

Anna Kaczmarek-Wisniewska (<https://orcid.org/0000-0002-8828-7039>)

Université d'Opole

Une palette intentionnelle et significative : le symbolisme des couleurs dans quelques romans zoliens

Dans le monde des belles lettres, la couleur représente un potentiel artistique et esthétique incalculable :

Employer la couleur, c'est faire voir d'un point de vue à la fois réaliste et symbolique : avec leurs armes, les écrivains colorent la sphère romanesque de manière à défendre des valeurs, à mettre en exergue des événements porteurs de sentiments, à scénariser le quotidien de l'Histoire en mouvement¹.

Flaubert disait même : « J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance »². Ces propos du « coloriste ardent »³ de la génération réaliste s'appliquent d'une manière tout à fait particulière au courant naturaliste et à son ambition de peindre, avec les paroles, un portrait « photographique » de la réalité, le plus fidèle possible, compte tenu des nuances les plus subtiles des couleurs ; ainsi, « au sein de l'écriture romanesque, la notation de couleur est mise au service de la description naturaliste »⁴. Il est évident que chez un romancier tel que Zola, parfaitement conscient des enjeux de l'écriture romanesque, la notation des couleurs sera soumise à une vision cohérente de la totalité de la *diegesis*, ce qui mène à un choix consciencieux et réfléchi des coloris de la palette utilisée. En effet, « la couleur et la lumière sont [...] les principes fondamentaux de la plastique zolienne »⁵.

Un lecteur attentif des romans respectifs du cycle des *Rougon-Macquart* s'apercevra pourtant vite que les choix coloristiques de l'auteur relèvent de son imagination, de sa vision intérieure, beaucoup plus que du principe naturaliste de l'exactitude de la description. Autrement dit, si Zola déclare vouloir tout voir à travers un « écran réaliste », censé être « un simple verre à vitre, très mince, très clair, [n'entraînant] point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte,

¹ G. Melison-Hirchwald, « Les couleurs du pouvoir politique sous le ciel parisien », *Romantisme* 2012/3 (n° 157), p. 76.

² P. Monnier, « Gustave Flaubert coloriste », *Mercur de France*, t. CLII, 1^{er} déc. 1921, pp. 401–417.

³ Zola sur Flaubert, dans *La Réforme* du 15 septembre 1878, cité d'après : R. Dumesnil, Préface, [in :] G. Flaubert, *Salammô*, Les Belles Lettres, Paris 1944, pp. CLVIII-CLIV.

⁴ A. Pagès, O. Morgan, *Guide Émile Zola*, Ellipses, Paris 2002, p. 387.

⁵ I. Veloso, « Le discours esthétique dans les romans d'Émile Zola », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2002, n° 54, p. 418.

franche et naïve »⁶, l'objectivité de la palette dont il se sert n'est pas toujours modèle. La cause en est assez complexe. D'une part, il ne faut pas oublier que le jeune Zola avait rêvé de devenir peintre, et non écrivain ; de cette époque, « il garda [...] une sensibilité artistique dont témoignent à la fois ses engagements auprès des artistes et les véritables tableaux que l'on trouve dans ses romans »⁷, et c'est cette sensibilité, ce sens pictural spécifique, qui lui inspire une certaine liberté de création dont il n'hésite pas à profiter. D'autre part, le romancier « était myope et ne voyait pas le moindre détail à dix pas devant lui »⁸, ce qui laisse deviner la portée de l'imagination dans le processus zolien d'écriture. S'il est donc indubitable que « ce myope savait voir, et [...] sa myopie [...] n'a rien empêché son regard d'être singulièrement efficace »⁹, la notation des couleurs se trouve souvent délibérément modifiée par la volonté du romancier, l'objectivité de la description cédant la place à une valeur symbolique intentionnelle. Pour Zola, désireux de se libérer de « la tyrannie exercée par la quête de la vérité optique [...], à rendre le monde sous un aspect [...] plus expressif »¹⁰, la couleur devient ainsi un enjeu personnel.

