HAL
open science

Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique

Annabelle Teboul

To cite this version:

Annabelle Teboul. Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030014 . tel-00935884

HAL Id: tel-00935884

https://theses.hal.science/tel-00935884

Submitted on 24 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 120 – LITTERATURE FRANCAISE ET COMPAREE

Thèse de doctorat

Littérature française :

Annabelle TEBOUL

Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique.

Thèse dirigée par Monsieur Daniel COMPÈRE

Soutenue le 24 janvier 2012

Jury :

Monsieur COMPÈRE Daniel (Maître de conférences à Paris III)
Monsieur GENGEMBRE Gérard (professeur de littérature à l'université de Caen)
Monsieur PAGÈS Alain (professeur de littérature française à Paris III)
Monsieur VAILLANT Alain (professeur de littérature française du XIXe siècle à Paris X)

Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique

Résumé

Ce travail de thèse interroge la représentation du héros au sein des mouvements réaliste et naturaliste du XIXe siècle. Il s'agit, au travers d'un corpus de six romans et nouvelles, de mettre en lumière la tension inhérente à la figure héroïque chez Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant et Émile Zola. Malgré un refus apparent du modèle classique antique qui se signe par une banalisation du personnage principal, les romanciers réalistes-naturalistes n'échappent finalement pas à la tentation héroïque; en proposant un parcours initiatique et des formes originales de sacralisation, ils fabriquent un nouveau type de héros, à la fois plus proche des préoccupations de la société de l'époque et traversé par des représentations mythiques, éternelles (qu'elles soient issues du domaine mythologique, biblique, littéraire, psychanalytique ou religieux). La dialectique entre temporalité sociétale et permanence du légendaire se donne alors à lire. Cette thèse de doctorat cherche donc à démontrer l'exécution immuable d'une symphonie héroïque au sein de la poétique réaliste et naturaliste tout en rappelant la nature spécifique du héros chez chaque auteur étudié.

Mots clés: héroïsme, réalisme, naturalisme, polymorphisme.

Polymorphism of the realist-naturalist hero in the works of Balzac, Flaubert, Maupassant and Zola or the journey of initiation of an oxymoronic human being

Abstract

This thesis questions the representation of the hero by the realist and naturalist movements of the XIXth century. Transgressing six novels and short stories, it aims at highlighting the inherent tension of the heroic figure in the works of Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant and Émile Zola. Despite an apparent refusal of the classic antique model which is illustrated by a trivialization of the main character, the realist-naturalist novelists do not escape from the heroic temptation; by offering a journey of initiation and unusual forms of sacralization, they fabricate a new type of hero, both closer to the concerns of society at that era and influenced by mythical and eternal representations (whether from mythological, biblical, literary, psychoanalytical or religious fields). The dialectic between the societal temporality and the permanence of the legendary is thus to be read. This doctorate thesis therefore seeks to demonstrate the immutable execution of a heroic symphony within the realist and naturalist poetry while recalling the specific nature of the hero in the work of each author studied.

Keywords: heroism, realism, naturalism, polymorphism.

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Monsieur Daniel Compère pour ses conseils, le temps consacré et l’aide précieuse qu’il m’a apportée tout au long de ces années de recherche et de rédaction. Mes pensées vont également vers mon fils et mon compagnon qui, par leur présence quotidienne et leur affection, m'ont permis de mener à terme cette aventure intellectuelle. Je remercie également mes parents pour leur réconfort permanent, mes beaux-parents pour leur soutien et mes amies Florence Serrano et Audrey Romani pour leur aide active. Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont pris le temps de m'écouter et qui ont, par leurs réflexions, nourri la mienne.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION p.12-34

PREMIÈRE PARTIE. ÉTUDES DE CAS p.35-286

CHAPITRE 1. BALZAC OU LA TENTATION ROMANTIQUE DE L'ÉNERGIE p.35-96

A) *Vertigo* de l'artiste fou p.41-70

I) Vers une « ruination » de l'artiste ? p.41-48

1) L'éternel insatisfait p.41-43

2) Du dédain p.44-46

3) L'éloge de la folie p.46-48

II) Frenhofer ou la représentation de l'Art absolu p.48-70

1) Le goût du travail et de l'opiniâtreté comme marqueurs de l'esthétique classique p.49-51

2) Une conception romantique de l'art p.51-62

a) Cette « fleur de vie » p.52-54

b) Un anti-Grassou p.54-58

c) Mythologies romantiques p.58-62

3) Un précurseur de la peinture moderne p.62-64

4) La personnification de l'Art p.64-70

B) Raphaël, un ange déchu **p.71-96**

I) L'auréole du mystère et de l'excès p.71-79
1) Une identité trouble p.71-73
2) Représentations de l'excès p.73-79
a) La figure de Balzac p.73-75
b) La figure Donjuanesque p.75-79

II) Séraphin romantique p.79-96
1) Du génie p.79-81
2) Diable de romantique ! p.82-96
a) Le rôle du jeune romantique p.82-88
b) Le diable dans tous ses états p.88-96

CHAPITRE 2. L'ATTRAIT DE LA RELIGIOSITÉ ET DE LA VACUITÉ EXISTENTIELLE CHEZ GUSTAVE FLAUBERT p.97-155

A) Félicité ou l'itinéraire d'une servante « sainte laïcisée » **p.99-127**

I) La banalisation à l'œuvre chez Félicité p.99-110
1) Un être simple au physique ordinaire p.99-104
a) Permanence du personnage p.99-103
b) « Du gris » p.103-104
2) L'entremêlement des processus de l'échec et de la faiblesse p.104-109
a) Entre ignorance et illettrisme p.104-108
b) La faiblesse via le pathos p.108-109

II) Félicité à l'intersection de l'héroïsme le plus profane et de la sainteté p.110-127

1) Des qualités intrinsèquement humaines p.110-112
a) Un courage et une intelligence de cœur hors du commun p.110-111
b) Une servante de qualité p.111-112
2) L'hagiographie de Félicité p.112-120
3) L'édifice des croyances p.120-121
4) La moralité légendaire p.121-127

B) Frédéric ou la forme quasi achevée du non-héros p.128-155

I) Une stature de héros fragile p.128-140
1) De la naïveté à la lâcheté p.129-135
2) Égoïsme ou ignorance ? p.136-138
3) L'absence d'intrigue p.139-140

II) Le pèlerinage de l'échec p.140-151
1) La fragmentation de l'amour p.141-145
2) Les déconvenues artistiques p.145-147
3) L'illusion politique p.148-151

III) Frédéric et Flaubert p.151-155

CHAPITRE 3. HYPERTROPHIES ZOLIENNES p.156-238

A) Gervaise Macquart et Étienne Lantier : deux héros « qui ne sont pas des héros »

p.158-204

I) Le système des personnages : une hiérarchie originale p.158-180

1) Une multitude de personnages secondaires p.159-166
2) Catherine et Coupeau : des héros « seconds » p.166-171
3) La foule, un personnage collectif p.171-175
4) Réduction de la place du héros au profit du critère du groupe social ou politique p.175-177
5) Une montée en puissance du « personnage-res » p.177-180

