les infractions au code tacite de la respectabilité dans l'immeuble, on remarque une gradation dans les marques de son échec. En effet, lorsque Théophile se met en colère contre sa famille, dans le onzième chapitre de *Pot-Bouille*, il « referma la porte à la volée, si rudement, que toutes les portes de l'escalier battirent. M. Gourd, aux écoutes, fut alarmé. D'un coup d'œil, il fouilla les étages ; mais il aperçut seulement le fin profil de madame Juteur²⁷⁵ ». L'insuccès est ici marqué par le simple adverbe, positif et faible, « seulement ». Plus loin, le concierge ne guette plus de manière hachée, suivant les circonstances, mais désormais sans interruption.

Depuis quelque temps, M. Gourd rôdait d'un air de mystère et d'inquiétude. On le rencontrait filant sans bruit, l'œil ouvert, l'oreille tendue, montant sans cesse les deux escaliers, où des locataires l'avaient même aperçu faisant des rondes de nuit. Certainement, la moralité de la maison le préoccupait ; il y sentait comme un souffle de choses déshonnêtes qui troublait la nudité froide de la cour, la paix recueillie du vestibule, les belles vertus domestiques des étages.²⁷⁶

Mais à travers les imparfaits à valeur inchoative, ne sont mentionnées que ses recherches, jamais le but atteint. Plus loin, « Octave, toujours à la recherche d'un coin de sécurité, y rencontrait partout M. Gourd, guettant les choses déshonnêtes dont frissonnaient les murs, filant sans bruit, hanté par des ventres de femmes enceintes²⁷⁷ ». Le participe passé « hanté » souligne l'obsession que revêt la chasse, mais là encore, elle n'est pas couronnée de succès. Le treizième chapitre se clôt enfin sur l'échec total du concierge, grâce à la négation répétée deux fois avec

²⁷² Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 134.

²⁷³ Roger-Henri Guerrand, *op. cit.*, p. 304.

²⁷⁴ Emilie Piton-Foucault, *op. cit.*, p. 523.

²⁷⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 322.

²⁷⁶ *Ibid*, p. 354.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 371.

« rien » et « Pas » : « M. Gourd, cependant, n'avait rien découvert. Pas un homme ! On s'était moqué de lui. Aussi, toute la matinée, rôda-t-il d'un air de colère froide²⁷⁸ ». Dans son ouvrage portant sur la prison et les structures disciplinaires, Foucault explique que « l'appareil disciplinaire parfait permettrait à un seul regard de tout voir en permanence²⁷⁹ ». Et le conditionnel de cette assertion convient parfaitement pour caractériser le voyeurisme du concierge, plus manqué qu'accompli.

2 Tangible et intangible dans l'escalier : circulations en tous genres

Comme tout espace, l'escalier est avant tout régi par des propriétés sensibles, aussi bien visuelles, que sonores, thermiques ou olfactives. Selon A. J. Greimas, l'espace est un « concept totalisant de toutes ces qualités²⁸⁰ », dont l'utilisateur est l'interprète. Zola fait de l'escalier un espace mouvant et où évoluent toutes sortes d'entités, tangibles comme intangibles. Jean-Louis Cabanès, dans une étude qu'il consacre aux liens entre le corps et l'espace dans *La Curée*, écrit des demeures du second Empire qu'on « n'y habite plus, on y passe. Un coup de vent les traverse constamment²⁸¹ ». L'escalier est donc au cœur de ces circulations en tous genres qui sont le lot des espaces zoliens.

2.1 Circulations et rencontres

2.1.1 Rencontrer des personnages

L'escalier permet, dans son sens premier, de desservir des pièces situées à des degrés différents d'un édifice. Espace dont personne ne peut se passer, il est souvent vecteur de rencontres entre plusieurs personnages. On peut même se demander si l'enjeu principal de *Pot-Bouille* n'est pas justement ces rencontres dans l'escalier entre des locataires aux motivations diverses. Roman social et roman de l'immeuble, *Pot-Bouille* fait de son escalier l'organe central de la vie commune entre les locataires. De nombreuses intrigues font de lui un lieu de passage, un lieu de jonction entre les personnages, qu'ils en soient heureux ou non. Dans notre étude du

²⁷⁸ *Ibid*, p. 386.

²⁷⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2015, p. 204.

²⁸⁰ Algirdas Julien Greimas, *op. cit.*, p. 141.

²⁸¹ Jean-Louis Cabanès, « Le corps sensible et l'espace romanesque dans *La Curée* », dans *Littératures*, n°15, automne 1986, p. 148.

palier, nous avons pu relever de nombreuses occurrences de ces rencontres. Aussi, les termes « rencontre » et « escalier » sont souvent associés dans une même phrase, comme en témoigne, dans *L'Assommoir*, la phrase « Ce fut précisément ce samedi que Gervaise fit une drôle de rencontre, comme elle descendait l'escalier des Goujet²⁸² ». Dans *Nana*, c'est devant le théâtre que des « roulements de voiture s'arrêtaient court, des portières se refermaient bruyamment, et du monde entrain, par petits groupes, stationnant devant le contrôle, montant, au fond, le double escalier, où les femmes s'attardaient avec un balancement de taille²⁸³ ». La fin de la phrase mentionne l'attardement des femmes dans l'escalier. On comprend, par le détail physiologique du « balancement de taille », ainsi que par l'usage du pluriel, que les femmes qui montent alors l'escalier le font lentement, montant nonchalamment les marches une à une au beau milieu de leur conversation mondaine. Plus loin, l'escalier du même théâtre, lieu de passage et de stationnement, est le lieu où Nana est reconnue : « Et elle rejoignit Labordette qui l'attendait dans l'escalier. Tout le monde l'avait reconnue²⁸⁴ ». Dans *Au Bonheur des dames*, les clientes du grand magasin suivent Denise à travers les rayons qu'elle leur indique. Zola prend soin de préciser qu'il « n'y avait plus qu'elles sur les marches des escaliers et le long des galeries. Des rencontres, à chaque instant, les arrêtaient²⁸⁵ ». A l'inverse, et par contrepoint, il arrive à Denise de ne pas vouloir être vue et de ne vouloir rencontrer personne ; dès lors, elle prend soin de ne pas emprunter l'escalier.

2.1.2 Propagation de la rumeur dans l'escalier des commérages

La foule et les commères s'attardent régulièrement dans les escaliers qui permettent alors les commentaires sur la vie publique et collective. L'escalier revêt presque l'allure d'un quartier général, d'un lieu de réunion où les cancans se multiplient. Dans *L'Assommoir*, les références aux potins touchant les habitants de l'escalier, transmis d'un personnage à un autre sur le palier, sont incalculables. On peut citer à titre d'exemple un passage du sixième chapitre où l'immeuble est bouleversé par l'histoire de la femme du père Bijard. Clémence, l'une des ouvrières, explique à Gervaise qu'il

²⁸² Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 216.

²⁸³ Emile Zola, *Nana*, p. 23.

²⁸⁴ *Ibid*, p. 321.

²⁸⁵ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 311-312.

flanque une roulée à sa femme [...]. Il était sous la porte, gris comme un Polonais, à la guetter revenir du lavoir... Il lui a fait grimper l'escalier à coups de poing, et maintenant il l'assomme là-haut, dans leur chambre... Tenez, entendez-vous les cris ?²⁸⁶

Chacune des habitantes transmet les cancans les unes aux autres, de sorte que tout l'immeuble, grâce à l'escalier, est au courant de la vie de chacun de ses occupants.

De même, dans *Au Bonheur des dames*, Denise fait les frais de l'habitude qu'ont les vendeuses de commenter la tenue et le comportement de celles et ceux qui montent et descendent l'escalier. Son premier jour est en effet gâché par des remarques de la part de Clara et Marguerite, deux vendeuses qui occupent le même rayon qu'elle. Sa nouvelle tenue, visible dès qu'elle descend les marches de l'escalier, n'est pas ajustée, ce qui déclenche la risée :

Quand elle redescendit, endimanchée, [...] elle éprouvait une honte aux bruissements tapageurs de l'étoffe. / En bas, comme elle entrait au rayon, une querelle éclatait. [...] Mais l'entrée de Denise réconcilia ces demoiselles. Elles la regardèrent, puis se sourirent. Pouvait-on se fagoter de la sorte !²⁸⁷.

Plus loin, Hutin, qui surprend Denise et Deloche dans un recoin du magasin, déclenche la rumeur qui va se répandre dans l'escalier quelques minutes plus tard : « L'idée de les faire surprendre lui vint brusquement, lorsqu'il s'aperçut que Deloche pleurait. Alors, il se retira sans bruit ; et, dans l'escalier, ayant rencontré Bourdoncle et Jouve, il leur conta une histoire [...] ; de cette façon, ils monteraient, ils tomberaient sur les deux autres²⁸⁸ ». Aussi, l'escalier est le lieu où l'on rencontre assez de personnages pour faire naître les commérages, sans forcément se soucier de la vérité. C'est ce que défend Nathalie Solomon dans son introduction à l'ouvrage intitulé *Potins, cancans et littérature*, lorsque, faisant un parallèle entre le potin et la littérature, elle affirme que l'authenticité ne régit pas le cancan et ce « en dépit de toutes les protestations de sincérité ; le potin entretient le même type de rapport au vrai que la littérature dont les promesses d'exactitude sont souvent les éléments d'une stratégie justifiée par les nécessités de la fiction²⁸⁹ ».

Au début du onzième chapitre, un bruit gardé secret par certains personnages n'échappe pas à la vigilance d'Octave Mouret. La rumeur au sujet de la mort de M. Vabre et de l'héritage qu'il laisse à sa famille traverse les étages. L'escalier est encore vu du point de vue d'Octave qui rencontre un à un presque tous les habitants de l'immeuble, colportant et commentant la nouvelle. Tout d'abord, il « descendait vivement [...] lorsque, au troisième, il tomba sur

²⁸⁶ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 233.

²⁸⁷ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 124.

²⁸⁸ *Ibid*, p. 398.

²⁸⁹ Nathalie Solomon, Anne Chamayou (dir.), *Potins, cancans et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2006, p. 8.

Campardon, qui sortait²⁹⁰ », et avec qui il engage une conversation. Puis, tout en « causant ainsi, [Campardon] continuait de descendre, derrière Octave. Mais, au second, ils rencontrèrent Mme Juzeur [...]. Elle entra naturellement dans la conversation, très au courant ». Celle-ci « se pencha, leva la tête, s'assura de la solitude de l'escalier. Enfin, baissant la voix : – Et s'ils ne trouvaient pas ce qu'ils attendent ?... Des bruits circulent ». Enfin, après les locataires, Octave rencontre les bonnes, expertes en commérages :

[Octave] dut encore traverser tout un groupe de bonnes. Celles-là distribuaient la fortune du moribond. Tant pour madame Clotilde, tant pour monsieur Auguste, tant pour monsieur Théophile. Clémence disait des chiffres, carrément ; elle les connaissait bien, car elle les tenait d'Hippolyte, lequel avait vu l'argent dans un meuble. Julie pourtant les discutait. Lisa racontait comment son premier maître, un vieux monsieur, l'avait flouée, en crevant sans même lui laisser son linge sale ; tandis que, les bras ballants, la bouche ouverte, Adèle écoutait ces histoires d'héritage, qui faisaient crouler devant elle des piles gigantesques de pièces de cent sous. Et, sur le trottoir, l'air solennel, M. Gourd causait avec le papetier d'en face. Pour lui, le propriétaire n'était même plus.

La rumeur circule sous forme de confidence, de bouche à oreille, comme un secret que l'on colporte le long des marches, parfois en « baissant la voix ». Nathalie Solomon évoque ainsi la notion de confidentialité ; « pour qu'il y ait plaisir, on doit avoir le sentiment d'être le seul à savoir, ou au moins de partager l'information avec un cercle restreint²⁹¹ ».

2.1.3 Les obstacles à la circulation

Si c'est un phénomène rare dans les romans zoliens, il arrive que certains personnages préviennent l'atroupement des passants de l'escalier en obstruant la vue. Et qui d'autres que les Lorilleux, ces misanthropes pingres et mesquins, pour tenter un tel détournement de la fonction première de l'escalier ? Zola lui-même, à travers le discours indirect libre faisant entendre les pensées de Gervaise et Coupeau, décrit le couple Lorilleux comme des personnages « sournois », « une jolie paire vraiment²⁹² ». Ils obstruent en effet la vision que peut avoir un personnage extérieur à leur foyer sur leur intérieur, et font croire qu'ils dorment, quand ils mangent un « bon morceau ». Aussi, on peut là encore voir l'idée de promiscuité, et de là, comme intrinsèquement liée, celle de circulation ; le verbe « monter » sous-entend que sans ce stratagème, ils auraient la visite de tous les habitants, qui viendraient quémander un morceau. Ils s'offriraient ainsi à la critique des occupants de l'escalier, pour la majorité très pauvres et

²⁹⁰ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 293 et sq.

²⁹¹ Nathalie Solomon, Anne Chamayou (dir.), *op. cit.*, p. 10.

²⁹² Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 243.

qui supporteraient difficilement de les savoir manger autant. Aussi, seul le mensonge permet d'empêcher la circulation naturelle dans l'escalier.

2.2 Du souffle au cri en passant par la mélodie et le « bruit »

Dans une étude sur les sons dans l'œuvre de Zola, Yannick Lemarié envisage les sons comme une manière, pour l'écrivain, de renommer le monde, à travers le recours à l'*insolite*, qui serait à la fois ce qui est inhabituel d'un certain point de vue et ce qui réfute le réel « tel qu'il a été construit, archivé voire catégorisé²⁹³ ». Du latin *suesco*, l'insolite est de fait, à l'origine, ce qui existe indépendamment du reste. Les sons, dès lors, participent à une entreprise nouvelle qui consiste à dire le monde et, pour ce qui nous intéresse, à dire l'escalier. A propos de la création zolienne, Henri Mitterand parle d'un « code unitaire, tout ensemble grammaire et sémantique²⁹⁴ ». C'est qu'en effet les personnages sont enveloppés de sons divers quand ils parcourent l'escalier, ce qui aiguise leurs sens jusqu'à manifester parfois ce que Michel Chion appelle « l'égoïsme de l'audition²⁹⁵ ». Les personnages pensent souvent être au cœur du bruit qu'ils entendent, comme s'il leur était destiné. C'est bien souvent ce qui crée l'atmosphère sensitive voulue par l'auteur. Dans ce schéma, l'escalier devient une caisse de résonance qui amplifie les multiples vibrations de l'édifice, quelles qu'elles soient, aux oreilles du personnage. Tout ce qui est autour de l'escalier communique avec lui par les sons qui y circulent, en faisant fi de l'obstacle tangible et visuel que représente la porte.

2.2.1 Des cris, des pleurs, des rires et des chants : tout un panel de voix humaines

Au cœur de *Nana*, lorsqu'en « passant, le comte leva la tête, jeta un coup d'œil dans la cage d'escalier, saisi du brusque flot de lumière et de chaleur qui lui tombaient sur la nuque²⁹⁶ », il est surpris et terrorisé par les « bruits de cuvette, des rires et des appels, un vacarme de portes » qui le poussent à fuir. Dans les loges du théâtre règne la joie de vivre des comédiennes qui, excitées par les encouragements du public, mêlent leurs corps, leurs fards et leurs voix dans une atmosphère féminine et intimiste. Des rires de ces dames se dégage donc une atmosphère

²⁹³ Yannick Lemarié, « Les sons, le réel insolite et le doute dans l'œuvre de Zola », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Ecritures insolites : Cahier XXXIII* [en ligne], Angers, Presses universitaires de Rennes, 2008, consulté le 19 août 2020. URL : <https://books.openedition.org/pur/12110?ang=fr#text>.

²⁹⁴ Henri Mitterand, *Zola, l'histoire et la fiction*, P.U.F. écrivains, Paris, 1980, p. 111.

²⁹⁵ Michel Chion, *Le Son*, Nathan/HER, Paris, 2000, p. 15.

²⁹⁶ Emile Zola, *Nana*, p. 164.

gaiement débauchée, qui court dans l'escalier, et qui suffit à effrayer le comte. Ces rires godailleurs existent aussi dans *L'Assommoir*, dans un registre distinct mais teinté de cette même féminité triviale. En effet, la soirée qui succède à la noce de Gervaise et Coupeau se termine dans « l'étroite spirale de l'escalier²⁹⁷ » de la colonne place Vendôme. Et « quand l'obscurité devint complète, ce fut une bosse de rires ». Le terme de « bosse » renvoie à un lexique familier désignant selon Pierre Larousse « une partie bien complète de plaisir ou de débauche²⁹⁸ ». La noce, déjà éméchée par la fête et égayée par ses allées et venues dans le Louvre, répand sa bonne humeur populaire dans l'escalier. Aussi, plusieurs types de rires glissent dans les différents escaliers de *L'Assommoir*. L'atmosphère pesante du malaise de Gervaise au début du roman existe bel et bien, mais semble mise en doute par l'adverbe d'opposition « Pourtant », dans la proposition « Pourtant, un rire adouci sortait de la chambre de la repasseuse²⁹⁹ ». Les sonorités apaisantes du fait de l'allitération en sifflantes [s] et en chuintantes [ʃ], viennent alléger les sonorités fricatives [R] de la « bête de peur » de Gervaise, ainsi que du « gros silence, le sommeil écrasé des ouvriers couchés au sortir de la table ». Le rire, perçu depuis l'escalier, semble ici salvateur pour une Gervaise peu rassurée, et est mimé par les sonorités du texte.

Moins enthousiaste que le rire, mais toujours révélateur de légèreté, on trouve aussi dans l'escalier le son du chant. Gervaise, « la tête levée, cherchait d'où venait un filet de voix, qu'elle écoutait depuis la première marche, clair et perçant, dominant les autres bruits. C'était, sous les toits, une petite vieille qui chantait en habillant des poupées à treize sous³⁰⁰ ». Si l'omniscience du narrateur permet au lecteur de se représenter la scène, éminemment visuelle, de la vieille femme faisant son métier et apprêtant des poupées, Gervaise, depuis l'escalier, ne perçoit qu'un « filet de voix [...], clair et perçant », dans l'attitude ingressive de celle qui cherche à savoir. Pourtant, le chant peut aussi valoir à l'escalier d'être pénétré d'une atmosphère plus inquiétante, proche de l'aliénation, comme c'est le cas dans les ultimes pages de *L'Assommoir*. Dès lors qu'on sort de l'immeuble, on retrouve les mêmes caractéristiques sonores ; Coupeau est maintenant à l'asile et Gervaise, qui prend peur devant son mari devenu fou, s'enfuit. « Mais elle eut beau dégringoler l'escalier, elle entendit jusqu'en bas le sacré chahut de son homme », et le lendemain, quand elle y retourne, dès « le bas de l'escalier, elle entendit la chanson de Coupeau. Juste le même air, juste la même danse³⁰¹ ». Chant de l'égaré, chanson de

²⁹⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 107.

²⁹⁸ Pierre Larousse, « BOSSE », *op. cit.* [en ligne], t. 2, p. 1021, consulté le 25 août 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50724x/f1029.item>.

²⁹⁹ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 86.

³⁰⁰ *Ibid*, p. 77.

³⁰¹ *Ibid*, p. 502-503.

l'aliénation. Zola ne prend plus la peine de faire des phrases verbales ; *juste le même air, juste la même danse*. A travers le chant du personnage, l'escalier résonne de sa folie.

Certains sons sont agréables, d'autres plus glaçants. Les pleurs d'un enfant retentissent dans l'escalier de *L'Assommoir* à deux reprises, au début et à la fin d'un même passage. « Le second étage et le troisième, plus tranquilles, laissaient passer seulement par les fentes des boiseries la cadence d'un berceau, les pleurs étouffés d'un enfant³⁰² », lors de la montée, puis, lors de la descente des marches, en bas, « chez madame Gaudron, un enfant continuait à pleurer³⁰³ ». Si une connotation dysphorique accompagne souvent les pleurs, il est pourtant possible, lorsqu'ils proviennent comme ici d'un nourrisson, de les considérer comme un symbole de vie. Les pleurs ne sont-ils pas la première manifestation physique d'un homme à sa naissance ? Les pleurs que Gervaise entend depuis l'escalier pourraient dès lors préfigurer sa propre maternité, elle qui ressentira les premières contractions de l'accouchement dans les marches du même immeuble.

Chez Zola, les cris qui retentissent dans l'escalier sont emblématiques d'une intrigue de plus en plus violente. Certes, ils peuvent être allègres, comme les « petits cris » que « les dames poussaient » dans l'escalier de la colonne place Vendôme, ou encore manifester oralement un appel succinct et sans conséquences, comme dans les loges de *Nana*, lorsque Bordenave appelle les comédiennes, poussant un cri qui « courut, monta et descendit l'escalier, se perdit dans les couloirs³⁰⁴ », personnifié par les verbes d'action. Mais, le plus souvent, les cris qui résonnent dans l'escalier sont le symbole d'une menace qui plane au-dessus des personnages. Dans *L'Assommoir*, le père Bijard bat sa femme et leurs cris résonnent dans tout l'escalier. C'est alors qu'on « entendit la voix de Boche, au bas de l'escalier. Il appelait Mme Boche, il lui criait. / – Descends, laisse-les se tuer, ça fera de la canaille de moins !³⁰⁵ ». L'escalier est traversant puisque le cri de Boche retentit du bas vers le haut. De même, Nana perçoit les cris des créanciers comme une menace à sa respectabilité ; « le charbonnier surtout se montrait terrible, il criait dans l'escalier³⁰⁶ ». L'adverbe « surtout » accentue le fait que le créancier qui ameute tout l'immeuble en criant à travers l'escalier est celui que Nana redoute le plus, plus encore qu'un créancier qui, à l'intérieur de l'appartement, la menacerait personnellement, mais sans bruit.

³⁰² *Ibid*, p. 76.

³⁰³ *Ibid*, p. 86.

³⁰⁴ Emile Zola, *Nana*, p. 152.

³⁰⁵ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 234.

³⁰⁶ Emile Zola, *Nana*, p. 58.

Le lexique zolien des sons poursuit et achève sa gradation avec un son plus grave et plus fort que le cri : le gueulement. C'est encore de Coupeau qu'il s'agit puisque le traitement des sonorités de l'aliénation se fait en demi-teinte, entre les euphémismes affectueux que nous avons vus plus haut (le chant, la musique, le « chahut ») et une animalisation quasi monstrueuse à travers l'isotopie des hurlements³⁰⁷. Aussi, l'escalier regorge de voix humaines de toutes sortes ; comme à son habitude, Zola nous en montre un panorama complet.

2.2.2 Froissements de robes et bruits de pas

Les personnages qui arpentent l'escalier sont parfois représentés par le caractère audible de leurs mouvements et de leurs atours. Aussi, un bruit de pas dans l'escalier peut annoncer une arrivée comme une menace, selon les circonstances et selon la force du son qu'il rend. L'escalier se révèle parfois être une caisse de résonance. Aussi, les bruits de pas qui viennent du rez-de-chaussée peuvent constituer une menace, rapprochant de l'espace intime cet espace effrayant de l'extérieur, capable d'altérer le moi et de détruire la frontière de la demeure. Dans *L'Assommoir*, le violent père Bijard monte l'escalier alors que Gervaise attend avec Lalie dans leur appartement. Gervaise « se tut, tremblante, écoutant un pas lourd qui montait l'escalier³⁰⁸ ». Le pas, ici, est « lourd », pesant ; il tonne dans l'escalier comme signe d'un orage qui se prépare. Ailleurs, et alors que Mme Maloir et Mme Lerat attendent Nana chez cette dernière, « dans le silence qui régna, dans le murmure étouffé des deux vieilles femmes se querellant, un bruit de pas rapide monta de l'escalier de service³⁰⁹ ». Le pas de Nana est cette fois non pas lourd mais « rapide », et met en évidence sa précipitation et, consubstantiellement représentative du personnage, son impatience. L'escalier se fait souvent antichambre sonore des événements, par les mouvements plus ou moins brusques qui s'y déploient. Les comédiens du théâtre de *Nana* doivent emprunter quelques marches pour passer des loges à la scène et « l'on entendait, au bout du corridor, la dégringolade des pieds tapant les cinq marches de bois qui descendaient sur la scène³¹⁰ ». Le participe présent « tapant », s'il ne représente pas une menace comme le pas « lourd » du père Bijard, contribue à montrer le caractère brusque de ce mouvement, l'absence de distinction qui règne parmi les comédiens du théâtre, et leur empressement.

³⁰⁷ Entre les pages 499 et 509 de *L'Assommoir*, on retrouve plusieurs occurrences du terme « gueulements », ainsi que le verbe « gueuler » conjugué à la troisième personne du singulier au présent de l'indicatif, et l'infinitif « hurler ».

³⁰⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 471.

³⁰⁹ Emile Zola, *Nana*, p. 71.

³¹⁰ *Ibid*, p. 152.

A l'inverse, dans *La Curée*, c'est la distinction de l'héroïne qui se reflète dans le traitement de la montée des marches de l'hôtel Béraud. En effet, dans le cinquième chapitre, Renée court demander de l'argent à son père et lorsqu'elle arrive dans sa demeure, « la cour de l'hôtel Béraud la glaça, de son humidité morne de cloître, et ce fut avec des envies de se sauver qu'elle monta le large escalier de pierre, où ses petites bottes à hauts talons sonnaient terriblement³¹¹ ». Le lecteur entend un bruit dans l'escalier, mais c'est un son bien différent de ceux qui traversent les escaliers de *L'Assommoir* ou de *Nana*. A l'inverse des pas grossiers et brutaux, l'adjectif hypocoristique « petites » sous-entend ici la douceur de Renée et sa délicatesse. De plus, la présence du verbe « sonnaient », que le dictionnaire d'Emile Littré définit comme le fait de « rendre un son³¹² », nous pousse à considérer la différence qui existe entre le son et le bruit, ce dernier étant jusque-là plus répandu dans les autres romans. Souvent associé dans la langue à une connotation péjorative, le bruit est un « mélange confus de sons³¹³ ». Il s'apparente souvent à une nuisance car, physiologiquement, il est toujours associé à une perception gênante ou désagréable. On entend ici la différence entre la mesure de l'aristocratie, et l'absence de modération qui caractérise le peuple. Par ailleurs, le verbe « sonner » détient une dimension musicale. Tout concourt donc à faire entendre la distinction du personnage qui traverse l'escalier par les sons de ses mouvements. Mais l'apogée de la délicatesse se trouve dans *Pot-Bouille*, où plus rien ne résonne dans l'escalier. En effet, quoi de plus délicat qu'un « bruit de robes de soie frôlant les marches³¹⁴ » ? La synecdoque de la marche advient ici dans une démarche de resserrement sur le détail et la délicatesse.

2.2.3 Par « l'étroit escalier un souffle de musique montait³¹⁵ »

Les personnages habitant dans des immeubles huppés, qu'ils soient bourgeois ou aristocrates, sont enveloppés dans l'escalier par le son de la musique qui résonne derrière les portes. Aussi, Octave Mouret, au début comme à la fin de *Pot-Bouille*, entend le piano lorsqu'il déambule le long des marches. En effet, dans le premier chapitre du roman, la fille des Campardon reçoit son professeur de piano alors qu'Octave s'apprête à partir.

³¹¹ Emile Zola, *La Curée*, p. 232.

³¹² Emile Littré, « SONNER », *op. cit.*, [en ligne], consulté le 26 août 2020. URL : <https://www.littre.org/definition/sonner>.

³¹³ Emile Littré, « BRUIT », *op. cit.*, [en ligne], consulté le 26 août 2020. URL : <https://www.littre.org/definition/bruit>.

³¹⁴ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 51.

³¹⁵ Emile Zola, *La Curée*, p. 307.

Angèle les suivait, sans grâce. Mais son professeur de piano l'attendait, et tout de suite, elle tapa sur l'instrument de ses doigts secs. Octave, qui s'attardait dans l'antichambre à remercier encore, eut la voix couverte. Et, comme il descendait l'escalier, le piano sembla le poursuivre : au milieu du silence tiède de l'escalier, chez Mme Juzeur, chez les Vabre, chez les Duveyrier, d'autres pianos répondaient, jouant à chaque étage d'autres airs qui sortaient, lointains et religieux, du recueillement des portes.³¹⁶

La cage d'escalier devient un seul bloc de sonorités sans la moindre discordance apparente. Au contraire, les « autres airs qui sortaient, lointains et religieux, du recueillement des portes » ne semblent pas rompre l'harmonie. Au contraire, c'est comme si Zola créait pour les oreilles d'Octave un concert de musique religieuse, un concerto pour pianos, sur une scène invisible et pour un public attentif depuis l'escalier. Les mêmes termes sont repris presque à l'identique à la fin du roman lorsque « dans le silence tiède de l'escalier, les pianos seuls, à tous les étages, mettaient les mêmes valse, une musique lointaine et comme religieuse³¹⁷ ».

Nous nous risquerons alors à une comparaison qui peut surprendre, entre cette atmosphère musicale qui embrasse Octave et celle qui enveloppe Gervaise dans l'escalier de *L'Assommoir*. C'est que là aussi une musique retentit dans l'escalier, du rez-de-chaussée au dernier étage, bien qu'elle ne soit pas nommée en tant que telle. En effet, on « entendait, du rez-de-chaussée au sixième, des bruits de vaisselle, des poêlons qu'on barbotait, des casseroles qu'on grattait avec des cuillers pour les récurer³¹⁸ ». Tout un tintamarre hétéroclite, donc, mais que Zola rend harmonieusement par les parallélismes de construction qui le mettent en valeur, et qui font écho aux couloirs « sonores de vacarmes » décrits par le romancier quelques lignes plus haut. Des musiques en tous genres, donc, traversent l'escalier.

C'est aussi de la musique qui parvient aux oreilles de Renée depuis l'escalier au moment où sa vie vole en éclats. Le monologue musical répond alors à son propre monologue intérieur qui s'étend sur plusieurs pages. En effet, dès que Maxime et Aristide la quittent, « par l'étroit escalier un souffle de musique montait ; la valse, avec ses enroulements de couleuvre, se glissait, se nouait, s'endormait sur le tapis de neige, au milieu du maillot déchiré et des jupes tombées à terre³¹⁹ ». Six pages plus loin, suite à sa longue réflexion muette, irritée et affligée, elle se penche de nouveau sur l'escalier, « où les phrases de la valse arrivaient toujours ». D'un certain côté, on peut penser que la valse fait écho à la valse de ses sentiments, et de l'autre, elle peut être le symbole de l'abandon dont elle est la victime. Le monde continue de s'amuser en bas, séparé d'elle et de son égarement par un escalier qui ne lui renvoie que le son de la fête.

³¹⁶ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 44.

³¹⁷ *Ibid*, p. 481.

³¹⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 76.

³¹⁹ Emile Zola, *La Curée*, p. 307.

Dans l'expression « par l'étroit escalier un souffle de musique montait », l'escalier est antéposé par rapport au son, postposant naturellement le verbe « montait ». L'escalier semble donc le *vecteur* premier qui transmet le souffle érotisé de la musique, au cœur de cette scène au contenu dramatique important.

2.2.4 Le silence de l'escalier

Ce « souffle de musique » qui monte depuis l'escalier advient au beau milieu du silence. L'arrivée de Saccard dans la chaleur de la chambre s'est caractérisée par un « terrible silence ». Le paragraphe se clôt d'ailleurs sur une deuxième mention de ce « silence, le terrible silence », dans une gradation doublée d'une épanorthose conférant au silence une dimension sempiternelle. Seule la musique vient alors l'interrompre. Dans *La Curée*, c'est donc l'escalier musical qui rompt le silence des pièces, et non l'inverse, comme dans les autres romans. En effet, *Pot-Bouille* regorge de références au silence qui domine dans l'escalier bourgeois. Règne dans l'escalier central un silence volontairement imposé par le rang des locataires. A l'inverse, le silence des couloirs et escaliers dans *L'Assommoir* n'a rien de décidé, bien au contraire. On peut même remarquer une évolution dans les termes qui le caractérisent. Au début du roman, « l'escalier dormait » et derrière les portes, « on entendait le gros silence, le sommeil écrasé des ouvriers couchés au sortir de table³²⁰ ». A la fin du roman, la sieste digestive disparaît au profit de la personnification de l'escalier dans lequel « il y avait un silence de crevaison, et les murs sonnaient creux, comme des ventres vides³²¹ ». D'un côté, il s'agit d'un silence repu, de l'autre, un silence affamé, presque moribond. L'escalier apparaît donc comme métonymique de la faim de ses habitants.

2.3 Odeurs de cuisine, odeurs de femmes : une topologie olfactive

2.3.1 Des « odeurs de cuisine³²² » aux « légers fumets³²³ »

Dire que les odeurs sont souvent acheminées par l'escalier relève de l'évidence. En tant qu'espace creux au centre d'une maison, il est le *medium* qui permet aux odeurs de se répandre

³²⁰ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 86.

³²¹ *Ibid*, p. 387.

³²² *Ibid*.

³²³ Emile Zola, *La Curée*, p. 176.

d'un étage à un autre, parfois au grand dam de la cuisinière. Entrant dans le processus de description de l'immeuble ouvrier, les odeurs créent dans *L'Assommoir* un univers de saleté, mais aussi d'odeurs de cuisine, pas nécessairement nauséabondes comme ailleurs dans l'œuvre de Zola³²⁴. Elles asseyent un univers du ventre, des réunions familiales autour d'un bon repas. Cependant, l'escalier regorge d'odeurs populaires, comme en témoigne l'exclamation de Coupeau lorsqu'il fait visiter l'immeuble à Gervaise pour la première fois : « ça sent joliment la soupe à l'oignon. On a mangé de la soupe à l'oignon pour sûr. / En effet, l'escalier B, gris, sale, la rampe et les marches graisseuses, les murs éraflés montrant le plâtre, était encore plein d'une violente odeur de cuisine³²⁵ ». Alain Corbin, dans sa fameuse étude sur les odeurs intitulée *Le Miasme et la jonquille*, retrace les comportements du peuple du XIX^e siècle face aux mauvaises odeurs et pointe du doigt la notion de promiscuité et d'étroitesse de l'espace populaire, qui produit les émanations plus ou moins nauséabondes.

A la ville, c'est la puanteur des parties communes de l'immeuble populaire qui concentre la doléance. [...] L'étroitesse, l'obscurité et l'humidité de la petite cour intérieure sur laquelle débouche l'allée lui confèrent l'apparence d'un puits dont le sol serait tapissé d'immondices. [...] Dans ce système de représentations, l'escalier fait figure de déversoir ; une cascade nauséabonde s'y précipite, freinée à chaque étage par le ressaut du carré, alimentée par les latrines dont la porte ouverte révèle l'obscénité du siège ceinturé d'excréments. [...] pas de subtil compartimentage olfactif.³²⁶

Considérer l'escalier comme « déversoir » résume en effet les préoccupations zoliennes lorsqu'il décrit l'escalier de l'immeuble de *L'Assommoir*. Et pourtant, ce dernier disparaît parfois, au profit du déploiement des exhalaisons de la cuisine. En effet, dans le septième chapitre, lors de la fête de Gervaise, le narrateur indique que « ça sentait si bon dans la cuisine, dans la maison, que les voisines descendirent les unes après les autres, entrèrent sous des prétextes, uniquement pour savoir ce qui cuisait³²⁷ ». L'escalier, qui est absent en tant que tel, se manifeste pourtant par le verbe « descendre » et par l'agrandissement de la focale par juxtaposition « dans la cuisine, dans la maison », juxtaposition qui rend compte de la promiscuité des habitations qui ne font qu'un, grâce à l'escalier. Toutefois, comme avec les

³²⁴ On pense par exemple, en plein cœur de Paris, à l'envahissement des Halles par les odeurs de victuailles dans *Le Ventre de Paris* : « surtout la rue Courtalon, une ruelle noire, sordide, qui va de la place Sainte-Opportune à la rue Saint-Denis, trouée d'allées puantes, au fond desquelles ils avaient polisonné, étant plus jeunes » (Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 265). Dans l'univers agricole, les mauvaises odeurs regorgent aussi, comme dans ce passage du chapitre 5 de la première partie de *La Terre* : « Il faisait très chaud, une chaleur humide et vivante, accentuée par la forte odeur de la litière. Une des deux vaches, qui s'était mise debout, fientait » (Emile Zola, *La Terre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 122).

³²⁵ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 75.

³²⁶ Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille*, Paris, Aubier, 1982, p. 178-179.

³²⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 241.

sons, on peut percevoir une évolution au sein du roman. Le silence de la maison s'accompagne de la disparition des odeurs de cuisine ; là où il n'y a plus rien à entendre, il n'y a plus rien à sentir non plus, car les « portes avaient beau s'ouvrir, elles ne lâchaient guère souvent des odeurs de cuisine³²⁸ ». L'escalier accompagne la misère croissante et devient un ventre vide où l'odeur qui y émane n'est plus qu'une odeur de misère.

C'est un univers tout autre que transcrivent les odeurs des intérieurs capitonnés de *La Curée*. Renée et Maxime, au cœur de la nuit, se réfugient dans le restaurant du café Riche. Alors que les deux amants montent l'escalier du café, de « légers fumets de marée et de gibier traînaient³²⁹ ». L'écart entre cet escalier et celui de *L'Assommoir* se noue autour du vocabulaire employé. En effet, le terme de « fumet » concentre à lui seul toute la distinction et le raffinement de l'effluve citée. Loin des bas-fonds des cuisines ouvrières, les termes employés en complément du nom ne sont pas anodins. A travers la métonymie de la « marée », Zola enjolive la réalité et évite ainsi la référence explicite au prosaïque poisson. Par ailleurs, usant du même procédé de glissement métonymique, le terme « gibier » renvoie à la chasse, mœurs aristocratique par excellence, et qui témoigne d'une cuisine de riches.

2.3.2 Odeurs de femmes : quelle séduction ?

« Que l'odeur régisse la séduction constitue un cliché³³⁰ », écrit Alain Corbin dans *Le Miasme et la jonquille*. Le comte Muffat ne tombe-t-il pas en effet sous l'emprise de la Mouche d'Or par les odeurs que son corps dégage dans toute sa demeure, ainsi que dans les loges du théâtre ? C'est que Nana est une demi-mondaine, et que de son statut découle un motif littéraire récurrent : la *cocotte cocotte*. Loin des légers parfums fleuris dont les aristocrates et bourgeoises usent avec parcimonie, « avec une discrétion et une sobriété extrêmes³³¹ », les senteurs des prostituées sont plus bestiales, plus soutenues. Sophie-Valentine Borloz, dans un article qu'elle intitule « “Un élargissement brusque d'elle-même” : la contagion des parfums de l'intimité dans *Nana* de Zola, *Notre cœur* de Maupassant et *Monsieur Vénus* de Rachilde », classe les différents parfums féminins selon leur appartenance à tel ou tel rang. Là où une femme respectable peut porter de la violette et des fleurs délicates telles que la rose ou le lys, à l'inverse, le musc et la civette sont plus volontiers « associés à une sensualité débridée et à une moralité douteuse, [et]

³²⁸ *Ibid*, p. 387.

³²⁹ Emile Zola, *La Curée*, p. 176.

³³⁰ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 51.

³³¹ De Manarf, « Chronique fantaisiste », *Guelma-Journal. Journal républicain indépendant. Organe des intérêts de Guelma et de la région*, 9 août 1894.

deviennent en outre l'odeur par excellence des courtisanes³³² ». Le comte Muffat en prend acte lorsque, au bas de l'escalier qui mène à la loge de Nana, l'odeur de musc le prend tout entier :

En passant, le comte leva la tête, jeta un coup d'œil dans la cage de l'escalier, saisi du flot brusque de lumière et de chaleur qui lui tombaient sur la nuque. Il y avait, en haut, [...] un vacarme de portes dont les continuel battements lâchaient des senteurs de femme, le musc des fards mêlé à la rudesse fauve des chevelures.³³³

Plus loin, toujours dans le chapitre V, le comte en a comme un évanouissement.

En arrivant au pied de l'escalier, le comte avait senti de nouveau un souffle ardent lui tomber sur la nuque, cette odeur de femme descendue des loges, dans un flot de lumière et de bruit ; et, maintenant, à chaque marche qu'il montait, le musc des poudres, les aigreurs des vinaigres de toilette le chauffaient, l'étourdisaient davantage.³³⁴

La périphrase « odeur de femme » qui désigne une odeur précise, le musc ou la civette, « marque déjà dans la langue, par la préposition *de*, que la senteur est perçue comme une caractéristique indissociable de l'objet dont elle émane³³⁵ ». Pour Nana, cette odeur puissante fait « partie du rituel de sa séduction, où s'abolit la frontière entre féminité et animalité, parce que la séduction, la parure, le règlement des apparences priment, chez Nana comme chez l'animal, sur la production ». Ce parfum enveloppe les hommes à travers tous les espaces, même éloignés d'elle, et c'est ainsi qu'elle les enferme dans son piège, en abolissant la distance entre eux et elle. L'escalier permet cette abolition, provoquant chez Muffat une défaillance, « dans un malaise dont le symbolisme érotique est nettement suggéré ». Une femme respectable conserve les odeurs fortes, corporelles, bestiales, pour l'intimité érotique et la chaleur de l'alcôve. Chez une femme comme Nana, qui répand son odeur du haut en bas de ses lieux de séjour, le parfum est déplacé depuis la sphère privée jusque dans le domaine du public où elle donne accès à son intimité, à son potentiel érotique.

Cependant, Nana est une courtisane entre deux mondes et cherche régulièrement à masquer cette odeur de musc sous une odeur de violette, que l'escalier répand dans toute la

³³² Sophie-Valentine Borloz, « “Un élargissement brusque d'elle-même” : la contagion des parfums de l'intimité dans *Nana* de Zola, *Notre cœur de Maupassant et Monsieur Vénus de Rachilde* » [en ligne], Doctoriales de la SERD, 2016, p. 4, consulté le 28 août 2020. URL : <https://serd.hypotheses.org/files/2017/09/Borloz-14.08.pdf>.

³³³ Emile Zola, *Nana*, p. 164.

³³⁴ *Ibid*, p. 183.

³³⁵ David Galand, « De la marginalité de la cocotte : l'odeur de la demi-mondaine dans *Nana* de Zola », dans Arlette Bouloumié, *Particularités physiques et marginalité dans la littérature : Cahier XXXI* [en ligne], Angers, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.119-129, consulté le 28 août 2020. URL : <https://books.openedition.org/pur/11852?lang=fr>.

demeure. La violette, plus délicate, pourrait faire oublier aux visiteurs son statut à la morale douteuse. Toutefois, la modération de rigueur chez les femmes de la bonne société est loin d'être l'apanage de la jeune femme, dont les habitudes en matière de parfumerie laissent sur elle une odeur indéfectible et vigoureuse. S.-V. Borloz étudie avec justesse les dérives de son odeur dans les escaliers de son propre hôtel :

Elle exhale en effet une odeur musquée de fauve, de bête en rut, révélatrice de la séduction animale, toute-puissante et vindicative qui est la sienne. Les tentatives de Nana pour dissimuler cette odeur sous celle, respectable s'il en est, de la violette échouent : appliquée sur une créature aussi essentiellement sensuelle et sulfureuse, l'odeur de violette perd ses attributs de pudeur et de réserve. Pire encore, elle se trouve pervertie, en devenant à son tour le véhicule de la séduction de Nana, par ce double mouvement de porosité et de contagion évoqué plus haut. [...] On le constate dans le cabinet de toilette de la courtisane, où "un rideau fermé [...] faisait un petit jour blanc, qui semblait dormir, comme chauffé d'un parfum de violette, ce parfum troublant de Nana dont l'hôtel entier, jusqu'à la cour, était pénétré". Comme le suggère ce passage, le parfum de violette ne reste pas confiné au cabinet de toilette, mais, sous l'effet de la chaleur, se diffuse à l'ensemble de l'hôtel particulier, qui se mue tout entier en une alcôve. Le bâtiment dans son ensemble devient alors un espace intime empli de la présence de la maîtresse de maison : « C'était, dès le vestibule, une odeur de violette, un air tiède enfermé dans d'épaisses tentures ».³³⁶

L'escalier devient dès lors le tremplin idéal vers des considérations sociales, puisqu'il se fait porteur d'une odeur qui caractérise l'appartenance sociale du personnage éponyme, porteur de l'odeur forte de la courtisane, d'une odeur... qui cocotte.

³³⁶ Sophie-Valentine Borloz, *op. cit.*, p. 6.

DEUXIEME PARTIE

POUR UNE SOCIOLOGIE DE L'ESCALIER ZOLIEN

Dans les premières pages de *La Fausse maîtresse*, Balzac affirme que « l'architecture est l'expression des mœurs³³⁷ ». Romancier réaliste, auteur de *La Comédie humaine*, et de son avant-propos dans lequel il s'engage « à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs³³⁸ », Balzac instaure l'ère réaliste dont les décors romanesques et les procédés spatiaux serviront la mise en évidence des *habitus* et des modes de son temps. Dans la veine naturaliste, Zola reprend la même idée en l'appliquant à son exploration des « mondes » sociaux. Désormais, l'espace symbolise une classe sociale et ses coutumes, un milieu et ses codes de représentation, une frange de la société et l'image qu'elle reflète. C'est que « l'espace ainsi instauré n'est qu'un *signifiant*, il n'est là que pour être pris en charge et signifie autre chose que l'espace, c'est-à-dire l'homme, qui est le *signifié* de tous les langages³³⁹ », écrit Greimas dans son ouvrage intitulé *Sémiotique et sciences sociales*. L'espace, en littérature, permet de « “parler” d'autre chose que de l'espace », et le langage spatial est celui d'une société qui « se signifie à elle-même³⁴⁰ ».

Venons-en dès lors à l'escalier zolien et à son potentiel sociopoétique. Espace romanesque par excellence, il est, comme nous l'avons exploré dans un premier temps, un discours de pierre, de bois ou de fer, emprunté par des personnages aux sensibilités diverses. Mais s'il est un lieu de passage aussi pratique qu'ornementé, s'il représente un seuil, une frontière quasi-mobile entre différents espaces, il n'en est pas moins un espace *social* mettant en exergue les mœurs des habitants – les commerçants d'*Au Bonheur des dames*, les bourgeois de *Pot-Bouille*, les aristocrates de *La Curée*, les ouvriers de *L'Assommoir*, la demi-mondaine de *Nana* – et leur propension à exhiber – ou non – leur rang à travers l'architecture et l'espace qui leur appartient. Signe éminemment sociologique, l'escalier constitue dès lors pour Zola un ancrage spatial parfaitement révélateur, voire métonymique, de l'organisation sociale qui régit la France qu'il a sous les yeux dans ce XIX^e siècle finissant.

³³⁷ Honoré de Balzac, *La Fausse maîtresse* [en ligne], consulté le 09 septembre 2020. URL : https://fr.wikisource.org/wiki/La_Fausse_Ma%C3%AEtresse.

³³⁸ Honoré de Balzac, Avant-propos à *La Comédie humaine* [en ligne], consulté le 09 septembre 2020. URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos_de_La_Com%C3%A9die_humaine.

³³⁹ Algirdas Julien Greimas, *op. cit.*, p. 130.

³⁴⁰ *Ibid*, p. 131.

CHAPITRE 1. L'ESCALIER REVELATEUR DES INEGALITES ET DES HIERARCHIES SOCIALES : THEATRE D'ASCENSIONS ET DE DECHEANCES

Au sein du corpus, les divers escaliers à la sociologie différenciée se constituent en contrastes ou en échos. Zola écrit lui-même dans une lettre à Albert Millaud du 9 septembre 1876 : « J'ai mis à nu les plaies d'en haut, je n'irai certes pas cacher les plaies d'en bas³⁴¹ ». Aussi, en confrontant les romans, on s'aperçoit que divers milieux sont traités et qu'à chaque *monde* correspond un escalier. Le fer de l'escalier d'*Au Bonheur des dames* n'est ainsi pas le même que le fer de l'escalier de l'immeuble ouvrier, tout comme les « femmes de l'escalier³⁴² » de *L'Assommoir*, ces commères, ces femmes pauvres vivant dans la peur d'être battues, n'ont rien à voir avec les riches spectatrices du théâtre des Variétés. Le Perron de *La Curée*, quant à lui, tient lieu de signe sociologique indiquant la demeure privée à laquelle seuls les aristocrates ont accès. Le grand luxe des escaliers aristocratiques de *La Curée* est quant à lui *mimé* par le luxe apparent du grand escalier bourgeois de *Pot-Bouille*. Entre les extrêmes, écrit Gabriel Badea-Paün, « les contrastes étaient considérables : hôtels particuliers et grands appartements luxueusement aménagés d'une part, taudis populaires sans fenêtre et sans cheminée d'autre part³⁴³ ». Pourtant, les escaliers des différents romans s'élaborent parfois en miroir. L'escalier des loges de *Nana*, dont la rampe de fer est aussi rouillée que sale, n'est pas sans rappeler l'escalier « des pouilleux³⁴⁴ » de *L'Assommoir*, ou l'escalier décrépît du père Bourras dans *Au Bonheur des dames*.

De plus, au sein d'un même roman, on peut avoir affaire à la cohabitation parfois antithétique d'escaliers aux significations et valeurs opposées. Quoi de plus dissemblables – et à la fois intrinsèquement liés – que l'escalier d'apparat et l'escalier de service dans *Pot-Bouille* ? L'escalier de la domesticité *versus* l'escalier de la représentation mondaine et bourgeoise, et ce, au sein d'une seule et même maison. De même, le grand escalier du théâtre des Variétés trouve son pendant de l'autre côté du rideau. L'escalier qui mène aux loges, tout comme celui qui mène à la loge du concierge, représentent l'envers du décor, et côtoient dans le roman des escaliers tels que celui de l'hôtel Muffat, ou même celui de l'hôtel de *Nana*. *Au*

³⁴¹ Emile Zola, *Lettre à Albert Millaud*, 9 septembre 1876.