La vision chromatique zolienne s'articule en deux volets. D'une part, dans les romans où l'on rencontre une abondance d'objets rassemblés en un endroit, le lecteur se retrouve face à un bariolage fou, une vraie orgie des nuances et des variations de coloris. Tel est le cas du *Ventre de Paris* avec ses montagnes de nourriture entassées dans les Halles ; de *La Faute de l'abbé Mouret* avec ses milliers de fleurs du jardin du Paradou ; de *Au Bonheur des dames* avec ses vitrines et ses étalages polychromes du grand magasin ; et surtout de *L'Œuvre* qui, en tant qu'un roman sur la peinture, est en fait un roman sur la couleur. De l'autre, regardé de plus près, l'entourage des Rougon, des Macquart et des Mouret s'avère être dépeint avec une palette plutôt restreinte, limitée aux couleurs fondamentales qui apparaissent séparément ou en tandems fortement contrastés et dominant visiblement la description. Ce sont justement ces couleurs dominantes qui sont investies d'une remarquable charge symbolique : étant plus que des ornements ou des détails, elles entrent en relation avec les caractères des personnages et avec leurs comportements qu'ils déterminent ou dont ils sont l'expression. L'importance de la couleur s'avère donc tellement grande qu'on peut voir en cette dernière comme une protagoniste à part des *Rougon-Macquart* : « Chez Zola comme chez les impressionnistes, la lumière et les couleurs, décrites ou présentées avec surenchère, occupent une place digne de celle d'un personnage »¹¹.

Puisqu'il serait impossible de rendre, dans l'espace d'un article, la richesse et la diversité des couleurs des romans « de bariolage », nous allons nous concentrer, dans

⁶ É. Zola, lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, [in :] *Chroniques et Polémiques II, Œuvres complètes*, t. XIV, Tchou, Paris 1970, p. 1313.

⁷ *Zola peintre*, dossier de l'exposition virtuelle « Émile Zola » à la Bibliothèque nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/zola/zola/pedago/fiches/peintre5.pdf> (consulté le 30.01.2018).

⁸ H. Mitterand, « Le regard d'Émile Zola », *Europe* n° 468-469, 1968, p. 182.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ I. Veloso, *op. cit.*, p. 418.

¹¹ J. Lachapelle, « Du naturalisme pictural à l'impressionnisme zolien », *Postures*, dossier « Arts, littérature : dialogues, croisements, interférences », n° 7, 2005, pp. 104-122.

la présente esquisse, sur la signification des couleurs de la palette fondamentale qui semblent dominer dans quelques romans particuliers. Et encore, étant donné le volume de la production romanesque concernée, nous n'analysons que quelques exemples qui nous ont paru particulièrement pertinents. La « typologie » proposée ci-dessous, totalement subjective, ne prétend nullement à l'exhaustivité ; toutefois, cette courte analyse chromatique du cycle zolien nous paraît susceptible de démontrer la spécificité de la vision zolienne des teintes de l'univers, aussi bien réel que celui créé par sa plume.

Le blanc et le bleu, couleurs virginales

À la seconde moitié du XIX^e siècle, le culte de la Vierge Marie ressuscite avec éclat. En 1854, le pape Pie IX érige l'immaculée conception de Marie en article de foi ; l'iconographie catholique présente désormais la Mère de Dieu habillée en blanc ou en bleu. C'est à cette époque aussi que le blanc devient la couleur des robes de mariées, étant donné que la symbolique du blanc inclut les emblèmes de pureté, vertu et chasteté¹². Quant au bleu, couleur du ciel et de l'eau, il est associé, dans toutes les mythologies, à la divinité, étant une teinte qui attire l'homme vers l'infini et éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel¹³. Zola, agnostique et anticlérical, mais bien conscient de l'éveil du mysticisme qui accompagne le culte marial, utilise les deux couleurs avec leur connotation céleste et virginal dans deux romans, *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Rêve*.