II) Refus du héros comme personnage extraordinaire, comme figure d'exception p.181-204
1) Refus d'un statut privilégié du personnage représenté p.181-193
a) Rejet de l'élitisme social p.181-184
b) Des êtres simples et ordinaires p.184-187
c) Des personnages faibles, en prise avec l'échec p.187-193
2) Une étude de l'être humain et du réseau de déterminations dans lequel il est pris p.193-197
3) Le personnage zolien : un corps autant qu'un esprit p.197-200
4) Un retrait du romancier-narrateur p.200-203
5) Vers un nouveau lecteur p.203-204

B) Une tentation héroïque évitée ? p.204-238

I) Un et un seul personnage principal p.205-207
II) Deux postulations pour le héros zolien p.207-227
1) Gervaise : une héroïne tragique p.209-218
a) Un personnage condamné p.210-211
b) Un bouc émissaire p.211-213
c) Figures du destin p.213-215
d) Exemplarité de Gervaise p.215-218
2) Étienne : un substrat de héros épique p.219-227
a) Un combattant du quotidien p.220-223
b) Un chef de bande p.223-225

c) Un être de parole p.225-227
III) Étienne : un héros construit par couches successives de mythologisation p.228-235
1) Un double contemporain d'Orphée et le mythe de l'enfer p.229-230
2) Thésée, le mythe du labyrinthe et du Minotaure p.231-233
3) L'apôtre de la religion naissante p.233-235
IV) Des personnages émouvants p.235-238

CHAPITRE 4. IMAGERIES PESSIMISTES MAUPASSANTIENNES p.239-286

A) *Pierre et Jean* ou le problème du dédoublement héroïque p.243-267

I) Un ou deux personnages centraux ? p.243-247
II) Pierre et Jean ou l'identité du véritable héros ? p.247-255
1) Analogies des deux personnages p.247-248
2) Différences entre les deux frères p.248-250
3) Le rapport complexe des deux frères : un renversement des rôles p.250-255
III) La tension entre l'attrait mythologique et la banalité du quotidien p.256-267
1) La reconstruction du mythe des frères ennemis p.256-260
2) Pierre et le renvoi aux thèmes archétypaux des tragédies antiques p.261-262
3) La poétique du ressassement p.262-267
a) La redite dans les commentaires du narrateur p.263
b) La redite dans le discours des frères p.263-265
c) La redite dans la structure dramatique p.265-267

B) *Une vie* : quelle vie ? p.268-286

I) Jeanne ou le refus de la représentation héroïque p.268-280
1) La banalisation à l'œuvre chez Jeanne p.269-278
a) Un physique quelconque p.269-270
b) Un personnage entre immobilité et passivité p.270-273
c) Un parcours de l'échec et de la désillusion p.273-278
2) La circularité romanesque comme marqueur du banal quotidien p.279-280

II) Sublimation de Jeanne : entre héroïne de tragédie, de conte de fées et sainte des temps modernes p.280-286
1) La structure tragique p.280-284
a) L'omniprésence de la mort p.280-281
b) La fatalité p.281-284
2) Un parcours christique p.284-285
3) Une héroïne pervertie de contes de fées p.285-286

DEUXIÈME PARTIE. VERS UNE TYPOLOGIE DU HÉROS RÉALISTE-NATURALISTE p.287-372

A) Une volonté forte de non-héros p.288-310

I) Le critère social p.288-293
II) Le critère esthétique p.293-297
III) Le critère moral p.297-307
IV) Le héros comme « fait de structure » p.308-310

B) L'exécution de la « symphonie héroïque » p.310-372

I) Le parcours initiatique p.311-328

1) La séparation p.311-320
2) L'initiation p.320-327
3) Le retour p.327-328
II) Sacraliser le commun p.329-358
1) La tentation des grands genres antiques p.329-340
a) Le modèle épique p.329-334
b) Le réinvestissement du modèle tragique : le tragique quotidien p.334-340
2) Figures religieuses p.340-358
a) Vierges laïcisées p.341-352
b) Parcours christiques p.353-358
III) La reconstitution des figures éternelles p.358-372
1) Les mythes absolus p.359-366
a) Thésée p.360-362
b) Orphée et Pygmalion p.362-364
c) Prométhée p.364-366
2) Les mythes relatifs p.366-372
a) Figures classiques du discours psychanalytique et socio-ethnologique p.367-369
b) Figures issues de la tradition populaire : l'exemplarité de Cendrillon et de Peau d'âne p.369-371
c) Figures issues d'œuvres littéraires p.371-372

CONCLUSION p.373-382
BIBLIOGRAPHIE p.383-387

INTRODUCTION

Le présupposé d'une œuvre littéraire est celui de la construction d'une intrigue autour de personnages agissants placés au cœur de la structure narrative. Bien souvent, un personnage (ou un couple de personnages) fait l'objet de toutes les attentions : il mène l'action, est porteur de sens et de valeurs et par là même attire l'attention du lecteur sur lui. Représentant d'un mode d'action et de pensée, il est le héros. À ce titre, Philippe Hamon remarque bien dans *Texte et idéologie* que ce concept lui « paraît à la fois fondamental, inévitable, dans toute approche théorique ou simplement descriptive d'un texte littéraire »[1]. La notion est universelle car elle fait partie de toutes les herméneutiques, poétiques et sémiotiques, elle qui sert à décrire à la fois les phénomènes textuels et les relations des textes à des systèmes de valeurs plus ou moins institutionnalisés, c'est-à-dire à des idéologies. Universelle et ancestrale: la figure héroïque naît avec la littérature. Gilgamesh, roi civilisateur d'Uruk, en Mésopotamie, donne son nom à la plus ancienne épopée connue. Les exploits des héros, qu'ils soient chantés, écrits, gravés ou peints, le font exister et perdurer dans la mémoire collective. C'est à travers l'acte d'un Achille, la mémoire d'un Alexandre le Grand ou les choix d'un Napoléon que se façonne la mythologie du monde occidental. Toutefois, la notion d'héroïsme n'est pas dénuée de complexité, comme en atteste Philippe Hamon dans le même écrit lorsqu'il affirme que le concept est « particulièrement difficile à construire rigoureusement ». Si autant de résistances apparaissent autour de la définition de ce concept, c'est avant tout parce qu'il est hétérogène. Du héros grec ou indien auquel est adressé un culte religieux, au héros de la fête du village, il existe un abîme. De même, le héros d'une comédie de Labiche n'entretient plus qu'un rapport des plus lointains avec Thésée ou Roland. Et pourtant : lorsqu'on attribue à quelqu'un le titre de héros, c'est bien qu'apparaît en lui quelque reflet de la portée originelle du terme : être semi-divin, lumineux, puissant... Dans cette thèse, ne sera considéré que le héros occidental exaltant des rêves, celui qui incarne le désir d'échapper aux limites d'une vie terne pour accéder à la lumière, la volonté de quitter les bas-fonds pour les

1 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F, 1984, p.43.

hauts espaces, la passion de souveraineté.