³⁴² Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 397.

³⁴³ Gabriel Badea-Paün, *Le Style second Empire : Architecture, décors et art de vivre*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 116.

³⁴⁴ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 372.

Bonheur des dames n'est par ailleurs pas en reste, puisque Zola y crée une hiérarchie entre magasins ; il est en effet intéressant de comparer l'escalier du grand magasin, l'escalier de la boutique du *Vieil Elbeuf*, et l'escalier de ce qu'il reste de la boutique du père Bourras.

Il convient enfin de mentionner que certains escaliers sont eux-mêmes interlopes, lieux d'un « monde singulièrement mêlé³⁴⁵ », où cohabitent des personnages issus de plusieurs milieux. Les escaliers des hôtels investis par *Nana* appartiennent à la demi-mondaine, dont le statut social est par essence équivoque et nébuleux puisque, d'extraction ouvrière, elle renvoie une image déformée du « grand monde », entretenue par de riches aristocrates.

Aussi, chacun des escaliers du corpus contient une dimension sociologique puisqu'ils sont tous porteurs de destinées sociales. Il s'agit dès lors d'embrasser le rapport des personnages aux escaliers, en tant qu'acteurs sociaux dont la trajectoire est bien souvent mimée par l'escalier. Ce dernier appartient certes à une maison, mais c'est avant tout le rang social des personnages qu'il met en avant et qui permet de le comprendre. C'est ainsi que Philippe Hamon, dans son ouvrage intitulé *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, va plus loin encore, lorsqu'il remet en question le matériau normatif architectural en faisant des « logis des personnages un itinéraire qualitativement orienté, une trajectoire d'ascension ou de décadence sociale³⁴⁶ ». Les escaliers font partie des espaces zoliens qui reflètent l'ascension ou la chute des personnages dans la société, mettant en valeur les inégalités de la fin du XIX^e siècle.

1 Les inégalités sociales symbolisées par l'escalier

1.1 Hiérarchisation et découpage de l'espace : une « ségrégation verticale³⁴⁷ »

1.1.1 Un découpage en territoires visibles

Lorsqu'Octave Mouret se rend compte que le tapis de velours rouge se termine à l'étage qu'il va habiter, remplacé par « une simple toile grise », il en « éprouva une légère contrariété d'amour-propre³⁴⁸ ». La couleur et la matière recouvrant l'escalier change en effet à partir du troisième étage et « reflète une certaine dégradation du statut social³⁴⁹ », ce qui peut expliquer

³⁴⁵ Emile Zola, *Nana*, p. 32.

³⁴⁶ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 35.

³⁴⁷ Jean-Pierre Leduc-Adine, *op. cit.*, p. 135.

³⁴⁸ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 34.

³⁴⁹ Roger-Henri Guerrand, *op. cit.*, p. 303.

la contrariété d'Octave. Henri Mitterand, dans *Zola, tel qu'en lui-même*, explique que tout espace constitue une juxtaposition, une interpénétration ou un emboîtement de territoires distincts. Aussi, au sein de chaque territoire, l'individu aurait une place précise qu'il se représente de façon « euphorique ou dysphorique », « dans un jeu infini de spécularité³⁵⁰ ». L'escalier semble donc au cœur de conflits d'intérêts et de revendications de territoires ; Octave Mouret se sent socialement déclassé à la vue d'un espace moins luxueux qui lui est octroyé, alors même que d'autres, dans le même immeuble, sont mieux logés. « De là le système des règlements et des rituels qui délimitent, valorisent et défendent chaque place, mais de là aussi le mouvement des désirs, des satisfactions, des frustrations, des conflits, individuels ou collectifs³⁵¹ ». La frustration est ici légère, mais revêt une certaine forme de jalousie, liée selon le romancier à l'« amour-propre » du personnage, ce « sentiment que l'homme a de sa dignité, de sa propre valeur³⁵² ». Selon lui, l'espace qu'on lui a attribué rentre en confrontation directe avec le rang qu'il estime mériter.

C'est qu'au XIX^e siècle, les divers escaliers d'une maison pétrissent un discours qui a du sens, et sont pensés par les plus influents pour que deux franges de la société ne s'y rencontrent pas. L'usage de l'escalier de service en est l'aménagement le plus révélateur. Gabriel Badea-Paün, dans le tour d'horizon qu'il fait du style Second Empire, expose le classement des demeures destinées à la bourgeois réalisé par César Daly et explique que

[contigu] à l'escalier principal, se trouvait l'escalier de service, accessible par la cour ou par une entrée dérobée et indépendante du vestibule. C'était l'entrée des domestiques et des fournisseurs, qui menait aux combles où couchait le personnel. Cette conception architecturale de l'immeuble de rapport traduisait la séparation des classes sociales : l'escalier n'était guère un lieu de rencontre et les différences de condition devaient être exprimées de façon évidente pour éviter les éventuels mélanges³⁵³

L'escalier de service organise en effet la répartition des tâches et des classes sociales. Oscar Tusquet Blanca fait remarquer qu'en anglais, l'escalier de service se dit *back stairs*, littéralement « escalier arrière ». La disposition de l'escalier dans l'espace est ce qui importe le plus aux locuteurs anglais ; est dit dans la langue de Shakespeare cet à-côté de l'escalier principal, cet espace domestique relégué en arrière-plan, alors qu'en français, le lexique fait davantage ressortir sa fonction. C'est comme si en français, le vocabulaire même voulait cacher la hiérarchie spatiale et sociale qui s'établit entre les deux escaliers, tandis que l'anglais fait

³⁵⁰ Henri Mitterand, *Zola, Tel qu'en lui-même*, p. 64.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Pierre Larousse, « AMOUR-PROPRE », *op. cit.* [en ligne], t. 1, p. 295, consulté le 26 novembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50723k/f296.item.texteImage.zoom#>.

³⁵³ Gabriel Badea-Paün, *op. cit.*, p. 117.

explicitement entendre que l'escalier des domestiques se situe dans l'ombre du grand escalier bourgeois.

1.1.2 Les salariés et les domestiques relégués au faîte de l'escalier

Dans *Pot-Bouille* et *Au Bonheur des dames*, les domestiques et les vendeuses disposent de quartiers personnels au sommet de l'escalier. Roger-Henri Guerrand explique qu'alors qu'ils existaient avant la Révolution, les immeubles mixtes disparaissent au XIX^e siècle. Dès lors, on observe une hiérarchisation entre les étages riches et le sommet bien plus pauvre. Dans *Pot-Bouille*, « [en] haut, étaient les chambres de domestiques³⁵⁴ ». Bien différent des paliers d'apparat du bel immeuble,

un long couloir se coupait deux fois à angle droit, peint en jaune clair, bordé d'un soubassement d'ocre plus foncé ; et, comme dans un corridor d'hôpital, les portes des chambres de domestique, également jaunes, s'espaçaient, régulières et uniformes. Un froid glacial tombait du zinc de la toiture. C'était nu et propre, avec cette odeur fade des logis pauvres.³⁵⁵

Dans le « Bonheur des dames », les vendeuses sont quant à elles logées « [en] haut, sous les combles³⁵⁶ » du grand magasin. Dans ses dossiers préparatoires à l'écriture de *Pot-Bouille*, Zola écrit que l'étage des domestiques est « au-dessus », ce qui n'est pas « au sommet ». Dans l'esprit de l'écrivain, l'étage des domestiques ou des salariés n'appartient en rien au reste du bâtiment et ne constitue même pas un étage qui se situerait à son sommet. Bien au contraire, cet étage est *au-dessus* de l'édifice, comme séparé du reste de maison, et le fait que seul l'escalier de service y monte n'est pas anodin. Cet étage coiffe la maison, tel un chapeau, tel un accessoire, mais n'appartient pas à l'essence de la maison.

1.2 Théâtralités des escaliers, théâtralité dans les escaliers : pour une sociologie différenciée

1.2.1 Entre la comédie (de *Nana* à *L'Assommoir*)...

Les romans de Zola ont bien souvent des accents théâtraux. L'attrait que le romancier porte envers l'architecture situe fortement ses personnages dans l'espace, parfois presque *sur*

³⁵⁴ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 34.

³⁵⁵ *Ibid*, p. 160.

³⁵⁶ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 74.

scène, créant ainsi des tableaux dramatiques qui relèvent bien souvent de la comédie. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* définit la comédie comme une « pièce de théâtre où l'on met en action, d'une façon plaisante, des caractères, des mœurs ou des faits de la vie commune³⁵⁷ ». Le cycle romanesque zolien correspond, pour certains romans tels que *Nana*, à cette définition. S'il n'écrit pas une comédie de mœurs à la Balzac, Zola dresse quand même un panorama des différentes classes sociales, de leurs *habitus* et de leur rapport au monde.

Nana, d'ailleurs – médiocre – comédienne sur les planches du théâtre des Variétés où elle joue le personnage principal de *La Blonde Vénus*, fait cohabiter autour d'elle des personnages proches de son rang et qui n'ont rien d'aristocrates, malgré les apparences qu'ils affublent pour tenter de le faire croire. Bien au contraire, ils trouveraient tous leur place au cœur d'une comédie moliéresque, avec son ton de farce et ses personnages triviaux. L'escalier devient alors un décor de théâtre parfaitement trouvé, où se déroulent des scènes toutes plus cocasses les unes que les autres. Nana a pour habitude, lorsqu'elle souhaite se débarrasser d'un personnage, de le pousser dans l'escalier ; elle le fait d'ailleurs à plusieurs reprises. Au début du huitième chapitre, elle s'exclame en réponse à Francis, son ancien coiffeur, qui lui rapporte une rumeur affirmant que le comte Muffat aurait quitté Nana : « Mais, mon petit, c'est moi qui l'ai jeté en bas de l'escalier, ce cocu !³⁵⁸ ». On perçoit ici le langage du corps, renforcé par l'expression qui précède cette réplique et qui est propre à la farce, « son pied au derrière ». On imagine bien là une scène semblable aux pitreries des *Fourberies de Scapin*.

Face au rejet de la Mouche d'Or, les personnages qui se font mettre dehors sont les uns froissés, les autres hors d'eux. Aussi, le charbonnier « surtout se montrait terrible, il criait dans l'escalier³⁵⁹ ». Donner de la voix dans cet espace est propre aux situations comiques, loin de l'élégance aristocratique et la retenue tragique. Il en va de même avec les comiques de gestes, dont Lucy, comédienne comme l'héroïne, est coutumière. Elle pense faire montre de bonnes manières et d'élégance dans l'escalier, lorsqu'elle « descendit royalement l'escalier³⁶⁰ » après s'être faite traitée de « Sale grue ! » par Rose Mignon. Mais ce n'est qu'une élégance feinte, qu'une apparence qu'elle se donne, et l'escalier devient ainsi le lieu du jeu théâtral. L'adverbe hyperbolique « royalement » souligne le lexique de la théâtralité, de la mise en scène de soi, faisant de l'escalier un lieu à la fois public et grandiose, mais aussi le lieu du faux ; elle est en réalité loin d'être respectable.

³⁵⁷ Pierre Larousse, « COMEDIE » *op. cit.* [en ligne], t. 4, p. 679, consulté le 24 septembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39791t/f683.item>.

³⁵⁸ Emile Zola, *Nana*, p. 274.

³⁵⁹ *Ibid*, p. 58.

³⁶⁰ *Ibid*, p. 147.

Dans *Nana*, Zola développe un langage populaire, qui traverse parfois l'escalier, du fait des manières communes qui s'y déploient. Dans cette société de sans-gêne, tout espace est interlope, à mi-chemin entre la Cour des miracles et l'aristocratie. Aussi, on « se criait au revoir, à travers l'escalier³⁶¹ ». Le verbe « criait » met en valeur l'absence de retenue, ici dans la voix, propre à cette classe sociale. Le lecteur se retrouve alors face à ce qui ressemble à une scène de *commedia dell' arte*, qui use presque des *lazzi*, « plaisanteries burlesques, jeux de scène comiques, gestes grotesques et caractéristiques du type de personnage qui les effectue³⁶² », propres à la farce. L'escalier fait donc partie d'un décor de théâtre, mais ici un théâtre du corps, éloigné des grandes orgues de la tragédie. La préposition complexe « à travers » souligne l'intensité de la parole qui est lâchée dans l'escalier et suppose le langage du corps, qu'on devine déformé par la nécessité de créer des mimiques forcées et spécifiques pour se faire entendre à l'autre bout de l'escalier.

Par ailleurs, on observe dans *Nana* la présence de l'ironie zolienne qui pousse le roman jusqu'au renversement de la tragédie aristocratique. Quand Zola décrit « les hommes conduits comme des bêtes, de grands personnages pleurant dans son escalier !³⁶³ », il mentionne les larmes des personnages de théâtre. Voit-on Titus pleurer sur son sort dans la tragédie racinienne ? Le désespoir de Néron, figure tragique incarnant l'homme de pouvoir aux actes implacables pourtant bousculé par son amour envers Junie dans *Britannicus*, se traduit-il par des larmes ? Zola renoue en fait avec le drame du XVIII^e siècle, tout en s'en détachant, lorsqu'il investit un sens particulier du participe présent « pleurant » et l'emploie dans l'optique d'un certain détachement ironique ; lui qui aurait très bien pu employer la relative peint ainsi un tableau à la fois théâtral et figé de ces hommes implorant la faveur de Nana, et se mettant en scène dans une posture archaïque qui ne fonctionne évidemment pas sur la jeune femme insensible. En effet, on n'est pas dans la comédie larmoyante ni dans la tragédie, mais dans un drame dévoyé qui sert l'ironie zolienne.

Bien loin des enjeux de la tragédie, on retrouve aussi un extrait de *L'Assommoir*, roman populaire par excellence, qui se structure autour de la notion de vengeance. « Et, depuis lors, chaque samedi, Mme Boche, lorsqu'elle balayait les escaliers et les couloirs, laissait les ordures devant la porte des Lorilleux³⁶⁴ » ; la vengeance, dans le monde ouvrier, est basement matérielle, contrairement à celle qu'investissent les milieux plus nobles représentées par le

³⁶¹ *Ibid*, p. 273.

³⁶² Michel Jarrety (dir.), « COMMEDIA DELL' ARTE », *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 89.

³⁶³ Emile Zola, *Nana*, p. 377.

³⁶⁴ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 167.

théâtre tragique. Dans ces franges de la société, elle passerait davantage par la parole, les héritages, les affres psychologiques et la pression qu'elles engendrent, voire le duel. Ici, contrairement aux tragédies raciniennes, aucune question d'honneur n'est en jeu. La basse vengeance rejaillit dans les intérieurs et l'escalier en est le témoin.

1.2.2 ... et la tragédie de l'aristocratie dans *La Curée*...

Pourtant, si dans *Nana*, le théâtre tragique est mis à distance et ironiquement moqué, car la classe sociale des personnages ne correspond en rien aux attentes du genre, il est pourtant un roman zolien qui met en œuvre aussi bien le rang social que les enjeux et le dénouement d'une pièce de théâtre tragique : *La Curée*. Roman de l'aristocratie par excellence, il envisage la question de l'identité de l'héroïne, Renée, au cœur d'une vie futile et dissolue, tout entière tournée vers le sexe et l'inceste. Sa personnalité est bien souvent construite, et fondée sur l'apparence. Dès le début du roman, la notion de théâtralité apparaît quand, « sur le premier palier, une immense glace tenait tout le mur. [...] Renée montait, et, à chaque marche, elle grandissait dans la glace ; elle se demandait, avec ce doute des actrices les plus applaudies, si elle était vraiment délicieuse, comme on le lui disait³⁶⁵ ». Le reflet que lui renvoie l'escalier par le biais de l'immense miroir provoque un questionnement et une remise en question de soi. La question de *voir* est conjuguée à celle de construction, de simulacre et de spectacle. Entre *Phèdre* et *Macbeth*, dont les destins croisés de Renée et d'Aristide sont les substituts romanesques, le roman se constitue tout entier comme une réécriture de grandes tragédies raciniennes ou shakespeariennes. Par ailleurs, à deux reprises est mentionné le terme de drame, que l'on peut à la fois entendre au sens moderne de catastrophe, de destin tragique, mais aussi tout simplement d'œuvre théâtrale dramatique. En effet, après que Saccard a découvert l'adultère incestueux qui existait entre sa femme et son fils, Renée se tient au sommet de l'escalier et, dans un discours indirect libre, se demande : « Alors le drame était fini ?³⁶⁶ ». Le « trou » de l'escalier, qui est dans *L'Assommoir* synonyme de mort, est en quelque sorte ici un *deus ex machina* qui vient clore l'action et mettre en évidence le caractère tragique du destin de Renée. Un peu plus loin, Mme Sidonie cherche à « jouir du drame³⁶⁷ », après l'avoir déclenché, et se poste donc au pied de l'escalier pour saisir, à travers lui, le destin tragique de l'héroïne.

³⁶⁵ Emile Zola, *La Curée*, p. 55.

³⁶⁶ *Ibid*, p. 309.

³⁶⁷ *Ibid*, p. 314.

1.2.3 ... en passant par la tragi-comédie – ou comédie « rosse³⁶⁸ » – de *Pot-Bouille*

Zola instaure enfin une tonalité nouvelle dans l'histoire du théâtre, qui se développe entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, dans le style des pièces de théâtre qu'on appelle comédie *rosse*. Aussi, il persifle ses personnages sur un ton sarcastique et peint avec une ironie mordante les réalités et situations qu'il met en scène. L'article qui annonce *Pot-Bouille* dans *Le Gaulois* le 5 janvier 1882 présente l'intrigue comme les « tragédies et comédies de chaque étage, ce qui se passe dans le plein jour de l'escalier et dans le mystère des portes closes, depuis la loge du concierge jusqu'aux chambres des domestiques ». Paul Alexis, dans *Emile Zola. Notes d'un ami*, rajoute à ce propos que « ainsi compris, le roman devient presque du théâtre », proposant un « véritable dispositif scénique » du fait du caractère codifié des déplacements dans l'escalier. Dans l'édition des *Carnets d'enquête* de Zola, dirigée par Henri Mitterand, ce dernier parle des « tragi-comédies bourgeoises³⁶⁹ », une tragédie dont le dénouement serait donc heureux, ou du moins pas directement réglé. *Pot-Bouille* se clôt de manière ouverte, sur la tragédie de l'escalier, des bonnes sarcastiques et du « cochon et compagnie » qui règne dans les maisons bourgeoises. André Fermigier lui-même, dans sa préface au roman, écrit que « *Pot-Bouille* est le roman de la vie privée, de ses silences, de sa continuité morne plutôt que de ses orages et le ton relève moins du drame que de la comédie de mœurs à son niveau le plus féroce, avec un luxe de situations et de personnages d'une inénarrable cocasserie³⁷⁰ ». Tout le roman est organisé autour de l'escalier, qui cache les secrets de famille derrière les ornements de la façade ; la plume caustique de Zola ne s'en cache pas, au contraire, et fait du roman un espace de moquerie, où les pirouettes du style viennent alimenter une ironie cinglante.

2 Montée des escaliers et ascension sociale : la quête d'un paradis

2.1 Du pas de la porte au bureau de Mouret : l'ascension de Denise au sein du magasin

L'ébahissement de Denise devant le « Bonheur des dames » lors de son arrivée à Paris, les premières pages du roman met l'accent sur la hauteur du grand magasin. L'œil de la jeune femme inspecte l'immense bâtiment de bas en haut. Depuis le trottoir, c'était « un

³⁶⁸ Henri Mitterand (dir.), *Emile Zola. Carnets d'enquêtes. Une ethnologie inédite de la France*, Paris, Plon, 1986, p. 119.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ André Fermigier, Préface, dans Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 20.

développement qui lui semblait sans fin, dans la fuite de la perspective, avec les étalages du rez-de-chaussée et les glaces sans tain de l'entresol, derrière lesquelles on voyait toute la vie intérieure des comptoirs » et, « en haut, une demoiselle, habillée de soie, taillait un crayon³⁷¹ ». On perçoit, dans la structuration de la description du bâtiment telle que Zola la mène ici, que le regard de Denise est monté de bas en haut, du rez-de-chaussée au sommet, *en escalier*. Cette construction est mimétique d'abord du fait que la jeune femme débute dans le roman en bas de l'échelle sociale, mais cela préfigure aussi la suite du roman et son ascension au sein du grand magasin, dans lequel elle gravira les échelons.

En effet, ses premières expériences en tant que vendeuse sont rudes car elle se fait régulièrement houspiller par ses collègues et supérieures. Une fois habillée dans sa chambre de bonne du dernier étage, elle « redescendit, endimanchée, mal à l'aise », et « en bas³⁷² », elle subit les critiques de Mme Aurélie sur sa tenue bien trop grande pour elle, et les médisances moqueuses des autres vendeuses qui, à travers le discours indirect libre, pensent : « Pouvait-on se fagoter de la sorte ! ». Aux côtés des employés du magasin qui, comme elle, vivent dans la crainte de perdre leur emploi, elle se situe dans la frange basse de la hiérarchie, et le fait que Zola mentionne les marches qu'elle doit descendre ne fait que renforcer cet aspect. Toutefois, grâce à son mérite et à l'amour que lui voue Mouret, Denise parvient à gravir les échelons et termine dans le bureau d'Octave, au faite du magasin, pour un entretien. Si nous employons ici le terme « échelon » dans son sens figuré de « moyen de s'élever³⁷³ », le dictionnaire de Larousse mentionne comme première acception du terme l'idée d'une « pièce fixée entre deux montants d'une échelle et sur laquelle on appuie le pied pour monter ou descendre³⁷⁴ ». *Gravir les échelons* est, au sens figuré, une élévation dans la hiérarchie sociale, mais il ne faut pas oublier que cette expression est liée, dans son étymologie même, aux degrés concrets qui aident à monter. Zola écrit : « Le lendemain, Denise était nommée première³⁷⁵ » et, à la page suivante : « Du reste, Denise était maintenant au sommet ». Cette dernière expression a une dimension symbolique et concrète : encensée par Mouret dont le bureau couronne l'escalier, Denise est au faite de l'édifice et de sa glorieuse carrière. Véronique Cnockaert, dans son ouvrage consacré à *Au Bonheur des dames*, écrit que sachant « que dans les romans zoliens, la structure spatiale

³⁷¹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 30.

³⁷² *Ibid*, p. 124.

³⁷³ Pierre Larousse, « ECHELON », *op. cit.* [en ligne], t. 7, p. 76, consulté le 28 novembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205359t/f80.item.r=pascal%22infini%C3%A9%20d'univers%22.zoom>.

³⁷⁴ *Ibid*.

³⁷⁵ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 408.

détermine le comportement des personnages, l'insistance sur la hauteur et l'étendue du magasin joue un rôle dans l'emprise que le *Bonheur des dames* aura sur Denise³⁷⁶ ». Le voyage de Denise au sein des escaliers est la condition *sine qua non* de l'initiation et de l'apprentissage ; après avoir apprivoisé ses collègues et les clientes, elle les domine. Elle « gravit au sein du *Bonheur des dames* tous les échelons de sa profession³⁷⁷ ». Sa progression est donc verticale : l'escalier devient symbole d'ascension sociale.

2.2 Un sommet euphorique au service du « regard disciplinaire³⁷⁸ » ? Des situations confuses

2.2.1 Octave Mouret au faite du magasin : le « regard disciplinaire »

Dans le système aussi bien concret que symbolique qui gravite autour de l'escalier, les extrémités (le haut et le bas) méritent une analyse, aussi bien que le recoin *sous* l'escalier. La conception classique de ces espaces veut que le sommet soit positivement connoté, à l'inverse du recoin, souvent plus proche de la saleté, du clandestin, voire de l'illégal. Le sommet véhicule donc une dimension euphorique, notamment parce qu'il permet le dirigisme patronal et le « regard disciplinaire » dont parle Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Le patron du « Bonheur des dames », Octave Mouret, a pour habitude matinale de déambuler dans les escaliers afin de vérifier que tout le personnel est en place, que tout est organisé comme il l'avait demandé, si sa stratégie a des chances de fonctionner, et pour demander des conseils à son bras droit, Bourdoncle. C'est ainsi que Zola fait souvent « descendre » Mouret et son acolyte de leur piédestal pour « jeter leur coup d'œil habituel³⁷⁹ ». Grâce à l'infinitif « descendre », on comprend que Mouret effectue un mouvement descendant, celui du possédant sur sa propriété – presque sur son *œuvre* –, celui du dominant sur ses sujets. Le mouvement descendant permis par l'escalier est ici mimétique de l'organisation de la société salariale qui se met en place à la fin du XIX^e siècle. En haut de la pyramide, le patronat, bienveillant mais autoritaire, jette un regard supérieur sur le magasin. Plus loin, « Mouret se planta, seul et debout, au bord de la rampe du hall. De là, il dominait le magasin, ayant autour de lui les rayons de l'entresol,

³⁷⁶ Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 38.

³⁷⁷ *Ibid*, p. 95.

³⁷⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 205.

³⁷⁹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 65.

plongeant sur les rayons du rez-de-chaussée³⁸⁰ ». L'architecture du magasin, ces escaliers ouverts, ces espaces de verre et de fer, semblent constituer un immense observatoire qui permet au regard de Mouret d'embrasser à lui seul tout ce qui se situe sous lui. Il serait même intéressant de comparer cette stratégie à celle du patronat qui, de nos jours, construit des *open spaces* lui permettant, par un seul et même regard, de juger, de surveiller ses employés et de vérifier qu'ils font correctement leur travail. De même, à propos du sommet de l'escalier, nous pouvons presque paraphraser Michel Foucault lorsqu'il parle d'un « point central [qui] serait à la fois source de lumière éclairant toutes choses, et lieu de convergence pour tout ce qui doit être vu : œil parfait auquel rien n'échappe et vers lequel tous les regards sont tournés³⁸¹ ».

C'est que Mouret peut ainsi *dominer* la « haute construction » qu'est le grand magasin. Mouret reparaît tout au long du roman « en haut du grand escalier qui descendait au rez-de-chaussée ; et, de là, il domina[it] encore la maison entière³⁸² ». Le verbe « dominer » est ici à double sens ; Mouret adopte par l'escalier la situation spatiale la plus élevée, puisqu'il est au sommet des choses qui l'entourent, mais il acquiert aussi une supériorité proprement morale sur ses employés, qu'il tient sous sa suprématie. L'architecture lui permet donc une supériorité aussi bien physique que morale. Et de là, « il voyait la victoire³⁸³ ». Cette sorte de zeugma, associant un complément d'objet sémantiquement abstrait à un verbe recteur qui attendait un complément de sens concret souligne que de la position spatiale de Mouret découle sa position sociale et sa richesse. On imagine parfaitement la posture du chef de guerre, le triomphe du général romain, que Zola peint en majesté, « revenu à son poste favori, en haut de l'escalier de l'entresol, contre la rampe » avec « un rire victorieux³⁸⁴ ».

Par la hauteur, Mouret s'approprie le magasin, son contenu, ses employés, mais aussi ses clientes, « son peuple de femmes³⁸⁵ » que Zola place délibérément en objet d'une phrase dont le sujet est le grand patron. Cette idée de possession acquise au sommet de l'escalier n'est pas sans rappeler « la main [de la tante Elisabeth] sur la rampe de l'escalier³⁸⁶ » dans *La Curée*. Symbole de puissance, cette main représente l'austérité de l'hôtel Béraud et la conception patriarcale de la famille qui l'occupe. Lorsque la tante met sa main – que l'on sent ferme – sur la rampe de l'escalier, alors qu'elle se situe justement à son sommet, elle instaure sur Renée le

³⁸⁰ *Ibid*, p. 130.

³⁸¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 204.

³⁸² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 134.

³⁸³ *Ibid*, p. 146.

³⁸⁴ *Ibid*, p. 156

³⁸⁵ *Ibid*, p. 488.

³⁸⁶ Emile Zola, *La Curée*, p. 234.

même pouvoir que Mouret sur ses employés, poussant ainsi la jeune femme à rester et à l'écouter. Elle est un *medium* tacite de l'emprise de la tante sur sa nièce et de la communication unilatérale qu'elle souhaite établir à travers cette injonction transmise physiquement.

2.2.2 La mort de Nana et de Geneviève au sommet de l'escalier

Pourtant, si Zola tend le plus souvent à faire du sommet de l'escalier un lieu de puissance et de réussite, certaines situations poussent pourtant à nuancer ces traits d'analyse majoritaires. En effet, si le sommet de l'escalier est synonyme de victoire pour Octave Mouret, deux personnages zoliens meurent au sommet de l'escalier : Nana et Geneviève Baudu, la cousine de Denise. Les marches ne sont alors pas montées pour se rendre compte de son propre succès, mais pour visiter un mort. C'est à dessein que Rose Mignon « a fait transporter Nana au Grand Hôtel, pour qu'elle mourût au moins dans un endroit chic³⁸⁷ ». Sur plusieurs pages, et pendant qu'en bas, la rue scande « A Berlin ! à Berlin ! à Berlin », les visites se succèdent au chevet de la mourante, jusqu'à ce que sa mort survienne, brutalement : Mignon « tâta Lucy et Caroline pour savoir si elles montaient tout de même. Bien sûr, elles montaient ; leur curiosité avait grandi [...] et quand [Blanche] sut la nouvelle, les exclamations recommencèrent, ces dames se dirigèrent vers l'escalier, avec un grand bruit de jupes³⁸⁸ ». La curiosité s'empare de tous ceux qui viennent voir la morte du dernier étage. Défigurée par la petite vérole, telle une Merteuil contemporaine, actualisée et déclassée, Nana finit au sommet de l'escalier, mais son ascension ne repousse pas l'heure de sa mort. Dans *Au Bonheur des dames*, l'escalier est aussi l'antre sombre qui permet à Denise de visiter Geneviève mourante. Cette dernière meurt dans sa chambre, au sommet de l'escalier. La mort, donc, émane du sommet de l'escalier et devient presque contagieuse au fur et à mesure qu'elle descend : « juste à ce moment, Baudu descendit. La bile tournée verdissait son visage jaune, où ses yeux se tâchaient de sang³⁸⁹ ».

2.2.3 Habiter au sixième étage

Au sein même d'*Au Bonheur des dames*, une contradiction subsiste, faisant du sommet de l'escalier à la fois le symbole de la réussite d'Octave Mouret, et à l'inverse signe de soumission des employés, relégués au dernier étage du bâtiment. Il en va de même dans

³⁸⁷ Emile Zola, *Nana*, p. 502.

³⁸⁸ *Ibid*, p. 507.

³⁸⁹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 419.

L'Assommoir ; Gervaise se voit, au milieu du roman, contrainte à vendre sa boutique du rez-de-chaussée, et d'aller habiter au sixième étage de la maison. Elle connaît par là une certaine dévalorisation sociale. Au sommet de l'escalier, donc, on trouve le minuscule logement des Coupeau, qui ont dû se défaire de quelques affaires, ne pouvant tout loger à l'intérieur. Plus on monte dans les étages, plus la pauvreté se fait sentir. C'est comme si l'escalier hiérarchisait les possessions, et *amaigrissait* progressivement les habitants. Gervaise se plaint d'ailleurs de ne plus donner sur la rue, comme si elle savait ce que signifiait habiter au sixième étage. A travers ce qu'on peut entendre comme une forme de discours indirect libre, Zola lui fait dire : « Elle était sous les toits, dans le coin des pouilleux, dans le trou le plus sale, à l'endroit où l'on ne recevait jamais la visite d'un rayon³⁹⁰ ». A la hauteur que permet de prendre l'escalier n'est pas lié l'enchantement de la victoire, mais ici au contraire le désenchantement d'une vie.

2.2.4 Du « regard disciplinaire » au regard discipliné par l'objet de l'amour

S'il est une puissance qui, faisant fi de la raison, évince le désir de réussir, c'est bel et bien l'amour et la conquête de la femme. « Chez Mouret », écrit Pierluigi Pellini dans une communication au sujet de l'argent dans *Au Bonheur des dames*, « le plaisir sensuel face à l'or, produisant une excitation du regard et de l'ouïe, est certes présent, mais évidemment superficiel. Son désir est ailleurs : il est tout prêt à offrir son argent pour avoir accès aux grâces de Denise³⁹¹ ». Aussi, un passage situé dans l'escalier est révélateur de l'échec que Mouret vient tout juste d'essayer auprès de Denise, et symptomatique de la métamorphose quasi-physique qu'il engendre chez ce dernier. A l'issue de la journée d'inventaire, Mme Aurélie, première vendeuse du « Bonheur des dames », remarque successivement les reproches de Mouret au sujet du travail de ses employés, sa mauvaise humeur et son désintérêt pour le chiffre d'affaire du grand magasin. « Si M. Mouret n'est pas content, je ne sais ce qu'il lui faut, ajouta la première. Tenez ! il est là-bas, en haut du grand escalier, l'air furieux³⁹² ». Ses déboires auprès de Denise bouleversent toutes ses certitudes et l'aplomb qu'il arbore habituellement au sommet de l'escalier. Le « rire victorieux³⁹³ » qui égayait son visage de façon quasi-irrépressible lorsque, dans les premiers chapitres, il contemplait son magasin et sa consécration, est désormais

³⁹⁰ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 50.

³⁹¹ Pierluigi Pellini, « Thème littéraire ou *topos* banalisé ? Quelques remarques sur le statut textuel de l'argent en régime réaliste/naturaliste », dans Francesco Spandri (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 2014, p. 46.

³⁹² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 353.

³⁹³ *Ibid*, p. 156.

remplacé par un « visage sombre, au-dessus des millions écroulés à ses pieds », dans un « isolement farouche³⁹⁴ ». Sa position surplombante, au sommet de l'escalier, ne semble plus si majestueuse dans l'esprit du séducteur né. Le regard qu'il porte sur son magasin n'est plus un « regard disciplinaire » mais, pour parodier la formule de Michel Foucault, un regard *discipliné* par l'objet de sa conquête. Plus encore qu'un spéculateur, il est un homme à femmes. Les Parisiennes, qu'il cherche à conquérir par le grand magasin, ses articles et son architecture, ne sont plus de taille à se mesurer à l'unique Denise, qui le rend aveugle à la fortune. Zola met en scène le caractère bifrons du personnage à travers son rapport ambivalent au sommet de l'escalier. Le chapitre lui-même se clôt sur ce balancier mis en valeur par la reprise de l'isotopie de la domination, mais désormais contestée par l'adversatif « Mais » :

Il était toujours en haut de l'escalier, sur le grand palier central, dominant la galerie. Mais il avait oublié l'inventaire, il ne voyait pas son empire, ces magasins crevant de richesses. Tout avait disparu, les victoires bruyantes d'hier, la fortune colossale de demain. D'un regard désespéré, il suivait Denise, et quand elle eut passé la porte, il n'y eut plus rien, la maison devint noire.³⁹⁵

Les asyndètes forment des propositions juxtaposées, mettant ainsi en évidence la paradoxale faiblesse mentale d'Octave Mouret ; les pensées se bousculent dans sa tête et il ne fait plus rien pour les en empêcher. Lui qui, quelques mois auparavant, maîtrisait tout, n'a désormais plus la mainmise sur sa psyché.

2.3 Des escaliers qui évoluent : reflets d'ascensions

Le grand escalier d'*Au Bonheur des dames*, cette immense et imposante multitude de branches, n'a pas toujours été dans cet état grandiose. En effet, dans *Pot-Bouille*, Octave Mouret se rend, sur le conseil de M. Campardon, dans le magasin de Mme Hédouin, le « Bonheur des dames ». Il découvre alors un magasin exigu, « mal éclairé, petit, encombré³⁹⁶ », sans aucune mesure avec le grand magasin dont il reprendra la direction, une fois veuf de Mme Hédouin qu'il avait entre-temps épousée. Dans le nouveau « Bonheur des dames » (celui du roman éponyme), les immenses vitrines qui laissent désormais entrer le jour dans le magasin et le « développement [...] sans fin³⁹⁷ » des escaliers se constituent en effet dans un miroir inversé avec le minuscule escalier du magasin de *Pot-Bouille*. Entre les deux romans, les changements

³⁹⁴ *Ibid*, p. 353-354.

³⁹⁵ *Ibid*, p. 355.

³⁹⁶ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 46.

³⁹⁷ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 30.

sont considérables et, de boutique, l'édifice devient immense magasin. La notion d'ascension contenue dans l'escalier est d'autant plus flagrante que l'agrandissement et le gain de puissance du « Bonheur des dames » a entraîné la chute du magasin qu'Auguste Vabre tient dans *Pot-Bouille*. En effet, un chapitre d'*Au Bonheur des dames* mentionne que Vabre et sa femme ont « fait la culbute³⁹⁸ » au profit de Vinçard et du « Bonheur des dames ». L'ascension des uns engendre la chute des autres, d'un roman à l'autre.

Mais l'évolution des escaliers est vraie aussi au sein d'un même roman. Dans *Au Bonheur des dames*, la victoire de Mouret est consacrée par les agrandissements successifs qu'il opère dans l'architecture du grand magasin. L'édifice s'étend de plus en plus sur les bâtiments qui l'environnent ; on « parlait d'agrandissements considérables, de magasins gigantesques tenant les trois façades de la rue de la Michodière, Neuve-Saint-Augustin et Monsigny³⁹⁹ ». L'énumération de toponymes mime l'importance que prend le grand magasin dans l'espace urbain. Plus loin, les agrandissements sont décrits avec plus de précision. « On avait vitré les cours, transformées en halls ; et des escaliers de fer s'élevaient du rez-de-chaussée, des ponts de fer étaient jetés d'un bout à l'autre, aux deux étages⁴⁰⁰ ». Les allées et venues des personnages sont croissantes et avec elles l'effervescence et son corollaire, le chiffre d'affaire. On observe alors une part croissante du terme « escalier », comme s'ils consacraient l'ascension du magasin et de ses gérants. En effet, le terme même apparaît à douze reprises dans ce chapitre.

A propos de *Nana*, Chantal Jennings affirme que les demeures de la jeune héroïne gagnent en ancienneté et en discrétion au fur et à mesure de son ascension sociale. Au début, les lieux des deux mondes dans lesquels elle évolue, à savoir l'opulence d'un côté et le demi-monde de l'autre, étaient clairement opposés, tandis que dans les derniers chapitres, les lieux alternent rapidement. On a ainsi l'idée d'une invasion d'un monde par l'autre. Peu à peu, *Nana* semble envahir « tout l'espace du roman⁴⁰¹ ». Le demi-monde domine dès lors, même dans les passages qui traitent de l'hôtel de Muffat, signant ainsi la victoire du monde interlope qui est le sien sur tous les autres. A travers le luxe tapageur, les travaux d'agrandissement et les transitions, l'envahissement se laisse lire dans des termes spatiaux.

³⁹⁸ *Ibid*, p. 45.

³⁹⁹ *Ibid*, p. 253.

⁴⁰⁰ *Ibid*, p. 280.

⁴⁰¹ Chantal Jennings, « La symbolique de l'espace dans *Nana* », *Modern Language Notes* [en ligne], n°4, mai 1973, p. 770, consulté le 15 décembre 2019. URL : <https://www.jstor.org/stable/2907407>.

2.4 Ascension sociale, ascension biblique : atteindre quel paradis ?

2.4.1 L'escalier, motif biblique de l'ascension

Au cours des différents accroissements de la surface et du succès du grand magasin, les escaliers font de lui une nouvelle Babylone, élevant sa silhouette d'acier vers un faite de verre. Le romancier attache ainsi aux ascensions sociales que nous avons décrites plus haut un sens biblique et quasi prophétique, en même temps qu'il leur accorde une connotation particulièrement positive. Dans *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Northrop Frye établit que les images les plus courantes de la Bible pour la montée sont « des échelles, des montagnes, des tours, des arbres⁴⁰² ». A partir de ce constat, il organise une étude non-exhaustive des multiples escaliers mythiques appartenant à des cultes divers, en partant de l'échelle de Jacob (Genèse, 28) qui lui permet d'affirmer que les échelles bibliques sont souvent des escaliers : « si des anges y montent et y descendent en même temps, ce n'est pas vraiment une échelle, mais plutôt un escalier⁴⁰³ ». Les traditions cultuelles construisent des édifices tous plus hauts les uns que les autres afin de se rapprocher du divin. En Mésopotamie, par exemple, le temple du dieu protecteur des villes était souvent le lieu le plus élevé de la cité. Northrop Frye parle ainsi d'un « lien entre la terre où nous vivons et le monde des dieux, que l'on supposait situé dans le ciel ou plus haut que le ciel ». Les temples s'élevaient sur plusieurs étages, reliés entre eux par des escaliers souvent en spirale. Ailleurs, comme en Babylonie et en Perse, ces édifices comptaient plutôt « sept étages et sept escaliers, chacun de couleur différente, peut-être pour symboliser les planètes, avec le soleil et la lune⁴⁰⁴ ». Dans ses *Carnets d'enquête*, qu'Henri Mitterand a mis en forme, le romancier écrivait en effet à propos du grand magasin : « Les halls très légers, très hauts. Rez-de-chaussée cinq mètres, premier étage quatre mètres, deuxième trois mètres cinquante⁴⁰⁵ ». Plus loin, il invente un immense bâtiment « avec les galeries jetées comme des ponts, les escaliers qui montent, légers, comme dans le vide, les étages superposés, la fuite de tous ces lointains, ces entassements de palais babyloniens, mais réalisés avec une légèreté extraordinaire (le fer et la brique)⁴⁰⁶ ». Zola résume ces notes rapides par un titre parlant, « Babylone... », et inscrit donc sa création dans la ville biblique, comme un temple supplémentaire érigé à la gloire divine, et au sein duquel Octave Mouret, contemplé

⁴⁰² Northrop Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Paris, Seuil, 1994, p. 170.

⁴⁰³ *Ibid*, p. 171.

⁴⁰⁴ *Ibid*, p. 172.

⁴⁰⁵ Henri Mitterand (dir.), *Émile Zola. Carnets d'enquête...*, p. 169.

⁴⁰⁶ *Ibid*.

en contre-plongée par les clientes, est élevé au rang quasi divin de Créateur admiré et adulé, comme si « cette imagerie d’escalier [était] en train de s’amplifier vers un mythe de la création⁴⁰⁷ ».

N. Frye continue son exploration des escaliers et ascensions bibliques et affirme qu’en Egypte, « les pyramides à degrés avaient la même relation avec le ciel et, dans les Textes des Pyramides, l’ascension d’un escalier est une étape capitale du voyage qui conduit le pharaon au royaume des dieux après sa mort⁴⁰⁸ ». C’est que les morts sont jugés par Osiris, le plus souvent appelé « le dieu qui est en haut de l’escalier ». L’escalier que l’on gravit devient donc l’ « épine dorsale d’un corps cosmologique ». De même, Zola s’inspire des *topoi* bibliques contenus dans *La Divine Comédie* de Dante, où le purgatoire est le trait d’union entre la terre et le ciel, avec sa forme digne d’une montagne et sept principales corniches disposées en spirale. « L’ascension du purgatoire est suivie d’une seconde ascension, à travers les sphères des planètes, qui aboutit au paradis⁴⁰⁹ ». Aussi, dans les romans de Zola, l’escalier permet de prendre de la hauteur, de la distance et, de « degré en degré, le corps qui s’éloigne du sol emporte avec lui une conscience qui se débarrasse de ses adhérences mondaines⁴¹⁰ ». A ce propos, Raymond Mahieu établit que les escaliers de la solitude et du secret ont de moins en moins de place dans les univers zoliens. Au contraire, ceux qui

gravissent les marches semblent emporter avec eux la pesanteur du monde dont ils s’écartent, et monter passivement, sans attente. [...] Il n’y a plus de refuges du moment où la loi du capital ne laisse plus le choix qu’entre ralliement et élimination. [...] Dans *Au Bonheur des dames*, il ne sert plus qu’à rappeler les illusions perdues – à moins que, dans sa version moderne, devenu vecteur d’un désir canalisé, il ne se déguise en chemin qui conduit aux astres. Autres temps, autres lumières.⁴¹¹

De plus en plus léger, le personnage qui gravit les degrés de l’escalier quitte la pesanteur de l’ici-bas. Zola étend la notion d’ascension sociale à une dimension presque plus métaphysique. Il expose les multiples ascensions dans le « Bonheur des dames » en écrivant qu’il est

comme une nef de gare, entourée par les rampes des deux étages, coupée d’escaliers suspendus, traversée de ponts volants. Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers, les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut, et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d’un palais du rêve, d’une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d’autres étages et d’autres salles, à l’infini.⁴¹²

⁴⁰⁷ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 172.

⁴⁰⁹ *Ibid*, p. 178.

⁴¹⁰ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 125.

⁴¹¹ *Ibid*, p. 130.

⁴¹² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 297.

Et puis, « c'était le long des escaliers, sur les ponts volants, autour des rampes de chaque étage, une montée continue et bourdonnante, tout un peuple en l'air, voyageant dans les découpures de l'énorme charpente métallique, se dessinant en noir sur la clarté diffuse des vitres émaillées⁴¹³ ». *Ce peuple en l'air*, voilà qui résume bien l'ascension dans le grand magasin.

2.4.2 La « montée du blanc⁴¹⁴ » : vers un paradis terrestre

Les ponts volants du « Bonheur des dames » défient la loi de la gravité et flottent. L'architecture et les femmes sont légères, portées par les matériaux de la construction. Véronique Cnockaert écrit à cet égard : « L'appariement étonnant des matériaux répond comme un écho céleste à celui, bigarré, des marchandises exposées⁴¹⁵ ». Plus concrètement, un épisode met en exergue l'idée selon laquelle les déambulations au sein du grand magasin se font plus comme d'aériennes ascensions, presque immatérielles, que comme une errance mélancolique dans le sombre labyrinthe du magasin. Nous ne résistons pas à l'envie de retranscrire ici la description complète de l'exposition du blanc à la fin du roman :

Ce qui arrêtaient ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc. Autour d'elles, d'abord, il y avait le vestibule, un hall aux glaces claires, pavé de mosaïques, où les étalages à bas prix retenaient la foule vorace. Ensuite, les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil. On retrouvait le blanc des vitrines du dehors, mais avivé, colossal, brûlant d'un bout à l'autre de l'énorme vaisseau, avec la flambée blanche d'un incendie en plein feu. Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc, un astre blanc dont le rayonnement fixe aveuglait d'abord, sans qu'on pût distinguer les détails, au milieu de cette blancheur unique. Bientôt les yeux s'accoutumaient : à gauche, la galerie Monsigny allongeait les promontoires blancs des toiles et des calicots, les roches blanches des draps de lit, des serviettes, des mouchoirs ; tandis que la galerie Michodière, à droite, occupée par la mercerie, la bonneterie et les lainages, exposait des constructions blanches en boutons de nacre, un grand décor bâti avec des chaussettes blanches, toute une salle recouverte de molleton blanc, éclairée au loin d'un coup de lumière. Mais le foyer de clarté rayonnait surtout de la galerie centrale, aux rubans et aux fichus, à la ganterie et à la soie. Les comptoirs disparaissaient sous le blanc des soies et des rubans, des gants et des fichus. Autour des colonnettes de fer, s'élevaient des bouillonnés de mousseline blanche, noués de place en place par des foulards blancs. Les escaliers étaient garnis de draperies blanches, des draperies de piqué et de basin alternées, qui filaient le long des rampes, entouraient les halls, jusqu'au second étage ; et cette montée du blanc prenait des ailes, se pressait et se perdait, comme une envolée de cygnes. Puis, le blanc retombait des voûtes, une tombée de duvet, une nappe neigeuse en larges flocons : des couvertures blanches, des couvre-pieds blancs, battaient l'air, accrochés, pareils à des bannières d'église ; de longs jets de guipure traversaient, semblaient suspendre des essaims de papillons blancs, au bourdonnement immobile ; des dentelles frissonnaient de toutes parts, flottaient comme des fils de la Vierge par un ciel d'été, emplissaient l'air de leur haleine blanche. Et la merveille, l'autel de cette religion du blanc, était, au-dessus du comptoir des soieries, dans le grand hall, une tente faite de rideaux blancs, qui descendaient du vitrage. Les

⁴¹³ *Ibid*, p. 299.

⁴¹⁴ *Ibid*, p. 457.

⁴¹⁵ Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 32.

mousselines, les gazes, les guipures d'art, coulaient à flots légers, pendant que des tulles brodés, très riches, et des pièces de soie orientale, lamées d'argent, servaient de fond à cette décoration géante, qui tenait du tabernacle et de l'alcôve. On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute puissante, avec le voile blanc des épousées.

— Oh ! extraordinaire ! répétaient ces dames. Inouï !

Elles ne se lassaient pas de cette chanson du blanc, que chantaient les étoffes de la maison entière. Mouret n'avait encore rien fait de plus vaste, c'était le coup de génie de son art de l'étalage. Sous l'éroulement de ces blancheurs, dans l'apparent désordre des tissus, tombés comme au hasard des cases éventrées, il y avait une phrase harmonique, le blanc suivi et développé dans tous ses tons, qui naissait, grandissait, s'épanouissait, avec l'orchestration compliquée d'une fugue de maître, dont le développement continu emporte les âmes d'un vol sans cesse élargi. Rien que du blanc, et jamais le même blanc, tous les blancs s'enlevant les uns sur les autres, s'opposant, se complétant, arrivant à l'éclat même de la lumière. Cela partait des blancs mats du calicot et de la toile, des blancs sourds de la flanelle et du drap ; puis, venaient les velours, les soies, les satins, une gamme montante, le blanc peu à peu allumé, finissant en petites flammes aux cassures des plis ; et le blanc s'envolait avec la transparence des rideaux, devenait de la clarté libre avec les mousselines, les guipures, les dentelles, les tulles surtout, si légers, qu'ils étaient comme la note extrême et perdue ; tandis que l'argent des pièces de soie orientale chantait le plus haut, au fond de l'alcôve géante.