Dans le premier, un jeune prêtre, Serge Mouret, voue une dévotion particulière à la Vierge qu'il s'imagine comme « la dame bleue se montrant aux petits bergers, la blancheur nocturne vue entre deux nuages [...] »¹⁴. Dans ses fantasmes, dont le fond est profondément érotique sans qu'il s'en rende compte, Serge voit Marie comme une « belle dame [qui] le prot[ège], [avec ses] deux yeux bleus très doux » (*FAM*, 107), une « blancheur mise au pied de la Trinité redoutable » (*FAM*, 109), une maîtresse divine dont l'arrivée il attend avec un espoir mêlé de crainte. Inspiré par les tendres images de la Vierge qu'il collectionne dès son enfance, il se la représente couronnée de fleurs blanches ; il s'oublie dans l'extase devant la statue de son idole, « s'écras[e] à ses pieds, pour être sa chose, son rien, la poussière effleurée du vol de sa robe bleue » (*FAM*, 110). En effet, tout le chapitre XIV du roman suit ce culte quasi blasphématoire de Marie, au rythme des litanies mariales dont les formules – Maison d'or, Tour de David, Porte du Ciel etc. – semblent envelopper le prêtre prosterné d'un nimbe blanc et bleu.

À son tour, le personnage principal du *Rêve*, Angélique, une jeune brodeuse exaltée, s'enthousiasme pour la vie des saints présentée dans *La Légende dorée* et rêve d'être aussi pure que les saintes vierges décrites dans ce texte. Le blanc et le bleu semblent

¹² Cf. http://www.cvm.qc.ca/artsplastiques/510_a14/6_Symbolisme.htm (consulté le 11.02.2018). Toutes les remarques sur la signification des couleurs particulières viennent de ce site.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ É. Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Fasquelle, Paris 1969, p. 117. Les citations de ce roman seront désormais signalées dans le texte par l'abréviation (*FAM*, numéro de la page).

l'accompagner partout : de sa petite chambre peinte simplement à la chaux, d'une « nudité blanche »¹⁵, au fond bleu du vitrail de la cathédrale restauré par Félicien d'Hautecœur ; du linge blanc qu'elle lave dans les eaux bleues de la Chevrotte, à l'« horizon de la plaine bleue » (R, 152) brodé par elle sur la mitre pour l'évêque. Les deux couleurs sont surtout visibles dans la scène finale du roman : d'un côté, il y a la blancheur de la robe de mariée d'Angélique, une robe « [...] de moire blanche, simplement couverte de vieilles malines, que retenaient des perles. [...] Et rien autre, pas une fleur, pas un bijou, rien que ce flot léger, ce nuage frissonnant » (R, 309), qui, en lui donnant les allures d'une vierge de vitrail, l'enveloppe d'un « charme mystérieux de vision » (R, 309) ; de l'autre, on perçoit, lors de la messe du mariage, « la nuée odorante qui bleuissait dans l'air » (R, 315), montant avec des volées de l'encensoir. En mourant à la sortie de l'église, Angélique réalise l'idéal de la virginité perpétuelle, d'où son « envollement triomphal [...] au plein paradis des légendes » (R, 318).

Un exemple tout à fait opposé de l'usage de ces deux couleurs célestes apparaît dans le chapitre XI de *Nana* où le blanc et le bleu portés par une fille publique deviennent une provocation face au public qui l'observe. En effet, le jour du Grand Prix de Paris, la courtisane arrive au Bois de Boulogne dans un magnifique attelage, portant

[...] les couleurs de l'écurie Vandeuves, bleu et blanc, dans une toilette extraordinaire : le petit corsage et la tunique en soie bleue [...] ; puis, la robe en satin blanc, les manches de satin blanc, une écharpe en satin blanc en sautoir [...]. Avec ça [...], elle s'était posé une toque bleue à plume blanche sur son chignon¹⁶.

Son landau est rempli de bouquets de roses blanches et de myosotis bleus. Ce *look* gai et innocent, scandalisant à première vue à cause de la personne qui l'arbore, va pourtant vite devenir un modèle à imiter pour les dames de la haute société. Nana, la « mouche d'or » qui capitalise son corps sans honte et ruine les hommes sans scrupules, prend les allures d'un démon face à Angélique, vierge exaltée et mystique, et sa tenue blanche est comme une caricature cynique de la robe de l'autre. L'usage « à rebours » du symbolisme traditionnel de ces deux couleurs souligne l'ironie du romancier, omniprésente dans la création de ses protagonistes.