De nombreux débats se sont ainsi créés autour de la fonction et de l'utilité du héros au sein de l'œuvre romanesque. En effet, Barthes comme un certain nombre d'auteurs, déclare dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits » « qu'il n'existe pas un seul récit au monde sans personnage »[2] et que le héros est la marque même de l'univers romanesque. Au contraire, Tomachevski, comme d'autres critiques, affirme dans sa *Théorie de la Littérature* que « la fable […] peut entièrement se passer du héros »[3] ou encore Philippe Hamon exposant dans *Littérature* que « la mort du personnage-héros, à l'époque moderne peut être considéré comme un fait acquis »[4]. Le concept en lui-même est donc à la fois central et problématique. Mais dans tous les cas, le héros est rarement neutre; il constitue même une clef du roman. Il est clair, pour le spécialiste zolien, que le héros relève à la fois de « procédés structuraux internes à l'œuvre (c'est le personnage au portrait le plus riche, à l'action la plus déterminante, à l'apparition la plus fréquente, etc.) et d'un effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs »[5]. Le héros organise donc, dans le premier cas, l'espace interne de l'œuvre en hiérarchisant les personnages, c'est un fait de structure; dans le deuxième cas, il fait appel aux présupposés de l'écrit, c'est un fait de lecture. Dans les deux cas, c'est une entité essentielle à la lisibilité de l'œuvre.

Afin d'étudier scrupuleusement la manière dont est traitée la figure du héros chez les auteurs réalistes et naturalistes du XIXe siècle, il convient d'examiner avec soin les critères définitoires du héros. Selon le *Petit Robert*, quatre sens sont possibles : un héros est originellement un demi-dieu, c'est-à-dire un personnage légendaire auquel on prête un courage et des exploits remarquables. Il peut être aussi celui qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire (dans le domaine des armes par exemple). C'est également un homme digne de l'estime publique, de la gloire, par sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause ou à une œuvre. Le héros est enfin le personnage principal d'une création littéraire. Quant à la définition de l'héroïne, elle est selon le *Petit Robert* -à peu de choses près- semblable : c'est une femme d'un grand courage, qui fait preuve par sa conduite, en des circonstances exceptionnelles, d'une force d'âme au-dessus du commun des mortels.

2 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications* n°8, Éditions du Seuil, 1996, p.16.
3 Boris Tomachevski, « Thématique » in *Théorie de la Littérature*, Éditions du Seuil, 1965, p.296.
4 Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature* n°6, Larousse, 1972, p.94.
5 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F, 1984, p.47.

C'est également le personnage principal d'un ouvrage littéraire. Si l'on compare cette définition à un autre dictionnaire comme celui du *Trésor de la langue française*, on note moins de différences que de nuances. En effet, selon le *TLF*, le héros est mythologiquement un être fabuleux, la plupart du temps d'origine mi-divine, mi humaine, divinisé après sa mort ou un personnage légendaire auquel la tradition attribue des exploits prodigieux. Le héros ou l'héroïne est, en outre, un homme ou une femme qui incarne un système de valeurs, un idéal de force d'âme et d'élévation morale. C'est ce que souligne un passage de *La Débâcle* où le narrateur affirme que « chez cette femme silencieuse, si frêle, déjà l'héroïne se réveillait. Elle ne craignait rien, elle avait l'âme ferme, invincible. Dans sa douleur, elle ne songeait plus qu'à revoir le corps de son mari, pour l'ensevelir »[6]. Le troisième sens attribué est celui de personnage principal masculin ou féminin d'une œuvre artistique ou celui d'homme, de femme qui joue le rôle principal.

Que ce soit le *Petit Robert* ou le *Trésor de la langue française*, les dictionnaires s'accordent donc sur les critères définitoires du héros : son sens mythologique de demi-dieu, de surhomme qu'on célèbre par le culte, trouve ses racines dans la culture grecque antique. Deux sens principaux en découlent : celui de personnage principal, central dans toutes sortes d'écrits et celui de personnage extraordinaire se distinguant du commun des mortels par son courage, sa maîtrise de soi ou son ingéniosité. Pour étudier méthodiquement la véritable nature des héros qui peuplent les romans réalistes et naturalistes, nous nous référerons sans cesse à ces critères clairs et synthétiques du héros, tout en y apportant nuances et précisions.

Il convient maintenant de montrer que la tension inhérente au héros, tiraillé entre le sacré et le profane, écartelé entre la magnification et la banalisation, n'a pas toujours existé mais est apparue bien avant les courants réaliste et naturaliste du XIXe siècle (dont les auteurs-phares s'étaient pourtant targués d'avoir aboli la glorification du héros).

Nous avons déjà vu que le héros occidental prenait ses sources dans la culture grecque et qu'il désignait un personnage hors du commun. Le héros, au départ, ne supporte pas la médiocrité : il représente exclusivement la figure de l'Excellence. Ce dernier naît toujours de parents illustres. Son ascendance est au départ mi-divine, mi-humaine. Certains héros viennent d'une déesse et d'un mortel : Achille est le fils de la nymphe marine, Thétis, et du mortel Pélée.

6 Émile Zola, *La Débâcle*, n°194 de La Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1978, p.697.

D'autres ont pour mère une mortelle et pour père un dieu : Hercule est ainsi le fruit d'une des nombreuses unions du premier des dieux de l'Olympe, Zeus, et de la mortelle Alcmène. Le terme de demi-dieu pour désigner le héros des temps antiques paraît alors particulièrement approprié en ce qu'il éclaire un côtoiement immuable du sacré et du profane. Le sacré et le profane sont donc intrinsèquement liés à la figure héroïque. En marge de ces héros d'ascendance divine, en existent d'autres qui, eux, sont issus de parents exclusivement mortels. C'est le cas d'Ulysse, fils de Laïos et de Jocaste, reine d'Ithaque. Cependant, ce sont des reflets terrestres de la divinité par leur statut de roi ou prince. Ces héros sont souvent des rois qui régnaient sur des cités de la Grèce et qui étaient célébrés pour leur exploit guerrier. Homère, dans ses deux longs poèmes épiques, les décrit d'ailleurs avec force détails. Reconnu comme l'autorité en la matière, il a largement contribué à faire de ces héros une part importante de la vie spirituelle et quotidienne de tous les Grecs. C'est ce qui pousse Jacques Désautels dans *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine* à affirmer que « les héros qu'il décrit leur sont familiers et s'offrent à eux comme les modèles de toutes choses. À travers leur combat pour la gloire, et pour l'immortalité qui en devient le résultat tant convoité, ces chefs exceptionnels offrent une image « historique », ancrée profondément dans le monde concret des Hellènes et, somme toute, assez proche de ces hommes qui continuent à se languir de l'âge des héros »[7]. Mais ce qui fait surtout du personnage un héros, c'est le culte qui lui est rendu. Pour Jacques Désautels, « dieux et héros forment un panthéon local ». En témoigne l'affirmation de Thémistocle, le vainqueur de Salamine, qui attribue sa victoire contre les Perses dans Hérodote « aux dieux et aux héros ». En fait, dans chaque cité, chaque région, va se développer une sorte d'histoire sainte à leur sujet. Ils apparaissent ainsi comme des surhommes, des êtres d'exception, à qui l'histoire ou la légende attribue d'innombrables exploits, au premier plan desquels se trouve le fait d'avoir fondé la cité qui les honore ou d'avoir procréé les citoyens qui s'en réclament. Ainsi de Rhodos, qui fonda l'illustre Rhodes. Après une mort qui l'a consacré et a marqué son caractère historique, on commence à le vénérer, ce héros qui a su mener à un terme glorieux son combat contre le mal et les puissances du mal. On lui rend un culte car on croit à une survivance qui donne la force et le pouvoir sur ceux qui, dorénavant, l'honorent par suite de ses exploits. La puissance de l'âme et du souvenir d'Agamemnon se lit dans les propos du Coryphée à Electre dans *Les Choéphores*

7 Jacques Désautels, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Presses Université Laval, 1988, p.308.

d'Eschyle : « Le tombeau de ton père pour moi est un autel »[8]. Lorsque le héros n'est pas directement de nature divine, il le devient en étant divinisé après sa mort. Hector, en défaisant de nombreux guerriers grecs, devient le véritable héros de *L'Iliade* : il est incinéré en grandes pompes, et ses cendres sont placées dans une urne d'or, enveloppée de pourpre et enterrée non loin des remparts. Le dernier vers de *L'Iliade* conclut ainsi : « Ils honorent ainsi la dépouille d'Hector aux chevaux bien domptés »[9].

