

Chapitre I

(*La Bête humaine*, pages 27 à 28)

En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain d'une livre, le pâté et la bouteille de vin blanc. Mais le matin, avant de descendre à son poste, la mère Victoire avait dû couvrir le feu de son poêle, d'un tel poussier, que la
5 chaleur était suffocante. Et le sous-chef de gare, ayant ouvert une fenêtre, s'y accouda.

C'était impasse d'Amsterdam, dans la dernière maison de droite, une haute maison où la Compagnie de l'Ouest logeait certains de ses employés. La fenêtre, au cinquième,
10 à l'angle du toit mansardé qui faisait retour, donnait sur la gare, cette tranchée large trouant le quartier de l'Europe, tout un déroulement brusque de l'horizon, que semblait agrandir encore, cet après-midi là, un ciel gris du milieu de février, d'un gris humide et tiède, traversé de soleil.

15 En face, sous ce poudrolement de rayons, les maisons de la rue de Rome se brouillaient, s'effaçaient, légères. À gauche, les marquises des halles couvertes ouvraient leurs porches géants aux vitrages enfumés, celle des grandes lignes, immense, où l'œil plongeait, et que les bâtiments de la poste
20 et de la bouillotterie séparaient des autres, plus petites, celles d'Argenteuil, de Versailles et de la Ceinture ; tandis que le pont de l'Europe, à droite, coupait de son étoile de fer la tranchée, que l'on voyait reparaître et filer au-delà, jusqu'au sommet du tunnel des Batignolles. Et, en bas de la fenêtre même,
25 occupant tout le vaste champ, les trois doubles voies qui sortaient du pont se ramifiaient, s'écartaient en un éventail dont les branches de métal, multipliées, innombrables, allaient se perdre sous les marquises. Les trois postes d'aiguilleur, en avant des arches, montraient leurs petits jardins nus. Dans
30 l'effacement confus des wagons et des machines encombrant les rails, un grand signal rouge tachait le jour pâle.

INTRODUCTION

Situer le passage

Il s'agit de l'ouverture du roman. Selon le procédé qui lui est familier, Zola met en place ses personnages dans un décor. Roubaud, sous-chef de gare au Havre, attend sa femme Séverine dans une chambre de la maison appartenant à la Compagnie des chemins de fer de l'Ouest, donnant sur la gare Saint-Lazare. Il se met à la fenêtre et regarde au dehors.

Dégager des axes de lecture

Ce texte nous invite à étudier comment la mise en place du décor et des personnages, selon le propos et la méthode des naturalistes, ancre l'histoire dans le réel. Mais cette description se double d'éléments poétiques ou symboliques qui relèvent de la vision de l'artiste et qui font du début du roman la véritable matrice de l'œuvre tout entière.

PREMIER AXE DE LECTURE

LA MISE EN PLACE DU DÉCOR ET DES PERSONNAGES

Le récit commence, comme souvent chez Zola (voir *L'Assommoir*, *Au Bonheur des Dames*, *Germinal*...), par l'entrée d'un personnage dans un décor.

Le texte s'organise selon un mouvement qui va de l'intérieur, la chambre (premier paragraphe), vers l'extérieur, le quartier de l'Europe (deuxième et troisième paragraphes).

Les personnages et le décor intérieur

Les personnages et le décor sont supposés connus du lecteur, puisque Roubaud est nommé sans autre information à son sujet (l. 1), et que l'article défini est employé pour « la chambre » (l. 1), sans autre précision.

Des détails signifiants connotent un milieu populaire : la façon dont sont nommés les personnages : « la mère Victoire » (l. 3) ;

Roubaud, désigné par son seul nom de famille, sans que son prénom soit indiqué (l. 1) ; la nourriture qu'il apporte : « le pain d'une livre, le pâté et la bouteille de vin » (l. 2).

Les informations seront distribuées peu à peu :

- sur le métier de Roubaud : il est « sous-chef de gare au Havre » (l. 5) ;
- sur la chambre, « où la Compagnie de l'Ouest logeait certains de ses employés » (l. 8-9) ;
- sur le quartier, délimité de façon précise : « impasse d'Amsterdam », « quartier de l'Europe », « rue de Rome » (l. 7, 11, 16).

