

## Le réseau sémantique funeste: les isotopies dysphoriques dans *Thérèse Raquin* de Zola

Christine Horne

[Communication préparée pour le cours de Linguistique de texte de R. Kocourek et présentée dans le cadre des colloques de gradués en novembre 1988.]

Dans *Thérèse Raquin* Emile Zola ne veut peindre que la réalité, mais quelle réalité épouvantable! Zola s'adonne à la description du réel avec passion, avec conviction, sans reculer devant les images les plus désagréables, sans nous épargner les détails les plus lugubres. Dès le début du roman Zola se révèle maître de son art: on se sent plongé dans un lieu clos, humide et obscur. On se sent, dès la première page entouré du sinistre et du macabre.

Mais si l'oeuvre de Zola vise surtout à copier le réel, elle est néanmoins sujette aux mêmes contraintes textuelles qui assurent la cohérence de tout récit. C'est dire que le récit réaliste est d'abord un ensemble, une structure dont les éléments constituent un réseau de relations paradigmatiques et syntagmatiques, et "non...une suite de phrases indépendantes" (Greimas 1976:28).

Il faut que le lecteur ait l'impression que chaque description et chaque événement font partie du même roman. Selon Philippe Hamon, "il semblerait donc que, pour le lecteur (...) le réel soit d'abord le cohérent" (1973:424). Or il convient d'étudier les structures sémantiques sous-jacentes dans le roman dont les expressions lexicales au niveau syntagmatique ajoutent à la cohérence globale du récit.

Le sujet même de *Thérèse Raquin*, il faut l'avouer, n'est pas plaisant. C'est l'histoire d'une femme qui épouse son cousin maladif et tient par la suite une boutique de mercerie avec sa belle-mère. Elle mène une vie banale et vide, au sein de la très petite bourgeoisie à Paris, jusqu'au jour où elle rencontre Laurent, ami de son mari (Camille), qui devient son amant. Les adultères tuent le mari, mais après, atteints de remords, ils ne peuvent plus être ensemble sans penser au noyé. Finalement ils se suicident devant la mère paralytique de Camille.

Nous avons constaté que le caractère négatif, voire lugubre de ce roman ne semble pas être entièrement dû au sujet seul. Si le lecteur a l'impression vague d'une ombre qui pèse sur le récit, c'est que les descriptions de choses peu négatives en soi sont cousues de certaines unités lexicales ayant déjà des valeurs dysphoriques.

Nous nous proposons d'examiner ici quelques passages descriptifs tirés de *Thérèse Raquin* afin d'identifier des champs lexicaux de l'épouvante surtout, mais aussi des aspects funèbres de la mort, qui constitue une sous-catégorie développée à l'intérieur de la catégorie plus généralisée de l'épouvante. L'isotopie textuelle générée par ces éléments lexicaux produit chez le lecteur un effet nettement désagréable.

On se rend compte lors d'une telle analyse que Zola recourt à des expressions (syntagmes, lexèmes, suffixes) déjà pourvues de contenus sémantiques dysphoriques. S'il y a métaphores et comparaisons, elles sont subtiles, discrètes et maniées d'une façon restreinte, se glissant dans le texte presque à la dérobée,

car de telles figures de style, sinon proscrites, en principe, par la description réaliste, sont du moins contraintes au critère de l'objectivité. Aussi pourrait-on constater que

[l]e discours réaliste se caractérisera aussi vraisemblablement, par un effort (utopique) vers la *monosémie* des termes, et des unités manipulées par le récit (...) dans le but de réduire l'ambiguïté du texte. D'où le refus du jeu de mots (...) et de la confusion littéral/métaphorique. (Hamon 1973:437)

Lorsque le narrateur décrit dans *Thérèse Raquin* les cadavres à la Morgue, il est normal qu'il ait recours au champ lexical de la mort, ce qui assure la cohérence d'une telle description. Pourtant Zola ne limite pas son emploi du lexique macabre à la description de scènes concernant directement la mort. N'importe quel lieu du récit est susceptible de devenir un prétexte pour introduire des unités lexicales dont la base sémique rappelle l'idée d'enterrement ou de lieu de la mort. Une rue étroite et mal éclairée, une boutique, un appartement sont tous caractérisés à leur tour de termes comme *galerie souterraine, fosse et caveau*.

