

ARCHITECTURE ET LITTÉRATURE

L'influence réciproque entre Émile Zola et Frantz Jourdain

Atsuko NAKAI

Keywords: architecture, literature, milieu, mimesis

Abstract: Frantz Jourdain, architecte qui écrit des romans, et Émile Zola, écrivain qui prête une importance particulière à l'architecture, ont entretenu la collaboration pendant longtemps. L'analyse, non seulement des textes définitifs de leurs ouvrages, mais de leurs correspondances ainsi que des *Dossiers préparatoires* de Zola montre le processus de l'entrecroisement de la formation de l'espace architectural et de la genèse du texte romanesque. Dans les romans de Zola, c'est l'espace qui régit l'évolution narrative. Et le personnage (anthropomorphe) ainsi que l'espace architectural sont construits pour qu'ils fassent corps avec leur milieu et constituent une unité organique, ce qui n'est pas sans rapport avec le principe rationaliste de la nouvelle architecture de la mi-XIX^{ème}. La rencontre de deux talents, architecte et écrivain, procure le maximum de réalisme au texte romanesque, mais en même temps, fait de celui-ci un univers autonome au-delà de la mimésis.

Introduction

Les Rougon-Macquart doivent beaucoup à la connivence d'Émile Zola et de l'architecte Frantz Jourdain, connivence qui participe à la formation du texte romanesque.

Les deux compétences, architecte et écrivain, se sont souvent croisées: il ne manque pas d'exemples de l'architecte qui écrit et de l'écrivain dont la pensée est peu ou prou architecturale et topographique. Philippe Hamon en montre des cas principaux:

Ainsi, avec des projets plus ou moins romanesques ou anthropologiques, le *Dick Moon en France* de F. Wey, le *Thomas Graindorge* de Taine, le grand ouvrage de M. du Camp (*Paris, ses organes ses fonctions et sa vie*) déclinent la liste des lieux parisiens types (le théâtre, le salon, le boulevard etc.). Les livres de Michelet comme *La Mer*, *La montagne*, *L'insecte*, *La Femme* sont des sortes de poèmes en prose et d'encyclopédies-bilans à la fois. Les innombrables *Histoires de* (d'un château, d'une ferme, d'une ville, d'une maison etc.), écrites par des écrivains-architectes comme Viollet-le-Duc ou Narjoux, ne sont que la déclinaison, sous une forme narrative vaguement romancée, des protocoles de construction et d'utilisation d'un bâtiment¹⁾.

Il arrive aussi que l'architecte et l'écrivain concourent à une même entreprise. Dès les années 1840, une série de restaurations des monuments furent effectuées à travers le pays par Eugène Viollet-le-Duc, accompagné souvent de Prosper Mérimée, inspecteur des monuments historiques. Viollet-le-Duc aida Mérimée, par exemple, à établir des inventaires des richesses monumentales; l'expérience de faire les voyages avec l'architecte pour la restauration laissa des traces dans l'activité littéraire de l'écrivain telles *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France* et, à l'inverse, il est aussi probable que Mérimée exerça peu ou prou d'influences sur Viollet-le-Duc qui laissa de nombreux ouvrages. Leur collaboration parvint, ce faisant, à restaurer de nombreuses constructions architecturales. Mais, le croisement

des deux compétences, architecte et écrivain, qui touche la production d'une construction littéraire a-t-il jamais eu lieu? La collaboration d'Émile Zola avec Frantz Jourdain en est le cas type.

Or, à mesure qu'il s'est documenté d'une manière exhaustive et minutieuse pour la rédaction des *Rougon-Macquart*, Zola a eu de nombreux collaborateurs qui lui ont fourni des renseignements et des connaissances dans divers domaines, ce dont témoignent avant tout ses correspondances et *Les Dossiers préparatoires*. Nous envisagerons ici le cas de Frantz Jourdain, intercesseur le plus important concernant l'espace architectural.

Zola et Jourdain ont entretenu, comme on le sait, des relations amicales pendant de longues années. Ayant pris la défense de *L'Assommoir* dans son article au début de 1879²⁾, Jourdain a fait une déclaration d'amitié dans sa première lettre à Zola, du 1^{er} mars 1880, pleine d'éloges chaleureux, dont la plupart de ses lettres ultérieures garderont le ton. Nous en citons des fragments:

[...] Ah! Monsieur, puisque je vous tiens (Jourdain souligne), laissez-moi vous dire quelle admiration sans bornes j'ai pour votre talent et combien je vous remercie des heures si bonnes que je passe à vous lire. [...] vos doctrines scientifiques, vos aperçus politiques, vos critiques littéraires et théâtrales, vos jugements artistiques, comment les lire sans tentation! [...] Il y a un an, j'avais tenté à propos de *L'Assommoir* une campagne en votre faveur dans *le Phare de la Loire* où je fais joujou au critique. Mais, pauvre roquet défendant un lion, mes jappements ne sont pas même venus jusqu'à vous. [...] Voilà une longue lettre et un bien ennuyeux bavardage, Monsieur, dont je vous demande pardon. Puissent-ils vous prouver que vous avez dans le passant qui vous frôle, dans l'inconnu qui vous salue, dans le bourgeois qui ne vous a peut-être jamais vu, des partisans, des admirateurs et ce qui vaut mieux encore, des amis sincères et désavoués. [...] ³⁾

Depuis, leurs relations ont continué jusqu'à la mort de l'écrivain, ou même après sa mort, comme en témoigne le tombeau de Zola, au cimetière Montmartre, qui est l'œuvre de Jourdain. La lecture de maintes lettres⁴⁾ nous

apprend les concours et les entraides faits à plusieurs niveaux entre eux, notamment au niveau de la production littéraire qui nous intéresse particulièrement. Qu'est-ce qu'apporte la collaboration de l'écrivain qui prête de l'importance à l'architecture avec l'architecte qui écrit des romans? Nous envisagerons le cas typique du croisement de l'architecture et de la littérature auquel doit beaucoup l'écriture romanesque zolienne.

1. L'ŒUVRE D'ART COMME ENSEMBLE COHÉRENT

Disciple de Taine, Labrousse et de Viollet-le-Duc⁵⁾, Frantz Jourdain ne cesse, pendant toute sa carrière, de défendre les idées rationalistes et de souligner l'importance du milieu pour l'architecture⁶⁾. L'architecte a “le devoir de construire logiquement suivant les besoins, les mœurs, le climat, les matériaux, les conquêtes industrielles et scientifiques d'une société, sans se préoccuper de formules empiriques et caduques⁷⁾”. Voilà la conviction qu'il proclame à maintes reprises et qu'il déploie le plus amplement dans son *Texte explicatif et descriptif pour l'Histoire de l'Habitation humaine*⁸⁾, en citant plusieurs exemples concrets qui s'étalent sous ses yeux.

Les constructions élevées au Champs de Mars par Charles Garnier dans l'Exposition universelle de 1889 réalisent, en tant que spectacle incarnant typiquement l'esprit de l'Exposition, une énorme collection hétéroclite, appelée par Jourdain “musée de M. Garnier⁹⁾”. Les bâtiments de différentes régions et de différentes époques bien éloignées l'une de l'autre sont collectionnés dans un même site¹⁰⁾ et exposés aux spectateurs, comme le montrent bien les illustrations insérées à côté du texte de Jourdain: dans la plupart de ces gravures, se juxtaposent des constructions exotiques d'antan, étrangères l'une à l'autre et, le long de ces bâtiments réunis dans le site, se promènent des gens habillés fidèlement à la mode de la fin des années 1880. Ce vif contraste contribue à mettre en relief l'harmonie que doit avoir chaque édifice avec ses propres milieux d'origine et conforte l'argument de

Jourdain qui ne cesse de souligner, au cours de son voyage remontant le temps et parcourant la Terre, l'unité symphonique réalisée dans chaque édifice.

“Le créateur” est “animé du désir de traduire, dans une *extériorité agréable*, les nécessités imposées par le climat, les besoins, les mœurs, les idées, les croyances et les matériaux du pays¹¹⁾”(nous soulignons). Alors qu'est-ce qui est demandé pour concrétiser cet ensemble harmonieux?. C'est l'“étroite union du rationaliste et de l'artiste, de l'ingénieur et de l'architecte¹²⁾”.

Selon Jourdain, c'est dans l'Exposition universelle de 1889 que l'architecture et la décoration en arrivent à s'unir après les efforts faits par de nombreux créateurs doués:

Aujourd'hui, la Décoration parle en maîtresse aussi bien dans l'intérieur que dans l'extérieur des palais de l'Exposition universelle; elle fait tellement corps avec l'architecture qu'il serait impossible de séparer l'une de l'autre, sans risquer de détruire l'œuvre elle-même du même coup. Alliance d'ailleurs indispensable, qui prouve combien est utopique la pensée de fractionner les rôles dans une construction, de donner, par exemple, l'édification de la carcasse à l'un et de charger l'autre de la vêtir, de la meubler, d'y apporter l'âme¹³⁾.

L'Exposition de 1889 a souvent été considérée comme une victoire de l'ingénieur sur l'architecte¹⁴⁾. Mais il faut préciser quel “architecte”. Pour l'architecte qui sait être de son temps et réaliser un ensemble harmonieux, ce n'était pas une défaite mais plutôt une constatation de la nécessité de collaborer avec l'ingénieur. L'Exposition fait reconnaître cette union, “règle immuable”, “partout et toujours, aussi bien dans l'antre sauvage de l'homme préhistorique que dans l'élégante résidence du mignon Henri III¹⁵⁾”, en la réalisant, pas seulement dans le cadre de *l'Histoire de l'Habitation humaine* mais dans la plupart de ses palais et de ses pavillons. Pour souligner l'importance de la décoration, Jourdain cite, hors de

l'Exposition, l'exemple de l'Opéra de Garnier où, selon lui, le classique est modernisé "par une brillante polychromie" et galvanisé "de la verve inhérente à son très particulier tempérament d'artiste"¹⁶⁾: il apprécie une rare harmonie dans cet édifice qui est un exemple réussi de l'architecture éclectique loin d'être un simple assemblage de styles disparates.