Le rose, couleur de la nudité

La culture occidentale voit dans le rose la couleur de la délicatesse, de la séduction et du romantisme, une teinte réservée surtout à l'univers féminin. En effet, sa signification positive est associée aux notions telles que féminité, romantisme, séduction, bonheur, tendresse, jeunesse. Pourtant, étant une couleur réservée aux filles, le rose donne aussi lieu à des connotations négatives : le double sens du mot « fille » fait penser à la fille des rues, ce qui évoque à son tour la couleur de la peau nue. Et c'est justement ce sens que Zola exploite abondamment dans *La Curée*, histoire de Renée

¹⁵ É. Zola, *Le Rêve*, Fasquelle, Paris 1978, p. 82. Désormais dans le texte : (R, numéro de la page).

¹⁶ É. Zola, *Nana*, Fasquelle, Paris 1978, p. 319. Désormais dans le texte : (N, numéro de la page).

Saccard, une grande dame du Second Empire qui cherche toujours de nouvelles sensations dans les bras de ses nombreux amants. C'est à elle, entre autres, que Zola fait allusion en constatant : « Nous avons beaucoup de grandes dames qui sont des filles »¹⁷. Dans les descriptions de l'entourage de Renée, l'écrivain joue constamment sur ce double statut de son personnage, en soulignant, d'un côté, la richesse et l'élégance de ses appartements, et de l'autre, leur ambiance équivoque et troublante créée par les diverses nuances du rose qui y domine :

L'appartement particulier de Renée était un nid de soie et de dentelle, une merveille de luxe coquet [...]. Un grand lit gris et rose [...] emplissait toute une moitié de la chambre [à coucher] [...]. Cette chambre avait une harmonie douce, un silence étouffé. Aucune note trop aiguë [...] ne chantait dans la phrase rêveuse du rose et du gris [...]. Mais la merveille de l'appartement, la pièce dont parlait tout Paris, c'était le cabinet de toilette [...]. Le gris rose de la chambre à coucher s'éclairait ici, devenait un blanc rose, une chair nue [...]. [La] baignoire rose, [l]es tables et [l]es cuvettes roses [...] prenaient des rondeurs de chair, des rondeurs d'épaules et de seins [...]. C'était la grande nudité¹⁸.

Montrer une Parisienne jeune et belle dans un encadrement ainsi décrit, sur lequel, en plus, elle « laissait [...] l'empreinte, la tiédeur, le parfum de son corps » (C, 247), c'est suggérer qu'il s'agit d'une femme qui n'hésite pas à répandre son charme érotique, à l'amplifier grâce à un choix consciencieux d'objets et de détails, et à en profiter pour satisfaire ses caprices. Dans ses appartements, Renée devient ainsi une amante lascive, la grande odalisque, la reine de la fête impériale imprégnée de sensualité.

Le jaune, couleur de l'envie

Dans la préface du roman initial du cycle, *La Fortune des Rougon*, Zola précise : « *Les Rougon-Macquart*, le groupe, la famille que je me propose d'étudier a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge qui se rue aux jouissances »¹⁹. Le nœud de cette famille est le ménage des Rougon, Pierre et Félicité, petits marchands de Plassans. Si le mari est un peu lourd, étant « un paysan à peine dégrossi »²⁰ qui rêve juste d'une situation stable et sûre, la femme, très ambitieuse, intelligente et rusée, « s'était promis de faire un jour crever d'envie la ville entière par l'étalage d'un bonheur et d'un luxe insolents » (FR, 79). Cette envie, ruminée dans sa tête pendant de longues années, tourne enfin en obsession : Félicité finit par se persuader que les Rougon sont prédestinés à devenir la famille la plus vénérée de la ville. Elle consacre à cette idée tous ses efforts, en sacrifiant aux manigances et aux intrigues, censées apporter la splendeur et la richesse à la famille,

¹⁷ É. Zola, *Comment elles poussent*, [in :] *Chroniques et Polémiques II*, op. cit., p. 530.

¹⁸ É. Zola, *La Curée*, Fasquelle, Paris, 1978, pp. 245–250. Désormais dans le texte : (C, numéro de la page).

¹⁹ É. Zola, Préface, [in] *La Fortune des Rougon*, Fasquelle, Paris 1979, p. 7.