Arrêtons-nous à l'exemple de la rue-devenue-galerie souterraine afin d'examiner la notion d'isotopie. Selon Greimas et Courtés, l'isotopie est "une récurrence de sèmes" (1986:128) le long du déroulement des phrases, "qui assurent au discours-énoncé son homogénéité" (1979:197). Michel Le Guern définit l'isotopie simplement comme "l'homogénéité sémantique d'un énoncé ou d'une partie d'énoncé" (1973:16).

Or, quand Zola décrit la rue, les marques textuelles qui nous indiquent qu'il s'agit bien d'une rue sont des expressions telles que *pavé, dalles*, à la limite *becs de gaz* qui "éclaircent le passage" et les noms de rue (Guénégaud, Mazarine). La répétition de sèmes communs de /ville/ (ou plus précisément, de /construction urbaine/) le long de l'axe syntagmatique assure une lecture logique. Or les expressions "galerie souterraine" et "lampes funéraires" ont le sème commun de /caveau/.

Pourtant l'introduction d'une structure sémantique étrangère à l'isotopie du contexte n'entraîne pas une rupture de la cohérence globale du récit. Loin de là, la co-présence des isotopies de la ville et du funèbre tout le long du roman a pour effet l'entrelacement subtil et complexe de leurs sèmes. Ce réseau s'étend d'un bout du récit à l'autre en assurant une certaine homogénéité, de sorte que la mort ou des notions d'épouvante apparentées soient toujours présentes. Aucun lieu dans le roman n'est un refuge, aucun moment narratif n'est un répit. La présence de la mort, étroitement mêlée au récit, n'est jamais loin.

C'est cet effet, voulu sans doute par le narrateur, qui justifie dans *Thérèse Raquin* l'introduction d'images tirées du champ lexical de la mort, même quand il s'agit d'autre chose. Examinons à titre d'exemple la description d'un crépuscule d'automne:

La campagne brûlée par les rayons ardents de l'été, sent la mort venir avec les premiers vents froids. Et il y a, dans les cieux, des

souffles plaintifs de désespérance. La nuit descend de haut,  
apportant des linceuls dans son ombre. (Zola:110)

Il y a là, encore, la juxtaposition de deux isotopies, c'est-à-dire le vocabulaire de deux contextes différents. Le contexte principal est ici celui de la nature, dont les occurrences lexicales sont: *campagne, rayons, été, vents et cieux*. Le contexte "superposé" contient les sèmes communs de /humain/ et /dysphorie/: *mort, souffles, plaintifs, désespérance, linceuls*.

Nous croyons que la métaphore de *linceuls* est particulièrement intéressante car si l'auteur veut absolument décrire la réalité d'une manière objective, pourquoi recourir à une image si vive? En plus ce terme, tiré directement du champ lexical du funéraire, est tellement étrange à l'isotopie de la /nature/ qu'il implique forcément une impression subjective, un choix libre de l'imagination de l'auteur. On pourrait donc se demander pourquoi *linceul*? L'auteur aurait pu choisir autre chose, car une métaphore vive a toujours quelque chose d'imprévisible.

Il nous semble que cette métaphore funéraire n'est qu'un autre élément qui contribue à la cohérence globale du texte. Les autres éléments ayant un sème de négativité préparent, pour ainsi dire, le lecteur pour le changement d'isotopie entraîné par le terme *linceuls*. Ce changement imprévu d'isotopie est un des mécanismes qui permettent l'interprétation d'une image (Le Guern 1973:58) et qui renforcent le réseau d'associations funèbres déjà en place.