Les temps modernes nécessitent l'architecture moderne aussi bien que la décoration qui convienne à celle-ci. Dans son article sur l'Exposition universelle de 1889¹⁷⁾, Jourdain reconnaît que la venue de la Tour Eiffel est inévitable, en disant qu'"elle est arrivée à la date fixée, à son heure, mathématiquement, implacable comme la destinée". Cette construction qu'il appelle "colosse" ou "Pantagruel de fer" se situe juste à côté de *l'Histoire de l'Habitation* comme pour marquer le point d'arrivée de l'évolution architectonique. Il affirme, dans le même article, la possibilité de la victoire de cette "divinité nouvelle" sur les croyances gothiques en citant "ceci tuera cela" de Victor Hugo:

Bien campée sur ses jambes arc-boutées, solide, énorme, monstrueuse et brutale, on dirait que, méprisant sifflets et applaudissements, elle[=la Tour Eiffel] va, d'un seul jet, fouiller et braver le ciel sans s'occuper de ce qui s'agite à ses pieds, "Ceci tuera cela", disait Hugo¹⁸⁾.

Zola manifeste, de son côté, un grand intérêt à l'architecture de fer et de verre, très franchement dans ses écrits journalistiques. Six mois avant de commencer à publier en feuilleton *Le ventre de Paris*, il avoue sa préférence pour les Halles centrales de Paris par rapport au Conseil d'Etat qui lui rappelle, dit-il, "par sa masse lourde et mystérieuse quelque tombeau égyptien":

Comme architecture, j'aime mieux les Halles, avec leur légère dentelle de fer¹⁹⁾.

Plus tard, en juin 1878, il ne ménage pas ses éloges aux pavillons de

l'Exposition universelle de la même année:

Nous sommes ici, de nouveau, face à cette architecture contemporaine dont j'ai parlé et où s'exprime le style du dix-neuvième siècle, avec ses constructions audacieuses de fer et de fonte, si légères et si solides en même temps. C'est le marché de Paris, ce sont nos débarcadères, mais à plus vaste échelle, afin de pouvoir abriter les industries et les arts de tous les peuples. Rien ne peut être plus majestueux que ces gigantesques pavillons, [...] qui rappellent des palais de fées pétrifiés par un coup de baguette magique. Malgré moi, je m'abîme dans la rêverie, devant ces modèles de notre architecture [...]; ils marqueront à jamais le vrai moment, le moment unique, ce point de civilisation où se rencontrent et se mêlent les arts et la science²⁰⁾.

Ces idées se retrouvent dans le discours d'un de ses personnages: en regardant, de la voiture roulant pour Nanterre, les Halles et l'église Saint-Eustache qui se superposent, Claude Lantier dit en parodiant cette célèbre formule de Hugo:

“C'est une curieuse rencontre, [...], ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches...”²¹⁾

Selon Claude, cette superposition qui met la rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles ne peut être attribuée à un simple hasard mais “il y a là tout un manifeste: c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, [...] qui a grandi en face de l'art ancien²²⁾”. La rencontre du nouveau et de l'ancien accuse d'autant mieux le lien étroit entre l'architecture et son propre milieu, entre les Halles et les temps modernes:

“Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de l'époque; et ce sont les Halles centrales, [...]”²³⁾.

Zola ainsi que Jourdain approuvent l'architecture qui s'est développée dans le sol des temps modernes et où se rencontrent l'art et la science. Et bien plus, Zola partage, à propos de son écriture romanesque, l'idée semblable à celle de Jourdain sur l'architecture proprement dite: l'homme est inséparable de son milieu tout comme l'architecture l'est du sien. Selon Taine à qui ils doivent pas mal de leurs idées, "*l'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes*²⁴⁾" (Taine souligne). L'architecte qui souligne l'importance des milieux pour l'architecture collaborera avec l'écrivain qui trouve essentielle la description du milieu pour compléter le personnage.

2. À LA RECHERCHE DU MAXIMUM D'EFFET DE RÉEL

Jourdain, dont les idées politiques et architecturales n'étaient pas bien accueillies par l'autorité de l'époque, avait quitté l'École des Beaux-Arts en 1870, et, depuis qu'il fonda son agence en 1872, il commençait à s'affirmer comme un des architectes novateurs, mais non sans difficultés. Il n'avait pas encore trouvé de client-mécène qui lui permît de réaliser son architecture idéale. Ses idées sur l'architecture moderne se concrétisent d'abord au niveau fictif, comme projet du grand magasin au cours de la préparation d'*Au Bonheur des Dames*. Zola, qui respecte le "milieu" dans son œuvre tout autant que Jourdain, avait besoin de concevoir un nouvel espace commercial d'une échelle plus importante et d'une structure plus complexe par rapport au magasin des nouveautés étroit et fermé, et par rapport au passage couvert d'une construction assez simple, linéaire et sans étage, lieu plutôt désuet dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle²⁵⁾.

La rédaction de ce projet était en quelque sorte une réalisation du rêve de l'architecte, comme en témoigne, entre autres, le mot dans sa lettre à Zola jointe aux dossiers du projet: "le réel plaisir de décrire le rêve que j'ai depuis longtemps dans la tête²⁶⁾". Les dossiers rédigés de sa main²⁷⁾, loin

d'être des notes fragmentaires, résumant la théorie et le savoir-faire dont il dispose. Il déclare dans la première feuille qu'«une société naissante doit avoir des arts et surtout une architecture personnelle, car l'architecture est la manifestation la plus sincère et la plus logique de l'esprit d'un peuple et d'une époque²⁸⁾». Partant de cette définition générale, il mentionne de nombreuses qualités nécessaires à l'architecture du grand magasin. Comme point essentiel, afin d'assurer de l'espace, de l'air et de la lumière indispensables au grand magasin, il limite l'utilisation de la pierre au minimum et recommande l'ossature des constructions entièrement métallique. Il n'oublie d'ailleurs pas la nécessité de la décoration qui fasse corps avec le bâtiment, s'adaptant aux besoins de l'activité commerciale:

Tout en faisant de la construction logique et pratique, il[=le constructeur] atténuera donc ce que le fer peut avoir de sévère, de dur et de brutal par l'aspect décoratif [...]²⁹⁾.

La décoration dont l'importance est considérable dans une construction de ce genre exigera une étude sérieuse et réfléchie qui ne laissera rien au hasard ou à un choix irraisonné. Elle devra s'identifier avec le bâtiment, accuser son but, compléter le caractère général de l'œuvre et se plier aux nécessités commerciales de l'entreprise³⁰⁾.

L'architecte doit donc être le premier des ouvriers, celui qui sait réaliser la synthèse des arts de tous genres, «comme on forme un bouquet avec des fleurs variées³¹⁾». À propos de la décoration, Jourdain donne la priorité plutôt à l'art et à l'architecte qu'à la science et à l'ingénieur:

C'est surtout dans cette partie[=la décoration] de l'œuvre que l'architecte pourra procurer la supériorité qu'il a sur l'ingénieur et montrer l'abîme qui sépare l'art de l'un et la science de l'autre³²⁾.

Le texte explicatif et théorique de Jourdain était probablement muni des

croquis de certaines parties de l'édifice, comme le mentionne le texte précité de "Spiridon"³³, et quelques correspondances entre lui et Zola³⁴ laissent suggérer des discussions faites entre eux là-dessus.

Et n'oublions pas que le caractère de l'espace architectural en tant qu'espèce de machine à vapeur conforte la dynamique autonome du grand magasin du *Bonheur*. Les dossiers de Jourdain pour *Au Bonheur des Dames* expliquent le système de chauffage et celui de climatisation, indispensables pour les constructions métalliques qui protègent mal contre le froid et dont les surfaces vitrées concentrant les rayons solaires surchauffent l'intérieur. On peut, en effet, assimiler à une machine le magasin de la Samaritaine, œuvre de Jourdain, qui est équipé, à son intérieur, d'"un ingénieux système de chauffage et de ventilation [...] tout comme les différents conduits d'eau et d'électricité"³⁵". Zola lui-même qualifie, bien qu'au niveau plutôt métaphorique, le grand magasin du Louvre de "grande machine à vapeur"³⁶". La contribution de Jourdain fournit le fondement concret à la métaphore de la machine qui est fréquente chez Zola.

Le projet de Jourdain donnera naissance à une longue description détaillée du grand magasin d'*Au Bonheur des Dames*: son architecture idéale, ensemble homogène adapté à son milieu, se réalisera ainsi au niveau littéraire.

Chez Zola ainsi que chez Jourdain, "architecte" et "écrivain" s'entrecroisent. En novembre 1883³⁷, ému d'être appelé "confrère" par Zola, Jourdain le remercie dans sa lettre en l'appelant "architecte" à son tour:

Si je ne vous savais si bon, je croirais presque, par exemple, que vous avez voulu vous moquer de moi: M. Jourdain confrère de M. Zola! Énorme!!! Ce n'est pas le romancier et le chef d'école, c'est l'architecte de Médan³⁸) qui a écrit cela, et alors tout s'explique. Mon cher confrère, l'architecte du Bonheur des Dames vous remercie³⁹).

Depuis qu'il a accepté de se charger du projet du grand magasin, il se nomme, pendant quelque temps, "architecte du Bonheur des Dames" dans ses lettres à Zola⁴⁰, comme si l'architecture réelle et l'architecture fictive se superposaient et se confondaient chez lui.

Jourdain écrit, en se remémorant son concours, sur la manière méticuleuse de Zola de se documenter:

On sait que M. Zola n'invente jamais rien et, comme les véritables maîtres, *copie scrupuleusement la nature*. [...] Pour décrire le magasin de nouveautés où se passe le *Bonheur des dames*, l'auteur demanda à un architecte de mes amis [= Jourdain lui-même] non seulement des notes, mais un *véritable projet, absolument comme si le bâtiment devait être construit*. Il se renseigna sur le choix des matériaux, sur les aménagements intérieurs, sur la décoration, sur les termes techniques et sur le montant du devis. Avec une puissance d'assimilation merveilleuse, il comprit les moindres détails, critiqua, avec un sens très fin, certaines dispositions du plan, souleva des objections, discuta quelques proportions, demanda des croquis pour les parties qui lui paraissaient obscures, repoussa les dépenses qui lui semblaient trop élevées et peu pratiques, en un mot *examina le projet en propriétaire et en constructeur*⁴¹. (nous soulignons)

Chez Zola, comme on le sait, les dossiers préparatoires occupent une place très importante dans la genèse du roman. Il recueille des documents d'une manière exhaustive et minutieuse avant qu'il n'établisse le plan solide. La minutie qui ne néglige aucune composante du roman apporte la précision du plan telle que la fait remarquer le Docteur Toulouse:

Le plan définitif, où tout ce qu'il y a d'important est noté, même les dates des épisodes, et, quand il le faut, des plans d'appartements et d'autres lieux, n'a plus qu'à être traduit en phrases plus détaillées et plus littéraires⁴².