Cependant, les magasins vivaient, du monde assiégeait les ascenseurs, on s'écrasait au buffet et au salon de lecture, tout un peuple voyageait au milieu de ces espaces couverts de neige. Et la foule paraissait noire, on eut dit les patineurs d'un lac de Pologne, en décembre. Au rez-de-chaussée, il y avait une houle assombrie, agitée d'un reflux, où l'on ne distinguait que les visages délicats et ravis des femmes. Dans les découpures des charpentes de fer, le long des escaliers, sur les ponts volants, c'était ensuite une ascension sans fin de petites figures, comme égarées au milieu de pics neigeux. Une chaleur de serre, suffocante, surprenait, en face de ces hauteurs glacées. Le bourdonnement des voix faisait un bruit énorme de fleuve qui charrie. Au plafond, les ors prodigués, les vitres niellées d'or et les rosaces d'or semblaient un coup de soleil, luisant sur les Alpes de la grande exposition de blanc.⁴¹⁶

Les métaphores filées et antithétiques du feu et de la neige, mais aussi des plumes (de cygne, de duvets) et des envolées, mettent toutes en avant l'idée d'une ascension aérienne et légère. Plus que des cieus, c'est l'image du paradis et des représentations communes que l'on s'en fait qui frappe à la lecture de ce passage. Les dernières pages du roman évoquent un « firmament du rêve, une trouée sur la blancheur éblouissante d'un paradis » ouverts par les « dentelles blanches volant en l'air⁴¹⁷ ». Féerie de la neige et image de la montagne (que Northrop Frye a choisi pour constituer le fil rouge du chapitre dont nous avons rapporté le contenu) sont autant d'images qui garnissent la palette des métaphores liées à la blancheur, à l'ascension et à la prise de hauteur. Au XIX^e siècle, on rêve d'un « Eden terrestre⁴¹⁸ », un paradis romanesque, écrit Elise Radix dans un article consacré à l'architecture métallique dans la littérature du XIX^e siècle. Le fer est plus léger que la pierre ; la modernité permet l'allègement et la montée aux cieus, jusqu'à transfigurer l'ascension sociale en ascension christique, actualisant ainsi l'imaginaire biblique.

⁴¹⁶ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 456-459.

⁴¹⁷ *Ibid*, p. 489.

⁴¹⁸ Elise Radix, *op. cit.*, p. 147.

3 Chute dans l'escalier et chute sociale : déchéance et descente aux enfers

Vouloir s'élever, partir à la conquête du ciel, est toujours puni, car cela est pris comme un geste de défi. L'imaginaire biblique fait donc attendre une chute, sous la forme d'un châtement. L'imaginaire de la Tour de Babel est à cet égard éloquent, puisqu'elle est le symbole de l'orgueil de l'homme souhaitant défier Dieu dans sa recherche inassouvie de la connaissance. Babel allégorise le risque de la bascule et, construite sur une faille mettant en relation la terre et les Enfers, elle contient la possibilité de la chute dans son espace même. Chez Zola, certains personnages connaissent un fabuleux destin et progressent constamment dans la hiérarchie sociale, mais il n'en va pas de même pour une grande majorité des personnages zoliens. Gervaise et Coupeau, Nana dans une certaine mesure, mais surtout les hommes qui l'entourent tels que le comte Muffat, ou encore les Baudu et leur *Vieil Elbeuf*, Renée elle-même, tous connaissent des déboires qui les font chuter, qu'ils soient initialement partis des hautes sphères de la société ou non. Aussi, de même que la montée des marches symbolise l'ascension sociale, la descente des degrés représente la propension des personnages zoliens à sombrer dans une réalité peu accueillante ou à déchoir de leur situation.

3.1 La « dégringolade⁴¹⁹ »

3.1.1 Chuter dans l'escalier : destins déçus et déchéance morale

On trouve peu de chutes concrètes dans les escaliers chez Zola. Certes, Nana parle à plusieurs reprises de *pousser* certains personnages masculins qui l'importunent *dans l'escalier*, tout comme les gens de Clarisse, la maîtresse de Duveyrier, avaient « jeté [ce dernier] dans l'escalier à coups de pied et à coups de poing⁴²⁰ » dans l'avant-dernier chapitre de *Pot-Bouille*. Pourtant, ces deux réalités ne sont que des scènes symboliques, ironiques et burlesques, et ont peu de conséquences pour ceux qui se font ainsi rejeter.

A l'inverse, s'il est une chute physique qui porte en elle le basculement d'une vie et d'un roman, c'est bel et bien celle de Coupeau dans le quatrième chapitre de *L'Assommoir*. Sa chute est d'autant plus symbolique qu'il ne tombe pas dans un escalier mais d'une échelle. L'échelle est plus maigre, moins solide qu'un escalier ; il faut ainsi être adroit pour ne pas chuter. Au

⁴¹⁹ Emile Zola, *Nana*, p. 377.

⁴²⁰ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 498.

contraire, le personnage tombe « brusquement, bêtement, comme un chat dont les pattes s'embrouillent⁴²¹ ». Zola, impitoyable envers son personnage, use d'une comparaison ridicule accentuée par le verbe « s'embrouiller » appartenant au registre argotique. Symboliquement, Coupeau ne semble pas assez adroit pour échapper à la chute, et laisse ainsi partir le restant de ses jours à vau-l'eau. Cette mauvaise chute entraîne pour le personnage la nécessité de rester alité pendant quatre mois. A partir de ce chapitre, Gervaise doit se débrouiller seule et assumer le ménage qu'elle portera à bouts de bras jusqu'à la fin. Coupeau, bougon dans son fauteuil de convalescent, peste contre son accident et dit que « ça n'aurait pas dû lui arriver, à lui, bon ouvrier, pas fainéant, pas soûlard⁴²² ». C'est pourtant à lui que la chute est arrivée et il deviendra ce qu'il affirmait ne pas être avant son accident. A la page suivante se plaint-il encore : « tranquille comme Baptiste, sans une goutte de liquide dans le corps, et voilà que je dégringole ». Le présent du verbe « dégringoler » semble marquer ici une contemporanéité ; le personnage ressasse obsessivement son accident. Mais ce présent semble surtout ancrer désormais la dégringolade dans son *ethos*-même. La tournure présentative met l'accident passé sous ses yeux, mais on peut aussi entendre cette structure comme une annonce solennelle de ce qui est en train d'arriver, dans une tournure quasi prémonitoire. La chute le change puisqu'il « garda une sourde rancune contre le travail », lui qui se proclamait « pas fainéant ». Puis, de loin en loin, la douceur de vivre prend le dessus, presque trop puisque, bien que se flattant de ne boire que du vin, « après des journées de désœuvrement, passées de chantier en chantier, de cabaret en cabaret, il était rentré éméché⁴²³ ». Jean-Louis Bory, dans la préface du roman, parle à ce propos d'un « relâchement » et d'un « oubli progressif⁴²⁴ ». Comme une longue période rhétorique qui s'étendrait sur plusieurs pages, Zola parvient à expliquer le mécanisme qui fait de la chute de Coupeau le point de départ de sa déchéance dans l'alcool et la fainéantise.

Bien plus loin dans le roman, et après avoir vécu et fait vivre à Gervaise des épisodes difficiles, Coupeau faiblit et sa forme physique n'est plus au rendez-vous. On entend même un écho direct à la tournure présentative contenant le verbe « dégringoler » que nous étudions plus haut. En effet, désormais, « il lui fallait tenir la rampe de l'escalier, s'il ne voulait pas dégringoler⁴²⁵ ». On assiste ici aux ultimes efforts du personnage pour ne pas tomber définitivement. La préface du roman stipule que « l'assommé ne se relèvera pas⁴²⁶ ». C'est que

⁴²¹ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 146.

⁴²² *Ibid*, p. 152 et sq.

⁴²³ *Ibid*, p. 155.

⁴²⁴ Jean-Louis Bory, Préface, dans Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 9.

⁴²⁵ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 457.

⁴²⁶ Jean-Louis Bory, Préface, dans Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 9.

« Gervaise, Coupeau, Lantier titubent, vacillent, s'accrochent les uns aux autres avec une maladresse pathétique qui, loin de les aider, précipitent leur chute ». Dans *Nana*, on observe à peu de choses près le même mécanisme ; tous les hommes ayant fréquenté la couche de l'héroïne connaissent une déchéance sociale et morale. En effet, un soir, « en venant prendre Satin, [Nana] reconnut le marquis de Chouard qui descendait l'escalier, les jambes cassées, se traînant sur la rampe, avec une figure blanche⁴²⁷ ». Presque fantomatique, le marquis se traîne en descendant les degrés de l'escalier. Plus loin, c'est au tour du comte Muffat qui, dans l'escalier, « descendait en chancelant, la tête bourdonnante⁴²⁸ ». Comment ne pas voir là l'indice de la chute du personnage, vaincu par la puissance de la Mouche d'Or, dont il entend encore le bourdonnement ? Avant de dégringoler, il chancelle ; il est sur la voie de la chute.

3.1.2 Ligne de crête et potentiel « joli dégât⁴²⁹ » : le cercueil de *Pot-Bouille*, une menace à la respectabilité

Ces chutes concrètes dans les escaliers des romans zoliens cohabitent avec une chute potentielle dont l'évocation au onzième chapitre de *Pot-Bouille* est éminemment ironique. Zola choisit une fois de plus de confier l'ironie aux domestiques féminines. Au moment de faire descendre le cercueil du père Vabre dans l'escalier, le jour de ses funérailles, les bonnes se rassemblent sur les paliers et laissent courir leur rumeur médisante dans l'escalier. Ainsi on entend Lisa s'exclamer à propos du cercueil : « On assure qu'il pèse huit cents. S'ils le lâchaient dans leur bel escalier, ça ferait un joli dégât !⁴³⁰ ». La subordonnée conditionnelle indique que la domestique imagine une situation qu'elle se ferait une joie de critiquer. Aussi, l'adjectif « joli » indique qu'elle se plairait à rire de la situation grotesque. Le groupe nominal à valeur circonstancielle introduit par le déterminant possessif « leur », « leur bel escalier », évoque l'escalier des bourgeois, cet escalier qui doit demeurer respectable, mais qui serait souillé par un tel accident. Cette phrase a une portée plus générale sur la condition bourgeoise ; Lisa, à travers cette exclamative conditionnelle *a priori* anodine, pointe du doigt la ligne de crête sur laquelle ils se trouvent, entre respectabilité et chute. À tout moment, et de la même façon que le cercueil peut chuter dans l'escalier, les bourgeois peuvent perdre leur statut de personnages respectables et respectés.

⁴²⁷ Emile Zola, *Nana*, p. 301.

⁴²⁸ *Ibid*, p. 332.

⁴²⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 313.

⁴³⁰ *Ibid*.

3.2 Le « trou, sous l'escalier⁴³¹ » : le signe d'une déchéance ?

3.2.1 Gervaise et le père Bru : une niche pour mourir

S'il se dégage une impression positive du sommet de l'escalier, le recoin tapi dans l'ombre des marches est, pour tous ceux qui y séjournent, bien moins signe de puissance et de succès que de disgrâce et de pauvreté. Symbole de tout un roman, la mort de Gervaise sous l'escalier en dit long sur les conditions de vie qui règnent au sixième étage de l'immeuble ouvrier. L'ultime mention de l'héroïne est une référence à son ultime déchéance, elle qui meurt comme une chienne dans la « niche » que le propriétaire daigne lui accorder : « M. Marescot s'était décidé à l'expulser de la chambre du sixième. Mais, comme on venait de trouver le père Bru mort dans son trou, sous l'escalier, le propriétaire avait bien voulu lui laisser cette niche⁴³² ». Cette phrase lie pour l'éternité le sort de l'héroïne à l'escalier. Elle qui voulait se jeter « *sous* les roues d'un omnibus, pour en finir⁴³³ » finira ironiquement sa vie « *sous* l'escalier ». Ainsi, même ses dernières volontés ne seront jamais exhaussées. Dans le deuxième chapitre, Gervaise définissait son idéal de vie en ces termes :

Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou propre pour dormir [...] je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais en ménage [...]. Et c'est tout, vous voyez, c'est tout [...]. Oui, on peut à la fin avoir le désir de mourir dans son lit... Moi, après avoir bien trimé toute ma vie, je mourrais volontiers dans mon lit, chez moi.⁴³⁴

Elle ne pourra accomplir aucun de ses rêves, et encore moins le dernier. Bachelard, dans *La Poétique de l'espace*, étudie la notion de coin, et donc de recoin. La définition première qu'il en donne est une définition méliorative, « tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même⁴³⁵ ». Germe d'une chambre ou d'une maison, il serait un espace rêvé. Pourtant, et cela correspond mieux au rapport de Gervaise au recoin sous l'escalier, par bien des aspects, « le coin "vécu" refuse la vie, restreint la vie, cache la vie. Le coin est alors une négation de l'univers ». Il existe des « rêveurs de coins, d'angles, de trous⁴³⁶ », mais chez Zola, personne ne rêve d'un coin, et encore moins d'un recoin sous l'escalier ; Gervaise le subit. Sa

⁴³¹ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 516

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 474.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

⁴³⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2012, p. 130.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 131.

conscience est-elle encore humaine face à cette misère qui ne cesse de croître, jusqu'au point de non-retour ?

La disgrâce de Gervaise est telle, que sa mort ne fait l'objet que d'une mention posthume et, bien pire, Zola ne fait aucune remarque spirituelle à cet égard. C'est même dans l'indifférence générale que la pauvre Gervaise rend son dernier souffle. Elle meurt en animal et un « matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours ; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche⁴³⁷ ». Sous l'escalier règne la puanteur, mais aussi la pourriture. Plus tôt dans le roman, l'ironie tragique de l'écrivain s'emparait du destin de la pauvre jeune femme, car « la grande pitié de Gervaise était surtout le père Bru, dans son trou, sous le petit escalier. Il s'y retirait comme une marmotte, s'y mettait en boule, pour avoir moins froid ; il y restait des journées sans bouger sur un tas de paille [...]. Le père Bru [...] était comme un chien pour elle, une bête hors service⁴³⁸ ». Chronique d'une mort annoncée...

3.2.2 La buvette de Mme Bron, « trou de cave, sous l'escalier⁴³⁹ »

Mme Bron, concierge au théâtre des Variétés, « tenait sous l'escalier [des loges], dans une sorte d'armoire profonde, une buvette où les figurants descendaient boire pendant les entractes⁴⁴⁰ ». Bien loin des coupes de champagne servies aux riches spectateurs de l'autre côté du théâtre, cette buvette est l'envers du décor. Etant donnée l'importance de la boisson pour le peuple chez Zola, cette buvette contribue à la déchéance physique et morale de ses habitués. Il règne une atmosphère glauque autour de ce petit commerce d'appoint, certes tenu d'une main de fer par cette forte tête qu'est la commère, mais pourtant niché sous l'escalier, au cœur des détritrus et des fétides odeurs populaires. La première mention de cette échoppe – dans une proposition subordonnée relative somme toute bien neutre, où se succèdent sans aucun adjectif le sujet (*les figurants*), le verbe (*descendaient*), le complément d'objet (*boire*) et le complément circonstanciel de temps (*pendant les entractes*) – précède la tornade de l'entracte. On retrouve le sordide recoin quelques pages plus loin, lorsqu'il est vidé mais souillé après le passage des comédiens : « Le petit commerce de la concierge avait dû bien marcher, car le trou de cave, sous l'escalier, était tout humide des rinçures de verres répandues. Clarisse releva sa tenue

⁴³⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 516.

⁴³⁸ *Ibid*, p. 387.

⁴³⁹ Emile Zola, *Nana*, p. 180.

⁴⁴⁰ *Ibid*, p. 161.

d'Iris, qui traînait sur les marches grasses⁴⁴¹ ». L'attribut « tout humide des rinçures de verres répandues » ainsi que l'épithète « grasses » contrastent avec l'apparente neutralité de la mention précédente de ce même escalier. Symbole de l'atmosphère repoussante qui prédomine dans les loges, cette buvette se situe au cœur de la saleté. Déjà dans ses carnets d'enquête, Zola écrit à propos de ce « trou de cave, sous l'escalier » que

sous l'escalier qui monte au cabinet du directeur, dans un recoin, il y a une toute petite buvette tenue par le concierge. Des buffets recouverts d'étain ; au fond des planches avec des litres de liqueur et des verres. Le tout dans une encoignure, avec un gaz qui brûle ; très noir, très sale.⁴⁴²

« Très noir, très sale » ; voilà bien la définition généralement attribuée au recoin sous l'escalier dans l'ensemble de l'œuvre romanesque zolienne.

3.2.3 Le recoin de Nana dans *L'Assommoir* : prologue à la déchéance morale

On peut donc parler de déchéance pour tous ceux qui se trouvent sous l'escalier. Issu du latin *decadere* qui signifie « tomber », le terme évoque une chute physique. Par extension, la déchéance peut être sociale, symbolique, mais aussi profondément morale, comme *L'Assommoir* le montre pour Nana. En effet, elle trouve dans l'obscurité du recoin sous l'escalier un refuge pour se dévêtir, loin du regard de ses parents. Aussi,

[la] jupe, un peu courte, dégageait ses pieds ; les manches, largement ouvertes et tombantes, découvraient ses bras jusqu'aux coudes, l'encolure du corsage, qu'elle ouvrait en cœur avec des épingles, dans un coin noir de l'escalier, pour éviter les calottes du père Coupeau, montrait la neige de son cou et l'ombre dorée de sa gorge.⁴⁴³

Annonciateur du destin du personnage, ce recoin sous l'escalier connaît les premières attentions que porte Nana à son apparence et constitue un premier échelon à sa vie cachée et dissolue. Il est même ironique de voir comment le recoin sous l'escalier, point d'orgue de la déchéance, sera pour elle l'amorce de son parcours, à l'issue duquel elle terminera au sommet de l'escalier, pour sa gloire en tant que demi-mondaine, mais aussi pour sa perte.

⁴⁴¹ *Ibid*, p. 180.

⁴⁴² Henri Mitterand (dir.), *Émile Zola. Carnets d'enquête...*, p. 324.

⁴⁴³ Emile Zola, *Nana*, p. 415.

CHAPITRE 2. L'ESCALIER AU CŒUR – OU NON – DES DIVERSES STRATEGIES DES PERSONNAGES : ESPACE DE CONVENANCE ET DE SEDUCTION

L'organisation de l'espace romanesque est, comme l'écrit Véronique Cnockaert, solidaire de la pratique qu'en ont les protagonistes : pratique quotidienne et pragmatique, conduite sociale, usage symbolique et coutume de représentation... Cette pratique semble elle-même conditionnée par un regard, toujours subjectif, profondément ancré dans une classe sociale, façonné par des usages, mais qui se définit aussi par ses ambitions, qu'elles soient concertées ou non, naturelles ou non. Si nous avons pu observer les personnages dans leur rapport passif à l'escalier, qui recevaient sans faire usage de leur volonté les informations et sensations qu'il leur procurait, il faut désormais inverser le point de vue et dresser un panorama des aspirations que chaque personnage projette sur l'espace où il situe sa pratique. L'escalier constitue en effet pour les personnages zoliens à la fois l'objet de leurs convoitises et leurs desseins, et le réceptacle tout trouvé de leurs mœurs sociales.

Sa position centrale dans la maison, son déploiement à la fois sur l'axe vertical et sur l'axe transversal, sa dimension de frontière qui, poreuse, est le symbole de revendications de territoires, la hauteur de vue qu'il permet de prendre ; toutes ses caractéristiques concourent à faire de l'escalier un espace de pouvoir privilégié. Philippe Hamon, dans *Le Personnel du roman*, indique à cet égard que la

topographie est alors « séduction » [...] c'est-à-dire prise de pouvoir et de bénéfice au détriment d'un personnage, et principalement quand il peut cumuler les trois définitions suivantes : une anthropomorphisation (ou allégorisation) qui en fait un actant pluriel distinct et autonome, actant complexe assumant à la fois les postes de sujet, de Destinateur, et de Destinataire (bénéficiaire de l'action) ; une dimension, une surface, qui en fait un cadre contraignant, dont les seuils sont gardés et les entrées fortement ritualisées, pour le personnage ; une articulation syntagmatique interne, qui en fait un « itinéraire » destiné à vaincre *in fine* le personnage (labyrinthe, immeuble à étage ou programme stratégique à étages, piège architectural, parcellaire instable).⁴⁴⁴

Les personnages *se servent* de leur milieu, et en font un terrain propice à leur hégémonie sur autrui. Paul Claval, dans *Espace et pouvoir*, énumère les trois fonctions de l'espace dans le jeu des pouvoirs. Selon lui, l'espace entre dans un rapport d'organisation collectif qui « donne à ceux qui en bénéficient plus de droits qu'à d'autres⁴⁴⁵ ». Dès lors, gérer l'espace devient un

⁴⁴⁴ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, p. 231-232.

⁴⁴⁵ Paul Claval, *Espace et pouvoir*, Paris, P.U.F., coll. « Espace et liberté », 2016, p. 16.

enjeu politique mais aussi économique ; l'escalier se ferait ainsi « source d'inégalité et d'influence⁴⁴⁶ ». Sa définition de l'espace de pouvoir évolue de plus en plus vers l'abstrait, jusqu'à contenir les enjeux tout littéraires de l'escalier tel que nous l'étudions. L'espace acquiert une valeur morale et un prestige qui « ne prend jamais de forme parfaitement objective. Il reste donc enfermé dans des espaces étroits ». Comment ne pas penser aux valeurs morales de l'escalier central de *Pot-Bouille*, espace de représentation et de respectabilité ? Enfin, l'espace « sert de base à l'activité symbolique⁴⁴⁷ » et « vit ainsi sous la forme d'images mentales⁴⁴⁸ ».

Cependant, les stratégies de vie des personnages ne sont pas toujours lucidement projetées sur l'escalier. C'est alors Zola lui-même, par son regard affuté et souvent ironique, qui rend l'écriture révélatrice des desseins inconscients des personnages.

1 Visée de monstration : « un feu d'artifice architectural⁴⁴⁹ »

1.1 Ostentation et exposition

Le terme d' « exposition » constitue à lui tout seul le titre d'un ouvrage de Philippe Hamon ayant pour objet les rapports qui s'esquissent entre la littérature et l'architecture. La société s'exhibe grâce à l'architecture, et l'exposition devient, comme le pense l'humour caustique de Flaubert, le « sujet de délire du XIX^e siècle⁴⁵⁰ », faisant ainsi écho à la « névrose des grands bazars⁴⁵¹ » d'*Au Bonheur des dames*. Il est difficile de définir cette tendance du siècle à l'ostentation, que Zola projette sur le traitement des décors et plus particulièrement de l'escalier. Dès le début de son ouvrage, P. Hamon évoque l'exposition constitutive de la pensée architecturale en substituant à ce terme celui de « représentation » :

Enfin, toute architecture étant sociale et humaine est aussi « représentation », au sens théâtral du terme, ostentation (ostentation) et exposition des signes d'une vanité sociale privée ou d'un pouvoir officiel qui « s'affiche », marquage, balisage et surveillance d'un territoire que l'on s'approprie [...], affirmation d'une volonté de paraître (une « façade ») plus ou moins matérialisée dans un décor où l'habitant, metteur en scène perpétuel de soi-même [...] démontrera sa capacité à endosser des « rôles » et à représenter des scénarios.⁴⁵²

⁴⁴⁶ *Ibid*, p. 19

⁴⁴⁷ *Ibid*, p. 15.

⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 20.

⁴⁴⁹ Emile Zola, *La Curée*, p. 53.

⁴⁵⁰ Gustave Flaubert « EXPOSITION », *op. cit.* [en ligne], p. 33, consulté le 11 novembre 2020. URL : http://www.leboucher.com/pdf/flaubert/b_fl_a_di.pdf.

⁴⁵¹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 317.

⁴⁵² Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 45.

Quant au *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, par les différentes acceptions du terme « exposition » qu’il détermine, il corrobore cette idée. En effet, il lui donne en premier lieu le sens d’ « action d’exposer, de mettre en vue, d’offrir au regard du public⁴⁵³ ». L’isotopie de la vision met en valeur dans cette définition un aspect essentiel de la notion d’exposition, qui semble si évident qu’on tend à l’oublier ; une stratégie d’exposition requiert deux termes autour de l’objet de l’ostentation (le *regardé*), que sont le créateur et le regardant. C’est toujours dans une volonté d’exhibition *aux yeux* d’un public qu’un personnage (aristocrates, bourgeois ou commerçant) fait de l’escalier un objet de faste. L’escalier serait donc à la croisée de deux ambitions : ambition de montrer (sa classe sociale, sa richesse, son bon-goût, son honorabilité), mais aussi ambition d’observer (pour admirer, imiter, dédaigner, se moquer). Le dictionnaire de Larousse donne de surcroît une définition liturgique de l’exposition, qui serait une cérémonie qui consiste à « placer en vue » des reliques « pour les offrir à la vénération des fidèles ».

Un regard qui vénère... Voilà bien ce qu’espèrent les personnages des romans zoliens lorsqu’ils parent leurs escaliers de matériaux et d’ornements orgueilleusement choisis. L’escalier de *La Curée*, tout comme le reste des intérieurs de cette riche demeure, attire en effet les regards des bourgeois, hagard et envieux, qui s’approchent des fenêtres qui étaient « comme les glaces des grands magasins modernes, mises là pour étaler au dehors le faste intérieur ». A travers elles, des « familles de petits bourgeois apercevaient des coins de meubles, des bouts d’étoffes, des morceaux de plafonds d’une richesse éclatante, dont la vue les clouait d’admiration et d’envie au beau milieu des allées⁴⁵⁴ ». Cette critique des bourgeois, ici accentuée par l’adjectif empreint de péjoration « petits », préfigure celle de *Pot-Bouille*, qui sera une mise en application concrète de cette ambition, de cette jalousie envers une classe supérieure. Les « bouts », les « coins » et les « morceaux » font sens. Les bourgeois n’ont accès, par le regard, qu’à une infime partie de ce qu’ont les aristocrates. A cet égard, le verbe « apercevoir » est éloquent ; les bourgeois, lorsqu’ils reproduiront dans l’escalier de l’immeuble de la rue de Choiseul ce style fastueux propre à l’aristocratie du Second Empire, ne reproduiront que de façon ridicule ce que leurs yeux leur permettent d’observer dans des demeures telles que l’hôtel du parc Monceau, dotées de cette « hyperbole décorative⁴⁵⁵ » dont parle André Fermigier dans la préface de *Pot-Bouille* à propos de la demeure de *La Curée*.

⁴⁵³ Pierre Larousse, « EXPOSITION », *op. cit.* [en ligne], t. 7, p. 1210, consulté le 11 novembre 2020. URL:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205359t/f1214.item.r=pascal%22infini%C3%A9%20d'univers%22.zoom>.

⁴⁵⁴ Emile Zola, *La Curée*, p. 53.

⁴⁵⁵ André Fermigier, Préface, dans Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 16.

Oscar Tusquet Blanca, dans *L'Escalier, parcours dénivelé* écrit ainsi que « la nouvelle bourgeoisie aisée adopte volontiers l'apparat jadis réservé à l'aristocratie, dont l'escalier était l'un des fleurons⁴⁵⁶ ».

Les Expositions Universelles elles-mêmes n'échappent pas à la règle des deux termes autour du regardé, puisqu'elles sont, pour un pays et des créateurs, le lieu qui leur permet de se montrer et de mettre en valeur leurs savoir-faire techniques et esthétiques, en cherchant l'admiration des spectateurs. Aussi, le grand magasin qui attire les regards de Zola dans *Au Bonheur des dames* fait partie de ces lieux soumis à exposition. En effet, le grand magasin est « une architecture faite pour le rangement et pour la montre⁴⁵⁷ ». A ce propos, nous pouvons bien évidemment mentionner le passage de la « grande exposition de blanc⁴⁵⁸ » du dernier chapitre. Le terme lui-même apparaît pour désigner ces développements dans l'escalier qui visent à provoquer l'admiration des clientes et autres passants de Paris.

Tout, dans les escaliers, est construit, pour être exposé aux yeux des visiteurs. La métaphore théâtrale est dès lors présente partout, tel un « ciment unificateur⁴⁵⁹ », et innerve tous les romans zoliens. Jean Borie parle de « maisons masques⁴⁶⁰ ». L'hôtel Saccard, par exemple, est un « monument architectural exemplaire du "style Empire" », dont les « lourdes draperies encadrent fenêtres et portes comme des rideaux de scène, les mille feux des lustres se reflétant dans les miroirs de la salle à manger rappellent la rampe des projecteurs d'un théâtre et l'escalier majestueux de l'hôtel sert de rampe d'accès à l'actrice confirmée qu'est Renée⁴⁶¹ ». Les premières apparitions de l'héroïne dans l'escalier sont très éloquentes. D'abord au pied du perron, elle vérifie que sa robe tombe parfaitement, comme une actrice qui, dans les coulisses, ferait les dernières retouches à son costume juste avant d'entrer en scène : « La jeune femme resta un instant au bas du perron, donnant de légères tapes à sa jupe, qui ne voulait point descendre⁴⁶² ». Jean-François Tonard insiste sur cette dimension et affirme que tout « est orchestré pour faire naître un décor de théâtre⁴⁶³ ». Selon lui, Zola « démasque les intrigants qui, sous le masque de leur honnêteté, se révèlent des hommes d'affaires véreux, [...] le magasin de dentelles de Mme Sidonie est relié par un escalier caché dans le mur⁴⁶⁴ ».

⁴⁵⁶ Oscar Tusquet Blanca, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁵⁷ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 98.

⁴⁵⁸ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 449.

⁴⁵⁹ Jean-François Tonard, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁶⁰ Jean Borie, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁶¹ Jean-François Tonard, *op. cit.*, p. 123-124.

⁴⁶² Emile Zola, *La Curée*, p. 54.

⁴⁶³ Jean-François Tonard, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁶⁴ *Ibid*, p. 127.

1.2 Respectabilité et image : le lieu des conventions

1.2.1 L'escalier et la bienséance

Dans le grand escalier de *Pot-Bouille*, Zola concentre les stratégies bourgeoises et petite-bourgeoises de monstration et de – fausse – dignité. La décoration et les ornements font de lui un espace d'ostentation où la richesse est étalée ; mais c'est loin d'être l'unique enjeu de cet escalier luxueux offert à la vue de tous. Si les bourgeois tentent d'impressionner visiteurs, nouveaux arrivants et locataires, c'est avant tout pour afficher leurs valeurs morales et, par la projection qui en est faite sur l'espace, les ériger en normes sociales. Alain Montandon, dans son *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, écrit un article intitulé « Bienséances », notion qu'il rapproche de la décence, elle-même définie par Marmontel comme « la conformité d'action et de langage avec les usages reçus⁴⁶⁵ ». A. Montandon énumère plusieurs définitions de la bienséance, celle de l'*Encyclopédie*, d'abord, qui en fait « l'usage qui rend sensible à [la] conformité » et auquel le manquement engendre le rejet et l'exclusion. N'est-ce pas le cas de la pauvre piqueuse de bottine, dont l'image du gros ventre de femme enceinte hors mariage ne convient pas à la bienséance de l'escalier, et que Gourd met à la porte sans plus de considération ?

Mais c'est la définition de Cicéron qui se rapproche le plus de l'usage que font les bourgeois de l'escalier ; pour lui, la convenance (*decorum verecundia*) apparaît « dans tous les actes, toutes les paroles, et aussi dans un mouvement ou une attitude du corps, car elle consiste en ces trois choses, la beauté, l'ordre, le costume qui convient⁴⁶⁶ ». Si l'auteur latin pensait au corps humain, il est indéniable que l'escalier peut ici être compris comme un corps, qui propose un discours normé, une esthétique plaisante, une stricte organisation et, surtout, un « costume qui convient », à savoir des ornements formant une élégante et luxueuse enveloppe, mais aussi le « silence grave⁴⁶⁷ » « de gens bien élevés qui retiennent leur souffle⁴⁶⁸ ». La mesure et la discrétion sont, selon Alain Montandon, les normes de la bienséance, cet ennemi de l'excès. Le monde des hommes, par opposition au règne animal, est un monde perçu comme un ensemble de règles : « le comportement doit être égal, serein, il doit fuir l'instabilité⁴⁶⁹ ». C'est pourquoi le concierge et l'architecte traquent la moindre incartade et la moindre trace d'immoralité, qui

⁴⁶⁵ Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Paris, Seuil, 1995, p. 29.

⁴⁶⁶ *Ibid*, p. 30.

⁴⁶⁷ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 33.

⁴⁶⁸ *Ibid*, p. 52.

⁴⁶⁹ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 33.

menaceraient la dignité et l'harmonie de l'immeuble. L'escalier se veut à la fois espace de bienséance et espace d'exhibition de cette norme sociale.

1.2.2 « Grâce⁴⁷⁰ », représentation, salutations distinguées et réconciliation mondaine

L'harmonie dans la beauté, la mesure et la discrétion résident textuellement dans la notion de « grâce », soudainement retrouvée dans le deuxième chapitre par Mme Josserand et ses filles lorsqu'elles gravissent les marches de l'escalier sous les yeux d'Octave, mais que l'on peut élargir à l'ensemble des comportements mondains qui, dans les scènes canoniques, se doivent de régir le rapport des locataires à l'escalier. Etymologiquement issu du terme latin *gratia*, lui-même dérivé de l'adjectif *gratius*, qui signifie « agréable », la grâce est définie par Pierre Larousse comme un « agrément, attrait, qualité qui a quelque chose de doux et d'aimable, ou de simple et d'harmonieux à la fois⁴⁷¹ ». Plus loin, il la caractérise comme quelque chose d'« indéfinissable, d'autant plus que, dès qu'elle est recherchée, elle disparaît ; on la comprend et on la saisit parfaitement mais il serait impossible d'en donner les règles et de la réduire à une sorte de théorie mathématique » jusqu'à être « essentiellement féminine, et c'est là son caractère le plus général⁴⁷² ».

Jacques Carré, dans le *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, rédige un article qu'il intitule « Lieux de représentation ». Selon lui, une « personne en *représentation* est avant tout soucieuse de son image et de la manière dont les autres la perçoivent⁴⁷³ ». Il cite le Littré qui définit la représentation comme un agent scénique, comme une « manière de vivre où l'on se tient comme dans une représentation théâtrale, soumis aux regards du public⁴⁷⁴ » et relativement à « son rang, sa dignité, sa fortune ». En effet, Mme Josserand et ses filles retrouvent certes leur grâce devant Octave mais c'est pour reprendre leurs habitudes grossières une fois la porte de l'appartement refermée : « Dans l'escalier, la mère et les demoiselles, éreintées, enragées, avaient retrouvé leur grâce, lorsqu'elles avaient dû passer devant Octave. Seulement, leur porte refermée, elles s'étaient jetées à travers l'appartement obscur, se cognant aux meubles, se précipitant dans la salle à manger⁴⁷⁵ ». Parade mondaine, grâce surfaite, retenue

⁴⁷⁰ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 56.

⁴⁷¹ Pierre Larousse, « GRÂCE », *op. cit.* [en ligne], t. 8, p. 1418, consulté le 15 novembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/f1422.item.zoom>.

⁴⁷² *Ibid*, p. 1424.

⁴⁷³ Jacques Carré, « Lieux de représentation », dans Alain Montandon (dir.), *op. cit.*, p. 763.

⁴⁷⁴ Emile Littré, « REPRESENTATION », *op. cit.* [en ligne], consulté le 15 novembre 2020. URL : <https://www.littre.org/definition/repr%C3%A9sentation>.

⁴⁷⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 56.

apparente, « registre mineur » jouant sur le « terrain de la litote », le comportement des Jossierand devient le paradigme de l'attitude bourgeoise dans son rapport à autrui et donc dans son rapport à l'escalier.

Aussi, la notion de représentation initie une relation de *pouvoir* entre la personne et son observateur, qu'il s'agisse d'un rapport de domination, de séduction ou de compétition. Elle active les rapports sociaux, et crée une relation visuelle qui rend essentielle la mise en espace grâce aux ressources architecturales. Les lieux de représentation sont des « théâtres de la civilité⁴⁷⁶ » les plus révélateurs des comportements sociaux ; il s'agit de « manifester une identité de groupe, destinée à marquer l'appartenance de l'individu à tel ou tel ordre, degré ou rang social, et à susciter l'approbation des valeurs afférentes ». En grande partie liée à l'ordre de la société, elle exprime la légitimité de la puissance par le biais du comportement mondain. Chaque détail compte et a « un rôle fonctionnel dans l'organisation sociale : celui de proposer un modèle prétendument idéal de comportement au spectateur de la comédie mondaine⁴⁷⁷ ».

Toutefois, la représentation ne va pas sans distinction et retenue. Cette dernière n'interdit pas la visibilité car les bonnes manières savent se faire discrètes et, même, elles en jouent, par une économie de moyens qui vise à faire croire à une réserve et une modestie bien souvent surfaites. L'escalier est le lieu où l'on se modère et où l'on domine ses passions. Dans *L'Assommoir*, certains passages mettent en scène des relations de courtoisie, dictée par la politesse, la retenue et l'apparence. Dans le chapitre IV, le baptême de Nana est l'occasion pour Gervaise et pour les Goujet – les voisins d'en face – de faire plus ample connaissance, étant donné que « [jusque-là], on s'était salué dans l'escalier et dans la rue, rien de plus⁴⁷⁸ ». L'escalier est le lieu du *rien-de-plus* en matière de relations sociales. On y reste spatialement éloignés et, dans la grande majorité des cas, on n'y est pas intimes. Aussi, lorsqu'une amitié se crée entre les deux ménages, on pénètre dans les intérieurs, et l'escalier n'est plus mentionné.

Seuls des rapports sociaux convenus se situent donc dans l'escalier. Dans l'avant-dernier chapitre de *Pot-Bouille*, Zola montre une ultime fois que l'escalier est le lieu commun à tous les locataires qui ont des attentes les uns vis-à-vis des autres. En effet, depuis le quatorzième chapitre, Berthe et Auguste sont en froid. Embarrassés par la mauvaise image que véhicule l'hostilité entre les époux, les habitants n'attendent qu'une chose : leur réconciliation. C'est ce qui se passe dans le chapitre XVII, sur le palier d'Auguste Vabre, lieu de la mondanité où – contrairement aux intérieurs où les colères éclatent et les ressentiments se font jour – le

⁴⁷⁶ Jacques Carré, *op. cit.*, p. 764.

⁴⁷⁷ *Ibid*, p. 765.

⁴⁷⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 135.

beau monde est censé se réconcilier en public, et montrer leur propension à la politesse et leur volonté de paix, d'harmonie, d'entente et de conciliation. Aussi, quand Berthe rentre dans l'appartement d'Auguste, « [un] soupir de soulagement traversa l'escalier, emplît la maison d'allégresse⁴⁷⁹ ». Malgré le deuil subi par l'ensemble de l'immeuble après la mort de M. Josserand, la maison est allègre ; elle vient de retrouver son apparence de vertu. Bien plus cruciale et déterminante, la réconciliation mondaine passe devant l'enterrement du pauvre M. Josserand, finalement prétexte au rapprochement du fait de l'émotion d'Auguste lors de la cérémonie. Jacques Carré, qui aborde la question de la parade, écrit le « mariage et l'enterrement, se déroulant en partie en public, [...] offrent notamment [à la bourgeoisie] l'occasion de prouver la dignité de son rang et sa maîtrise des règles sociales⁴⁸⁰ ». Il est à cet égard important de noter que l'une comme l'autre des cérémonies, qu'il s'agisse du cortège du mariage de Berthe, de la descente du cercueil du père Vabre ou de la réconciliation postérieure à l'enterrement de M. Josserand, sont des scènes fondamentales du roman, dont Zola situe le début et la fin dans l'escalier.

1.2.3 La dignité bourgeoise contre l'immoralité : deux images antagonistes

Les bourgeois de *Pot-Bouille* font tout pour sauver les apparences et préserver l'honorabilité de leur immeuble. Aussi craignent-ils l'immoralité de certains locataires comme une menace. Dès les premiers pas d'Octave dans l'immeuble, Campardon, chargé par Duveyrier de veiller à la bonne conduite des locataires, prévient le nouvel arrivant d'un air grave :

— Seulement, mon brave, pas de tapage ici, surtout pas de femme !... Parole d'honneur ! Si vous amenez une femme, ça ferait une révolution.

— Soyez tranquille ! murmura le jeune homme, un peu inquiet.

— Non, laissez-moi vous dire, c'est moi qui serais compromis... Vous avez vu la maison. Tous bourgeois, et d'une moralité ! même, entre nous, ils raffinent trop. Jamais un mot, jamais plus de bruit que vous ne venez d'en entendre... Ah bien ! monsieur Gourd irait chercher monsieur Vabre, nous serions propres tous les deux ! Mon cher, je vous le demande pour ma tranquillité : respectez la maison.

Octave, que tant d'honnêteté gagnait, jura de la respecter. Alors, Campardon, jetant autour de lui un regard de méfiance, et baissant la voix, comme si l'on eût pu l'entendre, ajouta, l'œil allumé :

— Dehors, ça ne regarde personne. Hein ? Paris est assez grand, on a de la place... Moi, au fond, je suis un artiste, je m'en fiche !⁴⁸¹

Une femme dans l'escalier provoquerait une « révolution ». C'est que les bourgeois craignent et repoussent trois manifestations de l'immoralité : la grossesse hors mariage, l'adultère et le

⁴⁷⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 497.

⁴⁸⁰ Jacques Carré, *op. cit.*, p. 771.

⁴⁸¹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 35-36.

meurtre. Aussi, la piqueuse de bottines, enceinte sans être mariée, arrivée dans l'immeuble après Octave, est-elle surveillée de près par le concierge. Elle cumule deux griefs : non seulement elle est enceinte sans avoir reçu le sacrement du mariage, mais elle est surcroît une ouvrière. Roger-Henri Guerrand précise que pour « le bourgeois conquérant, le prolétaire n'est qu'un sauvage de la plus dangereuse espèce, le représentant d'une race inférieure⁴⁸² ». La piqueuse de bottine emprunte donc toujours l'escalier de service. Le rejet de la jeune femme n'est d'ailleurs qu'une histoire d'apparence puisque M. Gourd n'est importuné que par le ventre par l'*image* qu'il renvoie dans et de l'immeuble. En effet, c'est le ventre qui

lui semblait jeter son ombre sur la propreté froide de la cour, et jusque sur les faux-marbres et les zincs dorés du vestibule. C'était lui qui s'enflait, qui emplissait l'immeuble d'une chose déshonnête, dont les murs gardaient un malaise. A mesure qu'il avait poussé, il s'était produit comme une perturbation dans la moralité des étages.⁴⁸³

On remarque dans ce passage que les mœurs des habitants de l'immeuble sont perçues comme se reflétant sur l'espace, ce dernier devant donc faire l'objet de toutes les attentions, si l'on souhaite garder son image intacte. C'est pourquoi le scandale provoqué par Berthe lorsque, en petite tenue, elle dévale l'escalier, ne doit pas être évoqué. C'est que les conséquences de cet adultère pourraient être graves, les hommes de l'immeuble incitant Auguste à provoquer Octave en duel – ce qui est à la fois burlesque et ridicule, parodique des scènes de cape et d'épée, où le jeune aristocrate défendrait son honneur avec son épée. Duveyrier, propriétaire de l'immeuble, pâlit alors : « il s'en montrait fort ému, à cause du sang, dont il voyait un flot noir salir l'escalier de son immeuble⁴⁸⁴ ». Il craint la noirceur, l'obscurité, l'ignominie, la violence même, mais uniquement pour une question d'apparence.

Contre cette immoralité, les locataires font tout pour que le grand escalier conserve ses allures d' « abîmes d'honnêteté⁴⁸⁵ ». Jean-Pierre Leduc-Adine écrit que toutes les scènes d'amour – pour la majorité d'ailleurs extra-conjugales – du roman « sont toutes suivies, en forme de contrepoint, d'une évocation de l'escalier⁴⁸⁶ ». Aussi, Trublot décide, après avoir couché avec la cuisinière, de descendre par le grand escalier pour faire croire qu'il n'a rien à se reprocher : « Le lendemain, il descendait par le grand escalier, vers dix heures, et passait devant les concierges, comme s'il avait rendu une visite matinale à quelque locataire⁴⁸⁷ ». C'est la

⁴⁸² Roger-Henri Guerrand, *op. cit.*, p. 299.

⁴⁸³ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 364.

⁴⁸⁴ *Ibid*, p. 440.

⁴⁸⁵ *Ibid*, p. 34.

⁴⁸⁶ Jean-Pierre Leduc-Adine, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁸⁷ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 161.

stratégie de l'amant par excellence, mise en valeur non seulement par l'imparfait d'habitude, mais aussi par la locution conjonctive de subordination « comme si » introduisant une proposition subordonnée à valeur de comparaison et d'hypothèse. De même, la nuit d'égarement de Berthe laisse la place à une matinée tout à fait classique et honnête, le grand escalier ayant à nouveau revêtu son habit de silence habituel : « Ce matin-là, le réveil de la maison fut d'une grande dignité bourgeoise. Rien, dans l'escalier, ne gardait la trace des scandales de la nuit, ni les faux marbres qui avaient reflété ce galop d'une femme en chemise, ni la moquette d'où s'était évaporée l'odeur de sa nudité⁴⁸⁸ ». Enfin, de même que la réconciliation entre les époux, quelques chapitres plus loin, rend allègre la maison, l'annonce du mariage d'Octave, quelques pages avant, a pour conséquence directe d'apaiser les tensions et la nervosité de la maison.

D'ailleurs, la maison avait retrouvé le train de son honnêteté bourgeoise. Derrière les portes d'acajou, de nouveaux abîmes de vertu se creusaient ; le monsieur du troisième venait travailler une nuit par semaine, l'autre Mme Campardon passait avec la rigidité de ses principes, les bonnes étalaient des tabliers éclatants de blancheur ; et, dans le silence tiède de l'escalier, les pianos seuls, à tous les étages, mettaient les mêmes valse, une musique lointaine et comme religieuse.⁴⁸⁹

Le verbe « retrouver » témoigne à la fois de la perte et du retour de la paix et de la moralité de l'immeuble, notamment à travers les sons discrets et chastes qui glissent dans l'escalier. La boucle semble bouclée : les « abîmes d'honnêteté » du début sont ici remplacés par les « abîmes de vertu », après avoir été fortement contestés par les péripéties immorales.

1.2.4 Des normes et des rituels sociaux

Au vu de ces remarques concourant à asseoir une dimension normée des rapports à l'escalier, et à l'appui de certains isotopes et termes attributifs récurrents et qui, pour certains, constituent presque des syntagmes figés (« le silence grave de l'escalier », « le silence tiède », « le silence solennel », « le recueillement des portes », « la solennité de l'escalier », « un silence de mort », « un silence religieux », « le solennel silence », « le silence grave du vestibule », « le long des étages mornes », « la sévérité bourgeoise de l'escalier », « l'escalier, d'une sévérité bourgeoise », « le grand silence de la maison », « un profond silence »), il s'agit à présent de dépasser la notion d'apparences pour s'intéresser à l'hypothèse selon laquelle est institué dans l'escalier un cérémonial qui fonde des rituels sociaux. Les expressions que nous venons de citer

⁴⁸⁸ *Ibid*, p. 416.

⁴⁸⁹ *Ibid*, p. 480-481.

relèvent pour la grande majorité d'une construction semblable associant à un substantif un adjectif et/ou une expansion introduite par la préposition *de*. Etant entendu qu'elles se répètent régulièrement, on peut voir là une obsession du romancier, mais peut-être aussi la mise en évidence des habitudes qui régissent la relation bourgeoise à l'escalier ; parler de l'escalier, c'est comme y vivre, on n'y réfléchit plus.

La relation à l'escalier devient donc un automatisme où la conscience n'intervient plus vraiment. C'est même l'une des acceptions du terme « rituel » – que Pierre Larousse définit comme un « ensemble de règles que l'on suit⁴⁹⁰ » – ou du terme « rite » qui, issu du latin *ritus* signifiant l'ordre, la coutume, la manière et la mode, a pu signifier « usage, coutume⁴⁹¹ », et commence à peine, au XIX^e siècle, à prendre le sens qui le magnifiera dans l'ethnologie et la sociologie, où il renvoie plus largement à des pratiques réglées de caractère sacré ou symbolique et, par extension, à une manière habituelle de faire. Pourtant, l'acception première de ces termes a une connotation plus religieuse ; ils renvoient respectivement à un « livre qui contient l'ordre et la forme des cérémonies religieuses » et à l'« ordre ou ensemble des cérémonies religieuses déterminé par l'autorité compétence ». N'est-ce pas ce qui se produit dans *Pot-Bouille* ? Une large partie des expressions que nous avons citées plus haut font entendre un cérémonial et Zola emploie des termes religieux.

Au début de *La Curée*, par ailleurs, l'entrée de Renée dans l'hôtel Saccard est très codifiée et relève parfaitement d'une habitude sociale de représentation, aussi bien que de retenue distinguée. En effet, elle « monta lentement l'escalier en retirant ses gants⁴⁹² ». L'adverbe et le gérondif insistent sur le mouvement discret et mesuré de la jeune femme, dans l'escalier qui devient lieu des conventions. Deux pages plus loin, « [en] passant devant son miroir, elle s'arrêta, se regarda d'un mouvement machinal. Elle eut un sourire involontaire, et descendit ». Comment ne pas voir là un cérémonial acté, un rituel de la descente des marches, sans aucun naturel ni aucune vérité ? Elle qui, quelques instants auparavant, regardait par la fenêtre d'un air mélancolique qui la ramenait à « toutes ses tristesses », modifie ici son apparence pour ne pas laisser transparaître ses émotions dans l'escalier. Le paragraphe qui suit immédiatement le « sourire involontaire » commence par la locution adverbiale logique « En effet » qui reprend certainement en la confirmant l'assertion de son mari « Il y a déjà plusieurs

⁴⁹⁰ Pierre Larousse, « RITUEL », *op. cit.* [en ligne], t. 13, p. 1235, consulté le 16 novembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205365n/f1239.item.texteImage.zoom>.