²⁰ É. Zola, *La Fortune des Rougon*, op. cit., p. 80. Désormais dans le texte : (FR, numéro de la page).

jusqu'au capital de la maison Rougon. Le théâtre principal de son activité est son salon que Félicité arrange d'une manière bien curieuse :

Il était garni d'un meuble de velours jaunâtre, à fleurs satinées. [...] Pour tout embellissement, Félicité obtint qu'on tapissât la pièce d'un papier orange à grands ramages. Le salon avait pris ainsi une étrange couleur jaune qui l'emplissait d'un jour faux et aveuglant ; le meuble, le papier, les rideaux de fenêtre étaient jaunes ; le tapis et jusqu'aux marbres du guéridon et des consoles tiraient eux-mêmes sur le jaune (FR, 98).

Ce décor n'est point fortuit. En effet, le symbolisme traditionnel des couleurs associe le jaune à l'intuition, à la capacité de renouvellement, à l'entrain, la jeunesse et l'audace, mais aussi à l'instabilité et à la vanité : « Symbole de l'estime de soi, de la confiance en soi, de l'égo, de la puissance, du pouvoir, [...] il révèle un besoin de supériorité et à l'extrême, la volonté de puissance aveugle manifestée en prétentions exagérées à une supériorité factice [...] »²¹. C'est cet aspect négatif du symbolisme du jaune que Zola exploite profusément dans le roman en question.

Des connotations quasiment identiques caractérisent l'or, une variante du jaune ; cependant, s'il est aussi porteur de puissance, il ne pointe pas tellement le pouvoir et l'égo, mais plutôt la puissance par l'argent, étant la couleur du faste et du luxe. Chez Zola, il apparaît souvent à outrance, ce qui en fait la couleur du mauvais goût et du kitsch, attribut des espaces lourds et étouffants. Telle est sans doute sa signification dans l'hôtel de Nana, une fille sans goût pour laquelle l'or est surtout une mesure de son succès de fille de banlieue enrichie. Le bâtiment, arrangé avec « une bêtise tendre et une splendeur criarde » (N, 287), plein de meubles précieux et de bibelots raffinés, « gardait le ton du viel or, fendu de vert et de rouge » (N, 288). Il en est de même pour l'hôtel des Saccard, dans *La Curée* : Aristide Saccard, un parvenu millionnaire, réussit à réaliser son rêve d'autrefois, celui de profiter de la pluie des pièces d'or tombant dans les mains des spéculateurs lors de la transformation haussmannienne de Paris, et il finit par vivre dans un superbe palais meublé de palissandre et or, dans lequel le « fleuve d'or », les « poignées de louis jetées par les fenêtres » (C, 184) témoignent bien de la fièvre d'argent et de puissance incarnée par son propriétaire.

Le rouge, couleur du sang léthal ou vital

De toutes les valeurs symboliques attribuées au rouge, couleur de la vitalité et de l'action, de l'optimisme, de la vigueur, mais aussi de la haine, de la colère et du combat, l'écrivain exploite surtout celle du sang, celui-ci étant « une des grandes hantises de l'époque et de Zola »²². En effet, le sang coulant abondamment tout au long du cycle, le rouge y est une des couleurs les plus importantes. Reflété par le nom même des Rougon, gens sans scrupules dont le *spiritus movens* est le désir du pouvoir et de l'argent et qui

²¹ http://www.cvm.qc.ca/artsplastiques/510_a14/6_Symbolisme.htm, *op. cit.*

²² C. Becker, G. Gourdin-Servenière, V. Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Laffont, Paris 1993, p. 383.

n'hésitent pas à recourir aux instincts les plus bas pour atteindre leurs buts, il revient de façon récurrente dans les innombrables images du sang répandu suite à une violence individuelle ou collective. En effet, l'écarlate, cette nuance spécifique du rouge associée au sang, apparaît autant dans les romans touchant aux grandes idées du siècle – des luttes politiques (*La Fortune des Rougon*), sociales (*Germinal*) ou des guerres (*La Débâcle*) –, que dans ceux portant sur les crimes « ordinaires » des particuliers, comme *La Bête humaine*. Le sang versé pour les grandes causes est, par exemple, celui des taches couvrant le carabine avec lequel, en 1851, on a tué le jeune Silvère Mouret, dans le roman initial ; celui de *Germinal*, imprégné tout entier de la « vision rouge de la révolution [...], [d'une] soirée sanglante » pendant laquelle « il ruissellerait du sang des bourgeois »²³ ; enfin, celui du panorama du Paris ensanglanté de la Commune dans *La Débâcle*, l'avant-dernier livre de la série. Quant aux crimes individuels, c'est peut-être au chapitre XI de *La Bête humaine* qu'on trouve le sommet du macabre, le meurtre brutal de Séverine par Jacques ayant pour théâtre une vraie « auberge rouge » : la décoration de la chambre d'hôtel aux murs, tapis et rideaux rouges a la même couleur que le sang de la victime, ce « flot rouge qui ruisselait entre les seins, s'épandait sur le ventre, jusqu'à une cuisse, d'où il retombait en grosses gouttes sur le parquet »²⁴.