Ce n'est pas par hasard que le Docteur mentionne le cas de l'espace architectural. La préoccupation de Zola porte notamment sur le côté

topographique du roman, et depuis bien avant de commencer à collaborer avec Jourdain, il fait les dessins et les plans de différents espaces, soit réels soit fictifs, de sa propre main ou, ce qui est moins fréquent, confie ce travail à quelqu'un d'autre. Pour *Au Bonheur des Dames* aussi, il s'est documenté lui-même minutieusement sur certains grands magasins contemporains, à tous les niveaux, de l'histoire de la maison à la manière des étalages, sans parler des aspects extérieurs et intérieurs des bâtiments et du quartier environnant⁴³). Il établit le plan de chaque étage et dessine certains détails architecturaux en inscrivant des termes assez techniques, tels que “rivet”, “voutin”, “tôle”, “entretoise”, “cornière en fer”⁴⁴), comme s'il était un vrai architecte. Il ne serait pas impossible d'y voir la contribution de Jourdain au développement de la capacité de Zola à se documenter⁴⁵). Les plans de Zola et ceux de Jourdain se soutiennent et s'enrichissent.

Pour Jourdain, tout comme le grand magasin, la conception de la maison des Hubert du *Rêve* ne se limite pas à une simple contribution au romancier mais relève plutôt du travail qu'il fait comme créateur. Cette maison du quinzième siècle séduit l'architecte, qui rêve de la matérialiser:

Que je vous remercie de m'avoir demandé ces bouts de renseignements qui ont été la cause de l'heure si vraiment délicieuse et rare passée avec vous, sous la neige, à côté de la fillette aux yeux de violette.

Faire de l'architecture comme ça, mais ce serait le... rêve!⁴⁶)

Son projet de la maison est encore plus attaché au récit qu'au cas d'*Au Bonheur des Dames*. L'architecte fait les plans et les dessins professionnels, dignes d'être appelés “épures”, de chaque face, de chaque vue et de chaque étage, sans oublier les détails qui apparaîtront le long du récit, le balcon, la porte, le plafond... et même le banc⁴⁷); il note “Banc” juste à côté d'un petit rectangulaire collé à la maison dans le plan du rez-de-chaussée. Sera-ce le banc sur lequel Hubertine est assise en attendant qu'Angélique revienne de

chez Félicien?⁴⁸⁾

Pareille fragmentation de l'architecture se retrouve dans les dossiers rédigés par Zola⁴⁹⁾. Celui-ci note de son côté: "retourner partout la maison" avant de fournir des explications détaillées sur la "Face sur rue", la "Façade du jardin", la "Salle commune"... et sur chaque étage tout conformément aux appellations et à la division données par Jourdain, voire sur les détails de chaque division, comme fenêtre, porte, vitraux... jusqu'à donner un dessin de sa main d'une coupe de la charpente. Dans les *Dossiers préparatoires*, l'architecte, par ses dessins et ses plans, et l'écrivain, principalement par son texte mais parfois par ses dessins aussi, fournissent de la vraisemblance ample à cette construction fictive en décrivant les facettes et les coupes. Toutes les parties ainsi rapportées seront synthétisées pour former un des lieux essentiels du roman.

Zola ne manque pas de faire les dessins et les plans de l'espace architectural avant de le figurativiser dans le texte, comme en témoignent maints feuillets des *Dossiers préparatoires*, non seulement ceux des deux œuvres que nous venons d'envisager, mais de presque toutes les œuvres. Et ce procédé de production littéraire se rapporte à celui de l'architecture: comme le fait remarquer Ph. Hamon, "dans l'architecture, c'est la fiction (les plans) qui précède le réel (le bâtiment construit), et c'est une réalité invisible (l'harmonie, les rythmes, mesures et légalités de la nature) qui articule ensemble deux réalités visibles (le bâtiment d'une part, la nature de l'autre)⁵⁰⁾". Et, dans le texte littéraire, il ne s'agit évidemment pas de reproduction de la réalité comme telle: selon D. Bertrand, ni plan dessiné ni texte du roman ne reproduisent "aucun agencement effectif de l'espace du monde naturel; ils se contentent de projeter la simulation d'une reproduction⁵¹⁾". La carte, le plan et l'épure de la main de Zola remplissent une fonction doublement médiatrice, étant donné qu'ils schématisent le monde naturel et ne produisent que des constructions verbales et discursives.

Or, en plus des deux grands projets précités, Jourdain fournit à Zola des informations à divers sujets architecturaux. Il lui prête quelques volumes du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle* de Viollet-le-Duc, dont la lecture contribue à la précision des détails descriptifs de la porte, de la chapelle et de la fenêtre de la cathédrale de Beaumont⁵²). Les feuillets des *Dossiers préparatoires* témoignent de la référence à Viollet-le-Duc⁵³), et le dessin de la main de Zola montre une étape de la concrétisation de la porte Sainte-Agnès⁵⁴).

Pour *L'Œuvre* aussi, Zola demande des renseignements à Jourdain sur la vie des étudiants qui visent à être architectes⁵⁵). Les notes de la main de Zola intitulées "Architectes/Notes Jourdain⁵⁶)" comportent une intrigue, avec le personnage nommé Dubuche, qu'on retrouve presque inchangée dans le texte définitif. Les correspondances entre Zola et Jourdain restent assez tacites à propos de *L'Œuvre*, mais la lettre de l'architecte datée du 15 décembre 1885⁵⁷) fournit des renseignements, qui auraient pu servir au roman, sur la possibilité d'exposer au Salon pour les étudiants de la deuxième classe de l'École des Beaux Arts. Jourdain y raconte la réalité de la vie des jeunes architectes, surchargée des études ainsi que du travail pour gagner de l'argent.

Pour *Le Rêve*, Jourdain se charge aussi de la révision du texte descriptif, en tant que spécialiste, notamment à propos de l'utilisation des termes architecturaux, pour que le texte rende le mieux l'espace conçu de la maison⁵⁸). Non seulement les plans mais aussi la représentation verbale de ceux-ci préoccupent l'architecte. L'écrivain ainsi que l'architecte visent à produire de l'illusion référentielle au maximum.

3. FRANTZ JOURDAIN COMME ÉCRIVAIN

Jourdain publiait de nombreux articles régulièrement depuis les années 70 dans *Le Petit Journal du Maine-et-Loire*⁵⁹), *Le Phare de la Loire*, et un

peu plus tard dans *Le Figaro*. Et depuis la publication de son premier livre *Beaumignon* en 1886, il a écrit davantage, pas seulement les critiques mais aussi les textes romanesques.

La plupart de ses romans et de ses nouvelles sont écrits à la première personne “je” et remplis de discours plus ou moins personnels, subjectifs, voire autobiographiques. Il exprime souvent ses propres idées par la bouche de son personnage, notamment dans *L'Atelier Chantorel*, œuvre typiquement autobiographique, qui parût en 1893⁶⁰.

Le jeune architecte, Gaston Dorsner⁶¹ qui est son double, trouve “bouffonne” l'idée de son maître, M. Chantorel, de “reproduire exactement en France un monument d'Italie”⁶² et dénonce un client qui veut faire bâtir, sur une avenue urbaine, un hôtel imitant le château de Blois, en négligeant complètement les conditions qu'exige la société moderne⁶³.

Jourdain explique, de son côté, dans *L'Atelier Chantorel*, le projet d'architecture qui partage les principes avec celui du magasin du *Bonheur*: Gaston Dorsner choisit, comme sujet de projet pour le Salon, “un hôtel privé, construction à la fois pratique et luxueuse permettant de synthétiser la vie contemporaine, d'en détailler les besoins complexes, d'en traduire les goûts spéciaux et, en même temps, offrant la latitude d'utiliser les découvertes de la science et de l'industrie modernes, véritables et essentiels collaborateurs de son art⁶⁴”. Mais, au contraire du magasin du *Bonheur* où s'épanouit le talent du jeune architecte⁶⁵, le projet de Gaston est refusé au Salon comme ce fut le cas de Jourdain lui-même, et à la fin du roman, Gaston sera obligé de mener une vie de misère, incompatible avec son idéal, en tant qu'associé de Fabien qui profite des spéculations sur les terrains, construisant en énorme quantité sans égard pour la qualité.

Dans son roman, Jourdain n'explique donc que le projet sans donner la description du bâtiment achevé, habité et en pleine activité, ce qui n'est sans doute pas sans rapport avec le fait qu'il n'arrive pas à se détacher du discours foncièrement autobiographique, au lieu de réaliser le récit en tant

qu'univers autonome.

C'est dans l'œuvre romanesque de Zola qu'il voit se développer la représentation détaillée de l'espace architectural qu'il a projeté en tant qu'architecte. Mais, sans se contenter de pareilles figurations littéraires, construction descriptive et purement verbale, Jourdain, architecte, visera à matérialiser son architecture idéale dans le bâtiment réel, notamment celui du grand magasin de la Samaritaine, dont le projet de rénovation commencera à prendre corps vers la même époque que la publication de *L'Atelier Chantorel*.

Pourtant il était conscient du caractère topographique et architectural de l'écriture romanesque de son confrère à Médan, au point d'en faire le pastiche, ce qui s'observe dans *Beaumignon*, sa première œuvre romanesque. En 1886, entre sa collaboration à *Au Bonheur des Dames* et celle au *Rêve*, il publie ce recueil de nouvelles dédiées chacune à une personne. Dans la préface, Alphonse Daudet fait éloge de la finesse de l'observation chez Jourdain en la rapportant à sa compétence d'architecte:

[...] tout votre livre, par un procédé bien moderne, semble sorti d'un de ces petits carnets qui vous servent dans vos expertises d'architecte, mais où vous notez en même temps le trait humain, l'observation pittoresque rencontrés sur votre route⁶⁶.