⁴⁹¹ Pierre Larousse, « RITE », *op. cit.* [en ligne], t. 13, p. 1232, consulté le 16 novembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205365n/f1236.item.texteImage.zoom#>.

⁴⁹² Emile Zola, *La Curée*, p. 54.

personnes au salon » mais qui peut aussi entériner la nécessité de sourire : il faut sourire parce que, *en effet*, « presque tous les convives étaient arrivés⁴⁹³ ».

Gabriel Badea-Paün écrit que les changements sociaux en cette fin du XIX^e siècle créent des rites et une nouvelle sociabilité, qui « entraînent des changements dans l'organisation de l'espace intérieur⁴⁹⁴ ». C'est que, selon lui, les rituels sociaux et architecturaux du second Empire consistent à « [vivre] avec art, suivre les codes sociaux pour mieux marquer son appartenance de classe, donner du style à sa vie ». C'est ainsi qu'au XIX^e siècle naît la notion de « norme », qui émerge peu à peu dans les thèses des sociologues et économistes du siècle lorsque Pierre Larousse publie son dictionnaire. Du latin *norma* qui signifie la règle ou la loi, la norme est un « principe qui sert de règle ». Après avoir donné cette brève définition, Larousse définit plus longuement la norme, dans le sens qui s'impose peu à peu :

[...] Le point de départ du droit est dans l'idée de la norme, qui résulte elle-même de l'idée de la force collective. La *norme* est l'état régulier, normal, produit par la balance des forces [...]. La dignité est le droit de l'esprit, droit qu'en vertu de sa conscience l'homme ne conçoit d'abord que comme devoir, c'est-à-dire comme droit subordonné à sa *norme* physique. Et, en tant qu'il ne le conçoit pas autrement, l'homme a beau se dire qu'il est à la fois corps et esprit et qu'en faisant de celui-ci le serviteur de celui-là, il n'obéit réellement qu'à lui-même, son amour-propre répugne à cette subordination.

C'est seulement lorsqu'il conçoit son droit spirituel en faisant abstraction de sa *norme* physique, ou, ce qui revient au même, comme indépendant de cette *norme*, que l'homme s'impose une loi ou obligation morale, et cela pour satisfaire à la loi d'équilibre de sa *norme* spirituelle. [...] On comprendra maintenant que de la *norme* spirituelle de chacun se compose la *norme* de la collectivité ou *norme* sociale, c'est-à-dire l'équilibration des forces actives et conscientes de tout un groupe d'individus, tendant à réaliser autant que possible la satisfaction personnelle et générale des besoins du corps et de la conscience chez tous ses membres. La société a donc, elle aussi, sa *norme*, et c'est à la réaliser, à produire cet équilibre que tendent dans l'ordre matériel les économistes, dans l'ordre moral, les philosophes et les prédicants.⁴⁹⁵

La société se donnerait donc une norme morale à suivre dans un but d' « équilibration ». Appliquée à l'escalier, on comprend qu'une norme bourgeoise – décidée par Duveyrier, transmise par Campardon, surveillée par Gourd, mais, à plus grande échelle, dictée par la société et ses critères – y soit instaurée.

1.2.5 L'ironie zolienne dans *L'Assommoir*

Cette norme sociale est-elle valable dans toutes les franges de la société ? On comprend aisément qu'elle soit au cœur des préoccupations bourgeoises et aristocratiques ; mais l'est-elle

⁴⁹³ *Ibid*, p. 56.

⁴⁹⁴ Gabriel Badea-Paün, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁹⁵ Pierre Larousse, « NORME », *op. cit.* [en ligne], t. 11, p. 1096, consulté le 16 novembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205363w/f1099.item.texteImage.zoom#>.

aussi du côté des ouvriers ? Si les Lorilleux tentent d'écartier de l'escalier « la queue d'hommes⁴⁹⁶ » ramenée par Adèle puis par Nana, il n'est pas difficile de cerner l'ironie zolienne derrière leur aversion pour cette présence *immorale* dans les escaliers. En effet, « les Lorilleux menaçaient de déménager si leur chiffon de nièce amenait encore des hommes à son derrière, car ça devenait dégoûtant, l'escalier en était plein, on ne pouvait plus descendre, sans en voir à toutes les marches, en train de renifler et d'attendre⁴⁹⁷ ». Le ménage se prétend plus respectable que les autres et, encore une fois, la dignité passe par l'escalier. Toutefois, cette recherche d'honorabilité semble bancale ; non seulement le motif qui les préoccupe le plus est le fait très prosaïque qu'on ne puisse plus passer dans l'escalier, mais l'ironie réside aussi dans le décalage entre le mode de vie ouvrier, les apparences délabrées et populaires, ainsi que le jargon souvent vulgaire des personnages, d'une part, et d'autre part cette volonté d'une prétendue morale ostensible. On ne peut que noter que les Lorilleux sont d'ailleurs les seuls personnages ayant de telles préoccupations ; ils tentent de se rallier à une norme sociale mais le décalage de classe est trop important. Ils veulent se faire opposants à l'immoralité, surveillants de l'escalier, mais leur parole prend peu de place dans le roman et se révèle vaine de bout en bout.

1.3 Le mensonge de l'escalier : un « temple de carton⁴⁹⁸ »

1.3.1 Le mensonge physique des matériaux de l'escalier

Là où l'escalier de l'immeuble de *L'Assommoir* affiche la médiocrité des matériaux due à la pauvreté des ouvriers, d'autres milieux sociaux ne voient pas d'un très bon œil l'idée de laisser à l'abandon leurs escaliers. Dans *La Curée*, les escaliers aristocratiques sont faits de matériaux nobles et luxueux qui, s'ils sont mis au service de la représentation et du faste, n'en demeurent pas moins authentiques. L'escalier bourgeois de *Pot-Bouille* se situe à la croisée de ces deux projets : les fourbes bourgeois cachent les matériaux parfois grossiers, du moins ignobles (au sens étymologique), certainement utilisés pour leur bas prix, sous des ornements dont ils empruntent l'*apparence* au règne aristocratique. Aussi le grand escalier offre-t-il au lecteur un manifeste de la dissimulation, un livre ouvert sur le mensonge mondain. Dès sa première apparition dans le roman, Zola fait s'entrechoquer deux termes attributifs construits

⁴⁹⁶ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 29.

⁴⁹⁷ *Ibid*, p. 433.

⁴⁹⁸ Emile Zola, *Nana*, p. 23.

en antithèse et dévoilant la double dimension de l'escalier. L'attribut « d'un luxe violent⁴⁹⁹ » entre en effet en contraste avec l'épithète « dépolis » mettant en exergue une négation lexicale par le préfixe privatif ayant pour but de réfuter l'omniprésence de l'éclat. L'isotopie de l'imitation court sur le paragraphe et bat en brèche le marbre, devenu « faux » sous la plume de Zola et les choix de Campardon, ainsi que la rampe de bois d'acajou qui « imitait le vieil argent ». *Imitation* va de pair avec *dissimulation* puisqu'un « tapis rouge, retenu par des tringles de cuivre, couvrait les marches ». Tout concourt au mensonge et l'escalier n'est qu'une pâle copie du faste aristocratique ; le bourgeois est trahi par son mauvais goût, lui qui, contrairement aux aristocrates, est incapable de faire preuve de discernement et de décorer harmonieusement. Il est amusant de voir Campardon réagir avec lucidité à la peinture écaillée du plafond :

— Oui, ça fait de l'effet, dit lentement l'architecte, les yeux fixés sur le plafond. Vous comprenez, ces maisons-là, c'est bâti pour faire de l'effet... Seulement, il ne faudrait pas trop fouiller les murs. Ça n'a pas douze ans et ça part déjà... On met la façade en belle pierre, avec des machines sculptées ; on vernit l'escalier à trois couches ; on dore et on peinturlure les appartements ; et ça flatte le monde, ça inspire de la considération...⁵⁰⁰

Le mensonge n'est pas parfaitement déguisé ; en témoignent les fentes qui dévoilent le plâtre sous la peinture ornementale. Le petit jeu des bourgeois et leur escalier verni « à trois couches » est démasqué par les brèches. Le but de la mise en scène est clairement explicité par Campardon dans les tournures impersonnelles juxtaposées, à valeur de mise à distance « ça flatte le monde, ça inspire de la considération ».

La même artificialité se retrouve dans les escaliers de *Nana*, escaliers « dont une maigre décoration Empire faisait un péristyle de carton⁵⁰¹ ». Le verbe recteur de la relative indique la présence d'une comparaison qui met en valeur le matériau modeste. Après une « fente » dans les caissons de *Pot-Bouille*, on peut ici observer des « lézardes [qui] montraient le plâtre sous la dorure⁵⁰² ». Le mensonge ressurgit au café des Variétés. Dans la phrase « les larges glaces reflétaient à l'infini cette cohue de têtes, agrandissaient démesurément l'étroite salle, avec ses trois lustres, ses banquettes de moleskine, son escalier tournant drapé de rouge⁵⁰³ », tous les éléments de la salle, y compris l'escalier, sont faussement agrandis par les miroirs. Par ailleurs, « étoffe de velours de coton [...] imitant le cuir » et « devenue d'un usage assez commun⁵⁰⁴ »,

⁴⁹⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 32.

⁵⁰⁰ *Ibid*, p. 36-37.

⁵⁰¹ Emile Zola, *Nana*, p. 23.

⁵⁰² *Ibid*, p. 30.

⁵⁰³ *Ibid*, p. 47-48.

⁵⁰⁴ Pierre Larousse, « MOLESKINE », *op. cit.* [en ligne], t. 11, p. 400, consulté le 24 octobre 2019. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205363w/f403.item.texteImage.zoom#>.

la moleskine, ici aux côtés de l'escalier voilé d'un drap, prouve la banalité derrière le luxe apparent des ornements. Les matériaux employés, eux, *ne mentent pas*.

1.3.2 Le décalage entre l'escalier et l'envers du décor

Les véritables matériaux, parfois dévoilés au hasard d'une brèche, permettent de deviner un décalage entre l'avant et l'envers du décor, entre les réalités apparentes et ce qui se cache derrière. Jean Borie, dans un chapitre traitant des « Maisons » dans son ouvrage *Zola et les mythes, ou la nausée du salut*, appréhende cet écart comme suit :

Il faut donc, avec tristesse, avec colère, admettre le mensonge des maisons. Il est du même ordre que l'hypocrisie des costumes, mais pour Zola le travesti du foyer est certes plus grave que celui du costume. Les tartufes des *Rougon-Macquart* sont les locataires de l'immeuble bourgeois de *Pot-Bouille*, les honnêtes commerçants du quartier des Halles. Nullement *parasites* du foyer, ils sont devenus les occupants légitimes. La façade « sévère », l'escalier « décent », la porte « chaste », loin d'assurer leurs fonctions de gardien et de juge, loin de préserver et d'interdire, trahissent, ou pis, restent neutres, deviennent ce qu'ils sont, des choses inertes, bois et plâtres, derrière lesquelles la liberté humaine, bien cachée, ricanante, se livre à la frénétique variété, à la diversité jamais épuisée, toujours renaissante, de ses voluptueuses, de ses tantaliques, de ses bestiales, de ses abominables bacchantes⁵⁰⁵

Le verbe « trahir » est intéressant ; les apparences ne cachent pas la misère réelle, elles ne font au contraire que la dévoiler un peu plus. “The true mystery of the world is the visible, not the invisible” (« Le vrai mystère du monde, c'est le visible et non l'invisible⁵⁰⁶ »), écrit Oscar Wilde dans *The Picture Of Dorian Gray*. Zola reprend parfaitement cette antithèse entre le visible et l'invisible, et son entreprise tend à confirmer les propos de lord Henry.

Sur le plan de la syntaxe, on peut noter qu'à plusieurs reprises, Zola formule le décalage par deux phrases successives qui, aidées d'un connecteur logique ou trahies par des antithèses lexicales uniquement, s'opposent frontalement. Pour mettre sous les yeux du lecteur une telle différence, il s'agit de les rapprocher visuellement sur la page. Aussi, alors que Campardon fait visiter l'immeuble à Octave Mouret, le discours direct de l'architecte met en scène l'escalier verni « à trois couches⁵⁰⁷ », le grand escalier majestueux. Suit alors un bref paragraphe narratif ancré dans le mouvement par les déictiques « A gauche », « au fond du couloir », qui fait pénétrer Octave et le lecteur dans un univers moins éclatant (l'antichambre aux « vitres dépolies », une chambre « toute blanche » et « d'une tristesse de tombe », puis la cuisine,

⁵⁰⁵ Jean Borie, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁰⁶ Oscar Wilde, *The Picture Of Dorian Gray*, London, Penguin Books, 2003, p. 24. Traduction française : Vladimir Volkoff, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 64.

⁵⁰⁷ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 37.

espace relégué au fond de la maison). Ce paragraphe fait office de transition ; les personnages se déplacent de la partie apparente à la partie cachée, et ce parce « qu'il fallait tout connaître ». L'escalier majestueux disparaît alors dans le paragraphe suivant, pour faire place à un paragraphe presque entièrement consacré à la cour des domestiques. Et l'opposition demeure dans la succession de deux phrases *a priori* asyndétiques qui closent le paragraphe : « C'était comme la déverse d'un égout : toute la domesticité de la maison était là, à se satisfaire. Octave se rappela la majesté bourgeoise du grand escalier ». Après plusieurs paragraphes qui annonçaient cette antithèse et la préparaient, l'ironie zolienne se loge dans cet enchaînement de phrases. Le verbe « se rappela » fait figure de connecteur logique : le lecteur perçoit aisément la comparaison que le personnage fait dans son esprit. Octave qui devait « tout connaître », connaît désormais tout, en effet.

L'écart thématique semble évidemment le plus important. Les notions s'opposent ; à la richesse apparente dans l'escalier s'oppose la pauvreté de certains appartements. Là où « l'escalier est chauffé⁵⁰⁸ », les appartements doivent se contenter d'un poêle qui ne chauffe pas toutes les pièces des appartements. Aussi, les deux filles Josserand étaient allées se coucher, mais reviennent très vite auprès du poêle dans le salon parce qu'il fait froid dans les chambres : « - Ah bien ! ce qu'il fait froid, chez nous ! dit Berthe en grelottant. Ça vous gèle les morceaux dans la bouche... Ici, au moins, il y a eu du feu, ce soir. / Et toutes deux traînèrent des chaises, s'assirent contre le poêle, qui gardait un reste de tiédeur⁵⁰⁹ ».

Deux autres notions s'opposent : certains personnages s'offusquent de l'immoralité de certains, tout en ayant eux-mêmes une conduite peu recommandable. Dans le foyer des Campardon a lieu un étrange manège, et l'on comprend vite que M. Campardon a une relation avec Gasparine, la cousine de sa femme, qui vit sous leur toit. Tout concourt à penser à un triangle amoureux. L'adultère est sanctionné par le « baiser à pleine bouche dans l'antichambre⁵¹⁰ », le fait qu' « après avoir défait son lit, pour les bonnes, il alla retrouver Gasparine dans le sien » et qu'ensemble ils « geignaient dans leur lit trop étroit⁵¹¹ ». Quant au triangle amoureux, la « même étreinte⁵¹² » par laquelle Campardon saisit les deux femmes et « leur donna des baisers » n'est pas sans équivoque, tout comme le fait que la pseudo-naïve Rose, la femme de Campardon, semble plus occupée à lire Dickens, seule dans son lit, que préoccupée par les rires des deux autres. Il ne serait pas étonnant qu'il s'agisse là d'un

⁵⁰⁸ *Ibid*, p. 32.

⁵⁰⁹ *Ibid*, p. 68.

⁵¹⁰ *Ibid*, p. 261.

⁵¹¹ *Ibid*, p. 394-395.

⁵¹² *Ibid*, p. 244.

assentiment déguisé. Quoi qu'il en soit, cette débauche au sein du foyer contraste avec l'air scandalisé qu'ils arborent lorsque Berthe, en petite tenue dans l'escalier, sonne à leur porte pour fuir la colère de son mari cocu. Rose est mise au courant par Gasparine, qui la surprend en pleine lecture : « Lorsque la cousine l'eut mise au courant d'un mot, elle aussi parut scandalisée. Comment pouvait-on aller avec un autre homme que son mari ? et un dégoût lui venait pour la chose dont elle s'était déshabituée⁵¹³ ». Toutefois, la répulsion que cette scène provoque en elle ne semble perturber personne, même pas elle-même qui, Berthe partie, « reprit Dickens, qui avait glissé sur son ventre ; il lui suffisait, elle en lirait encore quelques pages, puis s'endormirait, en le laissant couler dans le lit, comme tous les soirs, lasse d'émotion ». De son côté, « Campardon suivit Gasparine, la fit se recoucher la première, s'allongea ensuite. Tous deux grognaient : les draps avaient refroidi, on était mal, il faudrait encore une demi-heure pour avoir chaud ». Si les apparences les ont montrés outrés par la scène, elle ne semble pas déclencher chez eux une once de vertu. Si l'escalier doit rester chaste, les appartements ne sont à la vue de personne et l'on peut y cautionner de telles pratiques. C'est que l'apparence vertueuse de l'escalier, dictée dès le premier chapitre par l'injonction de Campardon « pas de femme !...⁵¹⁴ », est constamment remise en question par les relations charnelles qui lie Octave à plusieurs femmes, Marie Pichon, Berthe et quelques domestiques, mais aussi Trublot à la domesticité féminine, Campardon à sa belle-sœur, etc. Les « sales histoires de femme⁵¹⁵ » prennent quasiment toutes place dans l'escalier de service, qui est au cœur de l'opposition entre les apparences et la réalité.

Enfin, l'écart entre le grand escalier et l'envers du décor réside dans les discours. En effet, la façon de s'exprimer n'est pas la même d'un côté et de l'autre. Là où la coquetterie, les paroles mesurées et polies sont de mise dans le grand escalier où l'on imite le bien dire aristocratique, l'escalier de service et la cour sur laquelle il donne sont les lieux des grossièretés langagières et des insultes. Les « voix canailles » et les « jurons⁵¹⁶ » de la première apparition de ce boyau semblable à la Cour des miracles, sont amplifiés au cours du roman. Berthe surprend les bonnes en train de l'insulter d'un « Salope, va !⁵¹⁷ ». De même, alors que la maison s'endort à la fin du roman, les pages suivantes regorgent d'expressions propres à la domesticité qui se lâche au sujet de leurs maîtres, tel un « flot de mots abominables [qui] dégorgeait du

⁵¹³ *Ibid*, p. 410.

⁵¹⁴ *Ibid*, p. 35.

⁵¹⁵ *Ibid*, p. 180.

⁵¹⁶ *Ibid*, p. 37.

⁵¹⁷ *Ibid*, p. 506.

cloaque », « la rancune de la domesticité », « un déballement du linge sale des deux années » : « Tas de salopes ! », « un grand chameau et une petite rosse », « Les voilà donc tous recollés ensemble ? », « ça n'a pas plus de cœur que mes souliers... Quand ils se sont craché à la figure, ils se débarbouillent avec, pour faire croire qu'ils sont propres », « c'est-il avec la gueule de travers que tu as mangé tes moules ? », « une pareille baraque de maison ! », et le fameux « C'est cochon et compagnie⁵¹⁸ ». La domesticité clôt le roman de ses grossièretés linguistiques, comme si l'envers du décor gagnait la partie.

2 Des valeurs d'éducation qui divergent selon la classe sociale

2.1 Les mères effrayées de *Pot-Bouille* : l'escalier comme espace de rencontre

Stratégie numéro un, se montrer. Mais l'escalier ne se limite pas à cela. Certains personnages voient – ou non – l'escalier comme le pilier d'un certain rapport aux autres qu'est l'éducation des enfants. C'est un espace public, qu'il faut partager avec des personnages dont on ne connaît pas toujours les mœurs. Aussi, certaines mères le rejettent pour les dangers qu'il renferme. Certains personnages vont jusqu'à clamer : « Parole d'honneur ! je donnerai congé, le jour où ma fille serait exposée à rencontrer des créatures dans l'escalier⁵¹⁹ ». Le terme « créature » renvoie à un imaginaire assez confus, qui peut renvoyer à « tout ce qui est créé ». Propre à l'atmosphère des romans gothiques, la créature semble ici être usitée dans le sens d'une entité dangereuse aux pouvoirs indéfinis, et qui constituerait une menace pour les enfants. Là où le séducteur aime à *rencontrer* des femmes dans l'escalier, là où la commère observe dans l'escalier, espérant *aller à la rencontre* de potins intéressants, les parents, eux, voient d'un mauvais œil les *rencontres* que leurs enfants pourraient faire avec des étrangers, quels qu'ils soient. Dans le quatrième chapitre, Mme Vuillaume « dit son plan d'éducation. L'honnêteté d'abord. Pas de jeux dans l'escalier, la petite toujours chez elle, et gardée de près, car les gamines ne pensent qu'au mal. Les portes fermées, les fenêtres closes, jamais de courants d'air, qui apportent les vilaines choses de la rue⁵²⁰ ». Dans cette liste a-verbale de prescriptions, on voit que l'escalier représente en fait une ouverture sur le monde, qui pourrait pervertir le caractère de l'enfant. L'isotopie de la clôture, doublée d'une propension à la négation lexicale et grammaticale construit l'éducation comme un enfermement. Jean-François Tonard note qu'il

⁵¹⁸ *Ibid*, p. 536-538.

⁵¹⁹ *Ibid*, p. 108.

⁵²⁰ *Ibid*, p. 113.

est « intéressant de constater que cette éducation repose sur une limitation de l'espace, sur une restriction totale du champ d'activités et enfin sur une clôture hermétique des lieux⁵²¹ ». Les mœurs ne doivent pas se mélanger, et l'escalier s'oppose justement à la sphère rassurante et protectrice du foyer. C'est donc une éducation obscurantiste que promeuvent les mères : elle a pour unique but de laisser les enfants dans l'ignorance du reste du monde, afin de leur fermer les yeux sur le « mal » et les « vilaines choses » de la vie. On est loin d'une éducation raisonnée, ouverte, fondée sur l'honnêteté envers l'enfant, telle que la conçoit Mme de Chartres au XVII^e siècle et, plus tard, les Lumières. Aussi, l'escalier serait par contraste le lieu de l'ouverture sur d'autres univers, et peut-être même sur le monde.

2.2 Les enfants de *L'Assommoir* qui « dégringolaient les quatre escaliers à toutes les heures du jour⁵²² »

A l'inverse de cette éducation stricte, très rangée et organisée par les parents bourgeois autour du principe de la clôture, dans *L'Assommoir*, au contraire, les enfants sont livrés à eux-mêmes et leur rapport à l'escalier entre en contraste avec celui des enfants de *Pot-Bouille*. En effet, là où, dans le roman bourgeois, les parents interdisent formellement aux enfants de séjourner dans l'escalier, il y a dans l'immeuble ouvrier « un pullulement extraordinaire de mioches, des volées d'enfants qui dégringolaient les quatre escaliers à toutes les heures du jour, et s'abattaient sur le pavé, comme des bandes de moineaux criards et pillards ». Là où, dans *Pot-Bouille*, les parents avaient la mainmise sur l'éducation de leurs enfants et choisissaient les espaces qui pouvaient être leurs, les parents ont complètement disparu de *L'Assommoir*, pour laisser place à des enfants qui font leur éducation eux-mêmes. L'escalier est ici lié à une certaine forme de liberté.

Plus loin, Zola écrit que quand la cour ne suffit pas aux enfants,

la bande se jetait dans les caves, remontait, grimpait le long d'un escalier, enfilait un corridor, redescendait, reprenait un escalier, suivait un autre corridor, et cela sans se lasser, pendant des heures, gueulant toujours, ébranlant la maison géante d'un galop de bêtes nuisibles lâchées au fond de tous les coins.⁵²³

L'isotopie du mouvement instinctif et animal, sans aucune retenue, avec les verbes « se jetait », « remontait », « grimpait », « enfilait », « redescendait », s'oppose frontalement à l'immobilité

⁵²¹ Jean-François Tonard, *op. cit.*, p. 215.

⁵²² Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 190.

⁵²³ *Ibid*, p. 191.

des enfants bourgeois, statiques et enfermés dans les appartements de leurs parents. Ici, aucun ordre, aucune organisation, seulement du mélange et une cohue. D'autre part, le lexique animalisant, présent plus haut dans les « moineaux criards et pillards », transparait ici dans le participe présent « gueulant » et le « galop de bêtes nuisibles ». Cette dernière expression semble être symptomatique du regard de la société sur les ouvriers d'une manière générale : ils sont des personnages déshumanisés et parasites. Justement, dans *Paris impérial*, Hervé Maneglier explique que le gouvernement du second Empire avait créé des cités ouvrières qui furent un échec, puisque « les enfants ne doivent pas jouer dans la cour et encore moins dans les escaliers⁵²⁴ ». C'est une mesure castratrice, qui répond à une volonté d'organisation de ces immeubles par un pouvoir aux valeurs plutôt bourgeoises. L'immeuble de *L'Assommoir* ne répond pas du tout à cette mesure, et devient un lieu d'anarchie, dans lequel l'escalier est roi.

Le fait que le romancier se penche sur les enfants est parlant ; « l'enfant est le père de l'homme », n'est-ce pas ? L'adulte est en effet le produit des habitudes et du comportement qui étaient le sien dans son enfance. Sans aller jusqu'à faire de Zola un maître de la psychanalyse, il est évident que sa théorie de l'hérédité s'appuie sur le rapport entre l'enfance et l'âge adulte. Le recours au motif de l'escalier est pour le romancier un moyen poétique de montrer ce lien intrinsèque qu'il existe entre les *habitus* de l'enfant et la façon dont il les traduira dans son quotidien adulte. Le bourgeois, hanté depuis son enfance par la nécessité de la clôture, se barricade dans des immeubles solennels. Les ouvriers, à l'inverse, sont tournés vers l'escalier, jusqu'à en faire un lieu de vie à part entière, dans le prolongement des intérieurs, mais aussi tourné vers l'extérieur.

2.3 Le surveillant de magasin : la traque dans les rayons du labyrinthe

Si la notion d'éducation renvoie *stricto sensu* à l' « ensemble des soins donnés dans le jeune âge ou même dans un âge plus avancé, pour développer les facultés physiques, morales et intellectuelles⁵²⁵ », elle peut aussi être entendue comme « la culture physique, intellectuelle et morale de tous les êtres susceptibles de développement et d'amélioration ». Aussi, l'éducation peut concerner tous les moyens mis en œuvre pour accroître mais aussi pour conserver la moralité de chacun. Nous pouvons à cet égard nous intéresser au rôle du surveillant

⁵²⁴ Hervé Maneglier, *op. cit.*, p. 53.

⁵²⁵ Pierre Larousse, « EDUCATION », *op. cit.* [en ligne], t. 7, p. 203, consulté le 1^{er} décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205359t/f208.item.r=pascal%22infini%C3%A9%20d'uni%22.zoom>.

de magasin, qui traque les voleuses dans les rayons du « Bonheur des dames ». Mouret et Bourdoncle, déjà, et même si ce n'est pas leur rôle au premier chef, déambulent dans l'escalier pour jeter un œil sur les rayons, et leur position dans le magasin suffit à les faire craindre. C'est pourtant l'inspecteur Jouve qui assume pleinement cette fonction. Quand les voleuses se font prendre sur le fait, une course poursuite peut se déployer dans les escaliers. Aussi, lorsque Jouve a des soupçons sur une cliente, Mme de Boves, il entre en filature discrète : « Et elle monta, suivie de sa fille, pendant que l'inspecteur Jouve, toujours à sa suite, allait prendre un escalier voisin, pour ne pas attirer son attention⁵²⁶ ». Michel Foucault explique que l'architecture est souvent au service d'un « contrôle intérieur, articulé et détaillé pour rendre visibles ceux qui s'y trouvent⁵²⁷ ». Elle serait dès lors « un opérateur pour la transformation des individus : agir sur ceux qu'elle abrite, donner sur leur conduite, reconduire jusqu'à eux les effets du pouvoir, les offrir à une connaissance, les modifier ». N'est-ce pas là une définition toute trouvée de l'éducation ? Le « regard disciplinaire » est relayé dans la pratique par d'autres témoins intérieurs qui font une surveillance continue sur l'activité, le savoir-faire, la promptitude, le zèle, la conduite. En même temps que le lieu s'agrandit, « surveiller devient [...] une fonction définie, mais qui doit faire partie intégrante du processus de production [...]. Un personnel spécialisé devient indispensable, constamment présent, et distinct des ouvriers ». Il semble que Zola ait parfaitement saisi les enjeux de cette « organisation pyramidale⁵²⁸ », lorsqu'il met en scène des surveillants eux-mêmes « perpétuellement surveillés » dans le « Bonheur des dames ». Paul Claval explique la même chose, à savoir que le « mécanisme de régulation par équilibre de menace ou de terreur fonctionne d'autant mieux qu'il est doublé d'un contrôle collectif uniformément pesant et vigilant⁵²⁹ ».

3 L'escalier de l'art commercial : tout pour faire le « Bonheur des dames »

3.1 Une entreprise de séduction : Octave, le séducteur dans l'escalier

Mouret, dans *Au Bonheur des dames*, se lance dans une immense entreprise de séduction des femmes afin de les pousser au consumérisme. C'est que, dès son arrivée dans la capitale, il est un personnage séducteur, qui fait ses gammes dans l'immeuble bourgeois de *Pot-Bouille*,

⁵²⁶ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 460.

⁵²⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 202-205.

⁵²⁸ *Ibid*, p. 208.

⁵²⁹ Paul Claval, *op. cit.*, p. 64.

en séduisant à la chaîne les diverses femmes de l'escalier, avant de s'attaquer à l'ensemble du public féminin parisien. Si Campardon, au début du roman, lui interdit de ramener des femmes de l'extérieur de l'immeuble, le jeune homme prend cette injonction au pied de la lettre... et vient donc les choisir au sein même de l'immeuble, les unes après les autres. Dès le début du roman, Octave rencontre Berthe, sa sœur et sa mère dans l'escalier de l'immeuble lorsqu'elles rentrent d'une soirée. Ensuite lorsque l'escalier ouvre le quatrième chapitre, il est d'emblée associé aux intrigues amoureuses : « Dès le lendemain, Octave s'occupa de Valérie. Il guetta ses habitudes, sut l'heure où il courait la chance de la rencontrer dans l'escalier ; et il s'arrangeait pour monter souvent à sa chambre⁵³⁰ ». Toutefois, alors que l'escalier de service est utilisé dans l'urgence par des amants, l'escalier central est quant à lui le lieu de la préméditation, en témoigne le verbe « s'occupa de ». Octave Mouret cherche à rencontrer Valérie (« s'arrangeait pour »). Et, même, à la page suivante, Zola expose son caractère de stratège : « Son plan était déjà fait, un plan_hardi de séducteur habitué à mener cavalièrement la vertu des demoiselles de magasin ». Grâce aux escaliers, Octave devient un Dom Juan du XIX^e siècle, sorte de George Duroy de l'amour. L'escalier a là-dedans un rôle majeur, et le romancier prend le temps de mentionner son caractère « désert » car c'est par lui que pourraient arriver les malheurs liés à la découverte de son petit jeu. Après Valérie, Marie Pichon devient sa cible : « Aussi ne quittait-il plus l'escalier, épiant le moment de s'introduire chez elle⁵³¹ ». Il fait partie des personnages voyeurs du roman. Puis, quand Marie lui résiste, il jette à nouveau son dévolu sur Valérie, qu'il n'avait toujours pas conquis : « Du reste, la froideur de la petite Mme Pichon ramenait Octave à l'ardente Valérie. Certainement, celle-ci ne se laisserait pas souffler deux fois sur la nuque. Il avançait dans ses faveurs : un jour qu'elle montait devant lui, il avait risqué un compliment sur sa jambe, sans qu'elle parût fâchée⁵³² ». L'escalier, ainsi sous-entendu par le verbe « monter », devient le lieu du flirt, encore convenant, puisque la jambe ne fait l'objet que d'une remarque séductrice mais polie, et non d'un réel attouchement. Après Valérie et Marie Pichon, l'escalier de service sera au cœur de l'intrigue amoureuse qui le liera à Berthe Vabre.

⁵³⁰ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 104.

⁵³¹ *Ibid*, p. 116.

⁵³² *Ibid*, p. 122.

3.2 Quand Octave devient Mouret... Tout pour une « gigantesque organisation⁵³³ » : perdre la cliente dans les escaliers

Pourtant, dans les derniers chapitres, on n'entend plus vraiment parler des conquêtes amoureuses d'Octave, mais plutôt de sa future association professionnelle avec Mme Hédouin, patronne du « Bonheur des dames » : « encore irrité de ses amours imbéciles avec Berthe, il ne rêvait plus d'utiliser les femmes, il les redoutait même. Le mieux lui semblait de devenir tranquillement l'associé de Mme Hédouin, puis de commencer la danse des millions⁵³⁴ ». Après la valse des femmes dans son alcôve, voilà qu'il initie la danse de l'argent dans la caisse. Séduire Mme Hédouin ne l'intéresse plus : « Maintenant, il restait bonhomme, sans calcul, tout à son affaire. Il ne la désirait même plus⁵³⁵ ». Dès lors que le mariage devient entre eux une possibilité pour les affaires, Octave n'habite plus dans l'immeuble de la rue de Choiseul, ne remplit plus l'escalier de ses éternelles chasses féminines. Son caractère séducteur s'emploiera désormais à séduire l'ensemble de la gent féminine parisienne dans le but de faire du profit.

L'escalier est là encore très important dans l'architecture du grand magasin. Elise Radix écrit que cette « architecture métallique est idéale pour les programmes commerciaux⁵³⁶ » en cela qu'elle libère le sol, notamment avec les escaliers légers. Zola fait « du bâtiment une sorte d'actant collectif, une *structure de manipulation* des acteurs du récit⁵³⁷ ». Philippe Hamon étudie ainsi la description du grand magasin, « décrit comme un labyrinthe métonymique destiné à "séduire" le consommateur, à piéger les femmes [...] ». Au cœur des stratégies commerciales, Mouret substitue la chasse *aux* femmes à la chasse à *une* femme. Au lexique de l'organisation, cet aménagement « habilement calculé⁵³⁸ », cette « gigantesque organisation » (« Et cela réglé, organisé avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages⁵³⁹ », « il rêvait d'organiser la maison⁵⁴⁰ », « C'était toute sa tactique⁵⁴¹ », « un service organisé comme un de ses rayons⁵⁴² »), se superpose paradoxalement un lexique de l'enchevêtrement, du débordement, presque du désordre (« ce

⁵³³ Henri Mitterand, *Zola, Tel qu'en lui-même*, p. 78.

⁵³⁴ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 476.

⁵³⁵ *Ibid*, p. 477.

⁵³⁶ Elise Radix, *op. cit.*, p. 156.

⁵³⁷ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 35.

⁵³⁸ Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 44.

⁵³⁹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 44.

⁵⁴⁰ *Ibid*, p. 66.

⁵⁴¹ *Ibid*, p. 281.

⁵⁴² *Ibid*, p. 340.

n'était pas chose facile que de gagner l'escalier⁵⁴³ », « Alors, précédée de Denise, Mme Desforges monta lentement l'escalier. Il lui fallait s'arrêter toutes les trois secondes pour ne pas être emportée par le flot qui descendait⁵⁴⁴ », « Mme Desforges, pour éviter l'encombrement des escaliers, parla de prendre l'ascenseur ; mais elles durent y renoncer, on faisait la queue à la porte de l'appareil⁵⁴⁵ ». La foule compacte acte la victoire de la stratégie de Mouret :

Mais où Mouret se révélait comme un maître sans rival, c'était dans l'aménagement intérieur des magasins. Il posait en loi que pas un coin du Bonheur des Dames ne devait rester désert ; partout, il exigeait du bruit, de la foule, de la vie ; car la vie, disait-il, attire la vie, enfante et pullule. De cette loi, il tirait toutes sortes d'applications. D'abord, on devait s'écraser pour entrer, il fallait que, de la rue, on crût à une émeute ; et il obtenait cet écrasement, en mettant sous la porte les soldes, des casiers et des corbeilles débordant d'articles à vil prix ; si bien que le menu peuple s'amassait, barrait le seuil, faisait penser que les magasins craquaient de monde, lorsque souvent ils n'étaient qu'à demi pleins. Ensuite, le long des galeries, il avait l'art de dissimuler les rayons qui chômaient, par exemple les châles en été et les indiennes en hiver ; il les entourait de rayons vivants, les noyait dans du vacarme. Lui seul avait encore imaginé de placer au deuxième étage les comptoirs des tapis et des meubles, des comptoirs où les clientes étaient plus rares, et dont la présence au rez-de-chaussée aurait creusé des trous vides et froids. S'il en avait découvert le moyen, il aurait fait passer la rue au travers de sa maison.

Justement, Mouret se trouvait en proie à une crise d'inspiration. [...] il avait eu la conscience soudaine que le classement des rayons adopté par lui, était inepte. [...] Brusquement, il s'était écrié qu'il fallait « lui casser tout ça. » [...]

Bourdoncle, lui aussi, était là depuis le petit jour. Pas plus que les autres, il ne comprenait, et ses regards suivaient le directeur d'un air d'inquiétude. Il n'osait lui poser des questions, sachant de quelle manière on était reçu, dans ces moments de crise. Pourtant, il se décida, il demanda doucement :

— Est-ce qu'il était bien nécessaire de tout bouleverser ainsi, à la veille de notre exposition ?
[...]

— Pour que les clientes se tassent toutes dans le même coin, n'est-ce pas ? Une jolie idée de géomètre que j'avais eue là ! Je ne m'en serais jamais consolé... Comprenez donc que je localisais la foule. Une femme entrait, allait droit où elle voulait aller, passait du jupon à la robe, de la robe au manteau, puis se retirait, sans même s'être un peu perdue !... Pas une n'aurait seulement vu nos magasins !

— Mais, fit remarquer Bourdoncle, maintenant que vous avez tout brouillé et tout jeté aux quatre coins, les employés useront leurs jambes, à conduire les acheteuses de rayon en rayon.

Mouret eut un geste superbe.

— Ce que je m'en fiche ! Ils sont jeunes, ça les fera grandir... Et tant mieux, s'ils se promènent ! Ils auront l'air plus nombreux, ils augmenteront la foule. Qu'on s'écrase, tout ira bien !⁵⁴⁶

Sa stratégie consiste à perdre les clientes à travers les rayons, à travers les escaliers et étagères, de façon à ce qu'elles soient tentées par de nombreuses marchandises au prix particulièrement attractif avant de parvenir à l'objet initial de leur déplacement. Aussi, les notions de déambulation, de circulation (à l'époque synonyme de consommation) et, par là, de mouvement, sont particulièrement importantes. Grâce aux escaliers, Mme Marty « remontait, s'abandonnait à la vibration métallique des escaliers suspendus et des ponts volants, retournait

⁵⁴³ *Ibid*, p. 146.

⁵⁴⁴ *Ibid*, p. 302.

⁵⁴⁵ *Ibid*, p. 479.

⁵⁴⁶ *Ibid*, p. 283-285.

aux confections, à la lingerie, aux dentelles, poussait jusqu'au second étage, dans les hauteurs de la literie et des meubles⁵⁴⁷ ». Selon Kelly Benoudis Basilio, la « mobilité [...] est sollicitation constante, tentative incessante de séduction⁵⁴⁸ ». Michel Serres définit la notion de circulation et expose à ce propos la stratégie de Mouret de manière claire et poétique, disant qu'elle

consiste à chauffer. D'où la machine, de nouveau, la chaufferie. Où le nombre est d'essence : plus il passe de molécules, plus on produit de chocs et de frottements, et la chaleur est à ce prix. Il faut que ça pullule et ça se multiplie. C'est la loi de la vie croissante. Et si le nombre n'y est pas, il reste à le produire. D'où la topologie de la circulation. Qui fait s'accumuler le capital humain. Le déplacement dans l'espace règle et conduit le déplacement du désir. Le capitalisme, à l'instant de l'impérialisme, a horreur du vide. Tout lieu doit être plein sous peine d'embolie. Encore le sang. Par boucles et retours, connexions et barrages, le flux, resserré, revenu, foisonne. Le magasin est grand par son volume, le réservoir, mais il est agrandi par sa disposition. Le capital d'argent accélère sa rotation, le réservoir spatial y multiplie ses cycles, le réservoir humain y fait proliférer son long pullulement, et le stock de désir augmente. Les femmes s'y déplacent comme les chiffres, comme l'or et comme le désir. Par l'espace, le nombre et la relance et la surchauffe⁵⁴⁹

Octave Mouret, le « maître »,

oublie la géométrie, qui localise la foule. Une femme entre, elle va droit où elle veut aller, passe de classe en classe, du jupon à la robe, de la robe au manteau, et s'en va sans s'être perdue. Brouillez les pistes et l'espace, revenu, se venge. Octave est topologue. La foule va et vient, se perd, foisonne. Elle irradie, elle part en voyage. Traverse des lieux inconnus, où elle achète ce qu'elle ne voulait pas. Elle se multiplie en nombre par les plis et replis des chemins, elle multiplie ses dépenses, les recettes du maître. D'où le pullulement, la vie, et la perte, l'égarement.⁵⁵⁰

3.3 Métaphore de l'armée en marche : les escaliers de la conquête

Dans son acception première, et d'après son étymologie même, le terme de « stratégie » (*stratos*, l'armée, *agô*, je conduis) renvoie à l'« art de conduire les opérations militaires⁵⁵¹ ». Zola emploie un lexique guerrier pour traiter de l'escalier. Lorsqu'il décrit l'une des nombreuses expositions, il écrit : « Autour des arcades des étages supérieurs, elles dessinaient des festons ; le long des colonnes, elles descendaient en guirlandes ; sur les balustrades des galeries, jusque sur les rampes des escaliers, elles filaient en lignes serrées⁵⁵² ». Ne peut-on pas y voir une énumération de terme renvoyant à l'isotopie des campagnes militaires ? Les

⁵⁴⁷ *Ibid*, p. 316.

⁵⁴⁸ Kelly Benoudis Basilio, *Le Mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993, p.184.

⁵⁴⁹ Michel Serres, *op. cit.*, p. 283.

⁵⁵⁰ *Ibid*, p. 287-288.

⁵⁵¹ Pierre Larousse, « STRATEGIE » *op. cit.* [en ligne], t. 14, p. 1133, consulté le 10 décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k398019/f1137.item.texteImage.zoom>.

⁵⁵² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 289.

« colonnes », les « galeries » et les « lignes serrées » font du décor une armée organisée, telle des factions, prêtes à accueillir les clientes et les vaincre, elle et leur porte-monnaie. Plus loin, une comparaison est encore plus explicite, lorsque le romancier écrit que « tandis que les escaliers, aux rampes de velours rouge, étaient garnis d'une bande de fer découpé et poli, luisant comme l'acier d'une armure⁵⁵³ ». Le fer, ce nouveau matériau mentionné à de très nombreuses reprises, est le symbole de la modernité, mais ici, la comparaison avec l'acier de l'armure lui confère un caractère beaucoup plus menaçant, comme si le « Bonheur des dames » était une armée en marche qui descendait par les escaliers pour venir piquer la fièvre acheteuse des femmes. Michel Foucault écrit en effet que le modèle idéal de toute structure de surveillance est le camp militaire dans lequel tous les espaces et les territoires sont définis avec précision. L'escalier est ainsi au cœur de la « stratégie conquérante de Mouret⁵⁵⁴ ».

4 L'envers du décor : de l'absence de visée architecturale

4.1 L'escalier du manque : la négation et le rien

Toutefois, il est des milieux sociaux où l'escalier ne répond à aucune visée architecturale. Laurey Martin, dans son article intitulé « L'élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir* », mentionne les documents préparatoires au roman.

De plus, la présence de nombreuses expressions négatives (manquer, sans, ne pas) dans la description implique non seulement un jugement négatif mais une comparaison avec un modèle préconçu, et même tout un système de valeurs de la part de l'observateur. On s'attend à trouver de telles notes, comme dans une photo, une indication de ce qui était visiblement là ; le fait d'y trouver tant d'évocations de ce qui était absent a l'effet de transformer le reportage en une série de réactions. Ces notes ont à la surface l'apparence d'une documentation photographique impartiale, mais l'espace qui y est décrit constitue en effet une distorsion de la réalité.⁵⁵⁵

Zola pense d'emblée l'immeuble ouvrier de *L'Assommoir* comme un espace caractérisé par le manque. L'escalier devient ainsi absence et est le signe du rien, du vide.

La première description des escaliers de *L'Assommoir* est la suivante : « En bas, desservant chaque façade, une porte haute et étroite, sans boiserie, taillée dans le nu du plâtre, creusait un vestibule lézardé, au fond duquel tournaient les marches boueuses d'un escalier à

⁵⁵³ *Ibid*, p. 298.

⁵⁵⁴ Jeanne Gaillard, Préface, dans Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 13.

⁵⁵⁵ Laurey Martin, « L'élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, n°67, 1993, p. 85.

rampe de fer⁵⁵⁶ ». Dans cette immense bâtisse dont la misère est écrasante, l'escalier n'est pas majestueux, et on ne tombe pas dessus comme une vitrine de l'immeuble. Il n'est qu'un *medium* pour monter dans les étages, et aucune volonté architecturale ou de monstration ne transparait dans son traitement. En effet, il apparait « au fond » du vestibule. Le verbe « creusait » caractérise un espace laissé à son état naturel, comme creusé dans la roche, sans aucune décoration. Le matériau employé est le fer et peut dans un premier temps faire penser à l'architecture modernisante du « Bonheur des dames ». Mais on s'aperçoit qu'il n'en est rien et qu'à l'inverse de ce qui est fait dans le grand magasin, où ce matériau certes bon marché acquiert pourtant quelque noblesse, il est ici un matériau rudimentaire, que l'on peut trouver facilement, à bas prix, et qui sert ici uniquement de rampe. Ces matériaux sommaires sont doublés d'un manque d'hygiène : « Et, depuis lors, chaque samedi, Mme Boche, lorsqu'elle balayait les escaliers et les couloirs, laissait les ordures devant la porte des Lorilleux⁵⁵⁷ ».

On peut par ailleurs s'interroger sur la nomination des différents escaliers de l'immeuble rue de la Goutte-d'Or. Dans les autres romans, Zola use de termes élégants tels que « grand escalier », « escalier de service », « escalier des loges », leur apposant souvent des adjectifs plus ou moins prestigieux ou expansés. Les quatre escaliers de *L'Assommoir* sont quant à eux nommés par des lettres : toujours à la même page, « on comptait ainsi quatre escaliers, indiqués par les quatre premières lettres de l'alphabet, peintes sur le mur ». Le fait que les lettres soient peintes à même le mur est un détail qui a son importance puisque jamais, dans une demeure de haut rang, les lettres ne seraient posées à même le mur ; une pancarte, symbole de richesse, car il faut la payer, serait posée au même endroit. Par ailleurs, le fait que des lettres désignent chaque escalier souligne à la fois l'impersonnalité de l'endroit et l'illettrisme des habitants. Dans *Au Bonheur des dames*, les escaliers sont nommés par des périphrases (« le grand escalier », « l'escalier des lainages »...), tandis que dans *L'Assommoir*, on va à l'essentiel. Aucun ornement inutile n'est rajouté, même dans la désignation.

Le manque spatial correspond en fait à un manque de volonté inscrit dans l'*ethos* des personnages ouvriers. Dans la préface de *L'Assommoir*, Jean-Louis Bory mentionne l'absence de volonté du peuple ouvrier qui n'arrête pas de boire, et on peut dire qu'elle est liée à – retranscrite par – l'escalier. « La volonté n'a plus rien à faire ici. Pas de libre arbitre » ; les pauvres sont « Possédés. Passivité surtout⁵⁵⁸ ». C'est que le XIX^e siècle distingue dans la figure du pauvre deux catégories, et Yves Lochard propose cette vision de la *doxa* dans son ouvrage

⁵⁵⁶ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 67.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ Jean-Louis Bory, Préface, dans Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 10.

intitulé *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques*. Il distingue le bon pauvre du mauvais pauvre, et analyse les comportements qui leur sont associés. A l'inverse du bon pauvre, valorisé parce qu'il est vertueux, travailleur, résigné, pieux de préférence et dévoué à ses maître, le mauvais pauvre quant à lui se laisse aller, à la boisson, à l'apathie et à la passivité. La société est sans pitié à son encontre et considère qu'il n'a que ce qu'il mérite. *L'Assommoir*, en cela qu'il montre des personnages manquant cruellement de volonté propre pour s'en sortir et par conséquent pour améliorer leurs intérieurs, « entérine et donc renforce l'entropie doxique⁵⁵⁹ ».

4.2 Quand les murs disparaissent

Il est un personnage dont le territoire est encore plus marqué par cette idée de *vide*, c'est le père Bourras, ancien vendeur de parapluie qu'Octave Mouret a ruiné avec son grand magasin.

Attention ! la rampe était contre la muraille, il y avait un trou au tournant, parfois les locataires laissaient leurs boîtes à ordures. Denise, dans une obscurité complète, ne distinguait rien, sentait seulement la fraîcheur des vieux plâtres mouillés. Au premier étage pourtant, un carreau donnant sur la cour lui permit de voir vaguement, comme au fond d'une eau dormante, l'escalier déjeté, les murailles noires de crasse, les portes craquées et dépeintes.⁵⁶⁰

Dans cet extrait, le vocabulaire lui-même contient le manque : « trou », « rien », « vaguement », « au fond d'une eau dormante ». Quelques chapitres plus loin, le même champ sémantique réapparaît pour caractériser le même espace : « Maintenant, par les fenêtres vides, on voyait l'intérieur, les chambres misérables, l'escalier noir, où le soleil n'avait pas pénétré depuis deux cent ans⁵⁶¹ ». Le « vide », le « noir », la négation. On retrouve ce même motif à la fin de *La Curée*, lorsqu'Aristide fait le tour du quartier pour constater l'avancée des démolitions. Voilà d'autres ruines où les escaliers ne sont qu'une ombre : « de hautes bâtisses éventrées, montrant leurs entrailles blafardes, ouvraient en l'air leurs cages d'escalier vides, leurs chambres béantes, suspendues, pareilles aux tiroirs brisés de quelque grand vilain meuble⁵⁶² ».