Outre le fait que le divin éclate en eux, les héros antiques sont surtout reconnaissables par leur potentiel guerrier, ce qui fait d'eux des héros essentiellement épiques. C'est ce que montre Jean Bérard dans son « Introduction à *L'Odyssée* » : « Ces chefs sont essentiellement des guerriers. La guerre est leur principale occupation, la source principale de leur richesse. Ils ne rêvent que batailles et pillages, expéditions sur terre ou sur mer. Entre voisins, les guerres sont incessantes : la paix leur pèse, le repos les ennuie, l'aventure les attire […]. Bien que la royauté soit héréditaire, chaque chef doit mériter son rang par sa prudence au conseil et son courage au combat »[10]. Cette puissance guerrière explique leur grandeur ou leur force physique hors du commun. Hercule est remarquable avant tout par sa puissance physique. Il est sans cesse mis en scène en train de combattre des créatures, occasion de valoriser sa puissante musculature ainsi que son courage. Dans une civilisation où la guerre occupe une place importante, il est logique que cette figure du guerrier soit surreprésentée. L'agrandissement épique devient une nécessité imposée par le modèle héroïque originel. Le corps du héros est également soumis à un idéal de perfection : le Doryphore de Polyclète montre que le corps humain du héros est soumis à un canon esthétique, régi lui-même par la symétrie et les nombres. Pour le sculpteur grec, la beauté émane des rapports de grandeur entre les différentes parties du corps.

Nous ajouterons à ce potentiel guerrier le potentiel « industrieux », c'est-à-dire le héros qui, par son savoir et son activité artistique et culturelle, apporte et contribue à la construction de la cité. À ce titre, le plus héros de tous les héros est Dédale. Ce dernier aurait défini les règles de la statuaire, serait l'auteur d'inventions comme la scie, le fil à plomb, le compas ou encore d'un leurre pour Pasiphaé et aurait surtout construit le fameux labyrinthe qui retenait

8 Eschyle, *Les Choéphores*, Les Belles Lettres, Tome 2, 1983, p.84.
9 Homère, *L'Iliade*, La Pléiade, Gallimard, 1955, p.535.
10 Jean Bérard,« Introduction à *L'Odyssée* », p.20-21, cité par Jacques Desautels dans *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Presses Université Laval, 1988, p.310.

prisonnier le Minotaure. En fabriquant ce lieu, Dédale acquiert le statut de héros artificieux en ce qu'il est passé maître dans l'art du leurre, de l'artifice.

Autre caractéristique qui fonde le modèle héroïque antique : l'occultation du héros. En effet, la naissance de l'enfant a été précédée d'oracles ou de songes, accompagnée de merveilles. Ces prémonitions se révèlent fréquemment menaçantes pour le père : l'enfant est alors rejeté par sa famille, abandonné, « exposé » et condamné à périr. La forme la plus répandue de cet abandon est l'exposition sur l'eau : il s'agit là de la mise au jour d'une terreur enfouie, la peur de refaire en sens inverse le chemin de la vie, qui a conduit chacun d'entre nous des eaux amniotiques du ventre maternel à l'existence dans le monde; en vertu d'une intervention courante dans la vie fantasmatique, au lieu des eaux dans le coffret du sein surgit le motif du coffret perdu au sein des eaux. On reconnaît aisément le déluge biblique, les débuts de la vie de Moïse ou encore l'exposition de Persée sur les flots dans un coffret en compagnie de sa mère Danaé. Dès sa naissance, le héros est cerné par la mort dans un univers hostile : confié aux caprices des eaux, l'enfant est sauvé par de modestes pêcheurs (Persée), de simples pâtres (Œdipe), par un bouvier (Cyrus), voire même par une bête sauvage (Romulus et Rémus). Il va mener alors une vie obscure, bien différente de celle à laquelle sa naissance eût dû le faire accéder. C'est la période de la vie cachée, de l'occultation du héros à laquelle divers évènements mettent fin. Ce peut être la reconnaissance d'un signe distinctif de son origine, la rencontre fortuite de ses vrais parents dans le cas d'Œdipe ou la révélation au monde par des travaux éclatants, que la critique nomme « l'épiphanie héroïque »[11]. Ainsi des nombreux combats d'Hercule contre des monstres : il étouffera le lion de Némée à la peau pourtant impénétrable, tuera l'hydre de Lerne, dont les têtes tranchées repoussaient sans cesse, ou encore achèvera les oiseaux du lac Stymphale aux plumes d'airain. Parfois la figure monstrueuse sera remplacée par une multitude d'ennemis, le grand nombre apparaissant lui-même comme monstrueux. C'est en défaisant mille Philistins que Samson parvient au statut ultime de juge d'Israël.

Dernière caractéristique du héros des temps antiques : son statut de sauveur. En délivrant tout un peuple, sa grandeur devient telle qu'elle tend à l'imposer comme chef politique. On comprend pourquoi le héros est souvent originellement un roi ou qu'il reprend un trône qui lui est dû. Cette souveraineté, que le psychanalyste évoquera la fixation au stade phallique ou la persistance des désirs mégalomaniaques du moi idéal, va finir par conduire à une démesure.

11 De nombreux critiques littéraires ont utilisé cette expression, comme Philippe Sellier dans *Le mythe du héros*, Bordas, « Les Thèmes littéraires », 1990.

Ivre de sa grandeur, de son *hybris*, le héros ne va plus hésiter à défier la divinité elle-même. L'inévitable échec se manifestera dans la mise à mort du compagnon héroïque. Pirithoos, compagnon de Thésée, paiera le prix pour avoir imaginé pouvoir enlever l'épouse d'Hadès. Le modèle du héros antique a donc pour corollaires les termes suivants : ascendance illustre, occultation salvatrice, potentiel guerrier ou industrieux, grandeur et culte. Nul non-héros ou anti-héros à l'horizon qui puisse faire chanceler le surhomme antique. Il faut cependant différencier le héros grec du héros romain qui est davantage marqué par l'historicité. En effet, les figures mythiques prennent la forme de grands hommes de l'histoire romaine. Ainsi, d'Homère à Virgile, Énée est passé de guerrier troyen à « pieux Énée », un passeur qui transporte les Pénates de Troie dans le *Latium* et qui fonde *Lavinium*. Les grandes figures héroïques sont les réceptacles d'*exempla*, anecdotes édifiantes qui mettent en scène des personnages célèbres, conservées précieusement dans les archives de chaque *gens*, famille unie par un même nom et formant un lignage aristocratique. À Rome, le héros devient un citoyen modèle qui participe activement à un événement historique. Tel est le cas de Jules César qui marqua la destinée du monde romain grâce à ses tactiques géopolitiques et à sa grande habileté. Ainsi, les caractéristiques du héros antique révèlent qu'il est, sans ambiguïté aucune, un être exclusivement glorifié et sacralisé.