La Petite Morte dédiée à Zola se distingue des autres par des ressemblances visibles avec le texte zolien. Elle commence par la comparaison entre certaines rues et certains quartiers parisiens contrastés: le boulevard des Italiens et le boulevard de Ménilmontant, l'avenue de l'Opéra flamboyante et la rue des Anglais déserte et puante, "un nid coquet" du Parc Monceau et "un des coins de l'enfer"⁶⁷ de la cité Doré. La description se concentre sur "une ruelle de ce Paris vénéneux⁶⁸", puis sur une maison délabrée située dans cette ruelle, comme pour dégager un par un des espaces

emboîtés. La classification des rues et des quartiers de Paris, ainsi que le regard du narrateur qui se déplace, comme un verre grossissant, vers son but final, sont déjà fréquents chez Balzac et s'accroissent chez Zola en rapport encore plus étroit avec chaque personnage. De plus, la maison personnifiée dont la façade crevassée et pénétrée d'eau n'est pas sans rappeler l'immeuble de la rue de la Goutte d'Or dans *L'Assommoir*:

La façade éventrée, boursouflée, verdâtre, déshonorée par les déjections tombées des fenêtres, fatiguée, vieillie, souffreteuse et vaincue, semblait lasse de vivre et appeler la pioche du démolisseur. Un tuyau d'eaux ménagères crevé laissait suinter un liquide saumâtre et épais se figeant en stalactites le long d'une crevasse que les tubercules du salpêtre avaient ouvertes dans l'enduit⁶⁹.

Le narrateur “je” pénètre dans la maison par “une longue allée, sombre comme un tunnel⁷⁰”, et, en arrivant à la cour, “sorte de puits gluant et infect⁷¹”, il commence à raconter l'histoire de la mère et de la fille au fur et à mesure de la description de l'intérieur de leur logement qui n'est qu'un “trou sans air⁷²”. Il jette là-dedans un coup d'œil “par la porte éventrée⁷³” et la neige tombe “par l'ouverture que la flamme [a] faite à la toiture⁷⁴”. Tout au cours du récit, Jourdain souligne la valeur anthropomorphe de chaque lieu, en même temps qu'il adopte la vision et l'itinéraire par quelque fêlure ou brèche étroite, en employant donc des termes d'usage fréquent chez Zola: “coin”, “trou” et des synonymes de ceux-ci.

4. AU-DELÀ DE LA MIMÉSIS: AUTONOMIE DE L'ESPACE LITTÉRAIRE

Selon Taine, la musique et l'architecture n'imitent rien, à la différence des trois arts imitateurs: la poésie, la sculpture et la peinture. Il s'agit, dans ces deux arts non-imitateurs, de l'ensemble symphonique qui ne correspond pas aux objets réels, mais organisé par les rapports mathématiques⁷⁵. Le narrateur de *L'Atelier Chantorel* est fidèle à cette idée:

Avec ses divisions rythmées, ses groupements chromatiques, ses coordinations de parties liées étroitement ensemble, la musique offre une analogie frappante avec l'architecture dont les combinaisons concourent à l'unité d'un grand ensemble symphonique. Toutes deux dédaignent la reproduction des formes matérielles qui sont l'essence même de la peinture, de la sculpture et de la gravure; toutes deux ignorent le primitif et court vocabulaire qui emprisonne l'idée, et dont vit la littérature⁷⁶⁾.

La littérature, notamment le roman, est en effet un art imitateur au sens où elle ne peut faire abstraction de l'illusion référentielle. Or, bien qu'il constate l'écart entre la littérature et l'architecture, Jourdain compare le bâtiment au livre suivant la pensée hugolienne⁷⁷⁾, en mettant en valeur la fonction d'exprimer la situation de l'humanité, et ce non sans rapport avec l'importance du milieu qu'il ne cesse de souligner. Il dit dans *L'Histoire de l'Habitation*:

Il n'existe pas de livre plus attachant, dans sa sincérité sereine, que ces poèmes de pierre, de granit et de marbre, ou que ces humbles constructions en torchis qui racontent les efforts de l'homme, sa faiblesse et sa puissance, ses souffrances et ses joies, ses défaites et ses triomphes, ses erreurs et ses grandeurs⁷⁸⁾.

Il répète le même argument plus d'une fois à différentes occasions⁷⁹⁾. En plus de la fonction représentative, il souligne, nous semble-t-il, l'affinité de la structure intérieure de ces deux arts en discutant du style architectural par comparaison à la composition de l'œuvre littéraire⁸⁰⁾. Et n'oublions pas que Taine, dont Jourdain répète souvent les idées, déclare, tout en soulignant la différence entre l'art imitateur et l'art non-imitateur, qu'"il faut dans tout art un ensemble des parties liées que l'artiste modifie de façon à manifester un caractère⁸¹⁾". Jourdain contribuera, sans doute au-delà de ce dont il est bien conscient, à réaliser la construction littéraire en tant qu'ensemble symphonique à l'instar de la construction architecturale.

Or, la documentation pour un roman vise avant tout à fournir au texte le maximum d'effets de réel, mais ne mène pas nécessairement à la reproduction exacte, d'ordre verbal, du réel qui est censé faire l'objet de la représentation, d'où vient l'"anachronisme" qu'on a souvent fait remarquer chez Zola.

Dans sa lettre de remerciement à Jourdain pour le projet du grand magasin, Zola indique l'anachronisme qui pourra en provenir:

Votre rêve superbe d'un grand bazar moderne ne s'applique pas entièrement à mon magasin. D'abord, mes scènes se passent avant 70, et je ne puis faire d'anachronisme, sans ameuter toute la critique. Ensuite, je suis forcé de rester davantage dans le déjà fait, le déjà vu⁸²⁾.

Jourdain y répond en s'excusant:

Je suis absolument désolé du four idiot que j'ai commis et je vous en demande pardon; on n'est pas plus bête. Moi qui ai la prétention de connaître la généalogie des Rougon-Macquart sur le bout du doigt!⁸³⁾

L'anachronisme relevé par le romancier serait provenu, semble-t-il, du désir impatient de Jourdain d'établir le projet de son architecture idéale. Il a agi comme architecte, et non comme simple fournisseur de renseignements.

Mais, malgré ses mots précités, Zola commet encore un anachronisme, comme il l'a déjà fait plus d'une fois⁸⁴⁾, en adoptant le projet de Jourdain et conformément à sa propre documentation sur les grands magasins contemporains des années 80. Il marque de sa main, dans les dossiers de l'architecte, des paragraphes concernant l'utilisation du fer ainsi que la décoration extérieure et intérieure, inscrivant, dans la marge à gauche de ces lignes, des mots comme "Bois noir et or, léger en bas", "figurer et peindre polychromie", "Murs couleurs unies menuiseries aussi"⁸⁵⁾. Le projet de Jourdain enrichi de notes de Zola sera reproduit avec beaucoup plus de

détails et d'ampleur dans le texte définitif de la description du bâtiment. Chez Zola, la puissance dynamique du réel littéraire l'a emporté sur le respect du réel historique. Plus la description de l'architecture s'enrichit de détails précis, plus de vraisemblance est certes fournie au texte romanesque, mais en même temps, celui-ci s'assure plus d'indépendance pour devenir un univers autonome. Comme le dit Roland Barthes, "dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier⁸⁶⁾".

Ainsi acceptant le projet de Jourdain, Zola ne lui confère pourtant pas l'omnipotence. Par exemple, l'architecte donne un conseil sur l'arrangement des rayons:

Les services des marchandises seront distribués et groupés d'une façon rationnelle et méthodique afin d'éviter, autant que possible, du public des recherches fatigantes [sic] et des contre-marches inutiles. Par exemple, le rayon du mobilier avoisinera celui des étoffes d'ameublement qui, lui-même, sera près de celui des tentures et de la tapisserie⁸⁷⁾.

Mais les rayons du grand magasin du *Bonheur* sont plus désordonnés et recèlent pour cela encore plus de dynamisme: la tendance à décroquer, une des tendances majeures du texte de Zola, s'observe visiblement dans ce magasin.

Il y a un autre désaccord, pourtant provisoire, entre Zola et Jourdain. L'architecte précise en respectant le côté pratique:

Les marquises seront abandonnées, car elles abritent fort mal de la pluie et pas du tout du froid⁸⁸⁾.

Mais l'écrivain mettra sur la façade du magasin rénové du *Bonheur* "une vaste marquise, dont les dorures fraîches sembl[ent] éclairer les trottoirs d'un coup de soleil⁸⁹⁾".

Et, malgré ses propres mots, Jourdain lui aussi utilisera la marquise à plusieurs reprises sur la façade de la Samaritaine. Il mettra, d'abord en 1893 (année de la publication de *L'Atelier Chantorel*, année donc de l'échec au niveau fictif – l'échec de son double – et du succès de la vie réelle de l'auteur), une grande marquise peinte en bleu sur la façade du côté rue Pont Neuf⁹⁰), ce qui amorce une série de projets d'architecture de fer et de verre chargée d'ornementations polychromes; et plus tard, à chaque rénovation du magasin, sur la rue de la Monnaie en 1907 et sur la rue de Rivoli en 1912⁹¹).

La marquise condense dans son petit format l'architecture de fer et de verre; posée à l'entrée sur la façade, elle se fait remarquer et donne une influence décisive à la physionomie du bâtiment. Elle a donc la fonction, en tant que symbole, de souligner et d'exposer, non sans décoration radieuse, la composition géométrique et transparente de la nouvelle architecture. Ce petit ouvrage se retrouve dans d'autres romans de Zola: il y a une vaste marquise chargée de dorures à l'entrée de l'hôtel Saccard de *La Curée*, et les grandes marquises de la gare Saint-Lazare sont mentionnées souvent (trois fois dans une page) dans la description qui ouvre *La Bête Humaine*.