⁵⁵⁹ Yves Lochard, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 1998, p. 243.

⁵⁶⁰ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 226.

⁵⁶¹ *Ibid*, p. 444.

⁵⁶² Emile Zola, *La Curée*, p. 319.

4.3 Ne pas faire usage de l'escalier : « voix canailles⁵⁶³ » et « tripées de lapin » jetées
« par la fenêtre⁵⁶⁴ »

Pour une dernière frange de la société, celle qui crie le plus fort et prend le moins de pincettes, l'escalier n'est même plus utile pour relier le rez-de-chaussée et les étages. En effet, les domestiques de *Pot-Bouille* crient par la fenêtre et injurient les bonnes qui sont en bas dans la cour, leur jetant parfois des victuailles par la fenêtre. On observe ainsi une opposition entre bourgeois et domestiques, qui passe par le rapport aux étages. En effet, les domestiques ne prennent pas la peine de prendre les escaliers : elles crient par la fenêtre aux domestiques de la cour et des étages inférieurs.

⁵⁶³ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 37.

⁵⁶⁴ *Ibid*, p. 38.

TROISIEME PARTIE

L'ESCALIER COMME « METAPHORE EPISTEMOLOGIQUE⁵⁶⁵ » : REGARD SUR LE MONDE, REGARD SUR L'ECRITURE

⁵⁶⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 28.

Les différents escaliers zoliens répondent aux stratégies des personnages, c'est-à-dire aux desseins qu'ils projettent sur lui à des fins de pouvoir. Pourtant, il semble que l'escalier soit avant tout l'apanage d'une volonté auctoriale, un motif réaliste certes, dont les traits sont tirés d'une observation empirique fine, mais surtout susceptible de contenir un discours romanesque, poétique et littéraire. Là où le personnage se sert de l'escalier comme d'un lieu d'exposition, quel qu'il soit, le romancier *se sert* aussi de l'escalier, comme d'un tremplin pour l'écriture, comme d'un outil dramatique et langagier où dérouler ses intrigues, mais aussi où ancrer sa vision du monde et de la littérature. Les thèses naturalistes de l'écrivain apparaissent textuellement à travers certains motifs, et l'escalier – par son caractère ascensionnel, essentiel mais parfois laissé de côté, et métonymique d'un univers – en fait partie. Selon Umberto Eco, « si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une *métaphore épistémologique*⁵⁶⁶ ». Il explique alors cette assertion : « à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle [...] la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité⁵⁶⁷ ». Écrire l'escalier reviendrait presque à proposer une méthode de connaissance, et l'étudier est alors porteur pour comprendre le naturalisme et sa portée poétique. Pourtant, si le rapport de l'escalier à la connaissance est, il faut aussi le voir comme un territoire tout littéraire. Ce dernier temps de la réflexion sur l'escalier zolien a donc pour but de dépasser la symbolique concrète de l'escalier pour en faire un symbole plus abstrait d'une vision du monde, de l'homme et d'une dynamique d'écriture. C'est dès lors du rapport d'analogie directe entre littérature et architecture chez Zola, largement exploité par Philippe Hamon, dont il sera question.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ *Ibid.*

CHAPITRE 1. LE COLOSSE ET LE LABYRINTHE : L'ESCALIER COMME METAPHYSIQUE DE L'EGAREMENT

1 Quand l'escalier devient personnage : la création d'un monstre

1.1 Des personnifications : du ventre au monstre, en passant par le géant

1.1.1 Métaphore corporelle et digestion : le gigantisme de l'escalier

Selon Philippe Hamon, les lieux zoliens peuvent certes être des « *modalités* qui viennent constituer les personnages », mais les espaces peuvent aussi être eux-mêmes des personnages. L'escalier est bien évidemment un lieu réel, pratique, objet du regard des protagonistes qui gravitent autour de lui. Mais dès lors qu'il entre en littérature, il acquiert un statut particulier, d'autres facultés lui conférant presque une dimension magico-mythique ; il sort de son rôle purement fonctionnel pour devenir personnage. Dans la préface de *Pot-Bouille*, André Fermigier écrit que l'immeuble « est le principal personnage du roman, le symbole aux yeux de Zola de "l'ordre rétabli" et de la "société sauvée" par le régime impérial⁵⁶⁸ ». Faire de l'immeuble, et de ses constituants tels que l'escalier, des personnages à part entière permettrait donc au romancier de proposer un discours sur la société, sans la nommer. La définition littéraire du terme « personnage » le rapporte à une « personne mise en action dans un ouvrage dramatique⁵⁶⁹ ». Le terme est étymologiquement issu du latin *persona*, le masque. L'immeuble et son escalier seraient donc des masques pour la société de la fin du siècle. Chantal Jennings écrit quant à elle que les lieux des *Rougon-Macquart* se substituent parfois aux personnages pour devenir les auteurs des « grands conflits⁵⁷⁰ ». Kelly Benoudis Basilio, dans *Le Mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola*, analyse ce rapport particulier qu'entretient la poétique zolienne avec l'espace-personnage ; selon elle, Zola a tendance à humaniser les choses pour en rendre compte plus fidèlement, jusqu'à leur « prêter une âme⁵⁷¹ ».

En effet, plusieurs métaphores caractérisent l'escalier et en donnent une image originale. Tout d'abord, l'escalier est assimilé à un géant, un colosse. Dans *L'Assommoir*, « Gervaise

⁵⁶⁸ André Fermigier, Préface, dans Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 15.

⁵⁶⁹ Pierre Larousse, « PERSONNAGE », *op. cit.* [en ligne], t. 12, p. 678, consulté le 15 décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053648/f682.item.zoom>.

⁵⁷⁰ Chantal Jennings, *op. cit.*, p. 764.

⁵⁷¹ Kelly Benoudis Basilio, *op. cit.*, p. 33.

haussait le menton, examinait la façade [...]. La maison paraissait d'autant plus colossale qu'elle s'élevait entre deux petites constructions basses, chétives, collées contre elle⁵⁷² ». On remarque une antithèse entre l'adjectif « colossale » et les caractéristiques qui suivent : les deux maisons semblent en ruine, « se pourrissant et s'émiettant sous la pluie », « d'une nudité interminable de murs de prison », et les pierres, personnifiées, ressemblent à des « mâchoires caduques, bâillant dans le vide ». C'est en réalité la misère qui est colossale. Cet adjectif qualifie un objet « qui a des dimensions extrêmement considérables⁵⁷³ » (la définition elle-même témoigne de l'hyperbole). Cet adjectif provient du substantif « colosse », qui est à l'origine une « statue d'une hauteur extraordinaire⁵⁷⁴ ». Par extension, le colosse devient homme, animal ou objet « extraordinairement grand ». On retrouve donc cette origine minérale et édifiée, par opposition aux ruines qui l'entourent, tout comme on perçoit le goût de l'auteur pour l'hyperbole.

La deuxième métaphore la plus usitée en ce qui concerne l'escalier est la métaphore digestive, qui tend à se concentrer sur l'organisation interne de la maison, et qui, de ce fait, correspond bien à l'escalier. Dans *L'Assommoir*, encore, le « long du corridor, il y avait un silence de crevaison, et les murs sonnaient creux, comme des ventres vides⁵⁷⁵ ». Zola relie ainsi la faim des miséreux et le boyau silencieux, dans une sorte d'analogie entre l'humain et l'escalier. Selon Henri Mitterand, on retrouve constamment dans les romans zoliens ce thème « du ventre » qui mime l'appétit, l'instinct vital ; l'escalier est donc au cœur de ce système « d'absorption, de digestion et d'excrétion⁵⁷⁶ ». Raymond Mahieu, dans *L'Esprit de l'escalier, ou les degrés du savoir*, s'arrête lui aussi sur cette thématique de la digestion, qu'il associe à la thématique olfactive et la puanteur de l'escalier prolétarien (cuisine, peaux mal lavées, excréments). Il cite l'escalier comme métaphore du « viscère digestif⁵⁷⁷ », ou d'autres métaphores anatomiques telles que la colonne vertébrale ou le réseau circulatoire. L'escalier représenterait donc une sorte d'intériorité secrète mais plus ou moins scatologique, qui apparente la bâtisse à un corps humain, dont l'un des organes vitaux est l'escalier.

⁵⁷² Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 66.

⁵⁷³ Pierre Larousse, « COLOSSAL », *op. cit.* [en ligne], t. 4, p. 662, consulté le 15 décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39791t/f666.item.texteImage>.

⁵⁷⁴ Pierre Larousse, « COLOSSE », *op. cit.* [en ligne], t. 4, p. 662, consulté le 15 décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39791t/f666.item.texteImage>.

⁵⁷⁵ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 387.

⁵⁷⁶ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2010, p. 75.

⁵⁷⁷ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 22.

1.1.2 Le colossal « Bonheur des dames » : un monstre tentaculaire

L'adjectif « colossal » peut aussi provenir du grec *kolossos*, apparenté à *kolophôn* qui signifie le « sommet » et a dérivé dans le latin *celsus*, qui signifie « élevé, élancé, haut, grand ». Aussi, au sens propre, ce qui est colossal touche à un objet concret dont les dimensions dépassent l'entendement, qui a des proportions extraordinaires. L'étymologie du terme le rapporte à la notion de hauteur. L'escalier du « Bonheur des dames » n'est pas pour rien dans cet aspect « colossal », puisqu'il soutient la hauteur du bâtiment. C'est ainsi que Zola décrit les desseins de Mouret comme « un besoin tel de colossal⁵⁷⁸ », se reflétant dans « ce colossal bazar⁵⁷⁹ » établi par le patron. Dans *Au Bonheur des dames*, cet adjectif est le fil rouge du texte, qui peut tout aussi bien se rapporter au sens propre qu'au sens figuré. Ici, le besoin du « colossal » se rapporte à la fortune, à la vente, au capital investi dans le grand magasin, aux gros coups espérés par Mouret et à ses spéculations lors de la sortie des nouveautés de l'hiver. Et l'escalier est le reflet concret de cette colossale ambition monétaire.

La métaphore du monstre tentaculaire n'y est pas pour rien. En effet, dans un passage du roman, et suivant le présentatif « C'était », s'étend une énumération dont la logique expansive avec les épithètes détachées et les juxtapositions renforce l'idée de branches, voire de bras, reliés à un tronc digne d'un monstre qui étendrait ses membres grâce aux circonvolutions de l'escalier :

C'était comme une nef de gare, entourée par les rampes des deux étages, coupée d'escaliers suspendus, traversée de ponts volants. Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers, les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut, et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve, d'une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini.⁵⁸⁰

Dans le dernier chapitre, « le colosse⁵⁸¹ » se substitue à l'adjectif « colossal » et met sous les yeux du lecteur le monstre en chair et en os. A la suite des ultimes travaux d'agrandissement,

[on] eût dit que le colosse, après ses agrandissements successifs, pris de honte et de répugnance pour le quartier noir, où il était né modestement, et qu'il avait plus tard égorgé, venait de lui tourner le dos, laissant la boue des rues étroites sur ses derrières, présentant sa face de parvenu à la voie tapageuse et ensoleillée du nouveau Paris. Maintenant, tel que le montrait la gravure des réclames, il s'était engraisé, pareil à l'ogre des contes, dont les épaules menacent de faire craquer les nuages.⁵⁸²

⁵⁷⁸ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 64.

⁵⁷⁹ *Ibid*, p. 280.

⁵⁸⁰ *Ibid*, p. 297.

⁵⁸¹ *Ibid*, p. 449.

⁵⁸² *Ibid*, p. 450.

On retrouve là encore l'univers féérique des contes, qui rejoint ce que nous disions à propos du géant de *L'Assommoir*. Selon Véronique Cnockaert, la trajectoire des marchandises dans l'escalier illustre les fonctions dévoratrices et digestives qui servent à représenter le fonctionnement de ce commerce. Le flux continu des articles est absorbé par ce qu'elle appelle un « monstre anthropophage » qui se nourrit de chair humaine. L'effarement de Denise a d'ailleurs un lien manifeste avec cette dimension mythique et effrayante que Zola fait apparaître par la métaphore du monstre : « Elle se sentait perdue, toute petite dans le monstre, dans la machine, encore au repos⁵⁸³ ». Les circonstants spatiaux, « dans le monstre, dans la machine », sont tous deux introduits par la préposition « dans », comme si Denise était littéralement engloutie par le grand magasin métamorphosé en un ogre monstrueux, et se retrouvait dès lors au cœur de ses entrailles.

1.1.3 La création mythique

Zola a ainsi tendance, dans ses romans, à créer des métaphores filées, et l'escalier n'y échappe pas. Les images du monstre et du géant, qui personnifient le bâtiment par son escalier, sont des *topoi* qu'il réemploie aussi bien d'un roman à l'autre qu'au sein d'une même œuvre. Nous pouvons presque affirmer avec Henri Mitterand que l'escalier contribue, par les images dont il fait l'objet, à la « création mythique⁵⁸⁴ » zolienne. En effet, « plus proche de l'allégorie, le mythe est une structure narrative [...] qui [...] condense dans une action dramatique la représentation d'une puissance supérieure à l'individu⁵⁸⁵ ». N'est-ce pas ce que le romancier tente de montrer à travers les deux métaphores précédentes ? L'escalier appartient à des entités qui dépassent l'humain par une puissance qu'il ne comprend pas entièrement, qui influe sur lui et dont il ne peut se défaire. Les dimensions de la ville géante créée par les multiples branches de l'escalier dans *L'Assommoir* sont au-delà de toute échelle humaine, et la misère est indépendante de la volonté des personnages. De même, le grand magasin d'Octave Mouret a des proportions qui, certes décidées par l'habile esprit du directeur, dépassent l'entendement des clientes et, somme toute, de Mouret lui-même. Zola sait-il qu'il écrit les débuts de la société de consommation, les débuts de l'aliénation et des achats de masse ? Quoi qu'il en soit, il crée un mythe du gigantisme effrayant grâce à ses métaphores qui font naître un escalier vivant et dévastateur. Henri Mitterand développe la définition qu'il a donnée du mythe en expliquant que

⁵⁸³ *Ibid*, p. 81.

⁵⁸⁴ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 95.

⁵⁸⁵ *Ibid*, p. 83.

ce dernier désigne finalement « toute prise en charge d'un élément de la quotidienneté individuelle et sociale par une représentation symbolique qui lui confère la dimension de l'éternel et du naturel, transformant un fait transitoire de culture en un fait permanent de nature⁵⁸⁶ ». C'est précisément ce que fait magistralement Zola. Mais ses métaphores ne s'arrêtent pas à un mythe vivant.

1.2 Des métaphores machiniques

1.2.1 L'escalier ou l'égout

La métaphore de l'égout revient à plusieurs reprises afin de décrire l'escalier comme un boyau vertical souvent putride. Un égout est ce « conduit souterrain ou à ciel ouvert, destiné au transport des eaux de pluie, des eaux ménagères et des résidus liquides des villes⁵⁸⁷ », ce boyau de passage par définition souillé et sale. L'escalier de service et la cour intérieure dans *Pot-Bouille* sont explicitement ramenés cette image : « C'était comme la déverse d'un égout : toute la domesticité de la maison était là, à se satisfaire⁵⁸⁸ ». Dans l'escalier de service, ce ne sont pas les immondices qui sont charriées mais les insultes ; Berthe traite Rachel de « grosse vache⁵⁸⁹ », et cette dernière la traite en retour de « salope ». Zola dit cette « débondade [...] pareille à la débâcle d'un égout⁵⁹⁰ ». Le dictionnaire de Larousse évoque son sens figuré : « lieu souillé par la corruption⁵⁹¹ ». Et par extension, il est un « réceptacle impur ». La dimension morale des grossièretés des bonnes s'adjoint à la souillure concrète qu'elles entraînent inévitablement. « Corruption » et « impureté » sont les maîtres-mots pour traiter de ce boyau. La corruption des maîtres n'a d'égale que celle des domestiques, dont les paroles et les actes dénotent leur large propension à répandre leur venin.

⁵⁸⁶ *Ibid*, p. 84.

⁵⁸⁷ Pierre Larousse, « EGOUT », *op. cit.* [en ligne], t. 7, p. 262, consulté le 26 décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205359t/f266.item.r=pascal%22infini%C3%A9%20d'univers%22.zoom#>.

⁵⁸⁸ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 37.

⁵⁸⁹ *Ibid*, p. 506.

⁵⁹⁰ *Ibid*, p. 505.

⁵⁹¹ Pierre Larousse, « EGOUT », *op. cit.* [en ligne], t. 7, p. 262, consulté le 26 décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205359t/f266.item.r=pascal%22infini%C3%A9%20d'univers%22.zoom#>.

1.2.2 La machine du « Bonheur des dames »

La métaphore machinique renvoie elle aussi à un univers non-animé. Dans *Au Bonheur des dames*, elle rejoint la notion de dégorgeant, qu'elle double d'une dimension effrayante sans doute liée à son paradoxal aspect vivant. Selon Roger Ripoll, le magasin est l'une des matérialisations de la fatalité ; il se dote d'une « vie surhumaine⁵⁹² » et devient un ensemble de « créatures ou [...] objets néfastes ». Dans le roman, la première apparition de l'escalier se fait de façon subséquente à un complément circonstanciel de lieu, « dans le fonctionnement mécanique du Bonheur des dames⁵⁹³ », sorte de circonstant hyperonymique résumant le mouvement du bâtiment, mais aussi des membres de l'hyponymie correspondante, dont l'escalier fait partie. Aussi, « cet escalier de la rue de la Michodière dégorgeait sans relâche des marchandises englouties par la glissoire de la rue Neuve-Saint-Augustin, après qu'elles avaient passé, en haut, à travers les engrenages des comptoirs ». La métaphore de la machine, présente à travers la glissoire et les engrenages, est étroitement liée à la métaphore monstrueuse, jusqu'à devenir un leitmotiv zolien concourant à qualifier l'escalier. Le participe adjectivé « englouties » manifeste l'action dévorante du bâtiment et de ses objets. Synecdoque du grand magasin, l'escalier dévore et déglutit. Ces deux images sont explicitement nommées, pêle-mêle, juxtaposées, quelques pages plus loin, lorsque Denise « se sentait perdue, toute petite dans le monstre, dans la machine, encore au repos⁵⁹⁴ ». L'identification à un organisme géant et monstrueux est souvent ainsi jumelée dans une même page, voire une même phrase.

Aussi, la métaphore machinique ne s'arrête pas à la simple mention ou au simple motif descriptif. Selon Roger Ripoll, *Au Bonheur des dames* développe un « mythe de la machine⁵⁹⁵ » : « l'intervention de la machine dans l'univers d'*Au Bonheur des dames* est constamment métaphorique⁵⁹⁶ ». Au cœur de ce mythe, l'escalier est partie prenante. Après une approche liée au fonctionnement mécanique de l'escalier, le texte se double d'une comparaison entre les degrés et la locomotive d'un train : « Une nappe enfilait la grande galerie centrale, découpait sur un fond de flammes les escaliers, les ponts volants, toute cette guipure de fer suspendue⁵⁹⁷ ». Les flammes consomment le charbon et, symboliquement, le « peuple de femmes ». On retrouve la machine jusque dans l'ascenseur, pur produit des avancées techniques

⁵⁹² Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Paris, Champion, 1981, p. 668.

⁵⁹³ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 72.

⁵⁹⁴ *Ibid*, p. 81.

⁵⁹⁵ Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 671.

⁵⁹⁶ *Ibid*, p. 672.

⁵⁹⁷ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 315.

de l'ère industrielle. Il met en mouvement le grand magasin et amplifie l'effervescence déjà présente dans le magasin. Grâce à lui, le « magasin vivait⁵⁹⁸ ». Roger Ripoll écrit, à propos de la machine, que son image

permet ainsi d'affirmer la régularité et la puissance du mouvement qui constitue la vie du magasin ; mise en route progressive, élan irrésistible de la machine en marche, ralentissement et arrêt graduels, c'est tout un cycle du fonctionnement de la machine qui se superpose à la division de la journée selon les horaires de travail que Zola a pu connaître grâce à son enquête. Dans l'ordre du mythe, toutes les distinctions entre vie de l'organisme et vie des machines, entre nature et société, sont abolies. [...] La machine est d'autant plus impressionnante qu'elle acquiert pleine autorité sur tous les êtres humains, qu'elle en fait ses rouages ou ses aliments. On voit alors que, dans l'optique de Zola, le commerce moderne, inséparable de toute une atmosphère industrielle, peut avoir de fascinant : les créations de l'homme prennent une telle consistance et telle autonomie qu'elles deviennent plus réelles que les hommes eux-mêmes. [...] L'image de la machine, signe de modernité, modèle de puissance matérielle, concentre en elle tout le dynamisme et toute l'inhumanité d'un système économique.⁵⁹⁹

1.3 Des animalisations : le galop, ou l'animalité de l'effervescence

Enfin, l'escalier révèle l'animalité présente dans les habitations. Il est ainsi le support de métaphores, certaines plus convenues que d'autres. Le grand magasin *d'Au Bonheur des dames* apparaît d'emblée comme un lieu d'effervescence, dans une position qui contraste avec le calme endormi de la rue Neuve-Saint-Augustin. Zola emploie l'image peu surprenante de la ruche : « Le magasin, vide de clientes, et où le personnel arrivait à peine, bourdonnait à l'intérieur comme une ruche qui s'éveille⁶⁰⁰ ». Cette comparaison a toutefois l'avantage non négligeable de mettre en valeur un paradoxe. Les marques lexicales de l'absence, « vide de clientes » et « à peine », s'oppose à l'impression d'effervescence véhiculée par le verbe « bourdonnait ». Aussi, l'escalier produit cette fébrile agitation, que Zola compare ici au règne animal, et plus précisément à une société bien organisée sous le patronage de la reine des abeilles, Octave Mouret. Kelly Benoudis Basilio parle à cet égard du « grouillement⁶⁰¹ » des marchandises et des personnes, au cœur de l'architecture. D'autres animaux – souvent petits, tels que les insectes ou les petits oiseaux, mais qui s'unissent dans une joyeuse envolée mimant l'agitation et l'animation – sont évoqués par Zola. Dans la maison de *L'Assommoir*, « il y avait un pullulement extraordinaire de mioches, des volées d'enfants qui dégringolaient les quatre escaliers à toutes les heures du jour, et s'abattaient sur le pavé, comme des bandes de moineaux

⁵⁹⁸ *Ibid*, p. 458.

⁵⁹⁹ Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 672-675.

⁶⁰⁰ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 30.

⁶⁰¹ Kelly Benoudis Basilio, *op. cit.*, p. 182.

criards et pillards⁶⁰² ». Le romancier développe dans une seule et même phrase une isotopie fort riche du grouillement et de l'essaim. Le « pullulement », les « volées d'enfants », les « bandes de moineaux criards et pillards » parcourent l'escalier « à toutes les heures du jour ». Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse indique que les moineaux sont de petits oiseaux « excessivement communs⁶⁰³ ». Il n'est pas anodin que l'auteur de *L'Assommoir* ait eu recours à cette comparaison pour traiter des enfants de l'immeuble ouvrier, livrés à eux-mêmes. Le Littré définit le terme « criard » comme la caractéristique intrinsèque des oiseaux « niais qui n'ont qu'un cri désagréable », tandis que le terme « pillard », lui aussi hautement péjoratif, renvoie à une tare proprement humaine mais qui est communément projetée sur les animaux attirés par telle ou telle denrée par l'instinct. Dans les deux adjectifs qualificatifs, le suffixe en « -ard », éminemment dépréciatif, tend à animer l'escalier d'un peuple dévalorisé.

C'est que l'escalier permet cette espèce de « galop ». L'expression « galoper dans les escaliers » est à cet égard devenu presque courante dans la langue, et Zola l'utilise à foison. Dans *Zola et les mythes*, Jean Borie recense – sans doute de manière non exhaustive – les manifestations du galop qui traverse l'architecture dans les romans zoliens, créant souvent un souffle de vent. Dans *La Curée*, il note que « l'éternel *coup de vent* qui entrainait dans l'appartement de la rue de Rivoli et en faisait battre les portes souffla plus fort [...] La rue *montait dans l'appartement*, avec son roulement de voitures, son coudolement d'inconnus, sa licence de paroles⁶⁰⁴ », tout comme le « coup de vent de la vie contemporaine était devenu dans l'hôtel *un véritable ouragan qui menaçait d'emporter les cloisons*⁶⁰⁵ ». Par ailleurs, « tout ce troupeau d'hommes *galopant* à travers l'alcôve de Nana⁶⁰⁶ » fait écho, dans le roman éponyme, au « véritable galop dans l'escalier⁶⁰⁷ » à la fin du spectacle, et au fait que « la maison était comme un *passage* où le rebut des bureaux de placement défilait dans un *galop* de massacre⁶⁰⁸ ». *Au Bonheur des dames* n'est pas en reste puisque « le *galop* de l'argent à travers les comptoirs⁶⁰⁹ » et « le coup de vent du siècle, qui *emportait l'édifice croulant* des vieux âges⁶¹⁰ » renvoient là encore à une animalité, un progrès non maîtrisé, auquel l'hôtel de Nana fait écho. « En effet, l'hôtel paraissait bouleversé. Tous les domestiques galopaient à travers

⁶⁰² Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 190.

⁶⁰³ Pierre Larousse, « MOINEAU », *op. cit* [en ligne], t. 11, p. 383, consulté le 18 janvier 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205363w/f386.item.texteImage.zoom>.

⁶⁰⁴ Emile Zola, *La Curée*, p. 153.

⁶⁰⁵ *Ibid*, p. 165.

⁶⁰⁶ Emile Zola, *Nana*, p. 478.

⁶⁰⁷ *Ibid*, p. 187.

⁶⁰⁸ *Ibid*, p. 476.

⁶⁰⁹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 389.

⁶¹⁰ *Ibid*, p. 432.

l'escalier et les pièces⁶¹¹ ». L'affairement et l'effervescence de la maisonnée passent par l'escalier. Le verbe d'animalisation « galopaient » mime l'affolement général. Il n'y a d'organisation ni dans l'escalier ni dans les différentes pièces. Mimétiques du chaos, le galop est une ébauche de cette société nouvelle de la rapidité, et de l'évaporation de toute humanité dans une course infernale en quête de prosaïque et de jouissances.

2 Quel labyrinthe ?

2.1 Quand le labyrinthe devient dédale : les escaliers de Piranèse

Zola s'empare du motif mythique du labyrinthe lorsqu'il écrit les escaliers. André Peyronie, dans l'article intitulé « Labyrinthe » qu'il publie dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* dirigé par Pierre Brunel, explique qu'il existe deux labyrinthes, l'un tout tracé, à une voie donc, et l'autre plus propre aux erreurs et aux errances, celui à plusieurs voies dont les carrefours laissent à celui qui le parcourt une possibilité de choix. Le labyrinthe peut donc relever d'un rapport problématique à l'espace, mais aussi au temps, le temps nietzschéen de l'éternel retour. Dans le langage courant, le terme prend souvent une valeur négative, et il semble que nous pouvons reprendre à notre compte cette dimension promue par ce registre de langue. En effet, pour Zola, la métaphore du labyrinthe, explicite ou implicite, « est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent⁶¹² ». C'est d'ailleurs une métaphore qu'André Peyronie dit utilisée par les historiens et les géographes « pour désigner des édifices compliqués dont la destination ne leur était pas claire ». Souvent, cette métaphore qui permet de penser l'espace de manière originale est un moyen de penser et d'écrire « l'aventure de l'homme », cette aventure de la fatalité et cet éternel retour de la boisson et de la misère chez les ouvriers de *L'Assommoir*, cette aventure de la manipulation et de la jouissance matérielle dans *Au Bonheur des dames*. Michel Serres n'écrit-il pas à propos de ce roman : « [...] Détournement du but de la circulation. Déplacement des objectifs et condensation de la foule, sur le complexe, sur le graphe complexe, qui entasse les boucles et carrefours. [...] Les femmes au dédale, livrées au Minotaure, la bêtise au front de taureau, qui dévore⁶¹³ ». Le labyrinthe semble, pour un écrivain comme Zola,

⁶¹¹ Emile Zola, *Nana*, p. 426.

⁶¹² André Peyronie, « Labyrinthe », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, p. 916.

⁶¹³ Michel Serres, *op. cit.*, p. 287-288.

particulièrement propice à écrire les tares humaines, les égarements de l'homme dans ses tentatives pour trouver une issue à sa fatalité génétique. « Sous les pas du héros grec, s'ouvre soudain la multiplicité des chemins, la pluralité vertigineuse des possibles⁶¹⁴ ».

Au Moyen-Âge, le labyrinthe se rapproche de la notion de verticalité qui nous intéresse au sujet de l'escalier, mais c'est uniquement dans la littérature religieuse, pour des raisons que l'on peut aisément comprendre. L'image du labyrinthe est désormais fortement liée à l'idée de chute dans le péché et dans l'enfer, tout autant qu'au salut possible. Il est alors le « monde du mal⁶¹⁵ », dont la forme la plus achevée est l'enfer. L'autre conception médiévale du labyrinthe est celle qui consiste à penser que « la route est longue et tortueuse, mais il n'y a qu'une seule route. Le véritable chemin est en Dieu ». Peut-on dire que Zola revient à ce schéma de l'imaginaire chrétien médiéval ? S'il est certain qu'il ne reprend pas à son compte les notions d'enfer et de chemin divin, on peut penser qu'il les détourne, et que le labyrinthe de l'escalier n'est ni le chemin de l'enfer, ni le chemin de Dieu, mais justement le chemin du néant, le néant de l'être, le néant de la société. Pour lui, la seule route est la route de l'hérédité, où l'homme se perd, en essayant de la refouler. Aussi, « le labyrinthe est peut-être autant en nous que nous sommes en lui⁶¹⁶ ».

La troisième apparition de l'escalier dans *L'Assommoir* laisse déjà apparaître ce labyrinthe infernal. En effet, au fond du vestibule, « tournaient les marches boueuses d'un escalier à rampe de fer ; et l'on comptait ainsi quatre escaliers, indiqués par les quatre premières lettres de l'alphabet, peintes sur le mur⁶¹⁷ ». Le verbe « tournaient » évoque une dimension vertigineuse, dans le sens de quelque chose qui donne le vertige, qui fait tourner la tête, au sens propre. On imagine ces escaliers entortillés entre eux, formant un labyrinthe, ou plutôt un dédale – si l'on peut ressortir de l'un, on ne ressort pas de l'autre – formant une « prison⁶¹⁸ » de la misère qui devient inextricable. Il y a par ailleurs « quatre escaliers » dans la maison, ce qui renforce l'idée d'un espace labyrinthe. Le nombre important retranscrit par le chiffre « quatre » – dont les sonorités en [k] et [tr] sont délibérément dures – met en avant ce que Gervaise nomme « énormité⁶¹⁹ ». Pourtant, il ne s'agit pas ici du labyrinthe d'*Au Bonheur des dames*, qui ne transcrivait que l'immensité et la profusion des rayons dans le seul but d'attirer les clientes (publicité, stratégie économique). En effet, c'est plutôt ici un labyrinthe d'égouts

⁶¹⁴ André Peyronie, *op. cit.*, p. 917.

⁶¹⁵ *Ibid*, p. 920.

⁶¹⁶ *Ibid*, p. 922.

⁶¹⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 67.

⁶¹⁸ *Ibid*, p. 66.

⁶¹⁹ *Ibid*, p. 68.

où la misère et les habitants démunis grouillent dans cet immeuble infect. Le labyrinthe y est un réceptacle d'errance incontrôlée dont le but, revendiqué par Zola, n'est autre que la néantisation.

Plus loin, Zola parle de « la spirale interminable des marches ». Coupeau « tourna deux fois, la première encore à gauche, la seconde à droite. Le corridor s'allongeait toujours, se bifurquait, resserré [...]»⁶²⁰ ». Une centaine de pages plus loin, lors du déménagement de Gervaise dans la maison rue de la Goutte-d'Or, on retrouve ces déploiements infinis : « Elle allait donc habiter cette maison vaste comme une petite ville, allongeant et entrecroisant les rues interminables de ses escaliers et de ses corridors⁶²¹ ». L'escalier est tellement labyrinthique qu'il forme une ville, comme en témoigne les métaphores de misère s'étendant sur Paris. Selon Laurey Martin, cet escalier est « un espace où [Zola] mettrait à l'épreuve la pauvre Gervaise et qui pourrait l'accabler et même la vaincre⁶²² ». Elle écrit que les ramifications « servent à créer dans l'esprit du lecteur une impression troublante de complexité et de confusion qui reflète certaines qualités menaçantes de l'immeuble et du milieu qu'il représente⁶²³ ».

Ainsi, « la spirale interminable des marches » peut faire l'objet d'une comparaison avec les escaliers de Piranèse. Si nous y pensons spontanément à la lecture de ces mots, Oscar Tusquet Blanca, dans *L'Escalier, parcours dénivelé*, écrit lui-même que certains escaliers, « parfois, ne mènent nulle part, sont enfermés dans des prisons – tels ceux des gravures de Piranèse⁶²⁴ ». C'est que, à propos des gravures de Piranèse, Luzius Keller parle d'un « mythe des escaliers en spirale », mythe qui fait d'ailleurs l'objet de son ouvrage, *Piranèse et les romantiques français. Le Mythe des escaliers en spirale*. Le nom de Piranèse est souvent associé « à la hantise d'un univers labyrinthique, où des escaliers en spirale nous font subir toutes les angoisses de la répétition infinie⁶²⁵ ». Dans les années 1750, Giovanni Batista Piranesi publie une série d'estampes intitulées *Les Prisons imaginaires*. Nous pouvons penser, pour notre propos, aux estampes intitulées par convention « Le Pont-Levis⁶²⁶ » et surtout « L'Escalier des trophées⁶²⁷ ». On y voit des prisons souterraines imaginaires, des voûtes monumentales, des barreaux, des passerelles ne menant nulle part, des escaliers en spirale, évidemment, et d'autres

⁶²⁰ *Ibid*, p. 76-77.

⁶²¹ *Ibid*, p. 159.

⁶²² Laurey Martin, *op. cit.*, p. 88

⁶²³ *Ibid*.

⁶²⁴ Oscar Tusquet Blanca, *op. cit.*, p. 22.

⁶²⁵ Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le Mythe des escaliers en spirale*, Paris, José Corti, 1966, p. 10.

⁶²⁶ Voir annexe n°2.

⁶²⁷ Voir annexe n°3.

instruments de tortures. Le point de vue en contre-plongée rend l'architecture écrasante. Luzius Keller analyse comme suit ces escaliers sans limites :

Placés et perdus quelque part au milieu d'une des constructions des *Carceri* nous nous trouvons dans un lieu parfaitement vague. Aucun dedans et aucun dehors n'est là pour donner une direction à notre démarche. Partout, dans toutes les directions la même galerie, le même pont, la même rampe se prolongeant à l'infini. [...] Ainsi, « l'homme et l'espace se confondent dans ces visions. C'est toujours le même homme courant dans le même escalier et se perdant dans les mêmes détours. [...] C'est vraiment la sensation du labyrinthe qui s'impose à nous. Nulle part nous ne voyons aboutir un chemin à quelque endroit déterminé ; les escaliers et les ponts commencent quelque part au dehors de la gravure, la traversent et se continuent dans un espace que nous soupçonnons infiniment grand. Nous y retrouvons souvent un escalier mystérieux sortant de l'obscurité et s'y replongeant. La hantise du labyrinthe trouve son expression la plus aiguë dans la marche angoissée des êtres dont la silhouette minuscule peuple ce monde des *prisons*.⁶²⁸

Lorsque Zola parle de « prison » et de « spirale interminable », le préfixe privatif « in- » renforce l'absence de bornes comme dans *L'Assommoir*. Cette légitime association entre Piranèse et *L'Assommoir* ne « rend que plus tragique l'image des ambitions démesurées et du perpétuel échec de l'homme⁶²⁹ ». Pour analyser les personnages de *L'Assommoir* dans leur rapport à l'espace, nous pouvons nous inspirer de ces lignes de Ulya Vogt-Göknil à propos de Piranèse, traduites et retranscrites par Luzius Keller :

Les éléments à l'aide desquels Piranèse construit ses prisons, impliquent toujours un mouvement ou une relation. Être prisonnier, c'est pour lui être captif de la répétition, c'est un cheminement sans repos et sans but. Rarement ses hommes se trouvent au milieu de l'espace, ils sont toujours "au bord" : au bout d'une poutre, au bord d'une corniche, au bord d'un pont dépourvu de balustrade ou fendu au milieu. Ses personnages ne sont jamais en repos, toujours ils sont dirigés vers quelque chose. Hors d'haleine ils se traînent le long des ponts et ils grimpent des escaliers pour aboutir à de nouveaux ponts et à de nouveaux escaliers. Hantés par l'infinité des répétitions possibles ils se précipitent d'une "Uebergangs-Situation" à l'autre. Leur prison est donc paradoxalement un cheminement éternel.⁶³⁰

L'enjeu de la présence du labyrinthe dans *Au Bonheur des dames* n'est pas exactement le même que dans *L'Assommoir*. Comme nous l'avons dit, les limites sont plus nettes, et il s'agit moins d'errance humaine à proprement parler que d'un égarement momentané de clientes avides de toilettes à bas prix. Mais Zola parvient tout de même, à travers cette notion d'escaliers labyrinthiques, à nous partager une vision de l'homme, non seulement dans son engouement matérialiste, mais aussi dans le rapport hiérarchique qu'entraîne l'usage qu'il en fait.

⁶²⁸ Luzius Keller, *op. cit.*, p. 33-34.

⁶²⁹ *Ibid*, p. 32.

⁶³⁰ Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi. « Carceri »*, Zürich, Origo, 1958, cité par Luzius Keller, *op. cit.*, p. 34-35.

2.2 Une évasion par le voyage ou un sentiment de dérégulation ?

La métaphore labyrinthique est donc majoritairement synonyme chez Zola d'errance, d'émotions négatives, d'une métaphysique de la perte. Pourtant, certaines pérégrinations dans l'escalier ne peuvent-elles pas permettre aux personnages de s'évader en pensée, comme s'ils faisaient un petit voyage solitaire en montant vers un lieu désiré ? Le dictionnaire de Pierre Larousse définit le voyage comme l'action de « se transporter du lieu où l'on était dans un lieu éloigné⁶³¹ », et il complète cette acception fort neutre en écrivant que, par extension, les voyages sont les « allées et venues d'un lieu à un autre », quels qu'ils soient. Au sens figuré, enfin, un voyage est une « série d'actions que l'on accomplit successivement, et qui aboutissent à un terme ». L'idée de mouvement caractérise bien le voyage, et l'imaginaire qui lui est attribué est un imaginaire positif, celui de l'évasion, du divertissement, presque de l'onirisme. Si le grand escalier de l'hôtel particulier du parc Monceau est le lieu des rigides conventions parfois éloignées de toute notion d'amusement, il est un escalier qui, dans *La Curée*, contraste avec cette intransigeante austérité et où Renée prend le temps de rêver. En effet dans l'hôtel Béraud,

dans cette maison morte, dans ce cloître, il y avait un nid chaud et vibrant, un trou de soleil et de gaieté, un coin d'adorable enfance, de grand air, de lumière large. Il fallait monter une foule de petits escaliers, filer le long de dix à douze corridors, redescendre, remonter encore, faire un véritable voyage, et l'on arrivait enfin à une vaste chambre, à une sorte de belvédère bâti sur le toit, derrière l'hôtel, au-dessus du quai de Béthune. [...] La chambre devint un paradis [...]. Quel coin de bonheur !⁶³²

On ne retrouve une telle atmosphère dans aucun des autres romans. Comme Gervaise dans *L'Assommoir*, Renée doit ici traverser de très nombreux escaliers et de très nombreux couloirs, d'effet labyrinthique, mais non misérable ni effrayant. Zola parle de « voyage », dont le mouvement est transmis par les verbes à l'infinitif et le verbe support « faire » dans l'expression « faire un véritable voyage », où le substantif contient la valeur prédicative. Tout ceci se fait dans une atmosphère très enfantine puisque les escaliers desservent la chambre des enfants. Cette dimension promet un onirisme, auquel s'adjoint le terme de « paradis » et de « bonheur ». Ces escaliers ne sont pas engoncés dans les profondeurs noires de Paris, mais mènent à un espace en hauteur. Littré définit en effet un belvédère comme « une construction au haut d'une maison, ou dans un lieu élevé, d'où la vue s'étend au loin⁶³³ » ; la chambre à

⁶³¹ Pierre Larousse, « VOYAGE », *op. cit.* [en ligne], t. 15, p. 1204, consulté le 19 janvier 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053661/f1208.item>.

⁶³² Emile Zola, *La Curée*, p. 127.

⁶³³ Emile Littré, « BELVEDERE », *op. cit.* [en ligne], consulté le 19 janvier 2021. URL : <https://www.littre.org/definition/belveder>.

laquelle mène l'escalier est donc un espace à la vue dégagée mimant la libération du cœur de la jeune femme.

Pourtant, le passage de l'enfance à l'âge adulte est rude. Aucun adulte, chez Zola, ne sort indemne d'un roman. Les dernières pages de *La Curée* sont consacrées à l'escalier ; humiliée, Renée monte à la chambre des enfants, à l'issue d'un ultime « voyage ».

Puis elle monta le grand escalier silencieux, elle aperçut son père au fond de l'enfilade des vastes pièces [...]. Elle monta encore, elle prit les corridors, les escaliers de service, elle fit le voyage de la chambre des enfants. Quand elle arriva tout en haut, elle trouva la clef au clou habituel, une grosse clef rouillée, où les araignées avaient filé leur toile. La serrure jeta un cri plaintif. Que la chambre des enfants était triste ! Elle eut un serrement de cœur à la retrouver si vide, si grise, si muette. Elle referma la porte de la volière laissée ouverte, avec la vague idée que ce devait être par cette porte que s'étaient envolées les joies de son enfance. Devant les jardinières, pleines encore d'une terre durcie et fendillée comme de la fange sèche, elle s'arrêta, elle cassa de ses doigts une tige de rhododendron ; ce squelette de plante, maigre et blanc de poussière, était tout ce qu'il restait de leurs vivantes corbeilles de verdure. Et la natte, la natte elle-même, déteinte, mangée par les rats, s'étalait avec une mélancolie de linceul qui attend depuis des années la morte promise. Dans un coin, au milieu de ce désespoir muet, de cet abandon dont le silence pleurait, elle retrouva une de ses anciennes poupées ; tout le son avait coulé par un trou, et la tête de porcelaine continuait à sourire de ses lèvres d'émail, au-dessus de ce corps mou, que des folies de poupée semblaient avoir épuisé.⁶³⁴

Cette scène se constitue en un écho strict avec le premier voyage, celui où l'héroïne, à une époque encore heureuse de sa vie, était empreinte de la douceur de l'enfance. Au faite de la maison, elle ne trouve pas le bonheur imaginaire qu'elle croyait trouver dans cette chambre d'enfants, mais à sa place, elle trouve des ruines de joie et de vie, qui la plonge dans une tristesse incommensurable. A l'exclamative averbale mimant l'élocution de l'*infans*, « Quel coin de bonheur ! », répond désormais la lourde exclamative « Que la chambre des enfants était triste ! ». L'escalier se révèle finalement n'être qu'un motif supplémentaire menant à la conclusion d'un monde triste et fait de tares, et de personnages viciés. Le rêve de l'enfance reste pour toujours à l'état de rêve, et le voyage de l'escalier promet davantage un sentiment de dérélition, cet impitoyable état de solitude morale, qu'un sentiment onirique.

3 Une cathédrale de l'érotisme : une métaphysique chrétienne dévoyée

3.1 De la chapelle à la cathédrale

L'œuvre de Zola a donc une dimension mythologique certaine, mais elle se double très souvent d'une dimension biblique. Grâce aux motifs religieux, le romancier parvient à créer des

⁶³⁴ Emile Zola, *La Curée*, p. 336-337.

atmosphères diverses, parfois recueillies, ailleurs austères. C'est qu'il compose des lieux qu'il compare à des espaces religieux, presque des sanctuaires, et l'escalier n'y échappe pas. Aussi, les comparaisons se fond du plus réduit au plus grandiose, suivant la taille des escaliers et leur importance, aussi bien que selon l'ampleur qu'il donne au bâtiment et l'ambiance qui le caractérise, tamisée ou bien effrayante de froid gigantisme. En effet, Zola compare régulièrement l'escalier des immeubles à des escaliers de chapelle. Dans *Pot-Bouille*, le « gaz de l'escalier brûlait avec la flamme droite et immobile d'une lampe de chapelle⁶³⁵ », et après les événements qui troublent l'immeuble, l'escalier « retrouvait son recueillement de chapelle bourgeoise » et d'ailleurs, « M. Gourd, en pantoufles et calotte, [le] parcourait d'un air de bedeau solennel⁶³⁶ ». Dans *Nana*, même recours à la comparaison avec la chapelle : « Les étoffes étouffaient les bruits, un recueillement tombait, on aurait cru entrer dans une chapelle traversée d'un frisson dévot, et dont le silence, derrière les portes closes, gardait un mystère⁶³⁷ ». Dans *La Curée*, enfin, « en entrant, on éprouvait une légère sensation d'étouffement. Les tapis épais qui couvraient le sol et qui montaient les marches, les larges tentures de velours rouge qui masquaient les murs et les portes, alourdissaient l'air d'un silence, d'une senteur tiède de chapelle⁶³⁸ ». Une chapelle est un lieu de culte chrétien, souvent plus petit qu'une église, d'où l'aspect tamisé qui accompagne chacune des comparaisons. A partir du IX^e siècle, les chapelles désignent des lieux de culte n'ayant pas les pleins droits paroissiaux, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas le statut d'église officielle selon l'autorité épiscopale. Ces édifices religieux secondaires ne sont pas les édifices religieux les plus consacrés. Par ailleurs, la chapelle peut être annexée à un autre bâtiment, notamment une basilique ou cathédrale. Dans cette acception, elles permettent dans ce lieu sacré des célébrations familiales ou semi-privées ; c'est donc un lieu confidentiel que Zola exploite grandement.

Mais il ne s'arrête pas à la chapelle ; l'église apparaît aussi régulièrement. Dans *Nana*, « le demi-jour du lustre, ce recueillement d'église plein de voix chuchotantes et de battements de porte⁶³⁹ » agacent l'héroïne. La serre de *La Curée*, desservie par un escalier, est dite « pareille à une nef d'église⁶⁴⁰ », tout comme les appartements de l'hôtel Béraud « avaient le calme triste, la solennité froide de la cour. Desservis par un large escalier à rampe de fer, où les pas et la toux des visiteurs sonnaient comme sous une voûte d'église, ils s'étendaient en longues

⁶³⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 282.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Emile Zola, *Nana*, p. 344.

⁶³⁸ Emile Zola, *La Curée*, p. 54.

⁶³⁹ Emile Zola, *Nana*, p. 23.

⁶⁴⁰ Emile Zola, *La Curée*, p. 76.

enfilades de vastes et hautes pièces⁶⁴¹ ». Plus froide que la chapelle, l'église a une solennité que la chapelle n'avait pas. Quant au grand magasin d'*Au Bonheur des dames*, il est comparé à la « cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clientes⁶⁴² ». Là où *Pot-Bouille* parle de l'escalier comme d'une église ou d'une chapelle, comme d'un endroit petit, cosy, dans la confiance, dans *Au Bonheur des dames*, le terme de « cathédrale » souligne la majesté, la grandeur, la hauteur. La cathédrale est une construction architecturale majestueuse, de très grande ampleur, sujette à la superposition, propice à l'accumulation. Elle est par ailleurs une église où se trouve le siège de l'évêque ayant la charge d'un diocèse. Grâce à ses escaliers majestueux, le « Bonheur des dames » serait donc le chef-lieu du prêt-à-porter parisien, le supérieur hiérarchique de tous les magasins alentours.

3.2 Une confusion des registres : l'érotisme saillant de l'escalier-chapelle

Pourtant, ces comparaisons de l'escalier avec des lieux de culte chrétiens ne répondent pas à une ambition ouvertement mystique, comme ce serait le cas du romantisme ; au contraire, elles servent plus souvent l'ironie zolienne ou l'écriture de l'antinomie dont le romancier est friand. Nombre de ces apparitions religieuses sont paradoxalement mêlées à des notes érotiques. Ces mêmes escaliers, que Zola disait empreints d'une solennité toute religieuse, peuvent tout aussi bien être le lieu de développements érotiques, parfois dans des scènes distinctes séparées par plusieurs chapitres, parfois dans des scènes consécutives, et parfois au sein d'une même phrase. En effet, là où « le demi-jour du lustre, ce recueillement d'église plein de voix chuchotantes et de battements de porte⁶⁴³ » envahissait l'escalier de *Nana*, plus loin, la sensualité prend le dessus. Par exemple, « le comte avait senti de nouveau un souffle ardent lui tomber sur la nuque, cette odeur de femme descendue des loges, dans un flot de lumière et de bruit⁶⁴⁴ ». Une chaleur lourde propice à la langueur érotique émane de l'escalier, là où, plus haut, Zola décrivait l'escalier comme un espace de recueillement. Par ailleurs, nous citons plus la « lampe de chapelle » de l'escalier qui mène, dans *Pot-Bouille*, à l'appartement de Clarisse. Cette notation est ironique car la droiture et l'immobilité ne sont que des apparences. Clarisse, l'occupante de la maison, a en réalité nombre d'amants, à commencer par Duveyrier, le propriétaire marié de l'immeuble rue de Choiseul. La vérité est dans l'adultère et les intrigues

⁶⁴¹ *Ibid*, p. 126.