Si, entre les XIIe et XVe siècles, le héros ne s'assimile plus à la figure sacralisée de l'épopée antique, il continue à incarner un idéal de perfection. Il demeure, dans les œuvres fondatrices du genre au XIIe siècle, l'héritier des modèles légendaires. Ainsi, *Le Roman de Thèbes* n'est qu'une réécriture du mythe antique des deux frères ennemis, Étéocle et Polynice. Benoît de Sainte-Maure y peint les héros grecs avec les mœurs, les costumes et les sentiments de la féodalité. Roland est l'archétype du héros qui prolonge véritablement la tradition antique : c'est un chevalier vaillant et généreux qui va accomplir les plus incroyables prouesses en défaisant l'armée sarrasine et en combattant jusqu'à la mort. En refusant de sonner du cor, il reste fidèle à son attachement a l'honneur familial. Quant à sa ferveur pour la chrétienté, elle se lit clairement lorsqu'il réunit les cadavres de ses pairs pour les faire bénir par l'archevêque et lorsque qu'il meurt en implorant le pardon divin. C'est ce qu'attestent ces quelques vers de *La Chanson de Roland* : « Mais il ne veut pas s'oublier lui-même. Il bat sa coulpe et demande pardon à Dieu »[12].

12 *La Chanson de Roland*, Garnier Flammarion, 1993, p.247.

Durant cette période, le personnage héroïque est toujours doté de qualités surdimensionnées mais il devient le reflet de son époque, marquée par le concept de la *fin'amor* et de la courtoisie. En effet, l'aristocratie nourrissait alors un goût de plus en plus vif pour les aventures sentimentales, les tableaux d'une vie luxueuse où régnait la femme... Le chevalier décide de ne plus obéir à Dieu mais à sa dame, à laquelle il est entièrement soumis. S'il doit demeurer vaillant, courageux, intrépide..., ses exploits deviennent des services d'amour destinés à conquérir le cœur de sa maîtresse. C'est d'ailleurs souvent celle-ci qui le soumet à des épreuves avant de lui accorder en récompense son amour. La préoccupation amoureuse est devenue la source de toute l'activité du chevalier. Ainsi, dans *Érec et Énide*, le romancier met en scène un héros qui, après avoir conquis par ses prouesses Énide, s'endort dans les douceurs du foyer. Accusé de lâcheté par ses amis et Énide, il force celle-ci à l'accompagner dans la vie aventureuse qu'il reprend. L'amour et le mariage cèdent le pas à l'aventure et à la prouesse guerrière. *Cligès* met bien l'accent sur le don total qui est celui de l'amour lorsque Fénice offre sa réflexion toute personnelle de l'amour : « Qui a le cœur a également le corps »[13]. Le héros demeure le représentant des valeurs les plus hautes d'un groupe détenteur du pouvoir : valeurs parfois spirituelles, intellectuelles ou encore morales d'une noblesse féodale à travers les romans du cycle breton de Chrétien de Troyes. *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* marque une conversion absolue de l'auteur aux thèses courtoises : Lancelot se soumet à la dictature et aux caprices de sa dame Guenièvre. Pour cette dernière, enlevée par Méléagant, Lancelot doit se soumettre à certaines épreuves à caractère sacrificiel, qui sont autant d'étapes dans son parcours initiatique. Le chevalier doit, par exemple, se résoudre à monter dans une charrette de condamné conduite par un bouvier, signe d'opprobre à l'époque médiévale. En montant, il perd son honneur et devient un paria selon le code de la chevalerie. Et c'est précisément ce code courtois qui exige de lui un sacrifice. Il finira par monter dans la charrette, après une hésitation « de deux pas », révélant son caractère faillible. La deuxième épreuve à caractère sacrificiel est la traversée du Pont de l'Épée, qui lui permettra d'aller dans le royaume de Baudemagus (père de Méléagant) pour sauver la reine Guenièvre. Pis : Yvain est puni pour avoir préféré l'aventure en elle-même à l'amour dans *Le Chevalier au lion*.

Le Moyen-Âge ne dispose donc d'aucun mot désignant celui que l'on pourrait comparer au modèle du héros antique car l'héroïque originel appartient à Dieu seul. Quelques chevaliers

13 Chrétien de Troyes, *Cligès*, La Pléiade, Gallimard, 1994, p.248.

reconnus pour l'accomplissement d'un exploit admirable se prévalent du titre de « paladin ». Le héros médiéval n'est pas pour autant une figure ordinaire : son courage infini le porte à affronter de grands périls. Vainqueur d'une épreuve insurmontable, d'un combat difficile, il ne répugne jamais à s'exposer quand sa dame l'exige. Le héros chevaleresque médiéval est en somme une figure emblématique de l'éthique courtoise, où l'amour se transforme en quête mystique. L'irruption de l'érotique courtoise comme valeur profane a d'ailleurs permis de creuser une nouvelle différence entre l'image du saint et du héros : on sait que la sainteté est l'affaire d'une vie alors qu'un acte suffit à être héroïque; le saint est humble quand le héros cherche la gloire et, surtout, le potentiel érotique, la dimension sexuelle du héros vont s'opposer à l'abstinence du saint. La figure héroïque n'est toujours pas pour autant désacralisée : tout le Moyen-Âge s'est enchanté d'œuvres dont la substance est constituée par des variations de la rêverie héroïque : guerriers surhumains, assistés tantôt par Dieu tantôt par les fées, galvanisés par l'amour...

C'est durant la Renaissance que va naître une tension qui va faire du héros un être polymorphique. À cette époque va, en effet, commencer à se mettre en place une désacralisation du héros traditionnel, tel qu'il était apparu durant l'Antiquité gréco-latine ou le Moyen-Âge. Grâce au mouvement intellectuel et philosophique de l'Humanisme qui va affirmer la prédominance de l'être humain, le modèle chrétien du héros se modifie, même si la qualité première du héros est toujours martiale. Le héros est encore et toujours un chevalier accompli. Au XVIe siècle, l'aristocratie se délecte à la lecture des « *Amadis de Gaule* » dont le texte original remonte au début du XIVe siècle mais qui fut refondu avant 1508 par García Rodríguez de Montalvo. L'idéal courtois, s'il survit sous une forme abâtardie, y est clairement célébré par une perfection du chevalier. Les lecteurs aiment suivre le parcours de ce chevalier accompli qui réussit, après de multiples aventures, à épouser sa dame Oriane. Fils du roi de Gaule, Amadis est abandonné dès sa naissance aux caprices des flots. Il est recueilli et élevé comme un gentilhomme par Gandalès d'Écosse. Devenu adolescent, il rencontre sa future dame, Oriane qui le fait armer chevalier. Après lui avoir juré fidélité éternelle, le jeune homme part s'illustrer dans différents exploits. Lorsqu'il apprend le secret de sa naissance et retrouve ses parents, Amadis se révèle au monde grâce à des exploits encore plus remarquables. Il domine bientôt l'univers : il triomphe en Allemagne, en Italie, en Grèce... et arrache Oriane à l'empereur d'Occident. Le roman s'achève sur l'union des deux amants. Le

XVIe siècle aime toujours à célébrer les prouesses du chevalier. On retrouve dans ce livre une grande partie des caractéristiques sus-évoquées au sujet du héros classique : celle de sa noble ascendance, de son occultation, de sa reconnaissance par des « signes », de sa capacité guerrière ou encore de son statut de sauveur. À l'instar d'Amadis, le héros de la Renaissance est toujours dominé par une dimension guerrière et chevaleresque. Michel Sevin d'Orléans considère dans un de ses longs discours sur les livres d'*Amadis* que l'œuvre est une sorte de bréviaire du savoir-vivre, de l'honneur et de la chevalerie.