Ajoutons encore que les images du sang semblent tellement ancrées dans l'imaginaire zolien que, à côté des vraies, il en apparaît plusieurs fantasmagoriques, comme celle du soleil couchant dans le chapitre V de la cinquième partie de *Germinal* : « À ce moment, le soleil se couchait, les derniers rayons d'un pourpre sombre, ensanglantaient la plaine. Alors la route semblait charrier du sang, les femmes, les hommes continuaient à galoper, saignants comme des bouchers en pleine tuerie » (*G*, 334).

Certes, le sang est aussi un liquide vital, le véhicule de la vie ; cependant, chez Zola, même dans ce rôle positif, il provoque la peur et la répulsion. L'exemple de Pauline Quenu, dans *La Joie de vivre*, le montre bien : à l'arrivée du premier sang menstruel, la jeune fille est horrifiée, elle se croit perdue ; blanche de terreur, « elle croyait que ses veines se vidaient par ce ruisseau rouge [...]». « Tout est fini, je vais mourir »²⁵, crie-t-elle. La science ne la calmera que longtemps après.

Toutes ces évocations du sang et de sa couleur confirment qu'« [i]l y a [chez Zola] une poétique du sang, c'est une poétique du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux »²⁶.

Le vert, couleur de la vie victorieuse

Zola est un grand admirateur de la vie qui est, tout comme pour son *alter ego*, le docteur Pascal, sa seule croyance et son mythe le plus cher. Dès *La Fortune des*

²³ É. Zola, *Germinal*, Fasquelle, Paris 1982, p. 334. Désormais dans le texte : (*G*, numéro de la page).

²⁴ É. Zola, *La Bête humaine*, Fasquelle, Paris 1980, p. 391.

²⁵ É. Zola, *La Joie de vivre*, Fasquelle, Paris 1969, p. 67.

²⁶ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. L'essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1942, p. 73.

Rougon, le romancier ne laisse aucun doute sur sa conviction que la vie l'emportera toujours sur la mort. Ainsi, dans son cycle, le vert, couleur de l'espoir et de la chance, de la nature et de la sève éternelle, de la renaissance et de l'épanouissement, est logiquement et conséquemment associé à la vie. Un des symboles les plus puissants en est peut-être l'arbre géant qui domine, grâce à sa taille et à l'intensité de sa teinte, la mer de verdure du Paradou, dans *La faute de l'abbé Mouret* :

Il avait une taille géante, un tronc qui respirait comme une poitrine, des branches qu'il étendait au loin [...]. Il semblait bon, robuste, puissant, fécond ; il était le doyen du jardin, le père de la forêt, l'orgueil des herbes, l'ami du soleil [...]. De sa voûte verte, tombait toute la joie de la création [...]. [I]l n'y avait là qu'une verdure, [...] qu'une ronde, drapée partout de la soie attendrie des feuilles, tendue à terre du velours satiné des mousses (*FAM*, 267).

C'est sous cet arbre suant la sensualité et la fécondité que Serge et Albine se donnent l'un à l'autre, entrant ainsi « dans l'éternité de la vie » (*FAM*, 273).

La vie est tellement puissante qu'elle se nourrit même de la mort, élément d'ailleurs nécessaire du *circulus vital*. L'exemple en est, dans le roman initial, l'aire Saint-Mittre, ancien cimetière désaffecté devenu un coin de verdure formidable : « De la route [...] on apercevait les pointes des herbes qui débordaient les murs ; et dedans, c'était une mer d'un vert sombre, profonde, piquée de fleurs larges, d'un éclat singulier » (*FR*, 10). Transformé en place publique après le transfert du cimetière, l'aire devient le lieu préféré des amoureux qui cherchent l'abri dans « une allée [...] large [qui] est un désert, une bande de verdure d'où l'on ne voit que des morceaux de ciel » (*FR*, 14).