⁶⁴² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 281.

⁶⁴³ Emile Zola, *Nana*, p. 23.

⁶⁴⁴ *Ibid*, p. 183.

charnelles. La lampe qui brûle semble donc avoir un double sens et est souvent employée par Zola pour décrire des intérieurs tamisés et sensuels, loin des mystiques lueurs de bougies de chapelle. Aussi, ces deux caractéristiques font de loin en loin l'objet d'une paradoxale association, parfois au sein même d'une phrase. Au début de *Pot-Bouille*, l'escalier est personnifié : « l'escalier s'endormait dans une chaleur lourde. Il lui sembla plus recueilli, avec ses portes chastes, ses portes de riche acajou, fermées sur des alcôves⁶⁴⁵ ». Comme un individu, l'escalier s'endort. Les deux phrases semblent se constituer en antithèse connotative. La chaleur lourde laisse entendre dans l'imaginaire du lecteur la chaleur sensuelle des amants qui s'endorment après l'amour, bien éloignée de la chasteté et du recueillement pourtant explicitement mentionnés. Les deux univers sont des ensembles de signification qui cohabitent ici, et s'entremêlent dans une seule et même entité contradictoire. De même, l'hôtel de Nana, où le comte Muffat s'introduit, « n'était pas encore allumé, les domestiques riaient très fort à l'office ; il monta doucement l'escalier, où les vitraux luisaient dans une ombre chaude⁶⁴⁶ ». L'escalier est dès lors le signe d'un érotisme paradoxalement marqué par les vitraux, explicite synecdoque d'une église. L'« ombre chaude » évoque une lumière tamisée, et les vitraux accentuent cet aspect d'alcôve intimiste, puisque, opaques par nature, ils ne laissent pas passer le regard. Dès lors, l'escalier est le lieu où l'on peut passer sans se faire voir de l'extérieur. L'adverbe « doucement » éclaire cette caractéristique, puisque le comte Muffat monte à pas de loups pour ne pas se faire entendre. Dans *La Curée*, enfin, Renée « jouissait de ce mobilier équivoque, qu'elle sentait autour d'elle [...] où elle retrouvait l'odeur de l'escalier, une vague odeur de poussière pénétrante et comme religieuse⁶⁴⁷ ». L'adjectif « religieuse » contraste avec le verbe « jouissait » : ce sont deux termes à connotations opposées. On retrouve cette idée de religiosité de l'escalier, mais encore une fois associée à l'érotisme. A ce verbe s'ajoute l'isotopie de la sensation (« qu'elle sentait autour d'elle », « l'odeur de l'escalier », « pénétrante »).

3.3 De l'absence de Dieu à l'omniprésence féminine : un transfert de culte

Malgré ces récurrences du motif religieux dans le traitement de l'escalier, il semble que la puissance divine ait complètement déserté les marches qui pourtant semblent parfois œuvrer pour son culte. Quel Dieu pourrait être présent dans l'espace *L'Assommoir*, roman de l'échec

⁶⁴⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 52.

⁶⁴⁶ Emile Zola, *Nana*, p. 450.

⁶⁴⁷ Emile Zola, *La Curée*, p. 177.

et de la déchéance, épopée inversée d'une vie ratée et gâchée par la boisson ? Deux puissances remplacent alors la divinité dans les escaliers : les femmes, et l'argent. La soif qui pousse chaque homme vers ces deux entités dépasse largement toute dimension métaphysique et tout culte d'un Dieu, devenu aussi absent que dérisoire.

3.3.1 Les femmes omniprésentes dans l'escalier

Tous les personnages masculins courent dans l'escalier à la recherche de femmes, en quête de sexe et de passion, pour s'en approcher, les servir, les impressionner ou jouir d'elles. On note quelques scènes cocasses telles que l'épisode de la noce dans *L'Assommoir*, où l'escalier de la colonne de la place Vendôme ordonne la conduite des personnages masculins envers leurs comparses féminines. Les caractéristiques du lieu sont propices à la tentation, que Zola tourne en dérision. C'est que dans « l'étroite spirale de l'escalier, les douze grimpaient à la file, butant contre les marches usées, se tenant aux murs. Puis, quand l'obscurité devint complète, ce fut une bosse de rires. Les dames poussaient de petits cris. Les messieurs les chatouillaient, leur pinçaient les jambes⁶⁴⁸ ». L'escalier de *Pot-Bouille* apparaît parfois aussi comme cette espace de jeu entre les deux sexes. En effet, lieu qui voit naître les stratégies conçues par Octave pour conquérir Valérie, il permet au mesquin personnage de monter derrière sa conquête : « un jour qu'elle montait devant lui, il avait risqué un compliment sur sa jambe, sans qu'elle en parût fâchée⁶⁴⁹ ». Dans *Au Bonheur des dames*, on retrouve la même image de femmes pourchassées dans l'escalier, lorsque Deloche raconte qu'il « avait entendu Favier, à une table voisine, raconter des abominations sur Denise, la façon dont elle avait "fait" le patron, en se retroussant, quand elle montait un escalier devant lui⁶⁵⁰ ». L'escalier est donc un lieu de fantasmes, puisqu'il est un espace où l'on peut spatialement se mouvoir en-deçà d'une autre personne, et ainsi devenir voyeur.

Par ailleurs, le corps des femmes, mis en valeur par leurs vêtements et leur démarche, est mis en scène dans l'escalier. En effet, dans *Nana*, des « roulements de voiture s'arrêtaient court, des portières se refermaient bruyamment, et du monde entrain, par petits groupes, stationnant devant le contrôle, montant, au fond, le double escalier, où les femmes s'attardaient avec un balancement de taille⁶⁵¹ ». Ce balancement sous-entend une certaine sensualité lascive

⁶⁴⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 107.

⁶⁴⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 122.

⁶⁵⁰ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 333.

⁶⁵¹ Emile Zola, *Nana*, p. 23.

et semble mettre en valeur un point de vue masculin sur ces personnages du sexe opposé. Dans *Pot-Bouille*, la même présence des robes et des « traînes » dans l'escalier rappelle davantage une délicatesse quasi-aristocratique ; on entend « un bruit de robes de soie frôlant les marches⁶⁵² ». Le même genre de notations apparaît plus loin lorsque « [ces] messieurs clignaient des paupières, ahuris par cette dégringolade de jupes tourbillonnant au pied de l'étroit escalier⁶⁵³ ». L'escalier fait perdre la tête aux hommes, confrontés aux femmes, et à leur caractère tout aussi animale que physique qu'évanescence.

Cette folie grandissante des hommes, que la soif du féminin dévore de l'intérieur, est particulièrement présente dans les escaliers. On a vu plus haut qu'Octave Mouret perd son sang-froid de directeur de grand magasin lorsque Denise le repousse. Les femmes prennent donc le pouvoir sur les hommes, et l'escalier devient le lieu de leur déchéance. *Nana* est le roman des hommes étouffés par la Mouche d'Or. Le réalisateur Christian-Jacque, dans son film intitulé *Nana*, reprend à son compte cette idée, qu'il retranscrit sur l'escalier, et notamment dans les dernières minutes du long métrage. Le réalisateur recentre le récit autour du couple Muffat-Nana, s'attachant à saisir leur destin. Dans la scène finale⁶⁵⁴, la chute définitive de Muffat dans la folie est représentée dans un décor de tragédie. Contrairement à Zola, Christian-Jacque fait mourir le personnage de Nana dans les mains de Muffat, dans l'escalier. La violence qui gagne progressivement Muffat est traduite par un resserrement des cadrages jusqu'au plan de détail sur la bouche de Nana étouffant. Alors que les plans en contre-plongée sur le comte laissent penser qu'il avait enfin l'avantage sur Nana, la caméra opère un mouvement de grue, alors que Muffat descend les dernières marches. Il sort peu à peu du cadre, envahi par l'obscurité et l'immensité du décor de l'escalier majestueux. Il est vaincu par Nana, dont la robe rouge continue d'occuper l'image.

3.3.2 Le temple du commerce et de l'argent

Les hommes ont soif de femmes, mais ils ont aussi soif d'argent. A cet égard, les romans *La Curée* et *Au Bonheur des dames* sont les plus représentatifs de notre corpus⁶⁵⁵. Les

⁶⁵² Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 51-52.

⁶⁵³ *Ibid*, p. 189.

⁶⁵⁴ Voir annexe n°4.

⁶⁵⁵ Il faudrait bien évidemment rajouter à ces deux œuvres le roman *L'Argent*. Après avoir amassé des sommes considérables dans *La Curée* grâce à la spéculation financière sur les démolitions de Paris par Haussmann, Aristide Saccard réapparaît dans *L'Argent* à la suite d'échecs financiers. Il repart à zéro, mais son ambition est restée intacte. Il fait tout pour attirer les investisseurs, au cœur du Paris du Second Empire, alors première place boursière mondiale avec Londres.

métaphores religieuses employées par Zola pour décrire les bâtiments, notamment la cathédrale en ce qui concerne le « Bonheur des dames », sont en réalité dévoyées et vidées de leur sens religieux et divin. Le complément du nom « cathédrale du commerce moderne⁶⁵⁶ » appuie sur le sens figuré de la cathédrale, ainsi sécularisée et employée comme métaphore pour souligner la hauteur écrasante du grand magasin. Cette cathédrale est « faite pour un peuple de clientes ». Si l'on entend le féminin dans cette subordonnée circonstancielle marquant la finalité du magasin, les femmes apparaissent surtout en termes commerciaux : elles sont avant tout des « clientes » susceptibles d'acheter et donc de rapporter de l'argent. Un « peuple » est un ensemble homogène de personnes qui sont liées par un certain nombre de coutumes et d'institutions ; ici, la femme achète des tissus et des vêtements. De plus, Mouret « lui avait bâti ce temple » ; après la cathédrale, on a ici une vision plus panthéiste du grand magasin. Ce dernier est un lieu de culte dont la seule religion est la femme, en tant qu'acheteuse : c'est un temple entièrement voué au culte de l'argent. Pierluigi Pellini développe cette idée dans un article intitulé « Thème littéraire ou *topos* banalisé ? Quelques remarques sur le statut textuel de l'argent en régime réaliste/naturaliste », paru dans l'ouvrage dirigé par Francesco Spandri, *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*. Pierluigi Pellini explique que la comparaison religieuse n'a rien de neuf et relève d'un vocabulaire journalistique auquel Zola donne une profondeur nouvelle. Tous les informateurs de Zola parlent de cathédrales érigées pour le « culte de la femme », qui s'y conduit en « reine », « arrogante », « comme en pays conquis⁶⁵⁷ ». Mais Zola renverse ce constat ; la femme y est « reine et esclave⁶⁵⁸ ». Aussi, la religion nouvelle « dont le Bonheur des Dames est le temple est donc bien celle des marchandises se transformant sans cesse en argent liquide dans la moderne circulation commerciale – et non pas (ou, du moins, pas seulement) celle de la beauté de la femme⁶⁵⁹ ». Clélia Anfray écrit que le magasin

est un temple dédié à la femme adulée et vendue. [...] Le temple de la consommation est alors à prendre au sens premier du terme. Les habitudes consuméristes de la cliente s'apparentent alors à une nouvelle religion : Mouret lui élève « un temple, la faisant encenser par une légion de commis » et crée « le rite d'un culte nouveau ». La réussite de cet homme tient à la force de l'illusion : la femme, au moment même où elle se croit sacralisée et élevée au rang de déesse ou de reine, est en fait comparée à une prostituée, exploitée, et « consommée ». ⁶⁶⁰

⁶⁵⁶ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 281.

⁶⁵⁷ B.n.F., Naf 10.278, f. 88.

⁶⁵⁸ B.n.F., Naf 10.277, f. 237.

⁶⁵⁹ Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁶⁰ Clélia Anfray, *Zola biblique. La Bible dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Editions du Cerf, coll. « Littérature », 2010, p. 124.

Plus loin, les religions disparaissent totalement, les escaliers exhibant la silhouette d'une « nef de gare » : la cathédrale devient une station ferroviaire, lieu séculier, espace immense où Dieu n'est plus. Véronique Cnockaert écrit que dans « ce domaine de frivolité qu'est la mode, la métaphore religieuse symbolise, à la manière des religions qui gouvernent les masses, la puissance et la domination du magasin sur “le peuple des clientes”⁶⁶¹ ». Elle parle d'une « religiosité laïque [qui] s'instaure en faisant descendre Dieu dans l'allure et le gain. Ainsi, la métaphore religieuse sert de bannière unificatrice à différents réseaux sémantiques⁶⁶² ». Aussi, selon Elise Radix, le grand magasin « s'élève au rang de temple sacré et signale la création d'un “culte nouveau” dont Mouret est le grand prêtre [...]. Une confusion s'installe progressivement entre le profane et le sacré et se traduit par le gigantisme des bâtiments inscrits dans l'ordre du temporel et du matériel⁶⁶³ ».

Cette idée du « temple » apparaît aussi dans *La Curée*, où la notion d'argent est encore plus explicite. Le bâtiment du Crédit viticole, qu'Aristide Saccard fonde lui-même, composé d'un escalier majestueux, est décrit en ces termes :

L'hôtel, occupé par les bureaux, avec sa cour pleine d'équipages, ses grillages sévères, son large perron et son escalier monumental, ses enfilades de cabinets luxueux, son monde d'employés et de laquais en livrée, semblait être le temple grave et digne de l'argent ; et rien ne frappait le public d'une émotion plus religieuse que le sanctuaire, que la Caisse, où conduisait un corridor d'une nudité sacrée, et où l'on apercevait le coffre-fort, le dieu, accroupi, scellé au mur, trapu et dormant, avec ses trois serrures, ses flancs épais, son air de brute divine.⁶⁶⁴

Les ambitions monétaires rejaillissent sur l'architecture, et tout particulièrement sur l'escalier « monumental », qui était « colossal » dans *Au Bonheur des dames*. On retrouve une fois de plus les métaphores religieuses, mais les compléments de ces métaphores annulent la notion divine : « de l'argent », « que la Caisse ». De même, Zola, associe dans une construction détachée, juxtaposée au syntagme « le coffre-fort », son équivalent strict, « le dieu », et dans une épanorthose, il associe « le sanctuaire » à « la Caisse ». On a bien affaire au dieu de l'argent, explicitement mentionné.

⁶⁶¹ Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁶² *Ibid*, p. 55.

⁶⁶³ Elise Radix, *op. cit.*, p. 164.

⁶⁶⁴ Emile Zola, *La Curée*, p. 144.

CHAPITRE 2. OBJET HEURISTIQUE ET PRODUCTION DE SAVOIR : CONNAITRE LE MONDE A TRAVERS L'ESCALIER

Témoins d'une société dénuée de toute profondeur métaphysique, les romans de Zola nous donnent à penser le monde tel qu'il va au XIX^e siècle. L'architecture prend dès lors des allures plus ou moins effrayantes, plus ou moins propices à l'égarement. L'escalier intervient au cœur d'un processus de création mythologique, où la femme et l'argent deviennent les nouveaux colosses qui guident le monde. Mais s'il permet d'accéder à cette vérité, c'est qu'il est aussi le vecteur d'une certaine connaissance. « Entre les degrés et le savoir se constate une étrange solidarité⁶⁶⁵ », écrit Raymond Mahieu. Philippe Hamon, dans *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, parle de l'architecture en termes d'objet herméneutique. Les façades ne donnent pas à voir l'intérieur de la maison ; l'escalier se trouve à la croisée de l'extérieur et l'intérieur. Sa dimension ascendante en fait le symbole du savoir en pleine élaboration, peut-être jusqu'à faire de lui un symbole du naturalisme, courant littéraire visant à éclairer certains pans de la réalité pour en retirer un savoir plus profond. Les textes qui mettent en scène l'escalier opèrent des stratégies de *savoir*. Il s'agira ici de comprendre comment l'escalier devient métaphore de la connaissance sous la plume de Zola.

1 Symbolique de la transparence et métaphore de la connaissance

1.1 Le fer de l'escalier, un gage de transparence

Le « Bonheur des dames » est le parangon littéraire de l'usage croissant qui est fait au XIX^e siècle du matériau nouveau qu'est le fer. Bertrand Lemoine, dans *L'Architecture du fer. France : XIX^e siècle*, fait une typologie de l'architecture métallique qui prend de plus en plus de place au cours du siècle, et nomme les ponts métalliques et suspendus, les serres, les gares, les marchés, les églises, les galeries et les kiosques, les bâtiments industriels, les expositions universelles, les verrières et les salles couvertes, sans oublier les grands magasins. Le fer est un matériau léger dont l'indigence des points d'appuis permet de construire de hautes structures élancées. Mais il permet surtout de laisser passer la lumière et le regard. Après les travaux d'agrandissement du « Bonheur des dames », on « avait vitré les cours, transformées en halls ;

⁶⁶⁵ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 7.

et des escaliers de fer s'élevaient du rez-de-chaussée, des ponts de fer étaient jetés d'un bout à l'autre, aux deux étages⁶⁶⁶ », ce qui permet davantage de clarté. La « clarté » a un double sens ; prosaïquement, elle est cet « éclat lumineux, ce qui éclaire⁶⁶⁷ », mais elle est aussi, dans un sens plus figuré, sur le plan intellectuel, l'« éclat de la vérité, ce qui éclaire l'esprit, l'intelligence », ainsi que la « connaissance » elle-même. La clarté est donc la « netteté, qualité de ce qui est facile à saisir, à comprendre ». Dans *Au Bonheur des dames*, les changements successifs du grand magasin sont sans cesse réalisés dans le but d'augmenter la clarté dans l'édifice. On pense au sombre réduit que constituait la boutique dans *Pot-Bouille* à l'époque où Mme Hédouin en était encore la directrice, « mal éclairé, petit, encombré de marchandises⁶⁶⁸ », avec des « passages étranglés » et d'« étroits couloirs ». Rien de commun avec l'immense magasin agrandi par Mouret.

L'escalier devient donc symbole de clarté et peut-être peut-on reprendre cette expression, « tout voir et tout dire⁶⁶⁹ », au profit du romancier, ainsi que du lecteur. Zola a recours à diverses images qui, toutes, concordent à faire de l'architecture et de l'escalier des espaces de transparence. De même que la clarté, la transparence connaît un double sens. Pierre Larousse écrit qu'un « corps est transparent quand les rayons de lumière passent librement à travers sa masse⁶⁷⁰ ». La transparence est donc physiquement la qualité de ce qui est transparent, c'est-à-dire ce « qui se laisse traverser par la lumière et permet de distinguer nettement les objets à travers son épaisseur ». Au sens figuré, une entité transparente est une entité « dont le sens, quoique caché, se laisse pénétrer aisément ». Là encore, apparaît le registre de la connaissance. Arielle Meyer explique que le secret est rendu impossible par la poétique de Zola qui « ne fait que montrer qu'il montre⁶⁷¹ ». L'escalier est donc le support de cette mécanique typiquement zolienne d'une accessibilité totale du réel au lecteur. Cette transparence apparaît donc dans diverses métaphores, et notamment l'image de la dentelle :

Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers, les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut, et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un

⁶⁶⁶ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 280.

⁶⁶⁷ Pierre Larousse, « CLARTE », *op. cit.* [en ligne], t. 4, p. 393, consulté le 4 février 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39791t/f397.item.texteImage>.

⁶⁶⁸ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 46.

⁶⁶⁹ Zola, cité par Philippe Hamon, dans *Expositions...*, p. 75.

⁶⁷⁰ Pierre Larousse, « TRANSPARENCE », *op. cit.* [en ligne], t. 15, p. 421, consulté le 4 février 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053661/f425.item>.

⁶⁷¹ Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003, p. 205.

palais du rêve, d'une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini.⁶⁷²

Si elle met en exergue la maîtrise parfaite et la finesse de l'artisan qui a manié le fer pour bâtir le « Bonheur des dames », cette métaphore met surtout en avant le paradoxe du fer du point de vue du regard. En effet, la dentelle est ajourée, mais les différents fils qui la constituent obstruent de loin en loin le champ du regard. Aussi, l'angle de vue est très important pour acquérir la connaissance. Cette métaphore textile réapparaît plus loin, lorsque Zola écrit qu'une « nappe enfilait la grande galerie centrale, découpait sur un fond de flammes les escaliers, les ponts volants, toute cette guipure de fer suspendue⁶⁷³ ». Le dictionnaire d'Emile Littré définit la guipure comme une « espèce de dentelle dans laquelle il n'y a pas de fond⁶⁷⁴ ». Le Larousse explique que, par extension, la guipure désigne tout dessin ou figure rappelant la guipure par sa forme. Il donne l'exemple des guipures de l'architecture gothique. Cette broderie semble donc être une image typiquement architecturale. Le fait qu'elle soit une dentelle sans fond, dont les motifs sont espacés, met une fois de plus en valeur la transparence d'un tel tissu.

Mais pourquoi le fer ? On peut en effet se demander comment le fer peut permettre une telle transparence. Bertrand Lemoine pointe du doigt la « souplesse d'usage⁶⁷⁵ » du fer, qui permet la « libération du sol, [des] percements plus larges et [des] verrières légères et transparentes ». A cet égard, Zola semble avoir repris l'exacte trajectoire du « Bon Marché » lorsqu'il écrit le « Bonheur des dames », car si au début de sa vie, le grand magasin d'Aristide Boucicaut ne mettait pas en valeur le fer comme matériau apparent, les agrandissements du bâtiment entre 1872 et 1874 furent propices à l'intégration de l'architecture métallique à la mode⁶⁷⁶ : « les parties métalliques apparentes, en particulier les colonnettes supportant les galeries et les verrières, étaient franchement affirmées et traitées de façon très élégante, afin de faire jouer au maximum les effets de transparence et de lumière⁶⁷⁷ ». Aussi,

le métal a permis la création d'espaces magnifiques de transparence et de fluidité, faits pour mettre en valeur la marchandise et séduire la clientèle, [...] il a autorisé la construction d'escaliers monumentaux dignes des opéras⁶⁷⁸, [...] il a permis la création d'immense vitrines, et [...] il a servi de support à un décor naturaliste dynamique et raffiné.⁶⁷⁹

⁶⁷² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 297.

⁶⁷³ *Ibid*, p. 315.

⁶⁷⁴ Emile Littré, « GUIPURE », *op. cit* [en ligne], consulté le 4 février 2021. URL : <https://www.littre.org/definition/guipure>.

⁶⁷⁵ Bertrand Lemoine, *L'Architecture du fer. France : XIX^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Collection Milieux », 1986, p. 193.

⁶⁷⁶ Voir annexe n°5.

⁶⁷⁷ Bertrand Lemoine, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁷⁸ Voir annexe n°6.

⁶⁷⁹ Bertrand Lemoine, *op. cit.*, p. 206.

L'architecte Louis-Charles Boileau, chantre de la « nouvelle architecture » métallique, construit entre 1879 et 1887 un bâtiment qu'il définit comme

un édifice compact à cinq étages et deux sous-sols, aussi largement éclairé que possible dans toutes ses parties et disposé de telle sorte que trois au moins de ses étages, rez-de-chaussée, premier et deuxième, affectés à la vente, ne constituent qu'un même vaisseau, qu'un espace unique, appréciable, pour ainsi dire, d'un seul coup d'œil⁶⁸⁰

On conçoit alors aisément que, comme l'écrit Elise Radix, il y a au XIX^e siècle une « volonté nouvelle de “tout montrer”⁶⁸¹ » qui passe par l'architecture, et l'escalier en particulier. Cette transparence passe aussi dans le texte zolien par les locutions prépositions prépositionnelles telles que « au travers de » : « Dans leur luxe accru depuis dix ans, [Mouret] [...] voyait [les clientes], malgré l'heure, s'entêter au travers de l'énorme charpente métallique, le long des escaliers suspendus et des ponts volants⁶⁸² ». Le regard passe au cœur de cette architecture ajourée des « escaliers de fer », cette architecture que Zola dit incessamment « légère », en comparaison avec la pierre et la brique qui ne laissent pas passer le regard.

Selon Michel Foucault, dans un lieu de surveillance, il ne doit y avoir aucune clôture sinon « le calcul des ouvertures, des pleins et des vides, des passages et des transparences⁶⁸³ ». Reprenant cette idée, Philippe Hamon parle d'une

obsession panoptique et démocratique de transparence, d'étalage, d'ouverture, de mise en lumière et en circulation (tout le monde peut voir tout le monde), [qui] s'instaure, dont le bâtiment carcéral (un seul peut voir tous qui ne voient rien) représenterait, on le sait mieux après et avec Foucault, le double inquiétant, comme l'envers logique [...]⁶⁸⁴

Dans *Au Bonheur des dames*, l'architecture nouvelle, en fer et verre, « devient quasiment “morale” [...] à la fois spectacle en elle-même et organisant la libre circulation des regards et des corps, comme en témoignent les descriptions de Zola de son grand magasin⁶⁸⁵ ». Philippe Hamon parle à ce sujet d'une architecture qui matérialise « l'idée même de l'œuvre “moderne”, caractérisée à la fois par une “franchise”, une “manière claire”, et une certaine “fluidité” (une “lisibilité” ?) circulatoire (de “l'information” ?)⁶⁸⁶ ». Aussi, l'espace devient un « espace lisible » coïncidant avec « espace visible ». Hamon observe que dans chacun des romans de Zola, on peut observer

⁶⁸⁰ *Encyclopédie d'architecture*, 1880, cité par Bertrand Lemoine, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁸¹ Elise Radix, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁸² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 490.

⁶⁸³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 203.

⁶⁸⁴ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 72.

⁶⁸⁵ *Ibid*, p. 73.

⁶⁸⁶ *Ibid*, p. 74.

un « montage » très soigneux des espaces d'habitation des personnages qui fait que ceux-ci sont régis par un quadrillage très dense de « lignes de mire » qui tendent à « couvrir » l'ensemble du référent du roman ; chacun y voit et y rencontre, perpétuellement, tout le monde, depuis ou à travers des fenêtres, par des enfilades de portes ouvertes et entr'ouvertes, en ombres chinoises derrière des écrans ou des rideaux⁶⁸⁷

La transparence généralisée du monde zolien ne laisse plus aucune place au secret.

1.2 Mouvement ascendant et dynamique de connaissance

L'escalier représente donc la possible accessibilité à la connaissance. La dimension ascendante de l'escalier et de la déambulation traduit parfaitement cette équivalence entre le mouvement dans l'escalier et la dynamique de connaissance. L'adjectif « ascendant » a lui aussi un sens double ; au sens propre, il désigne quelque chose qui monte, qui va en montant, vers un quelconque sommet, dans un but précis ou non. Mais, au sens figuré, le terme renvoie davantage à une progression, que l'on peut comprendre comme une progression intellectuelle. Certains personnages ont, *via* l'escalier, l'intention d'observer autrui et donc d'acquérir une certaine connaissance ou compréhension. Octave Mouret souhaite, en montant les marches, connaître l'emploi du temps précis de Valérie pour la séduire, là où Renée gravit les degrés de l'escalier de l'hôtel Béraud pour (re)découvrir la chambre des enfants et juger de la conformité de ce qu'elle voit avec ce que sa mémoire avait conservé de ce lieu. L'escalier peut aussi permettre la connaissance de soi. A cet égard, l'ascension de Renée dans l'hôtel Saccard au début du roman se conclut sur la vision d'elle-même dans l'immense glace posée sur le palier. Cela l'amène à se poser des questions sur elle et son image. Sa conscience est purement interrogative (« elle se demandait »), et elle espère que l'ascension dans l'escalier vers ce miroir lui donne une réponse. Le passage par l'escalier est donc un moment de connaissance : on parle d'ailleurs de « niveaux », comme de « degrés » et de « paliers », comme si l'escalier était la connaissance dans sa dimension proprement inchoative. Le savoir de et dans l'escalier est donc un savoir en construction, et les termes que nous venons de proposer manifestent tous des pauses, comme des suspensions. Le savoir s'acquiert par strates. L'escalier mime cette dimension graduelle de la quête. C'est en cela que l'on peut parler d'une dimension heuristique de l'escalier, puisqu'il sert la découverte, de soi ou du monde. Il n'est pas un « emblème statique⁶⁸⁸ » mais bel et bien un « opérateur de connaissance et de changement ». Raymond Mahieu va même jusqu'à dire de l'escalier que

⁶⁸⁷ *Ibid*, p. 84.

⁶⁸⁸ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 146.

[quand] un récit se soucie de lui donner présence textuelle, c'est presque toujours pour l'employer à une expérience, mineure ou majeure, apportant à l'individu un supplément de savoir – peut-être informulé, peut-être différé – par lequel il est peu ou prou engagé dans un processus de réévaluation de son existence.

A cet égard, Gervaise distingue dès le début de *L'Assommoir* des scènes de misère, dans l'escalier froid et glauque qui lui donne le vertige. Aussi, Zola écrit : « Quand Gervaise déboucha des corridors sur le palier du sixième, elle ne put retenir cette parole, les larmes aux yeux : / – Ça ne promet pas beaucoup de bonheur⁶⁸⁹ ». Lieu d'une prise de conscience presque proleptique, l'escalier, qu'elle a gravi petit à petit, esquisse un savoir du futur, visible dans le verbe impersonnel « ça ne promet », présent sous-tendu par le futur. L'escalier lui permet d'approcher une connaissance non seulement de la condition ouvrière en général, mais aussi de la condition misérable et triste qui l'attend elle-même dans les pages à venir.

1.3 Pour une « esthétique du voyeurisme⁶⁹⁰ » : une œuvre qui « ouvre trop grand les portes et fenêtres⁶⁹¹ » ?

Les personnages, pour mille et une raisons, se trouvent en position explicite de voyeur dans l'escalier. Un autre un acteur de l'économie littéraire se fait voyeur, le narrateur, et à travers lui, l'auteur. Nous concentrerons cette analyse sur les propos particulièrement intéressants qu'Emilie Piton-Foucault tient dans *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, à propos de la notion de voyeurisme à l'œuvre chez Zola. Elle écrit un chapitre particulièrement probant pour ce qui est de l'escalier, intitulé « Regarder sans voir : le réalisme zolien comme esthétique du voyeurisme⁶⁹² ». Loin de présenter de banals propos au sujet de la notion de voyeurisme, il s'agit pour elle de démontrer comment cette notion s'applique à la création romanesque zolienne et la révèle, dans une esthétique de l'opacité, et non dans un style qui mettrait en avant la vision effective.

1.3.1 La réalité en fuite

Selon Henri Mitterand, l'« intuition initiale de *Zola ou la fenêtre condamnée* peut faire sursauter », notamment parce que l'un des points développés par la chercheuse est que Zola

⁶⁸⁹ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 85.

⁶⁹⁰ Emilie Piton-Foucault, *op. cit.*, p. 493.

⁶⁹¹ Jean Borie, *Zola et les mythes*, cité par Henri Mitterand dans *Zola et le naturalisme*, p. 39.

⁶⁹² Emilie Piton-Foucault, *op. cit.*, p. 493 et sq.

n'est pas un auteur « réaliste », et pas davantage « naturaliste », au sens admis et indéfiniment répandu de ces termes : celui qui considère le « réel », la « réalité », « le monde », l' « objet », la « création », la « nature » – termes interchangeable dans le langage de la critique et de la pédagogie usuelle –, comme un donné sur lequel il suffit d'ouvrir une « fenêtre », avec une ferme volonté d'observation et d'analyse, pour en « rendre » une vision exacte, propre à satisfaire l'attente de savoir et de plaisir du public. L'auteur des *Rougon-Macquart* en a lui-même convenu très tôt dans une lettre à son ami Antony Valabrègue : « La réalité exacte est impossible dans une œuvre d'art ». ⁶⁹³

Aussi, Emilie Piton-Foucault remet rapidement en question l'approche de la *mimesis* communément admise, dans un chapitre où elle oppose la vérité au réel. Elle étaye son propos de multiples références à des auteurs tous plus divers les uns que les autres. Certains sont des références majeures et évidentes pour ce qui est de la représentation littéraire – Aristote, Taine, Auerbach –, d'autres le sont moins, à l'instar de Michel Foucault, Clémence Ramnoux ou Michel Tardieu. Mais c'est avant tout sur le Zola théoricien qu'elle appuie ses analyses. En effet, elle relit de A à Z le fameux *Roman expérimental* en pointant du doigt les passages généralement mal lus et mal interprétés. Elle en dégage l'idée selon laquelle l'auteur des *Rougon-Macquart* a compris que la réalité ne pouvait être saisie objectivement et dans son entièreté, et qu'il ne peut dans ses romans n'en donner qu'une vision partielle, une certaine « vérité ». Elle écrit que « la “vérité” serait dès lors tournée vers l'œuvre d'art, se substituant à une “réalité” qui ne peut guère y entrer ⁶⁹⁴ ». Aussi, lorsque nous relisons les œuvres du romancier, et au-delà du vocabulaire très précis que nombre de chercheurs se sont depuis toujours évertués à recenser, nous sommes frappés par la multiplicité des approches du réel, toutes plus poétiques les unes que les autres. Le vocabulaire architectural n'a en effet pas sa place en littérature et n'est aucunement un biais pour saisir verbalement la vérité des bâtiments, même chez le chef de file du naturalisme.

L'escalier n'échappe pas à la règle. Les couleurs, les formes, les ambiances et atmosphères, bref, tout est sujet à susciter l'invention de métaphores originales. Henri Mitterand n'a pas hésité à écrire dans *Zola et le naturalisme* qu'à « lire *Le Roman expérimental*, on attendait Claude Bernard. A lire les romans, on trouve Rabelais – ou Jules Verne [...]. De là leur succès auprès du peuple, et auprès des rêveurs ⁶⁹⁵ ». De même, Clélia Anfray, dans *Zola biblique. La Bible dans les Rougon-Macquart*, a montré que « le paradoxe est là : alors même que Zola prétend, en scientifique, suivre les pas d'un Taine puis d'un Claude Bernard, il se retrouve, en poète, sur les traces d'un Victor Hugo ⁶⁹⁶ ». Emilie Piton-Foucault avance quant à

⁶⁹³ Henri Mitterand, Préface, dans Emilie Piton-Foucault, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁹⁴ Emilie Piton-Foucault, *op. cit.*, p. 601.

⁶⁹⁵ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 47.

⁶⁹⁶ Clélia Anfray, *op. cit.*, p. 16.

elle la thèse selon laquelle le réel constituait pour Zola une entité effrayante, qui ne peut jamais être parfaitement saisie par le regard d'un quelconque romancier et qui donc fuit la représentation romanesque. Le réel est une notion qui se manifeste par défaut, dans le sens où elle se manifeste par son absence. Zola mettrait dès lors le rêve, l'hallucination, l'imagerie et la réalité sur le même plan. L'idée d'Emilie Piton-Foucault est que la représentation zolienne n'est qu'un substitut, un « fétiche », et donc que la notion de *mimesis* est à bannir des études zoliennes. Et l'escalier est au cœur de cette dynamique d'une littérature comme « fétiche ».

1.3.2 Voyeur ou voyant ? Un « rapport trouble au regarder⁶⁹⁷ »

Une fois réalisé ce constat que la réalité ne peut qu'échapper aux yeux et à la plume de l'écrivain, il s'agit de se demander comment cela se manifeste dans l'œuvre romanesque. L'escalier en est la preuve et l'appui textuel. La clé de voûte d'une recherche de vérité est la question du regarder et de l'observation. En relisant *Le Roman expérimental*, Emilie Piton-Foucault questionne cette notion d'observation, que Zola dit reprendre à Claude Bernard. Toutefois, selon la chercheuse, Zola en prend plutôt le contrepied. Contrairement à ce qu'affirmait le scientifique, l'observation n'a chez Zola aucune efficacité, et ne peut que demeurer à l'état d'inclination. La vision n'est qu'un « appel⁶⁹⁸ » et, dès lors, l'écrivain, comme le lecteur et le personnage, ne peuvent être que voyeurs et non un voyants.

L'écrivaine motive ses recherches par une analyse du voyeurisme, qu'elle définit avant tout comme un désir qui, par essence, ne peut trouver son achèvement, car ce serait alors sa fin. Le voyeurisme est dès lors un mécanisme ambivalent, qui manifeste chez celui qui y est enclin à la fois une obsession du voir, mais aussi une excitation à ne jamais accéder au secret. A cet égard, nous avons analysé plus haut le rapport voyeuriste de certains personnages à l'escalier, et en avons parfois déduit leur échec à voir. Pourtant, il s'agit ici de réfléchir à cette esthétique du point de vue de l'auteur et non plus du personnage ou du lecteur. Zola est un voyeur, qui ne cesse de montrer qu'il ne peut pas tout voir. L'escalier est donc la métaphore d'une certaine approche du réel. L'autrice de *Zola ou la fenêtre condamnée* envisage elle-même le voyeurisme à l'œuvre dans les romans et pour les romans. En effet, pour elle, toute œuvre d'art cherchant à représenter le réel de manière plus ou moins mimétique contient une part voyeuriste : « la quête du réel à laquelle prétend l'image mimétique peut tout à fait se comprendre sur le mode

⁶⁹⁷ Emilie Piton-Foucault, *op. cit.*, p. 494.

⁶⁹⁸ *Ibid*, p. 496.

d'un regard pervers en ce qu'elle manque et détruit en même temps l'objet défendu auquel elle aspire⁶⁹⁹ ». Elle note donc à la fois l'impossible transitivité de l'œuvre d'art et la quête sans cesse répétée de cette transitivité.

1.3.3 L'escalier, « dispositif dioptrique⁷⁰⁰ »

Pour Zola, il s'agit donc de créer, au sein des romans, des motifs permettant de montrer la vanité du voir. Emilie Piton-Foucault présente toute une analyse du pare-feu des cheminées, et donc d'un voile posé sur la réalité, qui la rendrait opaque et intransitive. Dans *Pot-Bouille*, le grand escalier est justement ce qui cache la réalité de l'immeuble grâce à des procédés architecturaux tels que le faux marbre, les panneaux en acajou et le « tapis rouge, retenu par des tringles de cuivre » qui « couvrait les marches » et empêche le regard de saisir d'emblée la réalité triviale de l'immeuble. Aussi, l'escalier fait partie de ce que la chercheuse appelle un « dispositif dioptrique ». Qu'est-ce à dire ?

Mise en abyme du fétiche qu'est l'œuvre d'art elle-même pour tout réaliste-voyeur, le dispositif dioptrique zolien ne révèle étonnamment aucune domination de l'œil sur le monde comme le ferait une fenêtre perspectiviste de la Renaissance ; il met au contraire en scène sa défaite et son exclusion du réel qui lui fait face, ou plutôt qui se dérobe à lui. Au lieu de mettre en abyme une version heureuse de l'aporie voyeuriste de la quête du réel et de la conjurer ainsi, le dispositif dioptrique zolien la présente telle qu'elle est, comme une impossibilité sans cesse réaffirmée. Etant placé au sein même du roman, il s'apparente dès lors à un système d'autodestruction du dispositif psychique que l'œuvre représente : il dénonce au sein de l'illusion romanesque le fait que celle-ci n'est qu'un fétiche, un stratagème artificiel destiné à conjurer la menace que représente le réel et l'échec qu'il impose à tout artiste réaliste⁷⁰¹.

Plus loin, elle écrit que l'illusion

de la transparence est belle, mais elle ne parvient pas toujours à recouvrir la lucidité du romancier, parfaitement conscient de son caractère certes calmant, mais factice et vain malgré tout. De là naîtrait une esthétique de l'opacité, tentant de souligner, au détriment de l'illusion réaliste, le statut de représentation artificielle du monde fictionnel qui nous est présenté dans le roman⁷⁰²

Au cours de notre étude, nous avons évoqué l'escalier comme un motif éminemment visible et visuel, qui sert la visée de monstration et d'ostentation des personnages, selon leur classe sociale. Cependant, l'escalier ne s'arrête pas à cette simple exposition. Selon Emilie Piton-Foucault, le regard du romancier est le même que celui d'un anatomiste ou d'un médecin, car il va au-delà de la simple évocation du voir ; il ne suffit pas de voir ce qui se met à nu mais

⁶⁹⁹ *Ibid*, p. 511.

⁷⁰⁰ *Ibid*, p. 517.

⁷⁰¹ *Ibid*.

⁷⁰² *Ibid*, p. 518.

il faut « “fouiller” comme un archéologue les couches souterraines, plus loin, à l’intérieur⁷⁰³ ». En tant que « dispositif dioptrique », l’escalier permet cet entre-deux. Il mime le travail de recherche, d’ascension vers la connaissance, entre l’extérieur que l’on voit et l’intérieur que l’on croit voir mais qui reste encore à sonder.

2 Partis pris littéraires et stylisation de l’espace : une connaissance scientifique ? Zola, peintre impressionniste de l’escalier

Face à cette impossibilité de saisir le réel et de le connaître pleinement en tant que tel, l’escalier entre donc dans une « esthétique de l’opacité ». Zola aime à montrer l’artifice de la représentation scientifique. C’est pourquoi sa plume se met au service de cette insaisissabilité du réel. Aussi, tout comme l’escalier est le vecteur d’une quête de connaissance, il permet aussi au romancier d’en souligner l’aporie, la vacuité. C’est pourquoi la fouille du spatial passe par l’esquisse ; c’est pourquoi l’observation au microscope laisse place à la peinture impressionniste.

2.1 Esquisse et impressions : les atmosphères de l’escalier

On ne peut retirer à Zola son talent pictural. Celui qui admire les impressionnistes pour leurs toiles issues d’un regard porté sur les lieux et les scènes quotidiennes, saisit à son tour par sa plume la vérité de l’instant et les atmosphères changeantes, aux couleurs pures, symboles d’une vie simple et tranquille. Il s’inspire des scènes de vie quotidienne et se penche sur les détails offerts par sa propre observation du réel, qu’il consigne en notes et en croquis. Sa plume manifeste en effet un goût avéré pour les « motifs », comme les peintres dont il fait l’éloge dans sa chronique à propos du Salon de l’Exposition universelle de 1866 intitulée *Mes Salons*. Il y décrit les chefs-d’œuvre impressionnistes où il retrouve de-ci de-là une ombrelle, un bateau, un berceau, une escarpolette, et même un escalier, à l’extérieur d’une maison, peint par Monet en 1878⁷⁰⁴ grâce à un cadrage très rapproché, au plus près du motif. C’est justement toute l’ambivalence de la peinture impressionniste, entre d’une part la peinture de l’impression, cet « effet produit sur l’âme par un coup quelconque⁷⁰⁵ » qui se manifeste par des plans larges sur

⁷⁰³ *Ibid*, p. 558.

⁷⁰⁴ Voir annexe n°7.

⁷⁰⁵ Pierre Larousse, « IMPRESSION », *op. cit.* [en ligne], t. 9, p. 604, consulté le 17 février 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053614/f608.item.texteImage>.

des paysages, et d'autre part la concentration sur le détail du quotidien, dans sa mobilité et évolutivité, plutôt que dans sa froide et immuable stabilité. Et Zola rend parfaitement ce double jeu des impressionnistes à travers les motifs architecturaux.

L'escalier se trouve justement au cœur de cette ambivalence entre l'impression et le détail. Il apparaît aussi bien dans des tournures à l'imparfait de narration – mettant en valeur des scènes qui se succèdent, telles des tableaux liés par une trame narrative – et dans des phrases où domine l'imparfait de description qui mêle données objectives et remarques plus partiales, véhiculant un ensemble d'impressions sur le réel. Ainsi, les escaliers apparaissent dans l'esprit du lecteur comme des images figées, qui restent en mémoire. On pense ainsi à Duveyrier jeté dans l'escalier par Clarisse et sa famille, à la famille qui, dans *L'Assommoir*, déplace son lieu de vie dans l'escalier, à Berthe courant dans les escaliers, à Gervaise regardant l'antre de la cage d'escalier, aux femmes balançant leurs tailles et leurs jupes dans l'escalier de l'opéra ou dans l'immeuble de *Pot-Bouille*, et à tant d'autres scènes que nous avons pu citer au cours de notre étude. L'escalier est vecteur de vie et tout se passe comme si le romancier avait réussi à capter ces moments fugaces de l'existence pour en peindre le tableau. Autour de l'escalier, Zola parvient donc à marier les scènes narratives et les descriptions picturales, parfois entremêlées, parfois dans une alternance successive. Ainsi, au début de *L'Assommoir*, un passage véhicule une impression, quand « ce mur qui tournait toujours, ces logements entrevus qui défilaient, lui cassaient la tête⁷⁰⁶ », et sont immédiatement suivis d'une scène de genre dans l'escalier. L'imparfait descriptif et duratif que Zola emploie dans ce passage souligne qu'il prend parfaitement le temps de peindre le tableau de l'immeuble *via* l'escalier.

Aussi, si le texte zolien donne à lire des descriptions purement objectives, d'autres le sont beaucoup moins. À côté de neutres épithètes telles que « large », « monumental », « petit », « étroit », cohabitent des termes et expressions aussi modalisatrices qu'axiologiques. Les métaphores et comparaisons fourmillent dans le texte, jusqu'à donner une image à la fois précise et circonstanciée de l'escalier. Zola compare ainsi la cage de l'escalier de *L'Assommoir* à une « haute tour creuse⁷⁰⁷ », et celle de *La Curée* à un « trou béant », à des « ténèbres tièdes⁷⁰⁸ ». Gervaise semble se tenir « au bord d'un gouffre⁷⁰⁹ », et la tante Sidonie « vit les jambes d'un homme s'enfoncer au milieu des ténèbres du petit escalier⁷¹⁰ ». Le romancier peint

⁷⁰⁶ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 77.

⁷⁰⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 75.

⁷⁰⁸ Emile Zola, *La Curée*, p. 309.

⁷⁰⁹ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 77.

⁷¹⁰ Emile Zola, *La Curée*, p. 304.

même un décor à la fois infernal lorsque se découpent « sur un fond de flammes les escaliers⁷¹¹ » du « Bonheur des dames ».

C'est que les descriptions de l'escalier chez Zola dénotent un regard auctorial et d'un tempérament, posés sur le réel. Lorsqu'il rédige ses comptes-rendus du Salon de l'Exposition universelle de 1866, Zola définit l'œuvre d'art comme « un coin de la création vu à travers un tempérament⁷¹² ». Et le romancier semble *a priori* rejeter l'art pictural loin de ses romans, qu'il veut purement scientifiques, issu de l'observation objective du réel. C'est du moins ce que l'on a tendance à croire, et c'est ce qui place souvent Zola dans un à-côté littéraire dépourvu de poésie. Pourtant, dans *Le Regard et le signe*, Henri Mitterand affirme qu'il ne faut pas prendre le Zola critique au pied de la lettre. Il a donné de son travail une définition inexacte. Celui qui met en avant une genèse apparemment sagement et sagement préparée, qui dit ne pas avoir de fièvre créatrice, semble s'illusionner sur son propre art et sa propre façon de faire. Selon Henri Mitterand, Zola « élève devant son œuvre romanesque le mur épais, pesant, et pédant, de fausses justifications théoriques, et d'une méthode dont il perçoit mal lui-même les aspects singuliers⁷¹³ ». La seule vérité de l'œuvre de Zola est dans les textes mêmes, dans lesquels est centrale la notion de « *regard du peintre* » ou de celui du paysagiste qui parvient à « la saisie sur le vif des êtres et des choses ». Zola est perpétuellement dans « l'esquisse sincère de ce qu'il voit⁷¹⁴ ». Ses nombreuses visites dans les ateliers des peintres l'ont formé, et le choix des *motifs* et des *techniques* dont il s'inspire n'est jamais anodin. Le naturalisme zolien serait donc une alliance de la méthode analytique et du tempérament. Et le caractère proprement pictural du traitement de l'escalier semble aller dans ce sens.

2.2 « Notations de couleurs⁷¹⁵ » et jeux de lumières : le sens du contraste

Les manuels d'histoire littéraire évoquent toujours, ici ou là, de façon plus ou moins développée, l'esthétique de Zola comme une esthétique picturale, et mettent toujours l'accent sur les touches de couleurs qui regorgent dans ses romans. Michel Jarrety, dans son *Histoire de la France littéraire*, parle du rouge omniprésent, ainsi que du blanc, tandis que Michel Decaudin, dans *De Zola à Apollinaire. Histoire de la littérature française*, expose que la lecture

⁷¹¹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 315.

⁷¹² Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 44.

⁷¹³ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987, p. 58.

⁷¹⁴ *Ibid*, p. 60.

⁷¹⁵ Philippe Hamon, « A propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°34, Paris, 1967, p. 140.

des *Rougon-Macquart* ne doit pas être prisonnière des thèmes psychologiques ou sociologiques dont on a l'habitude lorsqu'on étudie les romans zoliens. Le critique met plutôt en avant les jeux d'alliance et d'oppositions de formes et de couleurs, qui donnent aux compositions littéraires zoliennes un haut sens pictural et architectural. Des notes de couleur viennent agrémenter les descriptions de l'escalier, surtout les escaliers des riches. On retrouve le « marbre blanc », « le velours rouge » et le « bronze doré⁷¹⁶ » dans les premières pages de *La Curée*, sans oublier toute l'exposition de blanc qui habille l'escalier d'*Au Bonheur des dames*, ainsi les vitraux « aux verres jaunes et roses, d'une pâleur blonde de chair⁷¹⁷ » qui jettent leurs couleurs sur l'escalier de l'immeuble particulier de *Nana*, et même la première description de l'escalier rue de Choiseul dans *Pot-Bouille*, avec sa « Napolitaine toute dorée », ses « panneaux de marbre, blancs à bordure roses », sa rampe qui imitait « le vieil argent, avec des épanouissements de feuilles d'or », son « tapis rouge⁷¹⁸ ». Comme Michel Jarrety et Michel Decaudin le disent si bien, Zola utilise surtout les couleurs en touches contrastées. On peut citer à titre d'exemple un passage de *La Curée* où Renée va visiter son père à l'hôtel Béraud. Le narrateur dit qu'elle

avait eu la sottise, dans sa hâte, de choisir un costume de soie feuille morte à longs volants de dentelles blanches, orné de nœuds de satin, coupé par une ceinture plissée comme une écharpe. Cette toilette, que complétait une petite toque, à grande voilette blanche, mettait une note si singulière dans l'ennui sombre de l'escalier, qu'elle eut elle-même conscience de l'étrange figure qu'elle y faisait.⁷¹⁹

La notion de contraste de couleurs et de détail est très importante dans cet extrait pictural, du fait de l'incongrue association d'un élément éclatant au cœur de cette obscurité. Zola s'attarde sur ce détail jusqu'à le rendre très visuel.