Piochant dans un catalogue de personnages et d'événements romanesques, la littérature et la peinture de cette époque s'inspirent autant de l'histoire grecque et romaine que des chroniques espagnoles, des chansons de geste ou de la matière de Bretagne. Dans l'Italie renaissante, Boiardo avec Son *Roland amoureux* (1483), L'Arioste avec son *Roland furieux* (1516) et Le Tasse avec sa *Jérusalem délivrée* (1580) nourrissent autant leur œuvre d'un substrat emprunté à l'héroïsme d'un Charlemagne et de ses paladins que des amours esthétisées des héros avec leur belle dame. L'héroïsme s'exprime par des sentiments puissants d'amour, d'ardeur ou de désespoir. La nature du héros, tiraillée entre la grandeur chevaleresque et le ridicule gargantuesque, commence à s'opacifier.

Mais, c'est véritablement au XVIIe siècle que va éclater la tension entre une littérature qui magnifie le héros et une autre qui va vers une démolition de cette sacro-sainte figure. D'emblée, le Grand siècle va être marqué par une oscillation entre des textes qui magnifiaient l'héroïsme sous toutes ses formes et des textes qui vont mettre en cause, avec l'arme de l'humour, le privilège de l'imagination et cette idéalisation excessive des personnages par trop éloignés de leurs lecteurs. C'est l'idée que développe Paul Bénichou dans l'introduction à ses *Morales du Grand siècle* : « À la fin du siècle dernier, et au début du nôtre, c'est une idée admise, qu'il y a au XVIIe siècle deux littératures différentes : celle du sublime, du brillant, du romanesque, et celle de la nature et de la vérité »[14]. Cette idée révèle une bataille sourde qui fait rage entre deux esthétiques rivales : celle de la raison et de l'exubérance.

Deux types de magnification du héros vont voir le jour dont le premier est le héros royal et dont le modèle est Louis XIV lui-même. En effet, dans la seconde moitié du siècle, ce dernier développe la religion royale en France : le souverain est être sacré, oint à Reims et

14 Paul Bénichou, *Morales du Grand siècle*, Folio Gallimard, 1948, p.10-11.

thaumaturge; il s'impose ainsi comme le Roi-Soleil. Comme le pouvoir royal s'appesantit, les écrivains vont célébrer à l'envi le héros royal à travers leur production littéraire. C'est surtout entre 1661 et 1685 qu'est organisé un véritable service à la gloire du roi. L'*Oraison funèbre de Marie-Thérèse* va permettre à Bossuet de célébrer « le plus grand roi de l'univers ». Dans une autre oraison funèbre, l'écrivain fait intervenir Condé qui représenta pour de nombreux jeunes nobles le type même du héros. Bossuet imagine la révélation du héros à Rocroi où l'intensité du regard et l'épiphanie lumineuse concourent à faire du personnage l'archétype du héros chrétien. L'écrivain y rappelle que la valeur du héros doit toujours être soumise au divin. L'exaltation du héros royal se lit surtout dans la production puissante de Corneille. Cette dernière est souvent inspirée par une intense rêverie de l'héroïsme. Le héros cornélien n'est ni l'homme tel qu'il est, ni l'homme tel qu'il devrait être, c'est l'homme tel qu'il se rêve dans ses moments d'exaltation avec des constantes que l'on trouve chez Rodrigue. Selon l'approche marxiste de Doubrovsky, *Le Cid* trahit une sorte de nostalgie d'un ordre féodal qui a disparu. La nécessité de soumettre ses passions à l'idéal de l'honneur et à son devoir est intrinsèque au héros. On peut lire le personnage en s'attachant à y découvrir les vestiges du modèle héroïque : le jeune inconnu se révèle d'abord au monde grâce à des exploits : l'affrontement avec le Comte, le combat contre les Maures ou encore le duel avec Don Sanche. Il acquiert son statut de héros en sauvant tout un peuple : Rodrigue devient le Cid lorsqu'il défait l'armée ennemie (« cid » vient de l'arabe « caïd » qui signifie « seigneur »). Nous y ajouterons une ardeur remarquable, caractéristique du héros antique, généralement très vif. Cette vivacité est parfois traduite physiquement par la rapidité et fait du héros un être qui se précipite.

L'autre sorte de magnification est à trouver chez le héros galant. Entre 1620 et 1630 va fleurir une série de romans héroïques dans lesquels le personnage principal est emprunté à l'histoire et se meut dans une atmosphère d'héroïsme guerrier et de galanterie. En général, après avoir mis des volumes à triompher de ses ennemis, le héros finit par épouser sa bien-aimée. Nous prendrons comme point de référence l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. Ce roman permet de transposer l'univers épique du héros en un univers gouverné par les idéaux de la pastorale. L'histoire d'amour est parfaite entre l'héroïne, Astrée, et Céladon, deux bergers foréziens. De nombreux obstacles vont perturber la relation amoureuse. Mais les perfidies de certains personnages, les ambitions politiques des autres, ne seront que des mésaventures pour les deux amants qui finiront par se retrouver.

Face à cette exaltation héroïque se dresse deux sévères remises en cause : l'une héritée du christianisme augustinien, l'autre directement venue d'Espagne. Déjà Boileau dans son fameux *Dialogue des héros de roman* en 1666 (mais publié subrepticement en 1688 avant de rejoindre les œuvres officielles du poète en 1713) s'en était pris aux romans héroïques qui, à ses yeux, avaient pour principal défaut de donner une image trop galante, et donc ridicule, des héros anciens qui faisaient la matière de ces romans. Sous la forme lucianesque d'un « dialogue des morts », Boileau fait parler Pluton, Minos et Diogène, qui constatent que la galanterie a envahi les enfers, et que tous les héros sont devenus galants, jusqu'à ce que Mercure les détrompe, en expliquant que ce ne sont plus que des « faquins », « fantômes chimériques » qui ont pris la place des vrais héros. Dans le discours placé en tête du *Dialogue* en 1713, Boileau prend justement appui sur le modèle de l'*Astrée* pour remettre en cause l'esthétique galante développée pour ce type de héros : « Au lieu que d'Urfé dans son *Astrée*, de Bergers très frivoles, avoit fait des Héros de Roman considérables, ces Autheurs au contraire, des Héros les plus considérables de l'Histoire firent des Bergers très frivoles, et quelquefois mesme des Bourgeois encore plus frivoles que ces Bergers »[15]. De même, lorsque Mademoiselle de Scudéry a peint Cyrus à sa manière, elle a complétement trahi la grandeur originelle du Cyrus d'Hérodote : « Au lieu […] d'en faire un modelle de toute perfection, elle en composa un Artamène, plus fous que tous les Céladons et tous les Sylvandres, qui n'est occupé que du seul soin de sa Mandane, qui ne sçait du matin au soir que lamenter, gémir, et filer le parfait Amour »[16]. Boileau critique ici « un choix de vie » qui métamorphose le héros consacré à la gloire et aux *negotia* de l'action guerrière et politique en berger entièrement tourné vers la plainte amoureuse et à l'*otium* galant.