La prédilection de la transparence est étroitement liée à la volonté de dévoiler. Jourdain refuse toute imitation et toute reproduction qui gâtent l'ensemble symphonique de l'architecture, ce qui se traduit, dans le cas de l'architecture de fer et de verre, par son refus du mensonger décor qui dissimule, en imitant la pierre ou le bois, la construction métallique d'une transparence comparée à celle de la dentelle⁹²). Il estime Henri Labrouste sur ce point entre autres:

Le premier, il[=Labrouste] osa donner droit de cité au métal dans les édifices, bravement, sans le dissimuler sous des enduits ou de revêtement [...] ⁹³

Dans l'Exposition Universelle de 1889 qui marque, selon Jourdain, un tournant décisif dans l'évolution de l'architecture en France, "le plâtre, le

moellon, la brique ne dissimulent plus, sous un mensonger décor, le fer ou la fonte⁹⁴⁾”.

Jourdain souligne son refus du “mensonger décor” dans son projet du magasin du *Bonheur*:

Il est bien entendu que, dans ces sculptures, il n’y aura aucune tricherie en faveur de l’absurde préjugé contre le fer. Elles ne chercheront à imiter ni la pierre, ni le bois et ne rendront que ce que peut [sic] produire la fonte et le fer [...]⁹⁵⁾

L’architecture du grand magasin du *Bonheur*, conçue selon la théorie de Jourdain et sur le modèle du Bon Marché⁹⁶⁾, reste fidèle à ce principe:

[...] le fer régnait partout, le jeune architecte avait eu l’honnêteté et le courage de ne pas le déguiser sous une couche de badigeon, imitant la pierre ou le bois⁹⁷⁾.

Or, chaque matériau a sa propre valeur. Le fer constitue, aux yeux des novateurs, le “palais de rêve⁹⁸⁾” d’une légèreté extraordinaire, tandis que, selon les conservateurs, il n’est destiné qu’aux nécessiteux. Par contre, la pierre fait penser au luxe et à la puissance, valeurs aspirées notamment par les parvenus⁹⁹⁾.

L’acharnement de Jourdain à laisser dévoilée l’ossature de fer n’est sans doute pas sans rapport avec son idéologie progressiste refusant le luxe des nouveaux riches, mais il participe plutôt de la volonté plus générale, tendance de l’époque, partagée déjà par John Ruskin¹⁰⁰⁾ qui s’oppose à l’utilisation du fer, de refuser tout “mensonge” (mot qui se retrouve souvent chez Jourdain aussi), soit tout revêtement imitateur et reproductif.

Zola respecte lui aussi la valeur en quelque sorte symbolique du matériau pour établir le rapport métonymique entre l’habitat et l’habitant, le réseau englobant le personnage et le milieu, comme le cas, parmi bien d’autres, de la façade en pierre sculptée de l’immeuble dans *Pot-Bouille*. Et, le degré de

transparence (ou d'opacité) de l'espace, disposant de la visibilité et de l'invisibilité, concerne étroitement la topographie romanesque. Bien plus, la propension à la transparence concerne chez Zola, comme le montre la fameuse métaphore de l'écran transparente, la notion même de l'écriture romanesque.

Conclusion

La médiation faite par Jourdain entre la littérature et l'architecture se joint à celle par Zola pour réaliser la topographie romanesque la plus solide, ce qui n'est possible que chez un écrivain dont la pensée est foncièrement architecturale et chez un architecte qui sait concevoir l'architecture en tant que construction fictive ayant une fonction narrative. Leur collaboration participe de la dynamique médiatrice plus globale entre le réel (le monde naturel) et le littéraire (le fictif) d'où se produit le roman qui constitue en son autonomie le réel littéraire le plus précis. Et, dans chaque clôture autonome du roman, se manifeste le dynamisme tant spatial que sémantique, tant figuratif qu'abstrait¹⁰¹, qui forme lui-même le réseau médiateur englobant toutes les composantes.

NOTES

Toutes les citations des œuvres des *Rougon-Macquart* renvoient à l'édition d'Armand Lanoux et d'Henri Mitterand, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, tomes I [1960] 1985, II [1961] 1983, III [1964] 1984, IV [1966] 1982, V [1967] 1982. À chaque citation, seules la tomaisson et la pagination sont indiquées (il en est de même des "Notes" et des "Études" de cette édition).

Au cas où se succèdent des citations courtes de la même page, nous donnons la numérotation de la note derrière la dernière citation.

Pour tous les ouvrages cités, l'éditeur est à Paris, sauf indication contraire.

- 1) Philippe Hamon, *Expositions – Littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989, p. 99.
- 2) Le 27 janvier et le 7 février in *Le Phare de la Loire*. (Cf. Émile Zola, *Correspondance*, éditions du CNRS, Les Presses de l'Université Montréal (désignée ci-dessous *Corr.*) tome III, 1982, lettre 360, note 2.) Zola y répond en remerciant: "Au milieu des tuiles qui me tombent de toutes parts sur la tête, je suis bien heureux de me savoir des amis inconnus". (*Corr.*, tome III, 1982, lettre 360.) Il nous semble bizarre qu'il écrit plus tard à Jourdain, le 24 mars 1883, comme s'il ne savait pas qui était son défenseur: "c'est donc vous, mon cher confrère, qui signez Spiridon dans *Le Phare de la Loire!*" (*Corr.*, tome IV. 1983, lettre 301.)
- 3) Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises (désignés ci-dessous BN.NAF. Ms.) 24520, f^{os} 522-523. Voir la figure 1.
- 4) Entre 1880 et 1902, Zola envoie à Jourdain 33 lettres selon *Corr.* et BN.NAF. Ms. 24520 contiennent 68 lettres (à part quelques fragments) de Jourdain adressées à Zola.
- 5) Frantz Jourdain est admis à l'École des Beaux-Arts en 1867. Il y reste encore l'influence de Viollet-le-Duc qui a quitté l'École en 1862; Henri Labrousse professe les théories rationalistes, et Hyppolyte Taine, successeur de Viollet-le-Duc, enseigne l'esthétique et l'histoire de l'art depuis 1864.
- 6) Claude Mignot fait remarquer en d'autres mots cette correspondance qui fait une caractéristique de l'architecture du XIX^e siècle: "Jamais on a tant réfléchi sur le lien entre la distribution des espaces et le mode de vie, le rituel religieux, la santé des malades. Jamais jusque dans son dessin, l'architecture n'a été aussi dépendante du programme." (*L'Architecture au XIX^e siècle*, Office du Livre, Fribourg, 1983, p. 10.)
- 7) *Architecture au XIX^e siècle* in *La Revue bleue*, n° 16, 4^e série, tome XIII, 21 avril 1900, article entièrement reproduit par Arlette Barré-Despond dans "Annexes" de *Jourdain*, éditions du Regard, 1988, p. 372. (désignée ci-dessous *Architecture*.)
- 8) *L'Exposition Universelle de 1889, Constructions élevées au Champs de Mars par M. Charles Garnier, architecte-membre de l'Institut pour servir à l'Histoire de l'Habitation humaine, Texte explicatif et descriptif par M. Frantz Jourdain*, Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris, 1889. (désigné ci-dessous *Histoire*.)
- 9) *Ibid.*, p. 13.
- 10) Par exemple, "au Champ de Mars, la maison du vainqueur touche celle du vaincu: l'Arabe, fils du Prophète, coudoie le Byzantin, adorateur du Christ" (*Ibid.*, pp. 15-16); "En véritable fantaisiste qu'il est, M. Garnier a placé les régions où l'on cuit à côté des pays où l'on gèle." (F. Jourdain, *L'Exposition universelle à vol d'oiseau in Illustration* du 4 mai 1889.)

- 11) *L'Histoire, op. cit.*, p. 19.
- 12) *Ibid.*
- 13) *La Décoration et le Rationalisme architecturaux à l'Exposition Universelle* in *Revue des Arts Décoratifs*, n° X, Paris, 1889, entièrement reproduit par A. Barré-Despond dans "Annexe" de *Jourdain, op.cit.*, p. 363. Jourdain cite ici, comme "créateurs doués", les noms de Labrouste, Viollet-le-Duc, Garnier, Vaudremer, Lheureux, Bouvard, Train et Sédille et, en même temps, dénonce la tendance réactionnaire de l'Exposition de 1900: "L'Exposition Universelle de 1900, à de rares exceptions près, nous imposera de cruelles constatations, car ces innombrables palais de carton, de staff, de plâtras, de remplissage, de pâtisserie et de papier mâché étaleront au soleil *le plus impudent mensonge et le plus formidable faux du siècle*". (nous soulignons)(*Architecture, op. cit.*, p. 374.)
- 14) Annie Jacques le précise en comparant les deux Expositions: "L'apogée de la controverse avait été atteinte au moment de l'Exposition universelle de 1889, qui semble avoir été le triomphe de l'architecture des ingénieurs, alors que l'Exposition de 1900 avait vu un retour en force de l'éclectisme des architectes." (*La Carrière de l'architecte au XIX^e siècle*, les dossiers du Musée d'Orsay, catalogue établi et rédigé par A. Jacques, 1986, p. 14.)
- 15) *L'Histoire, op.cit.*, p. 19.
- 16) *Architecture, op.cit.*, p. 373.
En 1869, Garnier déplore la séparation des ingénieurs et des architectes: "on a scindé un art en deux et d'une moitié on a fait une profession distincte". (À *travers les arts*, rééd. Paris, 1985, p. 93 et sq. cité dans *La Carrière de l'architecte au XIX^e siècle, op.cit.*, p. 9.)
- 17) *L'Exposition universelle à vol d'oiseau* in *Illustrations, op.cit.*
- 18) Cf. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, [1831], Textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1988, Livre V, Chapitre II. Ajoutons que le titre de l'article de Jourdain: *l'Exposition universelle à vol d'oiseau* répète le titre du deuxième chapitre du livre III de *Notre-Dame de Paris*: "Paris à vol d'oiseau".
- 19) 14 juin 1872, dans *Lettres parisiennes* de *La Cloche, Œuvres Complètes*, Cercle du Livre précieux (désignées ci-dessous OC. CLP.) tome XIV, 1970, p. 84.
- 20) Dans *Le Messager de l'Europe, Ibid.*, p. 346.
- 21) *Le Ventre de Paris*, I. 799.