Ce réseau d'associations est un phénomène à la fois paradigmatique et syntagmatique; "la description se présente donc comme une sorte de 'réseau' sémantique" (Hamon 1972:482) où l'auteur doit faire collaborer les axes paradigmatique et syntagmatique, termes essentiels pour la linguistique de texte. Saussure, en définissant l'axe syntagmatique, a remarqué que

[d']une part dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue (1976:170),

et, pour ce qui concerne l'axe paradigmatique:

[d']autre part, en dehors du discours, les mots offrant quelque chose de commun s'associent dans la mémoire et il se forme ainsi des groupes au sein desquels règnent des rapports. (:171)

Alors, si l'axe syntagmatique est le déroulement linéaire des énoncés du texte, l'axe paradigmatique, ce sont les rapports associatifs possibles entre termes appartenant à un même champ lexical; ici, celui de l'épouvante. Dans ce sens-là, nous pourrions constater qu'un champ lexical "est par conséquent un sous-ensemble structuré paradigmatiquement et syntagmatiquement du vocabulaire (ou lexique)" (Lyons 1978:216). En outre, constatons que, pour une série de termes appartenant à un champ lexical, "ces termes ont un 'point commun' sémantique, autrement dit, sont en intersection sémantique" (Maingueneau 1976:48).

Dans *Thérèse Raquin* tout le champ lexical de l'épouvante (cadavre, caveau, froid, lourdeur, brutal, horreur, fosse et ainsi de suite) constitue un principe

paradigmatique projeté sur le déroulement syntagmatique du récit. C'est l'intersection et l'entrecroisement de ces deux principes qui créent le réseau sémantique et par la suite, mènent à l'homogénéité du récit.

Nous avons constaté à travers le roman la réitération de certaines structures sémiques, toutes axiologisées vers le dysphorique, et qui suggèrent des idées macabres. Les thèmes qui reviennent sont ceux du froid, de l'humidité, des lieux clos, de la lourdeur, de la grimace ainsi que l'enterrement et l'étouffement, la non-lumière et le non-mouvement. Examinons maintenant quelques occurrences de ces divers thèmes afin d'identifier le réseau dysphorique.

La première phrase du roman annonce l'isotopie principale; il s'agit de la description du passage du Pont-Neuf:

Au bout de la rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais, on trouve le passage du Pont-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre qui va de la rue Mazarine à la rue de Seine. Ce passage a trente pas de long et deux de large, au plus; il est pavé de dalles jaunâtres, usées, déscellées, suant toujours une humidité âcre; le vitrage qui le couvre, coupé à angle droit, est noir de crasse (...). (:31)

Ce passage évoque une véritable richesse de sensations et d'idées malgré un style réaliste, purement descriptif et apparemment objectif. Les lexèmes *corridor* et *étroit* sont vaguement négatifs et rappellent l'idée de "lieu clos". *Dalles* est plutôt aphorique en soi, mais qualifié de *jaunâtres*, *usées* et *déscellées*, ce lexème acquiert une valeur négative. Il ne serait pas inutile de remarquer ici que *dalle*, ayant dans ce contexte le sens de "plaque de pierre destinée au pavement du sol", signifie aussi "pierre couvrant une tombe".

Les lexèmes *suant*, *humidité* (qualifié de l'épithète dysphorique *âcre*), *brouillard*, *gluantes* et *humides* répètent la notion de lieu renfermé et moisissant. Evidemment, *crasse*, *sales*, *salie* et *poussière* ajoutent leurs propres connotations négatives au récit. Le concept de la non-lumière est exprimé par *noir* et *gris*, mais aussi par *sombre*, *nuit*, *obscur*, *ombre*, *ténèbres*, *lueur* qualifié de *pâle*, *éclairée* qualifié de *vaguement*, *maigres rayons* de *noirâtres*, sans parler de *l'ombre trouée* par *deux flammes*, *taches de clarté fauve* et des ronds de lueur qui *semblent disparaître par instants*. L'espace narratif ainsi créé est clos, mal éclairé; on s'attend à y trouver de l'effroi et du danger. Constatons que *lourd* et *écrasées*, idées qui caractérisent le récit à certains moments, répètent le sème /englobé/ et s'associent avec "étroit" mentionné ci-dessus, mais aussi avec *creusent*, *basses*, *caveau*, *trous*, *enfermés*, *galerie souterraine* (qui évoque "caveau") et *fond*. Plusieurs termes, comme *misérablement*, *froid*, *ignoble*, *étrangement*, *lugubres*, *bizarres*, *sinistre*, *coupe-gorge* et *funéraires*, sont nettement dysphoriques et s'attachent à la trame textuelle de l'épouvante. Ici la réalité n'est pas décrite par Zola; elle est créée par son langage.