La chambre elle-même n'est évoquée que par la chaleur étouffante du poêle surchauffé, allumé par la mère Victoire (l. 4-5). Cette indication introduit un premier élément de dysphorie¹ dans le texte, mais elle est surtout destinée à justifier qu'en plein hiver, au « milieu de février » (l.13-14), Roubaud éprouve le besoin d'ouvrir la fenêtre et de s'y accouder pour regarder au-dehors. (Le même procédé est adopté au début de *L'Assommoir*, où Gervaise, qui a attendu son compagnon Lantier toute la nuit, se met à la fenêtre pour guetter son arrivée.)

Le quartier de l'Europe

Il est évoqué de façon très précise. Zola, selon son habitude, a étudié sur place les lieux et fait des croquis. Il a observé à plusieurs reprises les voies et le trafic depuis le pont de l'Europe, et les renseignements techniques lui ont été communiqués par un professionnel (voir « *La Bête humaine*, roman du rail », p. 72).

Seule la gare Saint-Lazare n'est pas nommée : c'est inutile pour le lecteur, et encore plus si l'on considère que, très vite, le regard de Roubaud, qui relaie le point de vue du narrateur, identifie naturellement les lieux.

Le personnage occupe une position qu'en termes de cinéma on pourrait qualifier de « plongée » : il observe la gare et les voies du haut du cinquième étage (l. 9) d'où « l'œil plong[e] » (l. 19). Le trajet de son regard constitue, toujours en termes de cinéma, un lent

1. *Dysphorie* (contraire d'euphorie) : sentiment de malaise.

« panoramique » : il voit d'abord « l'horizon » et le « ciel » (l. 12 et 13), puis, se rapprochant, regarde « en face » (l. 15), « à gauche » (l. 16), « à droite » (l. 22), pour venir « en bas de la fenêtre même » (l. 24). Grâce à ce procédé, tout un paysage urbain se dessine progressivement : les maisons de la rue de Rome (l. 16), le tunnel des Batignolles (l. 24).

Mais c'est surtout la gare qui est au cœur de la description, comme elle le sera tout au long du chapitre, au fur et à mesure que tombera la nuit et qu'évoluera l'état d'âme des personnages.

Les détails sont précis, car c'est un professionnel qui s'intéresse aux lieux et identifie naturellement « les marquises¹ des halles couvertes » (l. 17), « les grandes lignes » (l. 18), les lignes de banlieue, « d'Argenteuil, de Versailles et de la Ceinture » (l. 21), « les bâtiments de la poste et de la bouilloterie » (l. 19-20). Dans ce tableau urbain où dominent les structures de métal, « l'étoile de fer » du pont de l'Europe (l. 22), « les branches de métal » des voies (l. 27), la nature est réduite à une place dérisoire : les « petits jardins nus » des postes d'aiguilleurs (l. 29).

DEUXIÈME AXE DE LECTURE

LA VISION DE L'ARTISTE

Un tableau impressionniste

On sait que les impressionnistes avaient choisi d'ouvrir la peinture à des sujets nouveaux : les rues et les cafés du Paris moderne, les gares, les ponts, les trains. Caillebotte a peint le pont de l'Europe, Claude Monet également, qui consacra une dizaine de toiles à la gare Saint-Lazare, représentée à différents moments de la journée et sous des angles différents. Dans le tableau que brosse ici Zola, les lignes diagonales du pont de l'Europe, « l'éventail » des « trois doubles voies », structurent l'espace et constituent les lignes de fuite. L'arrière-plan est sans limites : Roubaud contemple « tout un déroulement brusque de l'horizon, que semblait agrandir encore [...] un ciel gris [...] » (l. 12-13). La couleur dominante du tableau, le gris, rappelle celle de plusieurs des toiles de Monet : gris du métal des

1. Une *marquise* est une sorte de verrière, d'auvent.

voies (l. 27), « étoile de fer » des structures du pont (l. 22), gris du ciel, « un ciel gris du milieu de février » (l. 13-14), et du « jour pâle » (l. 31).