Selon Auguste Dezalay, Zola s'est approprié cette formule "pour en faire la cellule germinale de son œuvre" (A. Dezalay, *Ceci dira cela – Remarques sur les antécédents du Ventre de Paris* in *Les Cahiers Naturalistes*, Société littéraire des

Amis d'Émile Zola et éd. Fasquelle, n° 58, 1984, p. 37), et comme il le fait remarquer dans le même article, l'écrivain avait utilisé cette formule avant la rédaction du *Ventre*, dans une chronique, à propos du conflit du savant et du poète, en se référant à la destruction des villes de Sodome et Gomorrhe: "Hélas! ceci tuera cela, la science tuera la poésie, ou tout au moins les poètes. Voilà maintenant que les savants prétendent que le feu du ciel de la légende ne fut autre que le feu de la terre. La magnifique *Orientale* de Victor Hugo n'est plus qu'un mensonge poétique". (18 octobre 1866, *Correspondance littéraire* in *Le Salut public, OC. CLP.*, tome X, p. 667.)

22) *Le Ventre de Paris*, I, 799.

23) *Ibid.*

24) Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art* [1865], Slatkine Reprints, Genève, 1980, tome I, p. 49.

25) Burkhardt Lindner en fait la remarque: "Si Zola situe le meurtre (dans *Thérèse Raquin*) dans un passage obscur, c'est que les passages ont depuis longtemps perdu leur éclat au profit des *grands magasins* (également célébrés par Zola). Les galeries, structures horizontales où se succédaient boutiques, restaurants et établissements ont cédé la place aux grands magasins (Printemps, Bon Marché), structures verticales à plusieurs étages. «Les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie»" (B. Lindner souligne) (*Le Passagen-Werk, Enfance berlinoise et l'archéologie du "passé le plus récent"* traduit de l'allemand par Annie Courbon, in *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, 1986, p. 23.)

26) BN.NAF.Ms. 24520, f° 449.

Jourdain date sa lettre du 14 mars 1882. Mais Zola lui répond le 18 mai (cf. *Corr.*, tome IV, 1983, lettre 226). Est-ce l'erreur de Jourdain?

27) BN.NAF.Ms. 10278, f°s 264-269.

28) *Ibid.*, f° 264.

29) *Ibid.*, f° 265.

30) *Ibid.*, f° 268.

31) F. Jourdain, *La Décoration d'une brasserie* in *Art et Décoration*, 1898, cité par A. Barré-Despond dans *Jourdain, op.cit.*, p. 150.

32) BN.NAF.Ms. 10278, f° 265.

33) Cf. *Corr.*, tome IV, lettre 301, note 3.

34) Pourtant nous ne retrouvons pas de croquis de la main de Jourdain. Quant à la possibilité de discussions, voir BN.NAF.Ms. 24520, f°s 449-451. Jourdain répète à Zola qu'il se rendrait volontiers chez lui pour répondre à ses questions.

35) A. Barré-Despond, *Jourdain, op.cit.*, p. 178.

- Jourdain s'occupe positivement d'installer dans les habitations les réseaux d'eau et de gaz, conformément à l'idéal de l'époque: "Eau et gaz à tous les étages", slogan répété par l'architecte Campardon au début de *Pot-Bouille* de Zola. Il aide à Zola à s'équiper du gaz et du nouveau système de conduite d'eau dans sa maison de Médan. Voir, à ce propos, la lettre de Zola du 15 juillet 1886 (*Corr.*, tome V, lettre 373) et celles de Jourdain du 7 mai et du 19 juillet 1886 (BN.NAF.Ms. 24520, f^{os} 464-465).
- 36) BN.NAF.Ms. 10278, f^o 69.
- 37) L'année 1883 est féconde: sans compter la publication d'*Au Bonheur des Dames* du 2 mars, Paul Sédille inaugure le 5 mars les nouveaux magasins du Printemps, et en mai, Frantz Jourdain fait la rencontre d'Ernest Cognacq qui l'engagera aussitôt comme architecte de son magasin, La Samaritaine. Le moment était bien mûr: juste à la veille de ces évolutions presque simultanées, les dossiers de Jourdain ont pu fournir au roman d'autant plus de précisions.
- 38) En effet, Zola s'occupe activement des travaux de construction de sa maison à Médan, comme s'il était un vrai "architecte", ce qui est affirmé par François Émile-Zola et Massin: "À Médan, Zola s'affaire. Il a décidé d'édifier, de chaque côté de la maison primitive, une construction nouvelle, toute de brique et de ciment. *Il sera lui-même à la fois l'architecte et l'entrepreneur des travaux. Désormais, la maison grandit, «d'un rythme égal à celui de l'œuvre».*" (nous soulignons)(François Émile-Zola et Massin, *Zola Photographe*, Musée-Galerie de la Seita, 1987, p. 16.)
- 39) 9(?) novembre 1883, BN.NAF.Ms. 24520, f^o 482.
- 40) Il se nomme ainsi dans sa lettre du 2 mars 1883 aussi. (Cf. *Ibid.*, f^o 534)
- 41) Au pseudonyme de Spiridon, dans *Lettre parisienne* parue dans *Le Phare de la Loire* du 19 mars 1883, cité dans *Corr.*, tome IV, lettre 301 (à Jourdain, 24 mars 1883), note 3.
- 42) Le Docteur Toulouse, Edouard-Gaston-Dominique, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie I. Introduction générale Émile Zola*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1896, p. 272.
- 43) Cf. BN.NAF.Ms. 10278, f^{os} 1-64, 66-100, 270-276, 322-327.
- 44) *Ibid.*, f^o 274.
- 45) Selon H. Mitterand, c'est en février-mars 1882 que Zola lui-même s'est documenté sur les rayons des grands magasins. (Cf. "Étude" d'*Au Bonheur des Dames*, III. 1693.) C'est la même période que le commencement du concours de Jourdain.
- 46) Lettre à Zola du 5 mars 1888, BN.NAF.Ms.24520, f^o 475. Jourdain venait de lire une épreuve du *Rêve*.

- 47) Cf. BN.NAF.Ms. 10324, f^{os} 411-417. Voir la figure 2.
- 48) “Et là, contre la cathédrale, Angélique aperçut Hubertine, qui l’attendait dans la nuit, assise sur le banc de pierre, qu’une maigre touffe de lilas entourait.” (*Le Rêve*, IV. 931-932)
- 49) Cf. BN.NAF.Ms. 10324, f^{os} 395-410.
- 50) Ph. Hamon, *Expositions, op.cit.*, p. 45.
- 51) Denis Bertrand, *L’Espace et le Sens – Germinal d’Émile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985, p. 119.
- 52) Cf. La lettre de Zola à Jourdain du 5 février 1888, *Corr.*, tome VI, lettre 207.
- 53) Notamment les notes de la main de Zola marquées en haut “Viollet-Le-Duc”.
(BN.NAF.Ms. 10324, f^{os} 121-123.)
- 54) Cf. *Ibid.*, f^o 108. Voir la figure 3.
- 55) Edmond de Goncourt en fait une mention d’un ton moqueur: “Dans un coin, Zola extirpe des renseignements à Frantz Jourdain, pour son volume futur sur les artistes. Je ris dans ma barbe de sa tentative de faire à nouveau une *Manette Salomon*. C’est périlleux, pour un homme complètement étranger à l’art, de faire tout un volume sur l’art. Et Huysmans éprouve à l’avance le même sentiment ironique à l’égard de ce livre. Il disait dernièrement à Robert Caze, en se frottant les mains: «Je l’attends là!»” (Dimanche 19 avril 1885, *Journal*, Robert Laffont, Coll. “Bouquins”, 1989, tome II [1866-1886], p. 1153.)
- 56) BN.NAF.Ms. 10316, f^{os} 389-401.
- 57) BN.NAF.Ms. 24520, f^o 460.
- 58) Cf. Lettre à Zola du 6 juin 1888, BN.NAF.Ms. 24520, f^o 479. Il fera une pareille contribution à *Lourdes* aussi. (Cf. *Ibid.*, f^{os} 539-540).
- 59) Pour *Le Petit Journal du Maine-et-Loire*, Jourdain signe Thomas Graindorge à l’imitation de Taine. (Cf. A. Barré-Despond, *Jourdain, op. cit.*, p. 405.)
- 60) Jourdain en dédie à un certain Chigot un exemplaire, en l’accompagnant d’une lettre manuscrite inédite témoignant du caractère autobiographique de l’œuvre: “[...] Le héros du bouquin qui me “ressemble comme un frère” a été un pauvre diable très fier et très malheureux. La tante Améline était ma mère bien aimée que je pleure encore.[...] Quant à l’ami Pierre, c’était mon frère, un artiste prodigieusement doué, [...]. Vous le voyez, mon cher Chigot, je vous raconte toute mon existence, et je mets mon âme à nu devant vous, [...].”
- Cet exemplaire, accompagné de la lettre à Chigot, se trouve aujourd’hui dans la bibliothèque de Philippe Hamon.
- 61) Gaston est le prénom de son frère aîné qui est mort jeune en 1886: Gaston Dorsner est à la fois Frantz Jourdain lui-même et son frère. Et juste après la mort de celui-ci,

dans sa lettre à Zola du 21 mars 1886, F. Jourdain superpose son frère sur Claude Lantier: “Dans cet admirable ouvrage où vous décrivez [...] toutes les tortures d’un cœur et d’un cerveau d’artiste, j’ai retrouvé, je vous l’ai dit, bien des côtés, des coins de mon pauvre frère, mort lui aussi inconnu et méconnu. [...] C’est peut-être pour cela que L’Œuvre m’a causé une impression encore plus poignante et plus profonde que vos autres romans, j’ai ressenti une sorte de consolation amère à décalquer sur la silhouette de Claude celle de mon cher et malheureux frère impuissant, comme votre peintre, [...]” (BN.NAF.Ms. 24520, f° 462.)

64) *L’Atelier Chantorel, mœurs d’artistes*, Bibliothèque Charpentier, 1893, p. 133.