Tous ces termes, enchaînés sur l'axe syntagmatique, constituent en même temps une série paradigmatique dont les relations métonymiques créent une structure sémantique sous-jacente. Dans ce sens-là on peut affirmer que "toute description se présente donc comme un ensemble lexical métonymiquement homogène" (Hamon 1972:477), où la description pourrait être caractérisée comme l'"interruption de la syntagmatique du récit par un paradigme" (:468).

Le lexème *fosse* ne se trouve pas ostensiblement dans ce premier extrait que nous avons choisi, et pourtant, on peut facilement voir que le sens de *fosse* est constitué des éléments sémiques de /lieu clos/ + /humide/ + /froid/ + /non-lumière/. Le passage du Pont-Neuf est comparé textuellement à une fosse, image évoquée indirectement, mais suggérée par "souterraine", "caveau" et "trou", par exemple. L'impression ainsi produite dans le texte est celle d'un lieu clos, donc /englobé/, envahi par l'/englobant/, par exemple la terre d'une fosse ou la nuit et le noir qui étouffent la lumière. Cette structure complexe se répète tout le long du déroulement du roman, assurant une isotopie généralement dysphorique.

Si Zola puise dans le fonds lexical "réaliste" au lieu de recourir à des images vives, la présence des termes de couleurs est particulièrement forte dans ce roman. Les couleurs que décrit l'auteur sont presque toujours ternes, grisâillées, presque achromatiques; les expressions de couleurs sont souvent caractérisées par l'emploi du suffixe *-âtre*. Même à la première page on rencontre "des dalles jaunâtres", "une clarté blanchâtre" et des "reflets verdâtres". Un peu plus loin on trouve "la ligne noirâtre des devantures" (:33) des boutiques. Dans la boutique de Thérèse se trouvent des "loques blanchâtres qui prenaient un aspect lugubre dans l'obscurité transparente" (:34).

De telles expressions se trouvent à travers tout le texte; l'image des "lueurs jaunâtres" (:56) d'une lampe revient assez souvent. Il y a également "la face verdâtre d'un noyé" (:69), "miroir verdâtre" et "murs noirâtres". Même "l'eau et le ciel semblaient coupés dans la même étoffe blanchâtre" (:110).

Le premier sens de ce suffixe est d'exprimer un caractère approchant, ce qui n'est pas négatif en soi. Pourtant, par le fait même d'exprimer une teinte qui ne fait qu'approcher d'une véritable couleur, ce suffixe est susceptible d'ajouter une valeur négative ou péjorative à la description.

Or Zola qui a si souvent recours aux adjectifs de couleurs en *-âtre*, ne néglige pas d'autres moyens lexicaux afin de donner à son récit un effet chromatique particulier. Dans une boutique, par exemple, les planches sont "peintes d'une horrible couleur brune" (:32). D'un tas d'objets nous apprenons que "toutes les teintes avaient tourné au gris sale" (:34), et les expressions "fade" et "blafard" figurent souvent dans les passages descriptifs. La série paradigmaticque dysphorique des couleurs s'étend sur le récit comme une pellicule sale et salissante qui va ternissant les couleurs le long de l'histoire. Dans *Le vocabulaire de Zola*, Etienne Brunet a fait l'observation suivante des références chromatiques dans *Thérèse Raquin*:

Il semble que la tonalité du roman soit moins le 'gris' qu'une sorte de grisaille qui assombrit et salit toutes les teintes et se marque dans le vocabulaire par le recours systématique au suffixe *-âtre*.  
(1985:437)

Lorsque le personnage Laurent peint le portrait de Camille, la description de ce portrait n'est pas sans effet textuel important. Nous allons considérer brièvement cette description sous son aspect de couleur:

Le portrait était ignoble, d'un gris sale, avec de larges plaques violacées. Laurent ne pouvait employer les couleurs les plus

éclatantes sans les rendre ternes et boueuses; il avait, malgré lui, exagéré les teintes blafardes de son modèle, et le visage de Camille ressemblait à la face verdâtre d'un noyé; le dessin grimaçant convulsionnait les traits, rendant ainsi la sinistre ressemblance plus frappante. (.69)