La victoire de la « vie ardente » (*FR*, 15) est aussi confirmée par la dernière page de *Germinal*, où le vert, couleur nouvelle dans ce roman bâti sur le contraste du rouge et du noir, est lié au thème de la germination présent dans le titre : la vie y jaillit des végétations printanières, « les bourgeons crêv[ent] en feuilles vertes, les champs tressaill[ent] de la poussée des herbes » (*G*, 502).

Le noir, couleur du malheur et/ou du danger

Le noir, négation de la lumière, est le symbole du néant, de l'erreur, de ce qui n'est pas ; il s'associe à la nuit, à l'ignorance, au mal, à ce qui est faux. Omniprésent dans le cycle entier des *Rougon-Macquart*, le noir s'inscrit parfaitement dans ce symbolisme. Véhiculé par les noms même des Macquart (venant de *macula* – tache²⁷) et des Mouret (association phonétique : mort, deuil), il est d'abord la couleur de tous les mauvais augures. Citons à ce propos la soutane de l'abbé Faujas dans la maison des Mouret, la famille qu'il va anéantir, dans *La Conquête de Plassans* ; la chambre sinistre de l'hôtel où Gervaise passe sa première nuit à Paris, dans *L'Assommoir* ; les yeux et les barbes noires des Juifs, spéculateurs impitoyables qui vont ruiner Saccard, dans *L'Argent* ; ou encore les nuages sombres couvrant constamment le ciel à Bonneville où la vie de

²⁷ A. Pagès, O. Morgan, *op. cit.*, p. 387.

Pauline Quenu prendra son tournant tragique, dans *La Joie de vivre*. Ensuite, le noir est la couleur de la pauvreté et de la peine, l'expression « misère noire » étant une des plus souvent utilisées par Zola pour parler du peuple et des conditions de son existence. Enfin, associé au mystère, à l'inquiétude, à la menace, le noir traduit l'obsession zolienne de l'obscurité et du souterrain ; le meilleur exemple en est *Germinal* où tout semble comme couvert d'une couche de charbon : de la « nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre » (G, 7), en passant par le gouffre du Voreux, un énorme trou ténébreux qui, aux yeux d'Étienne Lantier, se nourrit de la chair humaine, « avala[n]t des hommes par bouchées de vingt et de trente » (G, 29), jusqu'à « l'armée noire » (G, 503) des futurs vengeurs prédite par les dernières phrases du livre.

D'autres couleurs encore pourraient s'ajouter à cette revue (qui, soulignons-le, ne prétend point être une « chromo-analyse » complète du cycle zolien) ; citons, à titre d'exemple, le « gris bleuâtre » de Paris vu par Hélène Grandjean des hauteurs du Passy, dans *Une Page d'amour*, ou la singulière nuance livide du ciel et de la mer à Bonneville, dans *La Joie de vivre*, les deux servant visiblement à anéantir Hélène et Pauline, à les dissoudre dans une existence monotone où rien de positif ne les attend plus. Dans l'œuvre zolienne, la couleur, qu'elle soit explicite ou implicite, contribue toujours à la facture du sens : « les couleurs du roman reflètent et créent du sens, de l'action, du suspense et même des paroles. Les couleurs participent à la représentation du crime (et de la fêlure), de la sexualité, des milieux, et à la mise en place des jeux lexicaux et sémantiques [...] »²⁸.