Les effets de lumière tamisée produits par le soleil perçant à travers la brume renvoient également à la technique du peintre, et transfigurent le réalisme de la description : le ciel gris, « traversé de soleil » (l. 14), s'éclaire d'un « poudroisement de rayons » (l. 15).

On peut noter ici un effet de correspondance entre les sens : les adjectifs « humide » et « tiède », qui appartiennent au vocabulaire tactile, sont transposés dans le domaine visuel.

Le flou du tableau relève aussi de la vision impressionniste :

- les constructions semblent bouger et disparaître : « les maisons de la rue de Rome se brouillaient, s'effaçaient, légères » (l. 15-16). Les trains eux-mêmes n'apparaissent qu'indistinctement à travers la brume et les fumées sortant des locomotives ;
- sous les « vitrages enfumés » (l. 18), on n'aperçoit que « l'effacement confus des wagons et des machines [...] » (l. 30).

Un monde démesuré et vivant

La gare apparaît comme un monde démesuré : les marquises ont des « porches géants » (l. 17-18), celle des grandes lignes est « immense » (l. 19), les branches de l'éventail des rails sont « multipliées, innombrables » (l. 27).

Mais la gare est aussi, et surtout, un monde vivant où les choses sont douées d'une vie propre. Dans les phrases, celles-ci sont toujours sujets de verbes actifs indiquant un mouvement : les marquises « ouvraient » (l. 17) leurs porches, le pont de l'Europe « coupait » la tranchée (l. 22) que l'on voyait « filer » (l. 23), les voies « sortaient du pont, s'écartaient » (l. 25-26), « allaient se perdre » (l. 27-28).

Les signes du drame futur

Mais cette vision impressionniste se charge d'éléments symboliques qui apparaissent sous forme de termes et d'images appartenant au lexique de la violence et de la mort, auxquels seule une lecture rétrospective est capable de donner leur sens, mais qui, discrètement, laissent pressentir déjà le drame dès la première page du roman.

Le lexique de la violence est représenté par des substantifs et des verbes annonçant le geste futur du couteau meurtrier :

- la gare est présentée comme une « tranchée [...] trouant » le quartier (l. 11) ; le pont de l'Europe « coup[e] » cette « tranchée » (l. 22) ; les voies vont « se perdre » (comme les personnages qui, pourrait-on dire, mis sur les rails de leur destin vont, eux aussi, se perdre) ;
- enfin et surtout, l'image finale du texte annonce symboliquement la mort de Séverine¹ : « un grand signal rouge tachait le jour pâle ».

Ce « grand signal » est repris à la fin du chapitre, lorsque le train, à bord duquel s'accomplira le crime, disparaît dans la nuit.

CONCLUSION

Ce « roman du rail » nous introduit d'emblée dans le milieu des chemins de fer. La précision dans l'étude du milieu ferroviaire correspond au propos et à la méthode des naturalistes, qui s'attachent à rendre fidèlement le réel. Mais Zola dépasse ce réel et le transcende par sa vision d'artiste.

Le « constat » devient alors un véritable tableau, où le romancier retrouve ou transpose les techniques de ses amis impressionnistes. Le jeu des lignes, les effets de lumière, le flou des formes, toute cette vie secrète qui anime les bâtiments, les voies et les machines, donnent à ces pages leur force poétique.

Le tableau de la gare Saint-Lazare sur lequel Zola a choisi d'ouvrir son « roman du rail » se poursuivra tout au long du chapitre. Il évoluera au fur et à mesure de la tombée de la nuit et en se chargeant des états d'âme successifs des deux personnages. Avec cette description en plusieurs étapes, qui met en relief les différents aspects que peut prendre un même lieu, Zola adopte une méthode semblable à celle de Monet².

Cependant, derrière ce tableau impressionniste, se devine, plus dramatique, un arrière-plan de violence et de mort, à peine esquissé, en touches discrètes, mais déjà significatives et étranges.

1. Chapitre xi, page 217.

2. Notamment dans les séries des *Meules* et de *La Cathédrale de Rouen*.