Nous observons l'emploi des termes *ignoble*, *gris*, *sale* et *sinistre*, qui reviennent souvent dans le roman. Les descriptions de couleurs "ternes" et "boueuses" et de "teintes blafardes" répètent le sème de /non-lumière/. Les expressions "face verdâtre d'un noyé", "grimaçant" et "convulsionnait", évocatrices des souffrances d'une mort épouvantable, ont une fonction sémantique cataphorique qui prévient le lecteur des événements à venir. Ce qui est suggéré ici est que la mort va bientôt arriver. Dans ce sens-là le récit même, orienté vers une certaine fatalité, devient une sorte d'espace clos qui va s'enfermant.

Lorsque Thérèse entre pour la première fois dans sa boutique, elle a l'impression de descendre "dans la terre grasse d'une fosse" (:47). Les occurrences des thèmes sémiques de l'épouvante sont *humide*, *grasse*, *sale*, *frissons* et *glacée*. Ici le sème de /non-mouvement/ est représenté par les expressions "roides", "ne trouva pas un geste" et par la notion de sanglots arrêtés dans la gorge. Entrer dans cette boutique, c'est comme se faire enterrer, se faire envahir par l'englobé. Effectivement, quelques pages plus loin (:75), Thérèse déclare à son amant, dans une passion d'épouvante: "on m'a enterrée toute vive dans cette ignoble boutique". Ensuite elle ajoute: "ils m'ont étouffée dans leur douceur bourgeoise", où *étouffée* évoque l'idée d'un espace clos.

Les thèmes du macabre et du froid sont répétés à la page 83: "il lui [à Thérèse] coûtait peu de poser sur sa chair ce masque de morte qui glaçait son visage"; c'est une image qui a sûrement quelque chose de cadavéreux.

Considérons maintenant la description de la Morgue, où Laurent va chercher le cadavre de Camille: "Laurent se donna la tâche de passer chaque matin par la Morgue" (:124). La permanence isotopique est assurée par la description des cadavres. Ici, pour une fois, c'est la description du phénomène de la mort telle quelle, et non pas la projection figurative de son vocabulaire sur une autre réalité.

Dans cette partie du roman se trouve toute une série paradigmatique d'expressions lexicales décrivant les aspects les plus effroyables de la mort. Les cadavres sont qualifiés de termes tels que "amollie", "bouillie" et "dissoutes"; ils paraissent comme "des tas de viandes sanglantes et pourries". On constate la récurrence de "humidité", "frissons", "pesants", "blafard" et "épouvante". L'image de la grimace, développée à travers le livre, revient dans la métaphore: "des jupes et des pantalons qui grimaçaient". Zola décrit ici les "grimaces horribles" des morts. Des chairs dissoutes par l'eau, on tire l'image de "la tête du noyé éclata de rire" (:125).

La métaphore consiste ici à attribuer un sème /animé/ (car seulement les êtres animés peuvent rire) à un non-animé (cadavre), ce qui ajoute un effet macabre à la simple description de la "réalité" de la Morgue.

Pourtant, comme nous l'avons déjà constaté, Zola ne réserve pas le lexique du macabre uniquement pour parler de la mort. La description des invités dans la salle à manger de Thérèse (:55), par exemple, répète les mêmes notions

d'épouvante qui s'étalent sur tout le récit: "face blafarde", "faces mortes de vieillard", "une tête roide". Même dans son appartement, Thérèse se croit "enfouie au fond d'un caveau, en compagnie de cadavres mécaniques", et se sent étouffée par "l'air épais".

Nous avons eu l'occasion d'observer par ces quelques exemples que la description réaliste dans *Thérèse Raquin* n'est pas qu'une suite de phrases logique. Chaque événement qui fait avancer le récit sur l'axe syntagmatique est accompagné du fil qu'est la présence évoquée de la mort. La récurrence des sèmes de la mort considérée sous son aspect funéraire, et de l'épouvante en général, au moyen de certaines unités linguistiques répétées, produit une permanence isotopique qui lie un élément du récit à tous les autres sur le plan paradigmatique.