Les attaques des auteurs chrétiens contre les héros magnifiés sont cinglantes. Paul Bénichou dans ses *Morales du Grand siècle* parle à ce propos de radicale « démolition du héros ». Ces attaques procèdent de la puissante vision du monde élaborée par Saint-Augustin, particulièrement à l'honneur à Paris durant ce siècle : l'homme déchu par suite d'une mystérieuse faute originelle est devenu mortel, ignorant et en proie à ses désirs. Mais, en lui, la racine la plus profonde du mal, c'est l'orgueil, l'amour-propre. À trop vouloir ressembler à dieu, il a voulu se faire dieu lui-même et s'est ainsi dissipé dans l'agitation. C'est bien l'idée affirmée dans les *Pensées* de Pascal, qui abaisse le héros traditionnel devant le héros de la

15 Nicolas Boileau, *Dialogue des héros de roman*, La Pléiade, Gallimard, 1966, p.444.
16 Nicolas Boileau, *op.cit.*, p.445.

science, tout en prenant soin d'épargner la catégorie des saints : ils « ont leur empire, leur éclat, leur grandeur, leur victoire et leur lustre, et n'ont nul besoin des grandeurs charnelles ou spirituelles, où elles n'ont nul rapport car elles n'y ajoutent ni ôtent »[17]. Mais pour lui, un héros n'est pas un saint. En effet, ce dernier est humble, c'est-à-dire qu'il apparaît comme un anti-héros, puisque la source de la rêverie héroïque est l'exaltation du moi.

Émergeant de la fin de la chevalerie, le *Don Quichotte* parodique de Cervantès témoigne avec nostalgie du déclin du modèle dominant à l'ère médiévale. Il est considéré comme le modèle des anti-romans et le personnage principal comme le premier de ces anti-héros. La critique contemporaine s'accorde à user de la notion d'« anti-héros » chaque fois qu'il y a dénonciation sur le mode parodique des excès du romanesque dans le cadre même du texte de fiction. Nous distinguerons quatre natures d'anti-héros, classification dont nous nous servirons tout au long de mon étude : les premiers sont les « héros sans qualités », ceux qui vivent une vie ordinaire dans un cadre ordinaire, les deuxièmes sont les « héros négatifs », porteurs de valeurs anti-héroïques et antisociales, les troisièmes sont les « héros déceptifs », c'est-à-dire ceux ayant potentiellement des qualités héroïques mais qui n'en font pas usage ou qui les utilisent mal ou à mauvais escient. Ce peut être également le cas de personnages tendant à perdre ces qualités ou qui se trouvent dans un cadre qui n'admet ou n'apprécie plus ces qualités. On retiendra enfin les anti-héros « décalés », les personnages ordinaires, sans qualités, qui par les circonstances se trouvent plongés dans une situation extraordinaire. Et Don Quichotte, héros déceptif dans toute sa splendeur, attire bien la moquerie ou la compassion. En effet, ce chevalier errant qui s'est trompé de siècle, ne connaît pas la signification du mot « gloire ». Il est risible en toutes circonstances car il prend sans cesse des événements de la plus grande banalité pour des événements romanesques. Sorte de bouffon tragique, il est coupé de la réalité et de lui-même. L'intention affichée par l'auteur dans le prologue est très claire; il souhaite abattre la « machine mal fondée de ces livres chevaleresques, haïs de tant de personnes »[18] et de le faire de manière que « le [lecteur] mélancolique soit ému à rire »[19]. Le héros éponyme est d'emblée affublé d'une étrange folie : « Il emplit sa fantaisie de tout ce qu'il lisait en ses livres, tant des enchantements comme des querelles, batailles, défis, blessures,

17 Pascal, *Pensées*, n°290 des « Preuves de Jésus-Christ » in *Œuvres complètes* (tome II), La Pléiade, Gallimard, 2000, p.649.

18 Cervantès, Prologue de *Don Quichotte*, La Pléiade, Gallimard, 1949, p.27.

19 Cervantès, *op.cit.*, p.26.

passions, amours, tourments et extravagances impossibles; et il lui entra tellement en l'imagination que toute cette machine de songes et d'inventions qu'il lisait était vérité que pour lui il n'y avait autre histoire plus certaine en tout le monde »[20]. Le chevalier à la Triste figure confond le livre et la réalité, ce qui ne peut manquer de se solder par une imitation constante du modèle de papier. Ainsi dans ce délire étourdissant du chapitre XVIII, où, face à deux troupeaux de moutons, le chevalier détaille pour Sancho ahuri les deux armées qu'il voit devant lui, tant il était imprégné « de la fantaisie pleine de ces batailles, enchantements, aventures, rêveries, amours et défis qui se racontent ès livres de chevalerie »[21]. Son désir lui fait ordonner son délire : la cascade des noms et des titres, identifiés sans hésitation, finissent dans leur mélange par créer toute une armée mythologique, l'allégorie vibrante de l'Ennemi. Ce psittacisme nous montre à quel point le héros est déceptif. Don Quichotte est à la fois risible et tragique parce qu'il est enfermé dans sa schizophrénie : jamais l'évidence du réel, représentée si souvent par Sancho, n'est capable de le détromper. Il y a toujours quelque enchanteur pour avoir au dernier moment transformé les géants en moulins à vent, deux escadrons de soldats en troupeaux de moutons ou fait en sorte que les gens du vulgaire ne voient qu'un plat à barbe dans ce qui est bel et bien le heaume de Mambrin. Mais s'il est héros déceptif, c'est surtout parce ses valeurs (idéalisme...) ne sont plus admises dans son époque, dominée, elle, par les valeurs marchandes. Cette tradition parodique est relayée en France par les Scarron et les Furetière qui ne prennent pas fortuitement comme cibles les héros mythologiques. Le *Virgile travesti* de Scarron, qui ne s'adresse plus à un public populaire mais à un public libre, voire libertin, use et abuse du burlesque comme arme polémique contre le héros romanesque traditionnel. L'humanité d'Énée, dont la propension à pleurer est significative, est sans cesse ramenée à sa juste valeur, lui faisant ainsi appartenir au registre comique qui est, selon la tradition, celui de la réalité.

Ces anti-héros font complètement basculer la chevalerie occidentale dans l'imaginaire – les preux n'ayant plus une place essentielle dans la vie sociale – et désormais les héros guerriers peuplent les romans d'un passé idéalisé, qu'il s'agisse de Charlemagne, Lancelot, Tristan ou des héros de la guerre de Troie. L'entité héroïque est, à cette époque, plus que jamais difficile à saisir : l'émergence du héros royal ou galant est aussi vite mise à mal et contrecarrée par un héros sans qualité, voire un anti-héros.