Si les choix chromatiques de l'écrivain sont toujours intentionnels et soignés, ils n'en sont pas moins subjectifs. Car, rejetant toute contrainte extérieure, c'est à la volonté de l'artiste et à sa vision personnelle que Zola attribue le pouvoir absolu en ce qui concerne l'esthétique de l'œuvre : « Il sera toujours permis à un artiste de génie de nous faire voir la création en vert, en bleu, en jaune ou en toute autre couleur qu'il lui plaira ; [...] il suffira que les images reproduites aient l'harmonie et la splendeur de la beauté », écrit-il²⁹. Au XX^e siècle, ce n'est pas dans les écrits sur l'art mais dans la linguistique que son avis trouvera une confirmation, avec ces propos d'Émile Benveniste :

Les couleurs sont désignées, elles ne désignent pas ; elles ne renvoient à rien, ne suggèrent rien d'une manière univoque. L'artiste les choisit, les amalgame, les dispose à son gré sur la toile, et c'est finalement dans la composition seule qu'elles s'organisent et [...] prennent une signification, par la sélection et l'arrangement³⁰.

Ainsi, les couleurs nous imposent l'image de l'auteur et façonnent notre rapport à la représentation du monde véhiculée par la série zolienne, et, par conséquent, à l'Histoire qui s'y reflète.

²⁸ T. van Til Rusthoven, *Chromo-analyse des personnages dans « La Bête humaine » d'Émile Zola*, thèse de doctorat à l'Université de Toronto, 1996, en ligne : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/12089/1/NQ35447.pdf> (consulté le 27.07.2018).

²⁹ É. Zola, lettre à Antony Valabrègue, *op. cit.*, p. 1311.

³⁰ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, p. 53.

Bibliographie

- Bachelard G., *L'eau et les rêves. L'essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1942.
- Becker C., Gourdin-Servenière G., Lavielle V., *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Laffont, Paris 1993.
- Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966.
- Dumesnil R., préface, [in :] G. Flaubert, *Salammbô*, Les Belles Lettres, Paris 1944.
- Lachapelle J., « Du naturalisme pictural à l'impressionnisme zolien », *Postures*, dossier « Arts, littérature : dialogues, croisements, interférences », n° 7, 2005.
- Melison-Hirschwald G., « Les couleurs du pouvoir politique sous le ciel parisien », *Romantisme* 2012/3 (n° 157).
- Mitterand H., « Le regard d'Émile Zola », *Europe* n° 468–469, 1968.
- Monnier P., « Gustave Flaubert coloriste », *Mercure de France*, t. CLII, 1^{er} déc. 1921.
- Pagès A., Morgan O., *Guide Émile Zola*, Ellipses, Paris 2002.
- Til Rusthoven T. van, *Chromo-analyse des personnages dans « La Bête humaine » d'Émile Zola*, thèse de doctorat à l'Université de Toronto, 1996, disponible en ligne : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/12089/1/NQ35447.pdf>.
- Veloso I., « Le discours esthétique dans les romans d'Émile Zola », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2002, n° 54.
- Zola É., *Comment elles poussent*, [in :] *Chroniques et Polémiques II, Œuvres complètes*, vol. XIV, Tchou, Paris 1970.
- Zola É., *Les Rougon-Macquart*, Fasquelle, Paris, 1969–1982 :
- *La Fortune de Rougon*, 1979 ;
 - *La Curée*, 1978 ;
 - *La Faute de l'abbé Mouret*, 1969 ;
 - *Nana*, 1978 ;
 - *La Joie de vivre*, 1969 ;
 - *Germinal*, 1982 ;
 - *Le Rêve*, 1978 ;
 - *La Bête humaine*, 1980.

Zola É., lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, [in :] *Chroniques et Polémiques II, op. cit.*

Sites Web

- Zola peintre*, dossier de l'exposition virtuelle « Émile Zola » à la Bibliothèque nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/zola/zola/pedago/fiches/peintre5.pdf> (consulté le 30.01.2018).
- http://www.cvm.qc.ca/artsplastiques/510_a14/6_Symbolisme.htm (consulté le 11.02.2018).

Mots-clés

Zola, Rougon-Macquart, couleur, symbolisme

Abstract

An intentional and significant palette : colour symbolism in some of Emile Zola's novels

Abstract: In naturalist novels, aiming to depict the reality as faithfully as possible, colours are particularly important, and need to be carefully selected. An attentive reader of Zola's *Rougon-Macquart* series might notice a very special use of colours that are often charged with an important symbolic value: being not only an ornament or a detail, they frequently influence and/or express the characters' features. The proposed classification shows some most relevant examples of Zola's conception of colours in selected parts of the series.

Keywords

Zola, Rougon-Macquart, colour, symbolism