F. Jourdain ne cesse de dénoncer, dans ses œuvres de critique aussi, le “fétichisme niais pour le passé” et la “manie” ou la “maladie” du “recopiage”. (Cf. *Propos d’un Isolé – en faveur de son temps*, [1914], deuxième édition, Eugène Figuière & C^{ie}, 1914, pp. 17, 82, 98, 102 et passim.)

63) “M. Coulon me[=Gaston] déclara qu’[...]il s’était décidé à élever sur un terrain de l’Avenue de Messine, un hôtel de style Louis XII, qui reproduisit exactement la façade de Blois. J’objectais qu’une construction serrée entre deux maisons de rapport, sans recul, dans une voie relativement étroite, n’aurait jamais le même aspect, le même esprit qu’un château royal conçu en pleine sincérité au XVI^e siècle, [...]. Les exigences de la voirie nous liant les mains, constamment nous nous heurterions aux plus choquantes anomalies; [...]. À l’intérieur, autres problèmes insolubles à résoudre, car les habitudes de confortable, l’hygiène même de notre époque nous imposeraient d’incessants crocs-en-jambe à l’archaïsme cherché. Pour sortir d’embarras, le plus simple eût donc été de renoncer à la Renaissance, quelque ravissante qu’elle soit, et de préparer un projet moderne.” (*L’Atelier Chantorel, op.cit.*, pp. 266-267.)

Il existe en fait un exemple d’une pareille construction qui est une reproduction réduite du château de Blois: l’hôtel que Jules Février a fait construire en 1879, 2 place Maiesherbes. Selon F. Loyer, “formellement inspirée de Blois, [cette vaste construction] propose une organisation des volumes entièrement compacte, alignée sur la rue [...] et ne comprenant comme espace interne qu’une cour étroite accessible par un porche...” (*Paris XIX^e siècle*, Hazan, 1987, p. 334.)

64) *L’Atelier Chantorel, op.cit.*, p. 283.

65) “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, [...]” (*Au Bonheur des Dames*, III. 611-612.)

66) *Beaumignon*, Jules Lévy, Paris, 1886, p. X.

67) *Ibid.*, p. 58.

68) *Ibid.*, p. 59.

69) *Ibid.*, p. 59.

70) *Ibid.*, p. 59.

71) *Ibid.*, p. 60.

72) *Ibid.*, p. 67.

73) *Ibid.*, p. 67.

74) *Ibid.*, p. 67.

75) “Il faut dans tout art un ensemble de parties liées que l’artiste modifie de façon à manifester un caractère; mais il n’est pas nécessaire dans tout art que cet ensemble corresponde à des objets réels; [...] il y aura des arts qui n’auront pas pour point de départ l’imitation. C’est ce qui arrive, et c’est ainsi que naissent l’architecture et la musique. En effet, en dehors des liaisons, des proportions, des dépendances organiques et morales que copient les trois arts imitateurs, il y a des rapports mathématiques que combinent les deux autres, qui n’imitent rien.” (H. Taine, *Philosophie de l’art, op.cit.*, p. 43.)

76) *L’Atelier Chantorel, op.cit.*, pp. 286-287.

77) “[...] depuis l’origine des choses jusqu’au quinzième siècle de l’ère chrétienne inclusivement, l’architecture est le grand livre de l’humanité, l’expression principale de l’homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence.” (V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Livre V, chapitre II, *op.cit.*, p. 175.)

Jourdain succède aussi le “Ceci tuera cela” de Hugo en le développant à sa façon: “On ne s’imagine pas l’influence qu’ont eue sur l’architecture la découverte puis l’extension de l’imprimerie. C’est le livre qui a d’abord décoloré, puis chassé le vitrail aux merveilleuses fulgurances; c’est lui qui a percé les vieilles murailles si parcimonieusement ouvertes à la lumière; c’est lui qui a imposé la pièce claire et paisible, la bibliothèque où la prédominance intellectuelle remplace la force brutale, [...]” (*Propos d’un Isolé, op.cit.*, pp. 84-85.)

78) *L’Histoire, op.cit.*, p. 1.

79) “[...] elle[=l’architecture] reste la narratrice émouvante des conquêtes et des défaites, des joies et des souffrances, des richesses et des misères des grandeurs et des décadences, des vertus et des vices; elle est le livre de bord éternel où chaque peuple, chaque génération, chaque famille, chaque individu, résumant automatiquement les péripéties du voyage.” (*Architecture, op.cit.*, p. 370.)

80) Il cite des exemples littéraires pour expliquer la dégénération de l’architecture en France depuis le commencement du XIX^{ème}: “[...] elle[=l’architecture] prend l’aspect d’un grenadier qui vient de rectifier l’alignement, elle veut rappeler Tacite et ne parvient qu’à singer la versification de Delille”. (*Ibid.*, p. 371.)

- 81) H. Taine, *Philosophie de l'art*, *op.cit.*, p. 43.
 82) 18 mai 1882, *Corr.*, tome IV, lettre 226.
 83) 23 mai 1882, BN.NAF.Ms. 24520, f° 451.
 84) Il s'agit du cas, parmi bien d'autres, d'une série de descriptions de Paris dans *Une Page d'amour*. Zola a mis, comme on le sait, les toits de l'Opéra de Garnier et la coupole de l'église Saint-Augustin qui n'existaient pas encore au début du Second Empire. (Cf. "Notes" d'H. Mitterrand, II. 1643. Il en est de même du Pont du Point-du-Jour selon les notes de l'édition OC.CLP., tome III, p. 1215.)

Comme il l'avoue lui-même dans sa *Lettre-Préface* à la première édition en 1884, il a consciemment commis cet anachronisme. Lorsqu'il a pris les notes sur les hauteurs de Passy en 1877, il n'a trouvé, au nord, aucun repère qui pût fixer ses descriptions, sauf le nouvel Opéra et St-Augustin qui émergeaient au-dessus de la mer confuse des cheminées; il s'est tourmenté entre "l'amour des dates" et "ces masses trop tentantes" qui lui faciliteraient "la besogne en personnifiant de leurs hautes découpures tout un coin de Paris, vide d'autres édifices". Enfin il s'est livré à "cette erreur volontaire" pour consolider le rôle de Paris, rôle d'un "personnage, quelque chose comme le chœur antique" et pour soutenir les "intentions symphoniques et humaines" confiées à la description de la ville. (Cf. *Lettre-Préface* de Zola, citée entièrement par H. Mitterrand dans "Étude", II. 1607-1608.)

Pourtant, il nous semble que ses explications sont quelque peu forcées: il se trouve, dans ces descriptions, bien d'autres édifices, tels le Palais de l'Industrie, l'Arc du Triomphe, le dôme des Invalides, les Tuileries, la Tour Saint-Jacques, la Notre-Dame, Saint-Silpice, le Panthéon...; dans le nord (par rapport à Passy), la Madeleine et la colonne Vendôme sont presque toujours mentionnées avec l'Opéra et St-Augustin. Et dans la cinquième description, celle du paysage de neige, la division spatiale est plus simplifiée ("à gauche", "plus près", "à droite" (II. 1091)); l'Opéra et St-Augustin sont groupés avec la Tour St-Jacques. Ces deux monuments étaient-ils vraiment indispensables pour la composition équilibrée? N'est-il pas impossible d'y voir quelque influence de la prédilection de Zola pour la nouvelle architecture ou de sa tendance à tout énumérer?

- 85) BN.NAF.Ms. 10278, f°s 268-269. Voir la figure 4.
 86) Roland Barthes, *L'effet de réel* [1968] in *Littérature et réalité*, Seuil, Coll. "Points", 1982, p. 89.
 87) BN.NAF.Ms. 10278, f° 267.
 88) *Ibid.*, f° 266.
 89) *Au Bonheur des Dames*, III. 611.
 90) Tous les fers apparents du magasin de la Samaritaine, y compris ceux de la

marquise, étaient peints en bleu, selon l'usage pour les ouvrages métalliques depuis l'Exposition universelle de 1889. (Cf. A. Barré-Despond, *Jourdain, op.cit.*, p. 151, et Bernard Marrey, *Les Grands Magasins*, Picard, 1979, pp. 125-126.)

91) Cf. B. Marrey, *Ibid.*, p. 125 et voir aussi les photographies insérées dans cet ouvrage: pp. 134, 135, 138, 139.

La marquise installée par Jourdain sur la façade de la Samaritaine a été généralement bien accueillie par la critique contemporaine: "Parmi ces œuvres de serrurerie, il faut signaler la marquise de l'entrée principale, exécutée sur les dessins de notre confrère Frantz Jourdain. Il est toujours délicat d'appliquer une pareille décoration sur un édifice non construit dans ce but. Ici l'architecte s'en est fort habilement tiré." (article de *La Construction Moderne*, cité par B. Marrey, *ibid.*, p. 126.)

92) Cette comparaison est fréquente chez Zola aussi: en plus des exemples dans ses articles cités plus haut, on en voit bien d'autres dans ses textes littéraires. Dans les Halles, "les boiseries intérieures luisaient, entre les dentelles noires des charpentes de fonte" (*Le Ventre de Paris*, I. 621), et dans le magasin du *Bonheur*, "tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, [...]" (*Au Bonheur des Dames*, III. 626.)

93) *Architecture, op.cit.*, p. 372.

94) *L'Exposition universelle à vol d'oiseau* in *Illustrations, op.cit.*

95) BN.NAF.Ms. 10278, f° 265.

96) Zola note à propos de ce magasin: "Tout est bâti en brique et fer. [...] les galeries jetées comme des ponts, les escaliers qui montent, légers, comme dans le vide [...] ces entassements de palais babyloniens, mais réalisés avec une légèreté extraordinaire (le fer et la brique)". (BN.NAF.Ms. 10278, f° 56.)

97) *Au Bonheur des Dames*, III. 626.

98) *Ibid.*

99) B. Marrey fait remarquer ce contraste en mentionnant la situation difficile sans mécène où était longtemps Jourdain, architecte novateur: "Jourdain avait beau dire «le fer, c'est tout de même pas la vérole!», dans l'idéologie dominante, à peine semblait-il bon pour les pauvres. Pour un parvenu, seule la pierre était – faut-il écrire: encore est – le signe de la puissance". (B. Marrey, *Les Grands Magasins, op.cit.*, p. 130.)