Toutefois, proportionnellement, on remarque que les jeux de contrastes se concentrent surtout sur les lumières afin de créer des effets de clair-obscur. Zola ne fait jamais l'impasse sur l'éclairage de l'escalier. Dans *La Curée*, ce sont des « lampadaires à cinq becs⁷²⁰ » ; dans *L'Assommoir*, ce sont « trois becs de gaz, de deux étages en deux étages⁷²¹ » ; de « hauts candélabres⁷²² » éclairent l'un des escaliers de *Nana*, sans oublier les fameux vitraux ; dans *Pot-Bouille*, ce sont les ironiques « trois becs de gaz, garnis de globes dépolis⁷²³ » ; dans *Au Bonheur*

⁷¹⁶ Emile Zola, *La Curée*, p. 54.

⁷¹⁷ Emile Zola, *Nana*, p. 343.

⁷¹⁸ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 32.

⁷¹⁹ Emile Zola, *La Curée*, p. 232.

⁷²⁰ *Ibid*, p. 54.

⁷²¹ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 75.

⁷²² Emile Zola, *Nana*, p. 435.

⁷²³ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 32.

des dames, enfin, les larges verrières qui font office de toit égaient l'escalier de sa lumière diffuse. De même, la lumière du jour parvient parfois sporadiquement jusqu'à l'escalier lorsque celui-ci est pourvu de fenêtres. Ainsi, dans les loges de l'opéra, « par les fenêtres carrées, au ras des marches, le pâle soleil de novembre entrait, jetant des nappes jaunes où dansaient des poussières, dans la paix morte qui tombait d'en haut⁷²⁴ ». Dans *Pot-Bouille*, « les vitres [...] éclairaient l'escalier d'un jour blanc⁷²⁵ » ; ailleurs, les dorures et les faux marbres de l'escalier « prenaient une dignité froide sous la lumière morte des vitres dépolies⁷²⁶ » ; et, plus loin, « un rayon de lune glissa par les fenêtres des paliers⁷²⁷ ». La lumière dans les escaliers est rarement franche, plutôt pâle, voire terrifiant.

Zola joue ainsi sur les éclairages, mais c'est souvent pour accentuer les effets de clair-obscur. L'escalier de *L'Assommoir* n'est éclairé qu'un étage sur deux. Aussi, la clarté est une clarté diffuse, faible et entrecoupée, qui n'est pas partout identique et qui permet l'existence de « coin[s] noir[s] de l'escalier⁷²⁸ ». Les jeux de contraste n'en sont que plus frappants. La flamme rapetissée [du bec de gaz du deuxième étage] mettait, au fond de ce puits de ténèbres, la goutte de clarté d'une veilleuse⁷²⁹ ». De même, dans son ascension de l'escalier B, Gervaise constate que le dernier bec de gaz, « tout en haut, avait l'air d'une étoile tremblotante dans un ciel noir, tandis que les deux autres jetaient de longues clartés, étrangement découpées, le long de la spirale interminable des marches⁷³⁰ ». Deux pages plus loin, alors qu'elle s'apprête à redescendre, « c'était le bec de gaz d'en-bas qui semblait une étoile, au fond du puit étroit de six étages ». Zola emploie la métaphore astrale, pour mettre en valeur le contraste entre lumière fixe et infime, au milieu d'un univers noir et sombre. On imagine parfaitement le tableau de l'escalier, sombre, où l'œil regarde en contre-plongée l'étoile brillante de la lumière.

2.3 Structure désaxée et « art du discontinu⁷³¹ »

Selon Philippe Hamon, qui a écrit un article pour *Les Cahiers naturalistes* intitulé « A propos de l'impressionnisme de Zola », le trait principal de la dimension picturale des créations zoliennes est la dissolution de la réalité dans une succession de tableaux. Pour Patricia Carles,

⁷²⁴ Emile Zola, *Nana*, p. 323.

⁷²⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 33.

⁷²⁶ *Ibid*, p. 316.

⁷²⁷ *Ibid*, p. 415.

⁷²⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 415.

⁷²⁹ *Ibid*, p. 86.

⁷³⁰ *Ibid*, p. 75.

⁷³¹ Philippe Hamon, « A propos de l'impressionnisme de Zola », *op. cit.*, p. 140.

auteur d'un article intitulé « *L'Assommoir*, une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif », Zola porte sur le monde un regard impressionniste, qui l'amène à peindre la réalité en se détachant des canons balzaciens ou flaubertiens. Il opère ainsi des « plongées ou des contre-plongées originales⁷³² », en architecte presque cinématographe. Dans *La Curée*, la tante Sidonie, depuis le rez-de-chaussée, voit disparaître les jambes de Maxime dans l'escalier qui monte à la chambre de Renée. Quelques pages plus loin, c'est dans un effet inverse, de plongée, que Zola donne à voir Renée, penchée au-dessus de ce même escalier, voyant son père et son beau-fils descendre les marches, la laissant ainsi pantoise, pensive et suffocante. De même, dans *L'Assommoir*, Gervaise observe l'immeuble d'abord depuis le bas de l'escalier, puis depuis le sommet. Patricia Carles explique à ce sujet qu'au

joli temps de son rêve d'ascension sociale, Gervaise [...] voit la maison de la Goutte-d'Or « d'en bas, en dessous » ; il n'y a plus d'horizon, l'espace se rétrécit dans « les mâchoires caduques de ces pierres d'attente » qui disent l'urbanisme en marche des possédants. Quand la grosse mâchoire de pierre aura fait son œuvre, dévoré la trop faible Gervaise, c'est du haut de son sixième étage sordide qu'elle se tordra le cou pour contempler la cour avec un curieux dédoublement de la personnalité qui installe deux regards symétriques au cœur du tableau.⁷³³

Comme dans l'impressionnisme, l'espace de Zola est désaxé, labyrinthique, sans aucun centre, et « abolit la hiérarchie convenue des êtres et des choses ». C'est peut-être en cela que Philippe Hamon voit la fresque des *Rougon-Macquart* comme une succession de tableaux. Zola fragmente la réalité plus qu'il ne la lie ; il sélectionne plus qu'il ne structure. Hamon s'interroge : peut-être Zola est-il finalement presque plus pointilliste qu'impressionniste.

⁷³² Patricia Carles, « *L'Assommoir*, une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif », dans *Les Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 118.

⁷³³ *Ibid*, p. 119.

CHAPITRE 3. L'ESCALIER, VECTEUR D'UNE « INTERROGATION SUR L'ACTE ROMANESQUE⁷³⁴ »

Dans cet ultime chapitre, il sera question de la dimension littéraire, voire métalittéraire, que peut revêtir l'escalier. Certes, le lecteur des romans de Zola, et notamment grâce à l'escalier qui est un formidable point d'ancrage du récit, peut se rapprocher du lecteur de romans dont parle Valéry, un lecteur qui « se plonge dans la vie imaginaire », « est absorbé par ce qu'il dévore », et « veut la suite et la fin⁷³⁵ ». Mais on ne peut nier que certaines caractéristiques de l'escalier permettent de s'interroger sur la fonction littéraire de l'escalier et sa symbolique à la fois dramatique et scripturale. En suivant les thèses de Philippe Hamon sur le rapport entre littérature et architecture, nous envisagerons l'escalier comme un équivalent du texte littéraire.

1 Dynamique scripturale et motif structurant : la fonction dramatique de l'escalier

1.1. La « description ambulatoire⁷³⁶ » : discours de parcours et parcours de discours

L'architecture permet aux écrivains de déployer leurs descriptions sans le dire. Grâce à l'interaction entre les lieux et les personnages, Zola n'a pas besoin d'annoncer la description par une prétérite ou une prise de parole autoritaire. Il semble ainsi absent des romans. Les personnages peuvent donc prendre en charge la description, de façon détournée, et en être le prétexte. Le regard qu'ils posent peu à peu sur ce qui les entoure, aux « hasards » de la narration, permet donc la description. Aussi, récit et description se justifient mutuellement. Octave arrivant à Paris et découvrant l'immeuble de la rue de Choiseul, comme Denise tombant nez-à-nez avec l'immense magasin, ou encore Gervaise visitant Coupeau dans l'immeuble qui sera un jour le sien, tous font avancer l'intrigue tout autant qu'ils entament la description des lieux.

L'escalier, cette frontière poreuse ouverte sur d'autres lieux, permet donc au regard du personnage d'observer des objets à décrire, qui deviennent spectacle, vue, scène, tableau. Le protagoniste trouve face à lui un décor qui se donne à l'observation, qui s'offre passivement au regard du personnage et du lecteur. C'est pourquoi l'imparfait donne à voir un environnement

⁷³⁴ Anne Belgrand, *op. cit.*, p. 11.

⁷³⁵ Paul Valéry, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1957, p. 1974-1975.

⁷³⁶ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 107.

surpris dans le courant immobile de son existence, que seul vient troubler le regard voyeur d'un personnage sur les choses : « des couloirs s'enfonçaient », « des portes s'ouvraient⁷³⁷ », « des escaliers de fer s'élevaient⁷³⁸ »... C'est que tout tableau demande une mise en scène, une scénographie, un espace scénique. Le *voir* du personnage réclame en effet la *possibilité* du voir, ce « *pouvoir-voir*⁷³⁹ » qu'incarne parfaitement l'escalier. Comme le miroir, la porte ou la fenêtre, ces motifs qui métaphorisent l'ouverture de l'œuvre d'art sur la création, l'escalier incarne cet espace de « mise en spectacle illusionniste⁷⁴⁰ » de la description. La narration fait donc en sorte que le personnage se trouve dans une disposition, une posture particulière lui permettant d'observer. Dans *Pot-Bouille*, Campardon prie Octave de l'attendre dans le vestibule (« Attendez, je veux vous installer⁷⁴¹ »), ce qui permet au futur locataire d'occuper son temps à observer autour de lui. En effet, quelques lignes plus loin, son regard est mentionné (« Octave regardait l'entrée⁷⁴² »), avant que le sujet ne soit déplacé et ne devienne « La cour » puis « Le vestibule et l'escalier⁷⁴³ » : l'air de rien, la description est entamée. De même, dans *L'Assommoir*, Gervaise, qui entre dans l'entrée de l'immeuble, est interpellée par l'injonction de Coupeau qui lui conseille de tenir la rampe et de ne plus la lâcher. Ce conseil et l'aspect moqueur de son acolyte (« en riant⁷⁴⁴ ») poussent la jeune femme à observer tous ces étages qu'elle va devoir gravir. Là encore, la description s'ensuit, à l'imparfait.

Cette subtile création descriptive permet en fait au romancier de poser sur le réel des regards originaux et toujours renouvelés, grâce aux divers personnages qui se succèdent dans le récit. Denise qui arrive dans *Au Bonheur des dames* est un nouveau personnage ; à ce titre, elle porte un regard neuf sur cette façade et sur les rayonnages, un regard de provinciale interloquée puis de spécialiste éblouie, qui se distingue massivement de celui que portera plus loin Octave Mouret sur son magasin, en parisien aguerri, fier de ses installations et de la machinerie inventive et parfaitement ficelée à la tête de laquelle il se trouve. Kelly Benoudis Basilio explique que cette démarche est classique du naturalisme zolien. Le romancier introduit dès les premières pages un personnage entièrement étranger au lieu qu'il souhaite décrire, que l'on voit donc à travers son œil, et qu'il va tenter de posséder. Ainsi, à chaque nouveau regard correspond un nouveau point de vue, et à chaque description une nouvelle création de l'espace.

⁷³⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 76.

⁷³⁸ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 280.

⁷³⁹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 185.

⁷⁴⁰ *Ibid*, p. 188.

⁷⁴¹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 30.

⁷⁴² *Ibid*, p. 31.

⁷⁴³ *Ibid*, p. 32.

⁷⁴⁴ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 75.

K. Benoudis Basilio explique que ces différents regards permettent de « construire cet espace, l'espace du roman⁷⁴⁵ ».

Toutefois, plus qu'une simple description statique, l'escalier permet une « description ambulatoire⁷⁴⁶ ». Il permet en effet de mettre en mouvement le regard, qui déambule ainsi à travers les étages et donne à voir la description évolutive d'un espace toujours rénové. L'escalier permet donc le pendant de la description fixe établie par un personnage immobile. C'est ce qui le différencie de la fenêtre, par exemple, puisque le regard posté à la fenêtre ne peut décrire qu'un seul panorama, à partir d'un seul point de vue fixe, et dès lors l'auteur ne peut donner à voir qu'une seule perspective. L'escalier est à cet égard un motif original, qui permet au lecteur de saisir une réalité en mouvement. En effet, dans *Pot-Bouille*, Octave monte les marches de l'immeuble au moment où il le découvre. Grâce à l'escalier, Zola peut embrasser, en une seule fois, le rez-de-chaussée et le sommet de l'escalier, et ainsi noter la différence entre le tapis rouge et la « simple toile grise ». Le regard dans l'escalier, cet œil en mouvement, permet donc d'ordonner la description, lui donner un certain ordre. L'architecture guide la description « par un personnage mobile s'introduisant petit à petit dans un monde nouveau qu'il va investir secteur par secteur par ses déplacements, en une “description ambulatoire”⁷⁴⁷ ». Il est ainsi intéressant de voir que chacune des descriptions qui prennent place dans l'escalier présentent une nomenclature précise, marqueur de perspective, mais surtout de verticalité. Dans le deuxième chapitre, on suit Mouret, accompagné de Bourdoncle, lors son inspection journalière. Apparaissent alors les déictiques « En haut », « Au rez-de-chaussée », « Dans le hall central », etc. Véronique Cnockaert écrit que les déplacements de Mouret se font sur « un axe vertical, de bas en haut et de haut en bas, offrant une coupe générale du grand magasin⁷⁴⁸ ». La présence de l'escalier comme support des pérégrinations des deux hommes donne une profondeur de champ à la description, qui investit aisément tout l'espace, sans que Zola ait à déployer un arsenal démesuré de prétextes à la représentation. Le motif permet de « passer en revue les diverses parties d'un milieu complexe et différencié⁷⁴⁹ ».

⁷⁴⁵ Kelly Benoudis Basilio, *op. cit.*, p. 171.

⁷⁴⁶ L'expression est de Robert Ricatte, cité par Philippe Hamon dans *Expositions...*, p. 107.

⁷⁴⁷ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 107.

⁷⁴⁸ Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁴⁹ Philippe Hamon, cité par Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 43.

1.2. Espace de passage, espace de transition : entrer et voyager dans l'espace romanesque

1.2.1. L'escalier, espace de l'incipit : le passage d'un seuil

Henri Mitterand affirme que, chez Zola, « l'ouverture d'un roman [...] est toujours en prise directe sur le personnage dominant, sur le thème dominant, sur l'espace dominant⁷⁵⁰ ». On connaît le rôle informatif d'un *incipit*. Aussi l'escalier détient une fonction éminemment dramatique. Andrea Del Lungo définit l'*incipit* romanesque comme un « seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte », et surtout comme un « lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques⁷⁵¹ ». Aussi, un auteur qui commence un texte se doit de « diriger la lecture », c'est-à-dire légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel et fournir des indications sur l'histoire. Il n'est donc pas anodin que, dans certains de nos romans, l'escalier apparaisse sinon sur la première page, mais du moins dans les environs de l'instauration du décor et de l'intrigue. L'escalier a cet « intérêt propédeutique d'un endroit par où commence obligatoirement la découverte de la demeure⁷⁵² ».

La notion de seuil est à cet égard très importante, puisqu'elle a un sens aussi bien spatial que littéraire. Au seuil du texte, se trouvent des éléments éminemment importants pour la suite de l'œuvre. Andrea Del Lungo signifie cette idée en ces termes :

Le début d'une œuvre littéraire est un seuil particulièrement complexe : non seulement il détermine la ligne de démarcation de l'œuvre, mais il est aussi le lieu de passage problématique du silence à la parole, du blanc à l'écrit. Pour cela, l'image du seuil est préférable à celle de la frontière, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une coupure nette, mais plutôt d'une zone, parfois indécise, de passage et de transition entre deux espaces, le « dehors » du monde réel et le « dedans » de l'œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction.⁷⁵³

Ce qu'il dit là d'un *incipit* peut parfaitement s'appliquer à l'escalier, cette frontière poreuse, ce seuil entre un extérieur et un intérieur, entre un vestibule et une antichambre. Le sens premier de la notion de seuil est spatial, et renvoie à « l'entrée d'une maison, d'un bâtiment⁷⁵⁴ ».

⁷⁵⁰ Henri Mitterand, *Zola, l'histoire et la fiction*, cité par Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁵¹ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 14.

⁷⁵² Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁵³ *Ibid*, p. 31.

⁷⁵⁴ Paul Imbs, « SEUIL », *Trésor de la langue française* [en ligne], consulté le 18 mars 2021. URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1002751290;>.

Toutefois, au sens figuré, il représente un « début, commencement, entrée dans une période nouvelle », ou encore une « limite marquant un passage ». Aussi, il est intéressant de « s’interroger sur la “direction” de ce passage, c’est-à-dire sur la détermination des espaces qui s’ouvrent dans l’*incipit*, espaces à l’intérieur desquels le lecteur peut entrer⁷⁵⁵ ». L’escalier de *Pot-Bouille* représente parfaitement cette idée selon laquelle le personnage et le lecteur vont entrer dans un nouvel espace en même temps qu’ils entrent dans le roman. En effet, Octave Mouret arrive à Paris et est immédiatement introduit dans l’immeuble qui fera l’objet du roman. Grâce à l’escalier, le lecteur rentre dans le roman. Il est donc un moyen d’ouvrir sur l’intrigue du point de vue du personnage et, grâce à lui, l’auteur tient à capter l’attention du lecteur, qu’il engage d’un point de vue émotionnel.

Plusieurs *incipit* se basent sur un départ ou une arrivée dans un espace que le lecteur, et parfois donc le personnage, découvrent à l’ouverture du roman. Tout le monde accourt à l’opéra au début de *Nana*, Denise arrive à Paris et tombe sur le « Bonheur des dames », Octave arrive lui aussi du Sud de la France et est prêt à devenir un bourgeois parisien dans l’immeuble qu’il visite. « Plusieurs débuts romanesques qui racontent un départ se fondent donc sur un jeu d’espaces, dans le passage d’un lieu connu (du moins du personnage) à un lieu inconnu⁷⁵⁶ ». Andrea Del Lungo parle du « caractère mimétique de l’arrivée en tant que figure symbolique de l’entrée dans l’espace du roman. Or l’intention symbolique de duplication du seuil est évidente dans le cas de l’entrée d’un personnage dans un espace clos, par exemple à travers une porte⁷⁵⁷ » ou par l’escalier. L’idée de passage est une idée clef pour comprendre le lien entre l’*incipit* et l’escalier, et ainsi en déceler la fonction dramatique. Il peut se traduire de diverses façons, par un mouvement dans l’espace, par le franchissement d’un seuil, par la transmission d’une, etc. La notion de passage est très importante car elle produit « un effet de duplication interne, comme situation narrative de départ⁷⁵⁸ ».

1.2.2. L’escalier, structure du récit : un « récit de voyage d’un ordre particulier⁷⁵⁹ »

Une fois l’*incipit* passé, et les premiers déplacements via l’escalier réalisés, l’escalier détient, tout au long des romans, une « potentialité dramatique⁷⁶⁰ » cruciale puisqu’il organise

⁷⁵⁵ Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁵⁶ *Ibid*, p. 86.

⁷⁵⁷ *Ibid*, p. 87.

⁷⁵⁸ *Ibid*, p. 100.

⁷⁵⁹ Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁶⁰ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 13.

le récit et le structure. En effet, toutes les scènes clés sont plus ou moins toujours amenées ou conclues par la montée ou la descente des marches. Dans *Pot-Bouille*, il fait le lien entre les intrigues, mais aussi entre les personnages et les atmosphères. Quand Campardon dit « Maintenant, descendons voir ma femme », il sous-entend que l'escalier doit être employé pour qu'Octave aille à la rencontre d'un nouveau personnage, ce qui permettra à l'auteur de le présenter, décrire son intérieur et entamer une nouvelle intrigue. L'escalier se trouve au cœur de plusieurs saynètes et fait le lien entre elles. Ainsi, grâce à l'escalier, on passe de la dispute des Jossierand à la réception chez les Duveyrier, quelques étages plus bas. De même, l'escalier structure la trame narrative puisqu'il fait même le lien entre deux chapitres. A la fin du premier chapitre, Octave rencontre les filles Jossierand qui rentrent avec leur mère d'un dîner à l'extérieur, puis il va se coucher. Aucune indication n'est donnée sur cette famille : l'escalier est un « levier dramatique à même de créer le suspense⁷⁶¹ ». Le début du deuxième chapitre de *Pot-Bouille* s'ouvre alors tout naturellement sur la famille Jossierand et Zola justifie ce glissement de focalisation, de Mouret aux Jossierand, par cette scène dans l'escalier. En effet, le recours au plus-que-parfait au début du deuxième chapitre constitue une analepse formulant dans un rapport rétrospectif l'importance de l'escalier dans cette transition : « Dans l'escalier, la mère et les demoiselles, éreintées, enragées, avaient retrouvé leur grâce, lorsqu'elles avaient dû passer devant Octave⁷⁶² ».

La fonction dramatique principale de l'escalier consiste donc à créer des effets transitoires. A cet égard, l'escalier est souvent le lieu d'une pause, de réflexions sur ce qui vient d'avoir lieu. La solitude de l'escalier fait que la montée et la descente sont en quelque sorte un « entracte⁷⁶³ », qui permet au lecteur et au personnage d'obtenir un « progrès de l'intellection⁷⁶⁴ ». En effet, dans le cinquième chapitre de *Pot-Bouille*, l'escalier constitue un moment d'accalmie pour M. Jossierand, entre deux tempêtes, celle de sa femme en furie prenant les rênes de leur rôle dans le beau monde, et celle de la réception mondaine chez les Duveyrier : « Dans la solennité de l'escalier, M. Jossierand était plein de trouble, car il prévoyait des choses désagréables pour sa conscience trop étroite de brave homme⁷⁶⁵ ». De même, dans l'escalier

⁷⁶¹ Joëlle Rousseau-Rivard, *L'Escalier dans les arts : un dispositif de (dé)montage* [en ligne], Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2017, p. 8, consulté le 20 mars 2021. URL : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20127/Rousseau_Rivard_Joelle_2017_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y#:~:text=Tandis%20qu'en%20litt%C3%A9rature%20son%20jeu%20m%C3%A9canique%20entre%20la%20segmentation.

⁷⁶² Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 56.

⁷⁶³ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶⁴ *Ibid*, p. 7.

⁷⁶⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, p. 133.

menant à l'appartement de la pupille de l'oncle Bachelard, on repère les mêmes mécanismes, l'escalier étant le lieu de la réflexion sur la jeune fille qu'il entretient. Elle se fait ici sous la forme dialogique propice à la confiance, de la part de Bachelard : « – Hein ? ça mérite d'être vu [...]. Vous savez, ça ne me coûte pas cinq louis par mois... J'en ai assez, des coquines qui me grugeaient. Ma parole ! j'avais besoin d'un cœur⁷⁶⁶ ». Retour d'expérience au rôle inévitablement informatif, cette déclaration se fait dans l'escalier. Ce même Bachelard, lorsqu'il descend l'escalier de l'immeuble rue d'Assas où se sont réfugiés Clarisse et Duveyrier dans le chapitre XV, déclame au sujet du piano, de l'idéal et du désir : « Puis, comme, en descendant l'escalier, Bachelard s'étonnait de sa conversion aux charmes du piano, il jura de ne l'avoir jamais détesté, il parla de l'idéal, dit combien les simples gammes de Clarisse lui remuaient l'âme⁷⁶⁷ ». L'escalier est alors le lieu qui fait transition, qui sort d'une torpeur, d'un l'aveuglement ou d'une situation difficile dans les appartements. Il en va de même dans *L'Assommoir* ; par exemple, la montée de l'escalier permet à Mme Lerat d'avoir une révélation (« Puis, comme elle montait l'escalier, elle parut brusquement se souvenir⁷⁶⁸ »). Dans *Au Bonheur des dames*, c'est l'escalier qui permet à Baudu d'avoir un temps de repos entre l'annonce qu'il fait à Denise de l'imminente mort de Geneviève, sa fille, et la visite à cette dernière. En effet, il dit à Denise : « – Montons vite, dit Baudu, se levant en sursaut. Tâche de rire, il ne faut pas qu'elle sache. / Lui-même dans l'escalier, se frottait rudement les yeux, pour effacer la trace des larmes⁷⁶⁹ ». L'escalier devient l'antichambre de l'étage où l'on peut modifier son apparence.

Pour le romancier, l'escalier facilite donc le passage d'un lieu à un autre dans l'économie du texte. La notion de voyage, métaphorique, est mentionnée par Michel Butor dans son *Essai sur le roman*. A propos d'*Au Bonheur des dames*, Véronique Cnockaert parle d'un « récit de voyage » d'un ordre particulier, et on peut utiliser cette notion à propos de l'escalier, les regards, les impressions et les déplacements délimitant les partitions qui structurent le roman. Michel Butor écrit par ailleurs que le « lieu romanesque est donc une particularisation d'un "ailleurs" complémentaire du lieu réel où il est évoqué⁷⁷⁰ ». Aussi, toute fiction « s'inscrit [...] en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque ». L'escalier est ce qui permet, spatialement parlant, de faire entrer le lecteur dans une nouvelle atmosphère, dans un « ailleurs » fictionnel,

⁷⁶⁶ *Ibid*, p. 198.

⁷⁶⁷ *Ibid*, p. 439-440.

⁷⁶⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, p. 428.

⁷⁶⁹ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, p. 421.

⁷⁷⁰ Michel Butor, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013, p. 50.

mais aussi entre plusieurs « ailleurs » romanesques. Il est un espace transitoire entre divers mondes, pour les personnages, mais bien évidemment pour le lecteur. Catalyseur de rêveries, de découvertes, de voyage, d'évasion ou de prise de conscience, il est en quelque sorte une porte d'entrée, comme un tunnel au bout duquel le lecteur trouvera un monde nouveau. « La distance fondamentale du roman réaliste est donc non seulement voyage mais périple⁷⁷¹ ».

2 L'escalier, *analogon* du texte littéraire : « voir le langage » (R. Barthes) comme « voir l'architecture » (P. Hamon)

Citant Proust et ses longues analogies entre le livre et l'architecture dans *A la recherche du temps perdu*, Philippe Hamon définit l'architecture comme l'« art de la configuration et de la maîtrise de l'espace », l'« art de l'espace construit, mesuré et articulé », l'« art d'instaurer distances et voisinages⁷⁷² ». On comprend aisément comment toutes ces définitions peuvent être également valables pour la littérature. Hamon, parlant de la définition de Proust, rajoute que l'architecture serait aussi un « art organisant les jeux de l'intérieur et de l'extérieur, de l'intimité et du public », un « art du *corps*, de ses “fatigues”, de ses désirs, de ses enveloppes, de ses emboîtements, déboîtements et “réversibilités”, de ses relations à d'autres corps », un « art de loger un corps dans quelque chose ». En somme, l'architecture est cet « art non mimétique qui ne “représente” pas, art qui nous permet d'habiter le réversible, art victorieux du temps et donc de la mort (l'irréversible par excellence), art qui de plus fabrique de l'intimité et de la promiscuité, donc règle notre rapport à nous-même et à autrui ». L'architecture devient donc le *modèle* de toute littérature, et elle fournit aussi peut-être à la littérature son « commencement (*archè*), son origine absolue, liée à la rhétorique ». C'est qu'elle est toujours « le lieu, le moyen, le véhicule métaphorique, ou le prétexte à organiser des parcours, des spectacles, des scènes, des classements et des mises en ordre du monde⁷⁷³ ». Outre un tremplin dramatique, on peut donc supputer une analogie directe et symbolique entre l'escalier et l'écriture. Dans *La Curée*, les escaliers démolis à l'issue du roman montrent le faire architectural, le Paris en train de se (re)construire, tout comme Zola est en train d'esquisser une narration et une peinture. L'escalier serait donc mimétique du travail d'écriture, et exposerait le constant va-et-vient interactif entre le *poiein* et le faire.

⁷⁷¹ *Ibid*, p. 51.

⁷⁷² Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 23 et sq.

⁷⁷³ *Ibid*, p. 88.

2.1 Une question d'image : artifice de la chose créée et exposition par l'escalier

L'artifice est le propre de nombreux escaliers zoliens. L'architecture, plus généralement, dès lors qu'elle entre dans un rapport de monstration et d'étalement des richesses aux yeux du public, en témoigne. La littérature connaît par ailleurs cette même subtilité : comment commencer un roman sinon arbitrairement ? Comment donner à croire qu'on saisit la réalité pleine et entière sinon artificiellement ? L'écrivain, comme l'architecte ou le propriétaire, glissent leur propre regard et projettent leurs propres desseins dans leurs œuvres. Olfa R. Meziou-Baccour, dans son article intitulé « De la littérature des écrivains à l'architecture des architectes : questions autour de deux machines valériennes », publié en 2006 dans l'ouvrage dirigé par Pierre Hyppolite, *Architecture, littérature et espaces*, explique que quand on fait une critique d'architecture, on parle surtout de ce qui est vu, de la vision. Or, en littérature, il s'agit constamment d'un regard projeté sur l'architecture. L'œil de l'écrivain, comme celui de l'architecte, est toujours un point de vue, ce qui rend importante la notion d'intentionnalité. Dans le même ouvrage, Olivier Bessard-Banquy intitule quant à lui son article « L'architecture de la page imprimée ». Selon lui, la notion de lisibilité du texte sur la page est cruciale. Il en va de même des espaces autour et dans l'escalier. On observe ainsi un certain mimétisme entre le texte et l'objet architectural, qui s'exposent et exposent tous deux leur contenu. En effet, l'escalier permet souvent une bonne visibilité de l'architecture et de l'armature du bâtiment. Parfois, justement, il est le symbole de l'illisibilité, et alors la page de Zola retrace le sens.

Cette notion centrale de lisibilité va donc de pair avec celle d'exposition, qui fait d'ailleurs l'objet du titre de l'ouvrage de Philippe Hamon, mettant en lumière l'intrinsèque lien qui existe entre la littérature et l'architecture (*Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*). Là où Kelly Benoudis Basilio parle d'un « exhibitionnisme⁷⁷⁴ », Philippe Hamon parle donc d'exposition. Nous avons étudié en quoi l'escalier permet l'exposition⁷⁷⁵ ; la littérature en va de même puisqu'elle expose les sujets, en même temps qu'elle-même. L'architecture, comme la littérature, sont à elles seules leur propre récursivité. Philippe Hamon parle de « connivence “profonde” entre architecture (“art de tourner les bâtiments comme il faut” selon Philibert de l'Orme) et littérature (art de produire du sens et “d'exposer” des idées par “tropes”

⁷⁷⁴ Kelly Benoudis Basilio, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁷⁵ Nous renvoyons à au chapitre 2 de la partie 2 de notre étude, « L'escalier au cœur – ou non – des diverses stratégies des personnages : espace de convenance et de séduction », et plus précisément la première sous-partie de ce développement : « Ostentation et exposition ».

et “tours” stylistiques)⁷⁷⁶ ». Il voit l’exposition comme une machine à représenter, à faire lire et à créer de « l’hypotypose ». Elle est « ostentation d’un savoir et donc exercice accompagnateur d’un langage, explicatif d’une part (l’exposition explique), désignatif et description d’autre part (l’exposition étale des objets étiquetés et nommés)⁷⁷⁷ ». Aussi, il parle d’ « interférences littérature-architecture ». Chaque objet architectural a de plus une valeur autre que la simple construction ; elle est exposition dans le sens où les objets sont toujours « autre chose que des séparations matérielles statiques, sont toujours les manifestations d’un *devoir-faire* plus que d’un *savoir-faire* strictement technique, incarnation des contraintes des ordonnancements des normes sociales⁷⁷⁸ ». De même, un texte est « ordonnateur de *théories* », « mesure éthique, système de valeurs, idéologie ». La notion de contraintes et de valeurs est commune aux deux systèmes. Le texte zolien « ajuste donc au plus près exposition “réelle” et exposition “textuelle”⁷⁷⁹ ». Joëlle Prunghaud, dans l’introduction de son ouvrage, rejoint cette idée d’exposition en parlant du lien entre images et discours. Elle écrit que « l’architecte tend à utiliser l’image pour produire un discours, fruit du décodage opéré par l’observateur⁷⁸⁰ ». Il en est de même pour l’escalier, ainsi que pour l’œuvre ; l’escalier est la métonymie d’un tout, et produit une image, comme le fait la littérature. Zola devient architecte en même temps qu’il est écrivain ; ces deux corps de métier sont tous deux des créateurs.

2.2 Une question de vocabulaire : la rhétorique de l’escalier

L’architecture et la littérature, ses deux arts, s’entremêlent parfois au cœur des romans de Zola, à en juger par la présence des lettres A, B, C, D, ces « quatre premières lettres de l’alphabet, peintes sur le mur⁷⁸¹ » dans *L’Assommoir*, ou par l’écriture des fonctions des habitants :

Au premier étage, Gervaise aperçut, dans l’entrebâillement d’une porte, sur laquelle le mot : *Dessinateur*, était écrit en grosses lettres [...] et elle put lire des pancartes clouées, portant des noms : *Madame Gaudron, cardeuse*, et plus loin : *Monsieur Madinier, atelier de cartonnage*. [...] sur la porte refermée, une carte de visite écrite à la main indiquait : *Mademoiselle Clémence, repasseuse*.⁷⁸²

⁷⁷⁶ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 14.

⁷⁷⁷ *Ibid*, p. 16.

⁷⁷⁸ *Ibid*, p. 34.

⁷⁷⁹ *Ibid*, p. 116.

⁷⁸⁰ Joëlle Prunghaud, Introduction, dans Marie-Madeleine Castellani et Joëlle Prunghaud (dir.), *Architecture et discours*, Lille Editions du C.S.U. Charles de Gaulle, 2006, p. 12.

⁷⁸¹ Emile Zola, *L’Assommoir*, p. 67.

⁷⁸² *Ibid*, p. 75-76.

La littérature, à l'origine, est d'abord une chose « lapidaire », une « inscription ». C'est comme si l'escalier de *L'Assommoir*, par la présence de ces termes comme tagués en son sein, revenait aux origines de l'écriture, de la littérature. « Tout lieu n'est véritablement lieu que s'il est *lieu-dit* [...], et du langage s'y retrouve déjà inscrit⁷⁸³ », écrit Philippe Hamon. Certains objets architecturaux possèdent des propriétés sémaphoriques, c'est-à-dire qu'ils contiennent en eux des indices de signalisation. P. Hamon cite l'exemple des étiquettes, réclames, affiches sur les murs du « Bonheur des dames ». Il inverse donc le propos ; les fondations de l'architecture sont avant tout littéraires, narratives, textuelles.

C'est en réalité la notion de *discours* qui rapproche l'escalier de la littérature. Selon Joëlle Prunnaud, le discours est « langage mis en action », « suite finie de mots ». La notion de discours est très intéressante dans le sens où elle réunit plusieurs arts : théorique, technique, didactique, esthétique. Dans un discours avec un destinataire, l'espace devient un « objet-message qu'il s'agit de déchiffrer⁷⁸⁴ ». Greimas écrit que « la ville peut être considérée comme un texte dont on aura à construire, au moins partiellement, la grammaire⁷⁸⁵ » ; et l'on peut parfaitement reprendre cette idée pour le compte de l'escalier. Chacune des deux « œuvres », voire « chef-d'œuvre » – car, selon Kelly Benoudis Basilio, « *Au Bonheur des dames* est d'ailleurs, en la matière, un pur chef-d'œuvre [...], à l'image même du monumental magasin dont il édifie, par grandes masses architectoniques et symphoniques, l'épopée ») –, l'architecture de l'escalier comme le texte romanesque, produisent des discours, discours de pierre ou discours d'encre et de plume. Tout bon architecte comme tout bon écrivain tente de mettre en discours l'espace.

Il y a donc un lexique architectural, basé sur un point de vue esthétique, qui recoupe le vocabulaire littéraire. Il convient donc de saisir ces éléments lexicaux qui projettent la sémantique des escaliers dans la littérature et inversement. On peut tout d'abord parler d'« art », d'« œuvre », de « création » pour les deux entités. Elles se situent à un carrefour entre le « dire » et le « faire » et mettent en exergue des « idées », des « messages », des « discours ». Plus particulièrement et plus techniquement, on peut parler de « distribution », des chapitres en eux, des éléments d'intrigue entre eux, mais aussi des appartements autour des escaliers, des différentes apparences de l'escalier entre le bas et le haut. De même, aux « ornements » mis en place par Campardon, Mouret, Nana ou Aristide Saccard dans les divers escaliers correspondent les « ornements » de la prose zolienne. Par ailleurs, la dimension centrale de l'escalier étant la

⁷⁸³ Philippe Hamon, *Expositions...*, p. 46.

⁷⁸⁴ Algirdas Julien Greimas, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁸⁵ *Ibid*, p. 141.

progression d'un rez-de-chaussée à des étages, d'un début à une fin, on peut comparer les termes qui relèvent de cette fonction au vocabulaire des avancées romanesques. En effet, les notions d'« étagement », de « paliers », de « marches » et de « contremarches », tout comme celle de « summum », peuvent être aisément affectées à la progression dramatique dans un roman. Ainsi, grâce au vocabulaire qu'ils ont en commun, l'escalier mime la structure de la littérature, faite de rebonds et de soubresauts.

2.3 Une question de structure : schéma narratif et construction en escalier

Selon Olivier Lumbroso, Zola veut, dans *Pot-Bouille*, « montrer la pourriture d'une maison bourgeoise des caves au grenier avec une montée du drame, et un summum final⁷⁸⁶ ». Il est en effet possible d'avancer l'hypothèse selon laquelle le schéma narratif des romans est construit en escaliers. Dans *Au Bonheur des dames*, tout d'abord, la structure et l'itinéraire des héros se font dans une gradation assez nette, moult fois représentée par l'ascension des escaliers, qui domine. Le roman est le récit d'une ascension sociale au sein d'un grand magasin, grâce à l'amour et au désir. La structure en gradation s'achève sur la fortune de Mouret et l'apothéose de Denise. Le pendant de cette structure ascensionnelle est à chercher dans *La Curée*. En effet, si Aristide Saccard, dans le deuxième chapitre, est décrit comme un arriviste dont l'opportunisme lui permet de progresser et de faire fortune, il est bien le seul à connaître ce destin. Le roman est majoritairement construit en chute et dégradation. En effet, si le roman se construit par étapes successives laissant parfois penser que Renée connaît le bonheur, elle ne cesse de s'acheminer, par divers effets proleptiques, vers sa chute, ultimement consommée lorsque son mari découvre l'adultère.

Mais Renée apportait dans la faute toutes ces ardeurs de cœur déclassé. Elle aussi avait glissé sur la pente. Seulement, elle n'avait pas roulé jusqu'au bout comme une chair inerte. Le désir s'était éveillé en elle trop tard pour le combattre, lorsque la chute devenait fatale. Cette chute lui apparut brusquement comme une nécessité de son ennui, comme une jouissance rare et extrême qui seule pouvait réveiller ses sens lassés, son cœur meurtri.⁷⁸⁷

Toutefois, si la structure de ces deux romans est relativement simple, d'autres romans sont constitués dans un va-et-vient perpétuel qui retrace un cheminement ambigu, entre montée et descente. La structure de *L'Assommoir* est communément dite en « chapeau de gendarme ».

⁷⁸⁶ Olivier Lumbroso, *Les Manuscrits et les dessins de Zola*, vol. 3, « L'Invention des lieux », Paris, Textuel, 2002, p. 415.

⁷⁸⁷ Emile Zola, *La Curée*, p. 213.

Le roman comprend treize chapitres, chiffre malheureux pour les superstitieux, et sa structure est éminemment symbolique. Les six premiers chapitres marquent l'ascension sociale des Coupeau, et les six derniers marquent, eux, la décadence de la famille. Le septième chapitre, chapitre central aussi bien physiquement que dramatiquement, est à la fois l'apothéose et le début de la chute, le « plongeon de Gervaise⁷⁸⁸ ». C'est somme tout un schéma narratif relativement traditionnel que celui qui, dynamique, en escalier, promet un destin avec une courbe simple, ascendante puis descendante. Il en va de même pour *Nana*, même si les deux portions, ascendante d'une part et descendante d'autre part, ne pas aussi parfaitement réparties. En effet, on pourrait déterminer deux mouvements, de l'ascension de la mangeuse d'homme, dont le corollaire et la chute des hommes qui la côtoient, à sa chute en Merteuil moderne. Henri Mitterrand reprend les mots de Zola dans ses manuscrits préparatoires :

Il faudrait un crescendo comme je sais les faire. Histoire de Nana, début au théâtre, alors qu'elle n'est pas très lancée. [...] Puis un coup de descente. Elle a fait une bêtise pour un jeune homme, avec lequel elle disparaît. Incident. Elle lâche son jeune homme et remonte. Alors, resplendissement complet, folie de l'or et de la dépense. Jusqu'à un dénouement, la mort ou autre chose.⁷⁸⁹

L'escalier symbolique est aussi bien monté que descendu dans *Nana*, ce qui nous conduit à envisager une structure qui n'est pas rectiligne, comme la trajectoire d'une cocotte.

⁷⁸⁸ Jacques Dubois, « Les refuges de Gervaise : pour un décor symbolique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, n°30, octobre 1965, p. 112.

⁷⁸⁹ Henri Mitterrand citant Emile Zola, Préface, dans Emile Zola, *Nana*, p. 15.

CONCLUSION

L'escalier zolien est donc au cœur d'antinomies diverses qui font sa spécificité. Le bâtiment, l'architecte, le visiteur, le locataire ou le propriétaire, mais aussi l'écrivain et, avec eux, le lecteur, ont un rapport différent à l'escalier et sont l'expression la plus vivace de ces oppositions qui construisent le motif. L'antinomie entre le haut et le bas de l'escalier – et, grâce à lui, du bâtiment – sépare et, à la fois, relie la zone supérieure de la connaissance de soi et de l'« identification absolue aux valeurs éthiques personnelles⁷⁹⁰ », à la zone inférieure, le monde de la rencontre menaçante et de la « désintégration de l'individu dans les flux d'échange de la société marchande⁷⁹¹ ». L'escalier constitue donc une frontière mobile entre des espaces *a priori* distincts. Aussi, le public et le privé ne sont pas deux concepts immuables, mais ce dernier produit au contraire une ligne mobile selon les événements. Si la porte des appartements dans *Pot-Bouille* forme parfois un mur étanche et opaque qui ne laisse rien percevoir de l'intimité des Jossierand, d'autres fois pourtant, comme dans *L'Assommoir* de façon privilégiée, l'escalier, ouvert sur un intérieur par une porte entrebâillée, déplace la frontière entre public et privé, jusqu'à ce que s'affrontent sans médiateur la dynamique de contrôle de la société et la dynamique de maîtrise individuelle. L'escalier est donc un seuil flottant entre des pôles différenciés et antinomiques, tels que l'intérieur et l'extérieur, l'intimité et les mondanités.

Mais l'antinomie de l'escalier n'en demeure pas chez Zola à ces considérations certes intrinsèques au motif, mais purement factuelles et concrètes. Le romancier place en effet l'escalier au cœur d'antinomies sociales afin d'en tirer un discours à la fois ethnologique et philosophique, voire politique. D'un point de vue esthétique, plusieurs escaliers s'opposent selon les milieux sociaux investis par Zola ; de l'escalier petit-bourgeois au grand escalier aristocratique, des larges marches de fer du « Bonheur des dames » aux marches boueuses de l'escalier de *L'Assommoir*, de l'escalier de l'opéra au maigre réduit qui monte aux loges, de l'escalier de service de *Pot-Bouille* à l'escalier principal du café Riche, des marches sonnantes montant au premier étage de l'hôtel Béraud au petit escalier menant à la chambre mortuaire de Geneviève, des escaliers en ruine d'un Paris bouleversé par Haussmann aux riches décorations des escaliers investis successivement par la Mouche d'Or... ce sont autant d'antithèses sociologiques et esthétiques marquées par l'étude transversale de l'escalier zolien. Parfois interlopes, les escaliers des romans zoliens ont pour spécificité de toujours mettre en valeur le « monde » auquel ils appartiennent et d'ainsi présenter par métonymie le personnage qui les habite et les emprunte. La France de la fin du XIX^e siècle a certes aboli la société d'ordres, mais

⁷⁹⁰ Raymond Mahieu, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁹¹ *Ibid.*

reste tout de même profondément marquée par les inégalités sociales et les hiérarchies de fortune et de naissance. L'architecture est alors pour les personnages, mais avant tout pour l'écrivain, l'occasion de mettre en valeur ces oppositions de propriété et d'appartenance ; l'escalier, ce « morceau de bravoure », est l'un des espaces les plus révélateurs du rapport des protagonistes au bâtiment. Aussi, l'antinomie propre à ces considérations ethnologiques oppose les personnages qui projettent leurs ambitions sur l'escalier et ceux qui, trop miséreux, ne voient en l'escalier rien d'autre qu'un espace pratique. La relation des personnages à l'escalier est donc antithétique, marquée par l'appartenance sociale mais aussi par les circonstances. En effet, Denise est aussi bien agréablement impressionnée par l'escalier du grand magasin, dans lequel elle trouve parfois un refuge, que terrifiée par ce qu'elle peut rencontrer dans cet escalier-repoussoir, en pleine nuit. De même qu'il sépare plusieurs espaces, l'escalier est au cœur des temporalités romanesques puisque Renée se trouve nez-à-nez avec un escalier qui a fondamentalement changé, qui n'est plus le même que celui, onirique, qu'elle a connu dans son enfance.

Du point de vue de l'écriture, l'escalier représente aussi une antinomie majeure. S'il est l'espace du regarder, le lieu où – et d'où – les personnages en observent d'autres, et si, pour l'écrivain lui-même, il est *a priori* un lieu où se déploie la stratégie naturaliste de l'observation, l'escalier se situe dans une aire confuse entre la transparence et l'opacité. D'après les thèses d'Emilie Piton-Foucault, l'escalier serait le lieu qui permet à l'auteur de montrer qu'il ne peut pas tout voir, et que la recherche de transparence est somme toute assez vaine. De même, on retrouve une autre distinction propre au naturalisme, et plus précisément à la poétique zolienne, qui sépare et relie l'expression scientifique et précise des caractéristiques spatiales d'une part, et un traitement plus subjectif, plus poétique et plus impressionniste de l'espace. Si l'escalier est au cœur des antinomies du monde, il est aussi au cœur des difficultés touchant à sa représentation.

L'escalier est donc le lieu qui noue de nombreuses oppositions récurrentes chez Zola : religion et sensualité, personnification et animalisation, transparence et opacité... autant d'antithèses et de confusions présentes dans l'escalier jusqu'à en faire un lieu unique, creuset de toute la richesse des relations humaines et de l'être-au-monde. L'escalier est pourtant une denrée rare, aussi bien en littérature que dans la sphère critique. Nous aurions pu nous pencher sur d'autres motifs, proportionnellement plus présents dans le tissu textuel zolien, mais peut-être moins importants vis-à-vis de la poétique naturaliste. Car, comme chacun sait, la rareté fait le prix. Aussi, « le lieu escalier n'est pas pour rien, et sa désignation, même minimaliste, est susceptible, fût-ce à l'insu du lecteur, de mobiliser de l'imaginaire, de se greffer sur des

systèmes de sens, voire d'en enclencher, avec une efficacité surprenante⁷⁹² ». L'escalier est considéré par beaucoup comme un espace de transition qui n'obtient dans le roman que le statut de pause et doit être rapidement éclipsé au profit des grandes actions, essentiellement concentrées dans les appartements ou les espaces d'extérieur. Pourtant, l'escalier est en réalité un espace agonistique à la fonction hautement dramatique. Il permet bien souvent à l'auteur d'articuler les pièces d'abord, les scènes ensuite. Il serait malvenu de considérer l'escalier comme une simple cheville narrative, qui ne servirait à l'auteur que comme un tremplin pour esquisser des vérités *plus* profondes par des actes *plus* éclatants dans des pièces *plus* nobles. Ceci est une banalité d'autant plus fautive si l'on observe l'essence même de la démarche naturaliste. L'escalier y devient un rouage des plus efficaces, et nous le retrouvons toujours dans les scènes clés des romans. Il maille le texte en sous-ton, mais nimbe les divers discours zoliens d'une richesse particulière. Zola s'est toujours penché sur les dessous cachés de la réalité ; que dire alors de l'escalier de service de *Pot-Bouille* ou de *Nana* qui, transcrit dans une ironie cinglante dont le romancier lui seul a le secret, permet de pointer du doigt les comportements bourgeois ? Au cœur de la maison, de l'immeuble ou de la ville, l'escalier est souvent un recoin sur lequel personne ne s'attarde ; voilà précisément pourquoi ceux qui veulent cacher et se cacher l'empruntent au premier chef, et telle est aussi la raison pour laquelle Zola l'exploite brillamment dans ses romans.