Les associations paradigmatiques constituent le réseau sémantique sous-jacent et omniprésent du roman. Il serait intéressant—ayant décrit la nature du réseau sémantique—d'observer la fonction narrative de la mort. On a déjà constaté que la vie dans *Thérèse Raquin* est souvent menacée par la proximité de la mort. Son approche est signalée par les maladies de Camille que sa mère "traitait toujours (...) en moribond" (:42), soutenant "une lutte de quinze années contre ces maux terribles qui venaient à la file pour lui arracher son fils" (:38), ainsi que par la mort de Camille, la paralysie de la mère et, finalement, le suicide de Thérèse et de Laurent.

La vie dans ce texte est envisagée comme un espace clos, comme le sont d'ailleurs une rue étroite, une petite boutique, un caveau; elle est envahie peu à peu par la mort qui l'engouffre. On pourrait donc décrire la vie comme l'englobé par rapport à la mort qui est l'englobant. Ajoutons que la lumière est également englobée par la non-lumière, c'est-à-dire le noir, l'ombre, les ténèbres. Si c'est la lumière, selon la conception symbolique typique, qui abolit le noir, ici elle a une certaine faiblesse, souvent au point d'être éteinte tout à fait, donc "moribonde". Cette conception de la lumière est exprimée dans le roman par les descriptions "vaguement éclairée" et "ronds de leur pâle qui vacillent et semblent disparaître par instants" (:33). Même les termes négatifs de couleurs suggèrent les teintes assombries et rendues ternes par un manque de lumière.

Cette idée est reprise lorsque l'atelier de Laurent est comparé à "un trou, à un caveau creusé dans une argile grise" (:226). Point n'est besoin d'insister sur l'effet produit chez le lecteur; l'air et la lumière sont contraints et contenus par le contenant qui les entoure. Dans la phrase suivante, "Laurent meubla ce caveau (...)", "ce caveau" reprend anaphoriquement l'atelier, mais le rapport entre *atelier* et *caveau* n'est plus celui d'une comparaison, mais d'une métaphore. Cette métaphore fait d'une "petite pièce mal éclairée" un lieu funèbre. Alors l'atelier-devenu-lieu funèbre suit le modèle paradigmatique de la rue-devenue-lieu funèbre, aussi bien que la boutique et la salle à manger.

La récurrence des sèmes qui constituent cette structure sémantique rappelle au lecteur le pas avançant de la mort qui vient, étouffant la vie, la lumière et tout sentiment de tranquillité. Finalement la mort des amants, qui signale la fin du récit, est le résultat du réseau sémantique dont les sèmes dysphoriques répétés produisent le thème unificateur de l'épouvante.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arrivé, M. et al. 1986. La grammaire aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française. Paris: Flammarion.
- Brunet, Etienne. 1985. Le vocabulaire de Zola. Genève, Paris: Slatkine, Champion.
- Buuren, Maarten van. 1984. La métaphore filée chez Zola. *Poétique* 57:53-63.
- Chiss, J.-L. et al. 1977. Linguistique française; initiation à la problématique structurale (1). Paris: Hachette.
- et al. 1978. Linguistique française; initiation à la problématique structurale (2). Syntaxe, communication, poétique. Paris: Hachette.
- Greimas, A. J. 1966. Sémantique structurale. Paris: Larousse.
- et J. Courtés. 1979. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (1). Paris: Hachette.
- 1986. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (2). Paris: Hachette.
- Hamon, Philippe. 1972. Qu'est-ce qu'une description? *Poétique* 12:464-85.
- 1973. Un discours contraint. *Poétique* 16:411-45.
- Jennings, Chantal. 1976. *Thérèse Raquin* ou le péché originel. *Littérature* 23:94-101.
- Le Guern, Michel. 1973. Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris: Larousse.
- Lyons, John. 1978. Eléments de sémantique. Paris: Larousse. (Trad. J. Durand).
- Mainqueneau, D. 1976. Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Paris: Hachette.
- Restier, François. 1973. Essais de sémiotique discursive. Paris: Mame.
- Saussure, Ferdinand de. 1975 (1916). Cours de linguistique générale. Paris: Payot.
- Zola, Emile. 1979 (1867). *Thérèse Raquin*. Paris: Gallimard.

Ch. H.