100) Cf. John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'architecture* [1849], Denoël, 1987, pp. 36-37 et passim. (La traduction française publiée en 1980 par Les Presses d'aujourd'hui et reprise dans l'édition de Denoël de 1987 prend comme base l'édition anglaise de 1880.)

- 101) D. Bertrand dit à propos de cette inséparabilité: “Le modèle spatial permet de construire deux versants de la vérité (figurative et abstraite) comme une totalité dont les éléments sont étroitement solidaires et corrélés.” (*L'Espace et le Sens, op.cit.*, p. 182.)

要 旨

中井敦子

建築家かつ作家であったフランツ・ジュールダンと作家でありながら建築に多大な関心を寄せたエミール・ゾラは、長年にわたって協力関係を保った。各人の小説・評論の決定稿のみならず、二人の間で交された数多くの書簡（ジュールダンからゾラ宛のものは未刊行）やゾラの小説執筆用の準備ノートを考察すると、建築空間の造形と小説テキストの生成が交錯してゆく過程がみてとれる。ゾラの小説においては、空間の在り方が物語を支配する傾向が顕著である。また、建物にせよ、小説の登場人物にせよ、環境との一体性と、それに基づいた有機的全体性を実現すべく構築されており、この点、当時の合理主義的な新しい建築の理念と通ずる。建築家と作家という二つの才能の交わりは、小説に最大限のリアリズムを保証しつつも、現実の模倣を超えて、小説を自律的宇宙とする。

26. Rue Richer.

Merci Monseigneur, Merci au nom du
 bon sens outragé, de la vertu violée, de la justice
 insultée, merci de votre réponse à l'écrit
 grotesque de Catherine Mondet, cette nullité
 bouffée à qui vous venez de donner une leçon de
 célébrité en daignant lui froter le nez dans
 son étalucration hystérique. Ah! Monseigneur,
 puisque j'ai vu par vous, laissez-moi vous dire quelle
 admiration sans borne j'ai pour votre talent
 et combien je vous remercie des heures si bonnes
 que j'ai passées à votre lire. Cela vaudegal, ce
 que j'ai vu dans la maison, cela qui cause un
 plaisir extrême de l'avoir enfin relâché un peu
 de tout ce que j'ai sur le cœur; est bon sensible
 que j'ai pu me faire un acte de reconnaissance
 et en passant, je ne m'occupe plus de vous.
 Je ne parle plus de vos rancunes, il faut avant

MARDI : VENDREDI

DE 1 H. à 3 HEURES

Figure 1. Lettre de Frantz Jourdain à Émile Zola.
 (BN. NAF. Ms. 24520, f°522, Voir la note 3.)

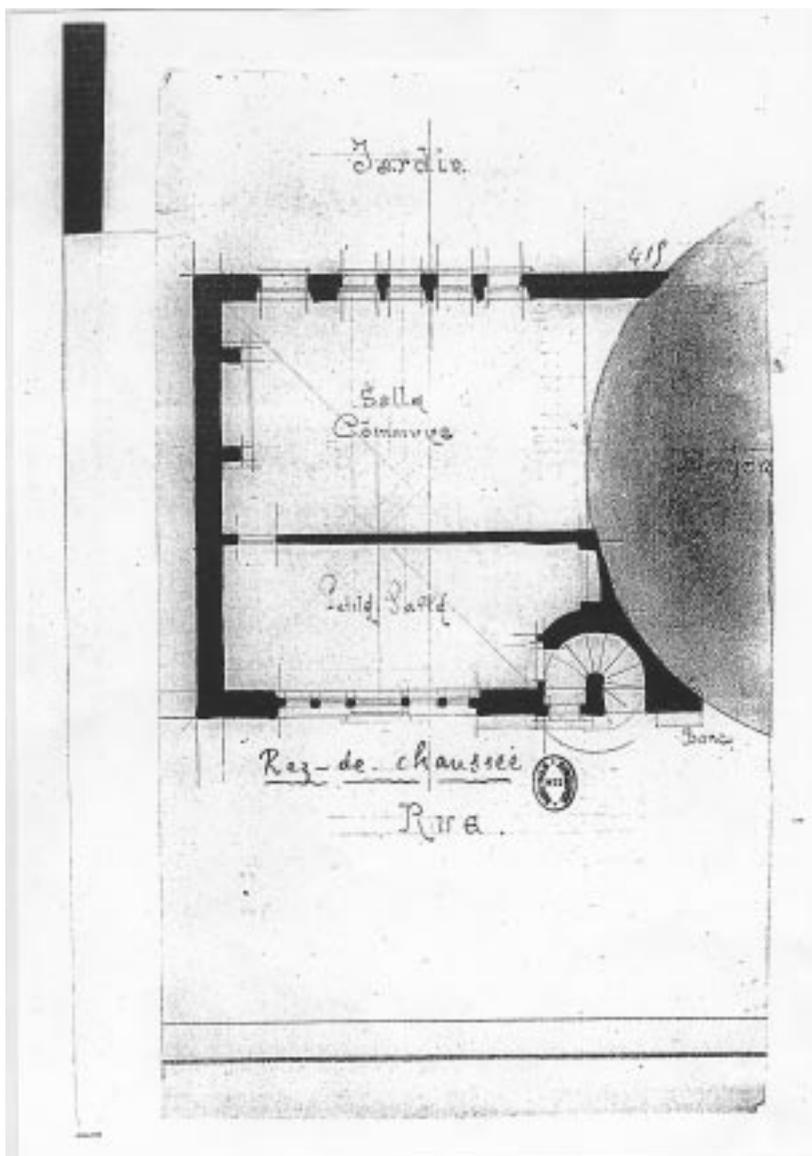


Figure 2. Épure de la maison des Hubert, de la main de Frantz Jourdain (BN. NAF. Ms. 10324, f°415, Voir la note 47.)

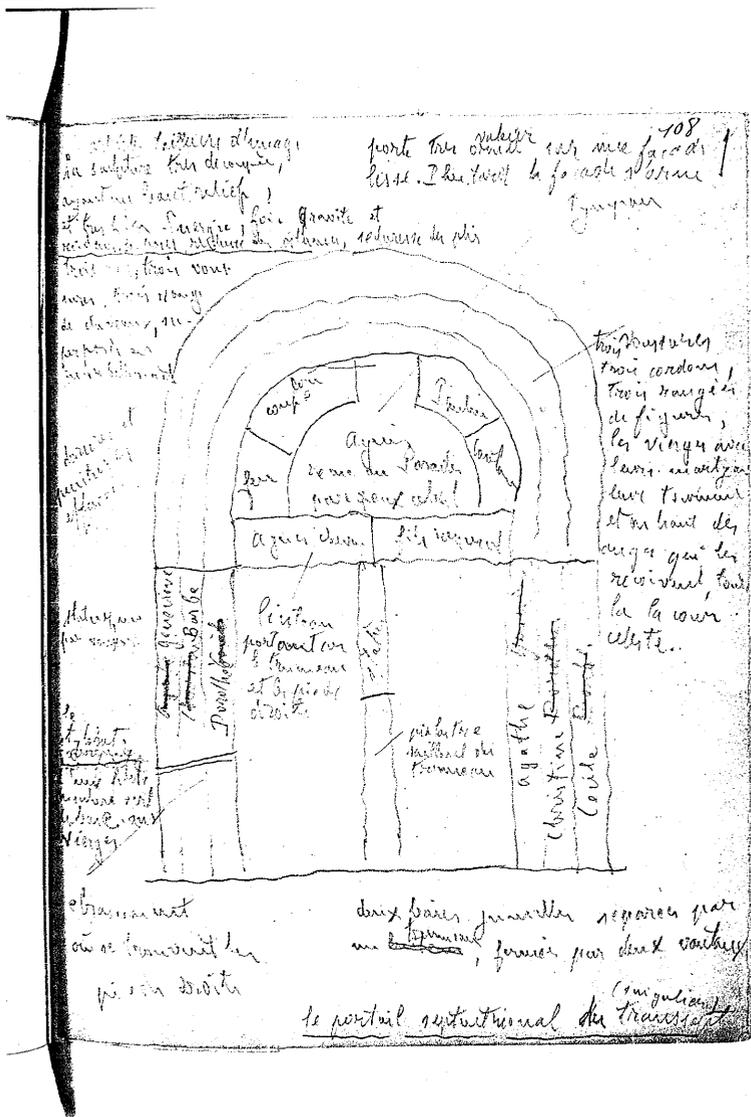


Figure 3. Dessin de la porte de la cathédrale, de la main d'Émile Zola. (BN. NAF. Ms. 10324, f°108, Voir la note 54.)

Dans une construction de ce genre, exposa en
 et réfléchi qui a l'air d'un hasard ou
 irrégulier. Elle devra s'identifier avec le
 son but, compléter le caractère général de
 fille aux succédés communiels de l'entree
 Pour constituer le branlard, la
 la robe qui s'agit et susceptible d'avoir
 de l'ampleur, la décoration, sans façon fine
 et lumineuse. Elle ne se moque pas d'un
 recherche que les grands partent
 Extérieurement tout ce qui dans
 oeuvre de cadre ~~un certain~~ ~~un certain~~ ~~un certain~~
 sobre et solide, afin de ne pas laisser aux
 espaces. Les sculptures ~~un certain~~ ~~un certain~~ ~~un certain~~
 les revêtements seront en marbre noir, sans
 les peintures d'une teinte neutre. En s'élè
 gagnera, graduellement, d'intensité et d'in
 finir p. l'entablement, dans une tonalité
 éclatante et brillante. Dans les parties
 on pourra employer les laves et les terres et
 émeraude, les appliques de marbre blanc et
 vert, rouge et bleu.

Des statues et des groupes, qui
 aideront à faire ressortir la façade et
 l'élégance et un certain aspect monumental
 à deux tons. Des pilastres rehaussés de or. d.

Bois non et
 ou léger en bois

figures et
 sculptures
 très abondantes

Figure 4. Projet du grand magasin: manuscrit de Frantz Jourdain avec des notes de la main d'Émile Zola (BN. NAF. Ms. 10278, f°268, Voir la note 85.)