L'escalier serait un détail. Mais n'est-ce pas le propre de l'imaginaire naturaliste de se pencher sur les détails à côté desquels d'autres écrivains sont passés ? Dans les croquis que Zola a réalisés avant d'écrire ses romans, afin de se figurer les lieux de ses intrigues, il n'est pas anodin que l'escalier soit en bonne place à côté des autres pièces. Pour se représenter l'hôtel Saccard, il n'hésite pas à placer l'escalier au centre de l'édifice, à le dessiner et à l'inscrire en toutes lettres aux côtés du vestibule⁷⁹³. De même, lorsqu'il prépare *Au Bonheur des dames*, il inscrit « grand escalier » aux côtés des caissons représentant chaque rayon (« soie », « blanc », « soldes », « lainage », etc.)⁷⁹⁴. Et même, sur le plan de l'immeuble de la rue de Choiseul, antérieur à la rédaction de *Pot-Bouille*, l'escalier est visuellement à égalité avec des pièces telles que l'entrée, le cabinet de toilette, la chambre ou le grand salon⁷⁹⁵. Pour le grand magasin, Zola va même jusqu'à représenter le magasin en coupe, et décrire l'escalier à côté du croquis ainsi réalisé⁷⁹⁶. Les quatre escaliers de *L'Assommoir*, le A, le B, le C et le D, sont fièrement

⁷⁹² *Ibid*, p. 6.

⁷⁹³ Voir annexe n°8.

⁷⁹⁴ Voir annexe n°9.

⁷⁹⁵ Voir annexe n°10.

⁷⁹⁶ Voir annexe n°11.

représentés par de grosses lettres capitales⁷⁹⁷. Quant au plan dessiné par le romancier avant de rédiger *Nana*, il compte à lui seul les trois escaliers de l'opéra, l'« escalier montant aux loges », le grand escalier et les marches menant à la scène⁷⁹⁸. Zola n'oublie jamais les escaliers. Il milite pour le progrès de la connaissance et se penche alors sur des motifs oubliés. A la suite de Claude Bernard, le romancier percevrait donc l'escalier comme un tube à essai littéraire, un lieu d'expérimentation naturaliste. Il place alors les personnages dans les escaliers, il observe ce qui s'y passe et met en mots ses observations, laissant au lecteur la liberté de conclure. Lieu d'effervescence, espace de vie et de mondanité, il est crucial pour l'auteur pour connaître la société et l'homme. Si de nombreux espaces sont susceptibles de donner matière à des réflexions sur les individus, il s'agit, grâce à l'escalier, de les observer en interaction les uns avec les autres dans une fresque sur le rapport à l'autre. Comme l'écrit Georges Perec un siècle plus tard, « tout ce qui se passe passe par l'escalier, tout ce qui arrive arrive par l'escalier⁷⁹⁹ ». Dans *La Vie mode d'emploi*, ce romancier met sa plume au service de son gigantesque projet d'« épuiser, non la totalité du monde — projet que son seul énoncé suffit à ruiner — mais un fragment constitué de celui-ci⁸⁰⁰ », en basant ses observations sur un immeuble en coupe dont il décrit les intérieurs, les habitants, leur posture, leur histoire et anecdotes de vie. S'il n'est pas un héritier direct du naturalisme, il n'est pas anodin que, comme chez Zola, la saisie quasi-exhaustive de la réalité d'un immeuble appelle nécessairement le traitement littéraire de l'escalier, qui revient à de nombreuses reprises dans le roman. La littérature zolienne investit cet espace architectural unique et en fait un remarquable chevron de la poésie naturaliste, mais il semble finalement possible d'affirmer que toute littérature proposant un discours architectural ne peut que poser ses regards sur l'escalier.

⁷⁹⁷ Voir annexe n°12.

⁷⁹⁸ Voir annexe n°13.

⁷⁹⁹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Le Livre de poche, 1978, p. 21.

⁸⁰⁰ *Ibid*, p. 152.

ANNEXES

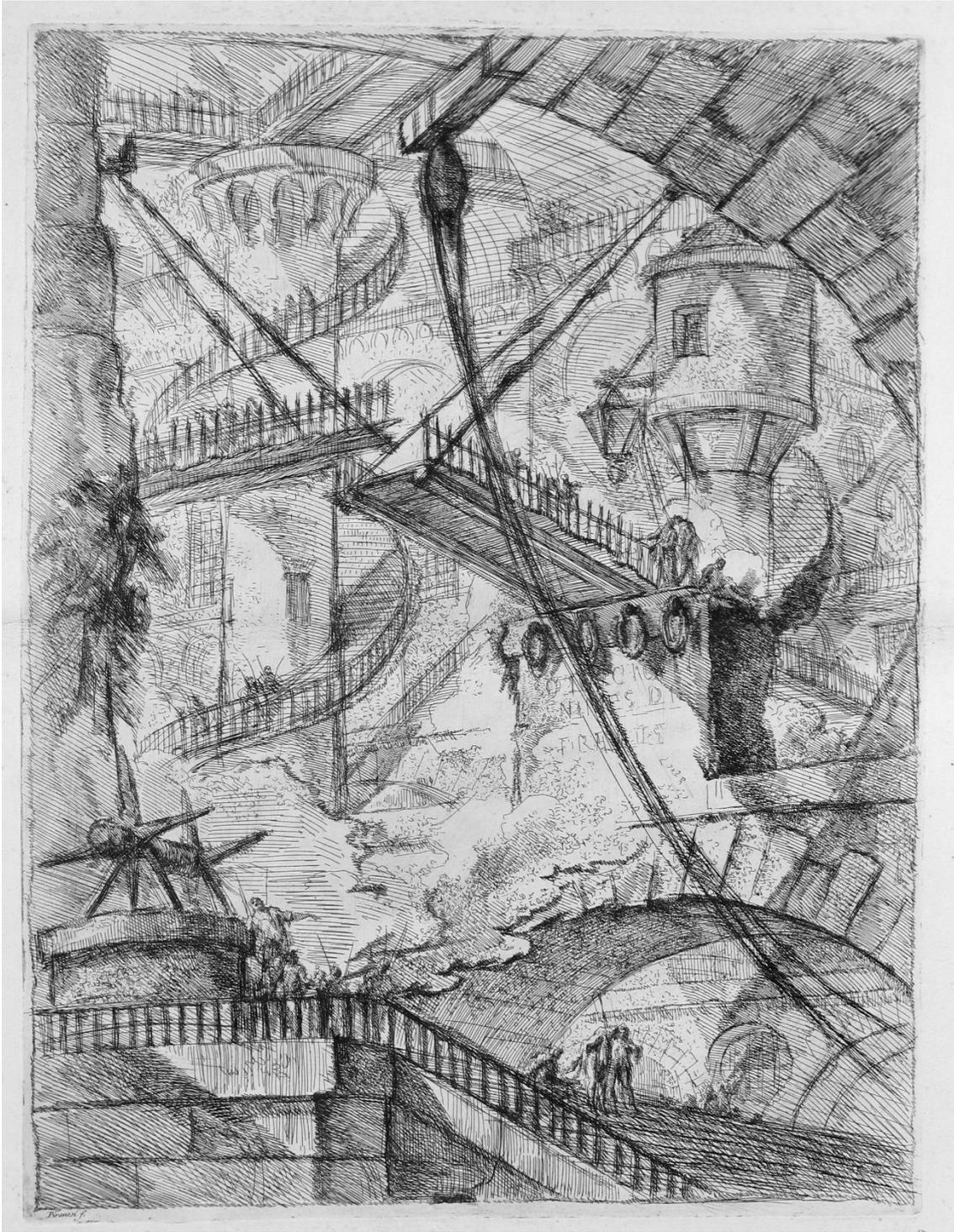
TABLE DES ANNEXES

Annexe n°1 – Le Grand Escalier de l’opéra Garnier à Paris	198
Annexe n°2 – G.-B. Piranèse, <i>Carceri d’invenzione</i> , planche VII, « Le Pont-Levis », Le Focillon 30, Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 1749.....	199
Annexe n°3 – G.-B. Piranesi, <i>Carceri d’invenzione</i> , planche VIII, « L’Escalier aux trophées », Focillon 30, Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 1761.....	200
Annexe n°4 – Christian-Jacque, <i>Nana</i> . 1955. France-Italie. Cigno Film, Productions Jacques Roitfeld (01:55:28).....	201
Annexe n°5 – « Au Bon Marché », par L.C. Boileau, 1969. Vue de l’escalier au niveau du premier étage (cité par Bertrand Lemoine, <i>L’Architecture du fer. France : XIX^e siècle</i> , Seyssel, Champ Vallon, coll. « Collection Milieux », 1986, p. 196).....	202
Annexe n°6 – Le grand escalier et la coupole des Galeries Lafayette, par F. Chanut, 1910-1912 (cité par Bertrand Lemoine, <i>L’Architecture du fer. France : XIX^e siècle</i> , Seyssel, Champ Vallon, coll. « Collection Milieux », 1986, p. 205).....	203
Annexe n°7 – Claude Monet, <i>L’Escalier</i> , huile sur toile, 62cm x 50cm, 1878.....	204
Annexe n°8 – Plan de l’hôtel Saccard, dessiné par Emile Zola et recueilli par Olivier Lumbroso, dans <i>Les Manuscrits et les dessins de Zola</i> , vol. 3, « L’Invention des lieux », Paris, Textuel, 2002, p. 329.....	205
Annexe n°9 – Plan du « Bonheur des dames », dessiné par Emile Zola et recueilli par Olivier Lumbroso, <i>op. cit.</i> , p.433.....	206
Annexe n°10 – Plan de l’immeuble de la rue de Choiseul, dessiné par Emile Zola et recueilli par Olivier Lumbroso, <i>op. cit.</i> , p.421.....	207

Annexe n°11 – Plan en coupe du « Bonheur des dames », dessiné par Emile Zola et recueilli par Olivier Lumbroso, <i>op. cit.</i> , p.427.....	208
Annexe n°12 – Plan de l'immeuble de la rue de la Goutte-d'Or, dessiné par Emile Zola et recueilli par Olivier Lumbroso, <i>op. cit.</i> , p.381.....	209
Annexe n°13 – Plan de l'opéra des Variétés, dessiné par Emile Zola et recueilli par Olivier Lumbroso, <i>op. cit.</i> , p.405.....	210



Annexe n°1



Annexe n°2



Annexe n°3



Annexe n°4



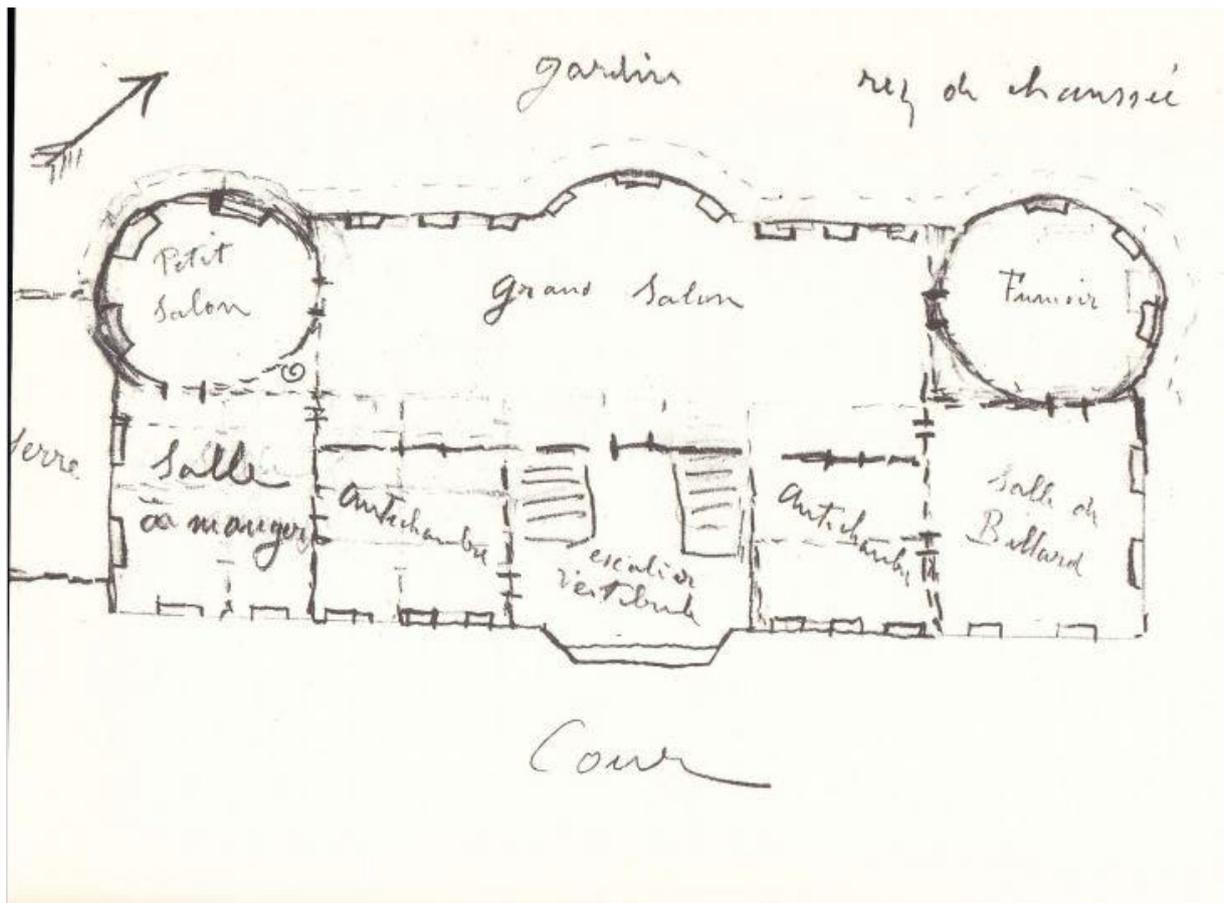
Annexe n°5



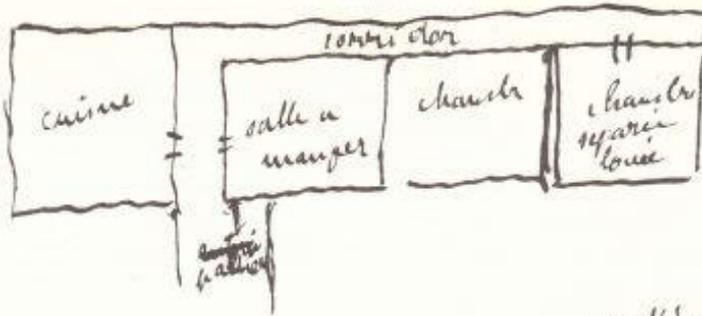
Annexe n°6



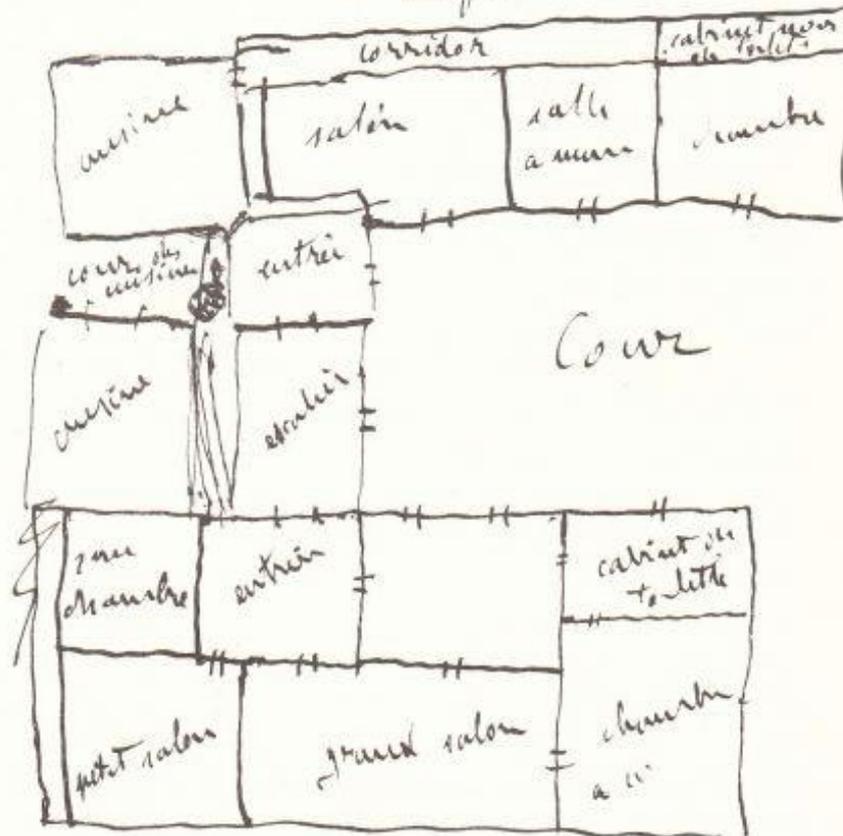
Annexe n°7



Annexe n°8



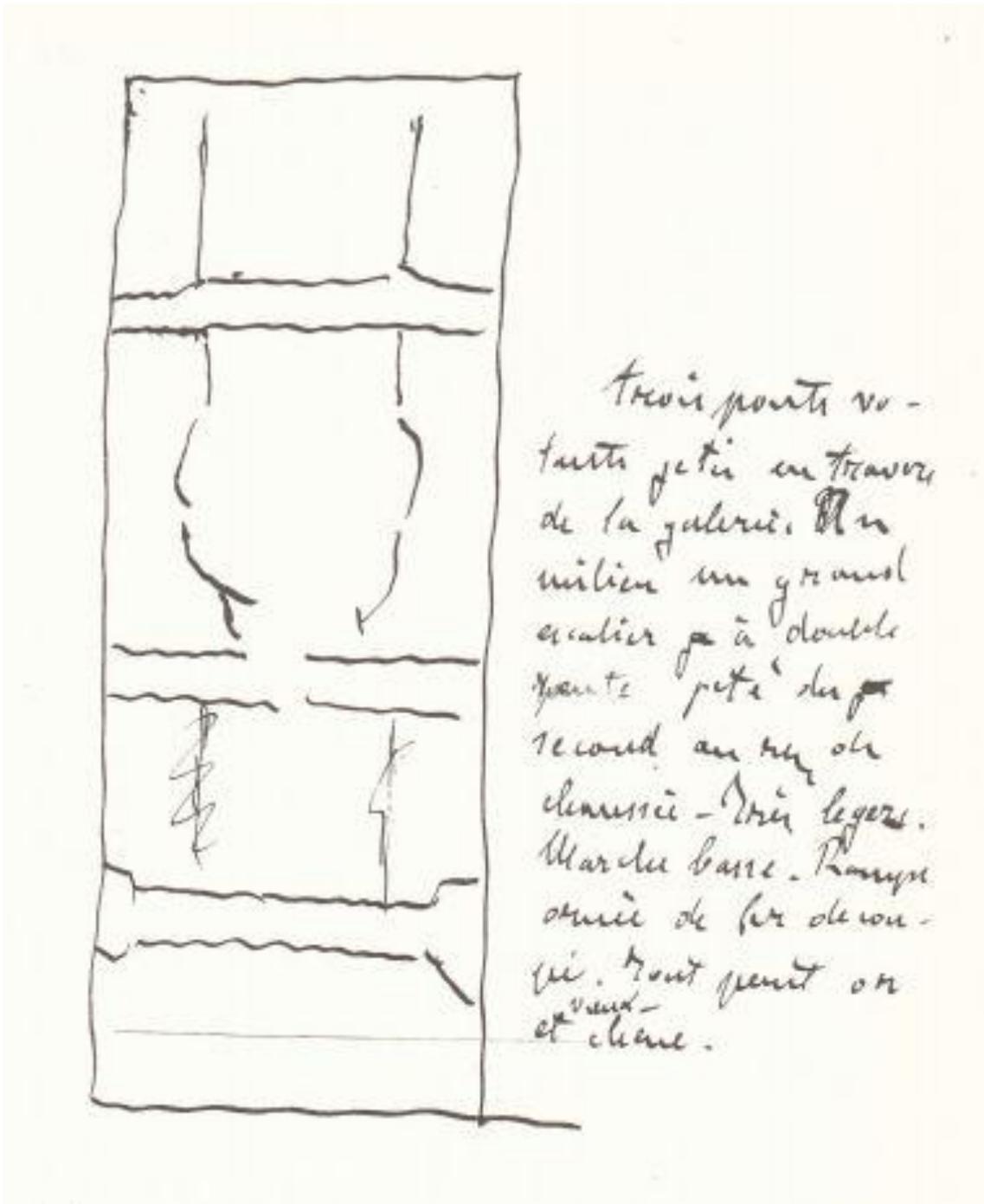
des portes battantes sont prises sur l'axe



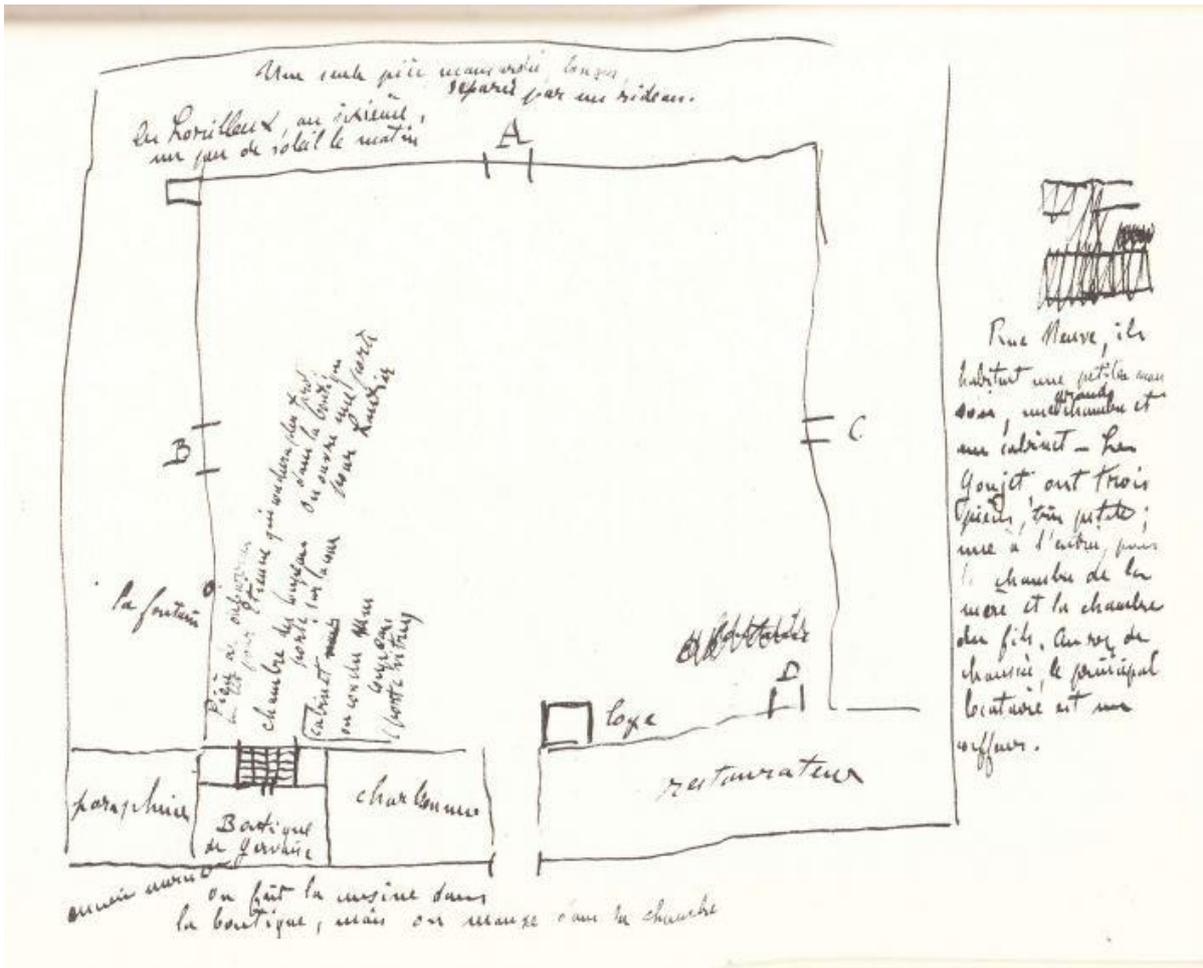
Les fournisseurs conduisent au midi.
Le père couche dans la chambre
meublée. Il y travaille à la lampe.
L'architecte a un lit de fer
dans le petit salon transformé en cabinet.

Chez les Lambert, les deux jeunes filles
couchent dans le petit salon - le
fils dans la chambre à côté.

La chambre à côté sert pour un garçon.



Annexe n°11



Annexe n°12

BIBLIOGRAPHIE

1 Corpus primaire

- ZOLA, Émile, *La Curée* [1871], éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.
- *L'Assommoir* [1877], éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.
 - *Nana* [1880], éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.
 - *Pot-Bouille* [1882], éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.
 - *Au Bonheur des dames* [1883], éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

2 Corpus secondaire

2.1 Études sur l'espace et l'architecture dans les œuvres de Zola

- BELGRAND, Anne, « Espace clos, espace ouvert dans *L'Assommoir* de Zola », dans Crouzet, Michel (dir.), *Espaces romanesques*, Paris, P.U.F., 1982, p. 5-14.
- BENOUDIS BASILIO, Kelly, *Le mécanique et le vivant : la métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.
- BEST, Janice, « Espace de la perversion et perversion de l'espace. La génération du récit dans *La Curée* », *Les Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 109-115.
- BORIE, Jean, *Zola et les mythes*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, p.125-252 (« Maisons »).
- CABANES, Jean-Louis, « Le corps sensible et l'espace romanesque dans *La Curée* », *Littératures* [en ligne], n°15, automne 1986, p. 143-154 [consulté le 15 décembre 2019].
URL : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1986_num_15_1_1887.
- CARLES, Patricia, « *L'Assommoir* : une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif », *Les Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 117-125.
- CNOCKAERT, Véronique, *Au Bonheur des dames d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007.
- DUBOIS, Jacques, « Les refuges de Gervaise : pour un décor symbolique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, n°30, octobre 1965, p. 105-117.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1983, p.205-235 (« Le territoire du personnage »).

- JENNINGS, Chantal, « La symbolique de l'espace dans *Nana* », *Modern Language Notes* [en ligne], n°4, mai 1973, p. 764-774, [consulté le 15 décembre 2019]. URL : <https://www.jstor.org/stable/2907407>.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « L'escalier de *Pot-Bouille* », dans Jouve, Vincent et Pagès, Alain (dir.), *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 131-138.
- MARTIN, Laurey, « L'élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, n°67, 1993, p. 83-96.
- MITTERAND, Henri, *Zola, Tel qu'en lui-même*, Paris, P.U.F., 2015, p. 59-104 (« Le lieu et le sens »).
- NOIRAY, Jacques, « La symbolique de l'espace dans *La Curée* », *L'Information littéraire*, janvier-février 1987, p. 16-20.
- PITON-FOUCAULT, Emilie, *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- SAINT-GERAND, Pierre, « La serre dans *La Curée* », *L'Information grammaticale* [en ligne], n°31, 1986, p. 27-33 [consulté le 15 décembre 2019]. URL : http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1986_num_31_1_2113.
- SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume : Zola*, Paris, Grasset, 1983, p. 282-295 (« *Au Bonheur des dames* »).
- TONARD, Jean-François, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Frankfurt/Berlin/Paris, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1994.

2.2 Les manuscrits et les croquis : pour une étude génétique de l'escalier chez Zola

- BECKER, Colette, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Paris, Champion, 2003.
- LUMBROSO, Olivier, « L'Invention des lieux », dans Lumbroso, Olivier et Mitterand, Henri (dir.), *Les Manuscrits et les dessins de Zola*, vol. 3, Paris, Textuel, 2002, p. 306-543.
- MITTERAND, Henri (dir.), *Emile Zola. Carnets d'enquêtes. Une ethnologie inédite de la France*, Paris, Plon, 1986.

2.3 Ouvrages critiques généraux sur Zola

ANFRAY, Clélia, *Zola biblique. La Bible dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Editions du Cerf, coll. « Littérature », 2010.

BORLOZ, Sophie-Valentine, « “Un élargissement brusque d’elle-même” : la contagion des parfums de l’intimité dans *Nana* de Zola, *Notre cœur* de Maupassant et *Monsieur Vénus* de Rachilde » [en ligne], Doctoriales de la SERD, 2016 [consulté le 19 avril 2020]. URL : <https://serd.hypotheses.org/files/2017/09/Borloz-14.08.pdf>.

DELAZAY, Auguste, « La “Nouvelle Phèdre” de Zola ou les mésaventures d’un personnage tragique », *Travaux de linguistique et de littérature*, IX, n°2, 1971, p. 121-134.

GALAND, David, « De la marginalité de la cocotte : l’odeur de la demi-mondaine dans *Nana* de Zola », dans Bouloumié, Arlette, *Particularités physiques et marginalité dans la littérature : Cahier XXXI* [en ligne], Angers, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.119-129 [consulté le 19 avril 2020]. URL : <https://books.openedition.org/pur/11852?lang=fr>.

HAMON, Philippe, « A propos de l’impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°34, Paris, 1967, p. 139-147.

- « Zola, romancier de la transparence », *Europe*, n°468-469, juin-septembre 1968, p.385-391.

MITTERAND, Henri, *Le Regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987.

- *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2010.
- *Zola, l’histoire et la fiction*, P.U.F. écrivains, Paris, 1980.

RIPOLL, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, t. 1 et 2, Paris, Champion, 1981.

SCARPA, Marie, « Le "document humain", entre littérature et ethnographie », dans Scarpa, Marie et Fabre, Daniel (dir.), *Le Moment réaliste : un tournant de l’ethnologie*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2017, p. 99-117.

2.4 Littérature, espace et architecture

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l’espace*, Paris, P.U.F., 1986.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « L’architecture de la page imprimée », dans Hyppolite, Pierre (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 373-383.

- BOUDON, Philippe, « Images, échelles ou la pertinence de la mesure », dans Castellani, Marie-Madeleine et Prungnaud, Joëlle (dir.), *Architecture et discours*, Lille, Editions du C.S.U. Charles de Gaulle, 2006, p. 85-99.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013, p. 48-58 (« L'espace du roman »).
- CHION, Michel, *Le Son*, Nathan/HER, Paris, 2000.
- FRØLICH, Juliette, « L'homme kitsch ou le jeu des masques dans *L'Education sentimentale* de Flaubert », *Romantisme* [en ligne], n°79, 1993, p. 39-52.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129-157 (« Pour une sémiotique topologique »).
- HAMON, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti Editions, coll. « Les Essais », 1989.
- Préface, dans Hyppolite, Pierre, *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 7-12.
- HYPPOLITE, Pierre, *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 361-439 (« Espace du texte / espace des lieux »).
- MAHIEU, Raymond, *L'Esprit de l'escalier ou les degrés du savoir*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi B.V., coll. « Faux Titre », 2010.
- MEZIOU-BACCOUR, Olfa, « De la littérature des écrivains à l'architecture des architectes : questions autour de deux machines valériennes », dans Hyppolite, Pierre (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p.361-371.
- PRUNGNAUD, Joëlle, « Lexique architectural et langue littéraire à la fin du XIX^e siècle », dans Castellani, Marie-Madeleine et Prungnaud, Joëlle (dir.), *Architecture et discours*, Lille, Editions du C.S.U. Charles de Gaulle, 2006, p. 183-194.
- RADIX, Elise, « L'architecture métallique dans la littérature du XIX^e siècle : expression d'un monde en devenir », dans Richer, Laurence (dir.), *Littérature et architecture*, Lyon, C.E.D.I.C., 2004, p. 147-166.
- ROUSSEAU-RIVARD, Joëlle, *L'Escalier dans les arts : un dispositif de (dé)montage* [en ligne], Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2017. URL : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20127/Rousseau_Rivard_Joelle_2017_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y#:~:text=Tandis%20qu'en%20litt%C3%A9rature%2C%20son,jeu%20m%C3%A9canique%20entre%20la%20segmentation.

2.5 Approches historiques et esthétiques de l'architecture

BADEA-PAÛN, Gabriel, *Le Style second Empire. Architecture, décors et arts de vivre*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.

CLAVAL, Paul, *Espace et pouvoir*, Paris, P.U.F., coll. « Espace et liberté », 2016.

DALY, César, « Décorations intérieures des établissements de commerce et habitations de ville et de campagne », vol. 3, dans *L'Architecture privée au XIX^e siècle : nouvelles maisons de Paris et de ses environs* (deuxième série), Paris, Ducher, 1872.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2015, p.200-264 (« Les moyens du bon dressement »).

GUERRAND, Roger-Henri, « Espaces privés », dans Aries, Philippe et Duby, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 4. « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, p. 325-411.

LEMOINE, Bertrand, *L'Architecture du fer. France : XIX^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Collection Milieux », 1986 (« Les grands magasins »).

MANEGLIER, Hervé, *Paris impérial. La Vie quotidienne sous le second Empire*, Paris, Armand Colin, 1990.

PERE-CHRISTIN, Evelyne, *L'Escalier, métaphores architecturales*, Paris, Editions Alternatives, coll. « Lieux-dits », 2001.

TUSQUET BLANCA, Oscar, DIOT, Martine, DE SAVRAY, Adélaïde, *et al.*, *L'escalier : un parcours dénivélé*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2012.

2.6 Histoire culturelle et littéraire

BALAY, Olivier, « Stridences et chuchotements : la symphonie des machines et des portes au XIX^e siècle », *Communications* [en ligne], 2012, n°90, p. 35-52 [consulté le 19 avril 2020]. URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2012-1-page-35.htm>.

BERTHIER, Patrick, JARRETY, Michel, *Histoire de la France littéraire. Modernités, XIX^e-XX^e siècles*, vol. 3, Paris, P.U.F., 2006.

COLLOT, Sylvie, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette supérieur, 1992.

CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille*, Paris, Aubier, 1982.

- DECAUDIN, Michel, LEUWERS, Daniel, *De Zola à Apollinaire. Histoire de la littérature française*, vol. 8, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1996.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- DOMPNIER, Bernard, LE GALL, Jean-Marie, « Saint Alexis dans la piété et la spiritualité des XVII^e et XVIII^e siècles », *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [en ligne], 2012 [consulté le 22 avril 2020]. URL : <https://journals.openedition.org/mefrim/993>.
- DOMPNIER, Bernard, NANNI, Stefania, « La figure de saint Alexis dans la culture et la dévotion de l'époque modernes », *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [en ligne], 2012 [consulté le 19 avril 2020]. URL : <https://journals.openedition.org/mefrim/892>.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- FRYE, Northrop, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Paris, Seuil, 1994.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- KELLER, Luzius, *Piranèse et les romantiques français. Le Mythe des escaliers en spirale*, Paris, José Corti, 1966.
- LEMARIE, Yannick, « Les sons, le réel insolite et le doute dans l'œuvre de Zola », dans Bouloumié, Arlette (dir.), *Écritures insolites : Cahier XXXIII* [en ligne], Angers, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 125-136 [consulté le 19 avril 2020]. URL : <https://books.openedition.org/pur/12110?ang=fr#text>.
- LOCHARD, Yves, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 1998.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *La Place des bonnes. La Domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Grasset, 1979, p. 222-260 (« Résistances »).
- MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003, p.133-234 (« Mystère et secret »).
- NOIRAY, Jacques, *Le Romancier et la machine : l'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, 1981.
- PELLINI, Pierluigi, « Thème littéraire ou *topos* banalisé ? Quelques remarques sur le statut textuel de l'argent en régime réaliste/naturaliste », dans Francesco Spandri (dir.), *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 2014, p. 31-50.
- PERROT, Michelle, *La Vie privée au XIX^e siècle*, Paris, Points, 2015.

REVERZY, Eléonore, MARQUER, Bertrand (dir.), *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle : regards d'artistes et d'écrivains*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013.

ROQUE, Georges, *L'Imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris, J. Maisonneuve, 2012.

SOLOMON, Nathalie, CHAMAYOU, Anne (dir.), *Potins, cancans et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2006.

STROBBE, Caroline, « Concierge. La difficile (recon)naissance de la femme », *Romantisme* [en ligne], n°159, 2013, p. 135-146 [consulté le 19 avril 2020]. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-1-page-135.htm#>.

VALERY, Paul, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1957.

2.7 Dictionnaires et encyclopédies

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, p. 915-950.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 2019.

GUILLAUME, Jean, « ESCALIER », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 30 décembre 2019. URL : <http://www-universalis-edu.com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/escalier>.

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues* [en ligne], consulté le 15 avril 2020. URL : http://www.leboucher.com/pdf/flaubert/b_fl_a_di.pdf.

IMBS, Paul, *Trésor de la langue française* [en ligne], consulté le 18 mars 2021. URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1002751290;>

JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* [en ligne], consulté le 19 avril 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205359t/f848.item.r=>.

LITRE, Emile, *Dictionnaire de la langue française* [en ligne], consulté le 19 avril 2020. URL : <https://www.littre.org/definition/escalier>.

MONTANDON, Alain, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Paris, Seuil, 1995.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 1992.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Introduction	3
Première partie : L’escalier dans l’espace	10
Chapitre 1. Quels escaliers ? Une typologie romanesque	12
1 Les escaliers intérieurs et extérieurs	12
1.1 Escaliers d’apparat : le style Second Empire pour une architecture d’ostentation....	12
1.2 Escaliers utilitaires : communication et transition.....	14
1.2.1 Monter d’un étage à un autre	14
1.2.2 La spécificité de l’escalier de service	15
1.2.3 La concurrence de l’ascenseur	16
1.3 Des escaliers dérobés pour un secret bien gardé ?.....	17
1.4 Le perron : l’église et l’hôtel particulier	19
1.5 La ruine : Paris des pauvres, Paris moderne	21
2 Pour une visite de l’escalier : espace de transition et notion de seuils.....	22
2.1 Le vestibule : préambule à l’escalier, prologue de la maison.....	23
2.2 Le palier, entre arrivée et départ	26
2.3 L’antichambre : de l’autre côté de la porte, un intérieur en attente.....	28
3 Zola, témoin et ethnographe de son temps.....	28
3.1 L’escalier, témoin du style second Empire : esthétique hétéroclite et éclectisme architectural	29
3.1.1 Le « wagnérisme architectural », ou quand le baroque tourne au kitsch ?	29
3.1.2 Entre « magasin d’antiquité » et inspiration Renaissance : un « éclectisme italianisant » propre au style Beaux-Arts.....	30
3.1.3 Le goût de l’orientalisme	31
3.1.4 Le souci du confort	32
3.2 Archaisme et modernité.....	33
3.2.1 La boutique des Baudu, le grand-magasin de Mouret : la croyance dans le progrès.....	33
3.2.2 L’hôtel Béraud, l’hôtel Saccard : aristocratie du passé, aristocratie moderne.....	34
3.2.3 Le chauffage et le gaz « à tous les étages »	34
Chapitre 2. Portrait de l’escalier, éthopée des personnages : une interaction littéraire	36
1 Voir l’escalier, dire l’escalier : des personnages actants pour un espace perçu.....	36
1.1 L’escalier et ses émotions.....	37

1.1.1	Les sens d'Octave et « tout ce qui affecte son corps »	37
1.1.2	Le ravissement de Denise devant les « escaliers suspendus et des ponts volants ».....	39
1.1.3	L'effarement de Gervaise au pied de la « tour creuse de la cage d'escalier ».....	40
1.1.4	La peur de la nuit chez les femmes adultères et les « hors-la-loi »	42
1.2	L'escalier et ses discours	44
1.2.1	Les ordres des maîtresses de maison et du patron : l'impératif.....	44
1.2.2	La fierté de Campardon, architecte volubile.....	45
1.2.3	L'ironie des domestiques	47
2	Construire l'escalier, constituer des personnages	49
2.1	Les escaliers à l'image des personnages.....	49
2.1.1	Des personnages-architectes	49
2.1.2	L'escalier, amplificateur des émotions	49
2.2	Les personnages à l'image des escaliers.....	50
	Chapitre 3. L'escalier, une frontière poreuse entre divers territoires.....	53
1	Public et privé, intime et extime : débordements et contagions.....	53
1.1	De l'importance des portes, ou l'intimité incertaine	54
1.1.1	L'escalier comme espace clos autarcique ?	54
1.1.2	Des scènes privées dans l'escalier public	56
1.1.3	Les portes entrebâillées pour un intérieur ouvert sur l'escalier	57
1.1.4	Continuité et contagion de l'intérieur sur l'extérieur, de l'extérieur sur l'intérieur.....	59
1.1.5	La relativité du caractère public de l'escalier	60
1.2	Le lieu du voyeurisme	62
1.2.1	Surprendre quelqu'un dans l'escalier : le lieu où l'on voit.....	62
1.2.2	Espionner quelqu'un depuis l'escalier : le lieu d'où l'on voit.....	65
1.2.3	La figure du concierge, ou l'échec de la vision	66
2	Tangible et intangible dans l'escalier : circulations en tous genres.....	68
2.1	Circulations et rencontres	68
2.1.1	Rencontrer des personnages.....	68
2.1.2	Propagation de la rumeur dans l'escalier des commérages.....	69
2.1.3	Les obstacles à la circulation	71
2.2	Du souffle au cri en passant par la mélodie et le « bruit »	72
2.2.1	Des cris, des pleurs, des rires et des chants : tout un panel de voix humaines	72

2.2.2	Froissements de robes et bruits de pas	75
2.2.3	Par « l'étroit escalier un souffle de musique montait »	76
2.2.4	Le silence de l'escalier	78
2.3	Odeurs de cuisine, odeurs de femmes : une topologie olfactive	78
2.3.1	Des « odeurs de cuisine » aux « légers fumets »	78
2.3.2	Odeurs de femmes : quelle séduction ?.....	80
Deuxième partie : Pour une sociologie de l'escalier zolien		83
Chapitre 1. L'escalier révélateur des inégalités et des hiérarchies sociales : théâtre d'ascensions et de déchéances		85
1	Les inégalités sociales symbolisées par l'escalier.....	86
1.1	Hiérarchisation et découpage de l'espace : une « ségrégation verticale ».....	86
1.1.1	Un découpage en territoires visibles	86
1.1.2	Les salariés et les domestiques relégués au faite de l'escalier	88
1.2	Théâtralités des escaliers, théâtralité dans les escaliers : pour une sociologie différenciée	88
1.2.1	Entre la comédie (de Nana à L'Assommoir)... ..	88
1.2.2	... et la tragédie de l'aristocratie dans La Curée... ..	91
1.2.3	... en passant par la tragi-comédie – ou comédie « rosse » – de Pot-Bouille.....	92
2	Montée des escaliers et ascension sociale : la quête d'un paradis	92
2.1	Du pas de la porte au bureau de Mouret : l'ascension de Denise au sein du magasin... ..	92
2.2	Un sommet euphorique au service du « regard disciplinaire » ? Des situations confuses	94
2.2.1	Octave Mouret au faite du magasin : le « regard disciplinaire »	94
2.2.2	La mort de Nana et de Geneviève au sommet de l'escalier	96
2.2.3	Habiter au sixième étage	96
2.2.4	Du « regard disciplinaire » au regard discipliné par l'objet de l'amour	97
2.3	Des escaliers qui évoluent : reflets d'ascensions.....	98
2.4	Ascension sociale, ascension biblique : atteindre quel paradis ?.....	100
2.4.1	L'escalier, motif biblique de l'ascension	100
2.4.2	La « montée du blanc » : vers un paradis terrestre.....	102
3	Chute dans l'escalier et chute sociale : déchéance et descente aux enfers	104
3.1	La « dégringolade »	104
3.1.1	Chuter dans l'escalier : destins déçus et déchéance morale.....	104

3.1.2	Ligne de crête et potentiel « joli dégât » : le cercueil de Pot-Bouille, une menace à la respectabilité	106
3.2	Le « trou, sous l'escalier » : le signe d'une déchéance ?	107
3.2.1	Gervaise et le père Bru : une niche pour mourir	107
3.2.2	La buvette de Mme Bron, « trou de cave, sous l'escalier »	108
3.2.3	Le recoin de Nana dans L'Assommoir : prologue à la déchéance morale.....	109
	Chapitre 2. L'escalier au cœur – ou non – des diverses stratégies des personnages : espace de convenance et de séduction.....	110
1	Visée de monstration : « un feu d'artifice architectural »	111
1.1	Ostentation et exposition	111
1.2	Respectabilité et image : le lieu des conventions	114
1.2.1	L'escalier et la bienséance	114
1.2.2	« Grâce », représentation, salutations distinguées et réconciliation mondaine....	115
1.2.3	La dignité bourgeoise contre l'immoralité : deux images antagonistes.....	117
1.2.4	Des normes et des rituels sociaux	119
1.2.5	L'ironie zolienne dans L'Assommoir	121
1.3	Le mensonge de l'escalier : un « temple de carton ».....	122
1.3.1	Le mensonge physique des matériaux de l'escalier	122
1.3.2	Le décalage entre l'escalier et l'envers du décor	124
2	Des valeurs d'éducation qui divergent selon la classe sociale.....	127
2.1	Les mères effrayées de Pot-Bouille : l'escalier comme espace de rencontre	127
2.2	Les enfants de L'Assommoir qui « dégringolaient les quatre escaliers à toutes les heures du jour »	128
2.3	Le surveillant de magasin : la traque dans les rayons du labyrinthe	129
3	L'escalier de l'art commercial : tout pour faire le « Bonheur des dames »	130
3.1	Une entreprise de séduction : Octave, le séducteur dans l'escalier	130
3.2	Quand Octave devient Mouret... Tout pour une « gigantesque organisation » : perdre la cliente dans les escaliers	132
3.3	Métaphore de l'armée en marche : les escaliers de la conquête	134
4	L'envers du décor : de l'absence de visée architecturale.....	135
4.1	L'escalier du manque : la négation et le rien	135
4.2	Quand les murs disparaissent	137
4.3	Ne pas faire usage de l'escalier : « voix canailles » et « tripées de lapin » jetées « par la fenêtre »	138

Troisième partie : L’escalier comme « métaphore épistémologique » : regard sur le monde, regard sur l’écriture.....	139
Chapitre 1. Le colosse et le labyrinthe : l’escalier comme métaphysique de l’égarement.....	141
1 Quand l’escalier devient personnage : la création d’un monstre	141
1.1 Des personnifications : du ventre au monstre, en passant par le géant	141
1.1.1 Métaphore corporelle et digestion : le gigantisme de l’escalier.....	141
1.1.2 Le colossal « Bonheur des dames » : un monstre tentaculaire.....	143
1.1.3 La création mythique	144
1.2 Des métaphores machiniques	145
1.2.1 L’escalier ou l’égout	145
1.2.2 La machine du « Bonheur des dames ».....	146
1.3 Des animalisations : le galop, ou l’animalité de l’effervescence	147
2 Quel labyrinthe ?.....	149
2.1 Quand le labyrinthe devient dédale : les escaliers de Piranèse.....	149
2.2 Une évasion par le voyage ou un sentiment de dérégulation ?.....	153
3 Une cathédrale de l’érotisme : une métaphysique chrétienne dévoyée	154
3.1 De la chapelle à la cathédrale	154
3.2 Une confusion des registres : l’érotisme saillant de l’escalier-chapelle	156
3.3 De l’absence de Dieu à l’omniprésence féminine : un transfert de culte	157
3.3.1 Les femmes omniprésentes dans l’escalier	158
3.3.2 Le temple du commerce et de l’argent.....	159
Chapitre 2. Objet heuristique et production de savoir : connaître le monde à travers l’escalier	162
1 Symbolique de la transparence et métaphore de la connaissance.....	162
1.1 Le fer de l’escalier, un gage de transparence.....	162
1.2 Mouvement ascendant et dynamique de connaissance.....	166
1.3 Pour une « esthétique du voyeurisme » : une œuvre qui « ouvre trop grand les portes et fenêtres » ?.....	167
1.3.1 La réalité en fuite	167
1.3.2 Voyeur ou voyant ? Un « rapport trouble au regarder »	169
1.3.3 L’escalier, « dispositif dioptrique »	170
2 Partis pris littéraires et stylisation de l’espace : une connaissance scientifique ? Zola, peintre impressionniste de l’escalier	171

2.1	Esquisse et impressions : les atmosphères de l'escalier	171
2.2	« Notations de couleurs » et jeux de lumières : le sens du contraste.....	173
2.3	Structure désaxée et « art du discontinu »	175
Chapitre 3. L'escalier, vecteur d'une « interrogation sur l'acte romanesque »		177
1	Dynamique scripturale et motif structurant : la fonction dramatique de l'escalier.....	177
1.1.	La « description ambulatoire » : discours de parcours et parcours de discours	177
1.2.	Espace de passage, espace de transition : entrer et voyager dans l'espace romanesque.....	180
1.2.1.	L'escalier, espace de l'incipit : le passage d'un seuil.....	180
1.2.2.	L'escalier, structure du récit : un « récit de voyage d'un ordre particulier » ...	181
2	L'escalier, analogon du texte littéraire : « voir le langage » (R. Barthes) comme « voir l'architecture » (P. Hamon).....	184
2.1	Une question d'image : artifice de la chose créée et exposition par l'escalier	185
2.2	Une question de vocabulaire : la rhétorique de l'escalier.....	186
2.3	Une question de structure : schéma narratif et construction en escalier.....	188
Conclusion		190
Annexes.....		195
Bibliographie		211
1	Corpus primaire	212
2	Corpus secondaire	212
2.1	Études sur l'espace et l'architecture dans les œuvres de Zola.....	212
2.2	Les manuscrits et les croquis : pour une étude génétique de l'escalier chez Zola...	213
2.3	Ouvrages critiques généraux sur Zola	214
2.4	Littérature, espace et architecture	214
2.5	Approches historiques et esthétiques de l'architecture.....	216
2.6	Histoire culturelle et littéraire	216
2.7	Dictionnaires et encyclopédies	218
Table des matières		219