20 Cervantès, *Don Quichotte*, La Pléiade, Gallimard, 1949, p.35.
21 Cervantès, *op.cit.*, p.147.

Cette même tension du héros, oscillant entre sacralisation et banalisation, se reflète au XVIIIe siècle. Cela se manifeste dans l'écart idéologique entre un roman comme *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau qui célèbre les valeurs d'une aristocratie du cœur et de l'esprit et une fiction comme *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot qui, dès l'incipit, dénonce les pratiques arbitraires des faiseurs de romans. L'accumulation liminaire d'interrogations en atteste : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? […] Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? »[22]. Il s'agit d'un combat pour une littérature qui fasse prévaloir le principe de réalité.

La tendance dominante est, cependant, celle d'un appauvrissement, d'un affaiblissement du héros héroïque pour aller vers la création d'un héros moderne, plus proche du réel et donc du lecteur. Cette tendance est le reflet d'un monde en mouvement où l'essor profite à la bourgeoisie qui s'enrichit. Cette transformation économique et sociale, qui ébranle le socle de l'Ancien Régime, entraîne aussi de profonds changements esthétiques : les lecteurs issus de ces catégories nouvelles exigent des romans qu'ils reflètent le cours de leur destinée. Le public de 1730 ne cherche plus le dépaysement ni l'affabulation : il préfère aux aventures prestigieuses le miroir de son propre parcours. *L'Encyclopédie* définit le personnage parfait comme étant celui « que la poésie crée entièrement, auquel elle donne un corps et une âme, et qu'elle rend capable de toutes les actions et de tous les sentiments des hommes »[23]. Ainsi présenté, le héros apparaît sous un jour essentiellement humain. Capable de « toutes les actions et de tous les sentiments des hommes »[24], il rompt avec la tradition du modèle au-dessus de la destinée commune. Le personnage vaut moins par ses hauts faits que par son pouvoir d'illusion sur le lecteur. Ce n'est plus un archétype mais un être vraisemblable, ancré dans le monde d'ici-bas, avec ses plaisirs, ses faiblesses et ses incertitudes.

L'article HEROS de *L'Encyclopédie*, rédigé par le chevalier de Jaucourt, est bref et peu suggestif. Il y est signalé que ce titre est essentiellement guerrier et qu'on doit le juger bien inférieur à celui de « grand homme » qui « joint au talent et au génie la plupart des vertus morales »[25]. Pour lui, le héros est « un homme ferme contre les difficultés, intrépide dans le

22 Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, La Pléiade, Gallimard 1951, p.475.
23 *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume 12, Friedrich, Frommann Verlag, 1966, p.430.
24 *op.cit.*, p.430.
25 Louis de Jaucourt, article HEROS de *L'Encyclopédie*, *op.cit.*, volume 8, p.182.

péril, et très vaillant dans les combats »[26] : l'héroïsme est assimilé à la vaillance et à la perte de la dimension surhumaine. L'émergence du grand homme écrase en fait complètement le héros. L'attaque est encore plus virulente dans l'article GLOIRE dans lequel Voltaire pointe la dégradation et la popularisation du héros : « Abandonnée au peuple, la vérité s'altère et s'obscurcit par la tradition; elle s'y perd dans un déluge de fables. L'héroïque devient absurde en passant de bouche en bouche : d'abord on l'admire comme un prodige; bientôt on le méprise comme un conte suranné, et l'on finit par l'oublier. La saine postérité ne croit des siècles reculés, que ce qu'il a plu aux écrivains célèbres »[27]. L'année précédente avait paru le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Ce dernier a non seulement négligé de composer un article HEROS mais l'ironie affleure chaque fois qu'il aborde les grandes figures héroïques de l'histoire, de la légende ou de la fable. Dans l'article SAMSON par exemple, après avoir résumé à sa manière le texte biblique, Voltaire termine sur l'affirmation que « cette histoire […] était faite pour la farce italienne »[28]. Achille, Hercule, Thésée... n'ont même pas droit au chapitre !

Même Rousseau, qui avait pourtant célébré l'héroïsme romanesque dans *La Nouvelle Héloïse*, remet en cause en 1751 dans son *Discours sur la vertu la plus nécessaire aux Héros*, la stature du héros : ce dernier n'a de la valeur tant qu'il est utile à la société : « Qu'on ne nous dise plus que la palme Héroïque n'appartient qu'à la valeur et aux talens militaires. Ce n'est point sur les exploits des grands hommes que leur réputation est mesurée »[29]. Et de dire plus loin : « Assigner le premier rang à la valeur dans le caractère Héroïque, ce serait donner au bras qui exécute la préférence sur la tête qui projette »[30]. Ces textes montrent bien que le siècle des Lumières a, dans l'ensemble, cessé d'admirer les prouesses guerrières. Au conquérant sanguinaire, on oppose maintenant volontiers le grand civilisateur.

Comme le temps du monopole aristocratique n'est plus, le héros romanesque n'est plus marqué par un privilège de la naissance. Les textes de Marivaux illustrent bien cette révolution des origines. Jacob, le narrateur du *Paysan parvenu*, revendique sans la moindre honte la simplicité de son milieu : « Le titre que je donne à mes mémoires annonce ma

26 Louis de Jaucourt, *op.cit.*, p.182.
27 Voltaire, article GLOIRE de *L'Encyclopédie*, volume 7, p.717.
28 Voltaire, article SAMSON de son *Dictionnaire philosophique* in *Œuvres complètes*, volume IV, Garnier Frères, 1967, p.399.
29 Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur cette question : quelle est la vertu la plus nécessaire aux Héros et quels sont les héros à qui cette vertu a manqué*, La Pléiade, Gallimard, 1964, p.1267.
30 Jean-Jacques Rousseau, *op.cit.*, p.1269.

naissance. Je ne l'ai jamais dissimulée à qui me l'a demandée. […] J'ai pourtant vu nombre de sots qui n'avaient et ne connaissaient point d'autre mérite dans le monde, que celui d'être nés nobles ou dans un rang distingué »[31]. Dans *La Vie de Marianne*, la jeune orpheline déplore en écho qu'une certaine catégorie de lecteurs ne s'intéresse qu'aux figures de haut rang : « Il y a des gens dont la vanité se mêle de tout ce qu'ils font, même de leurs lectures. Donnez-leur l'histoire du cœur humain dans les grandes conditions, ce devient là pour eux un objet important ; mais ne leur parlez pas des états médiocres, ils ne veulent voir agir que des seigneurs, des princes, des rois, ou du moins des personnes qui aient fait une grande figure. […] Oh ! Jugez, Madame, du dédain que de pareils lecteurs auraient eu pour moi »[32]. Les personnages, en soulignant la modestie de leur extraction, offrent au public un miroir qui se veut plus hétérogène. Et c'est justement en puisant dans ses origines modestes que le héros va parvenir à s'élever dans la société et à faire éclore la vérité d'une parole populaire : « J'arrivai donc à Paris avec ma voiture et ma bonne façon rustique »[33], avoue Jacob dans *Le Paysan parvenu*. Et les premières pages laissent entendre, sans les voiler, les phrases naïves et maladroites d'un jeune homme qui ignore les codes de la mondanité. Quant à la logeuse de la narratrice, Madame Dutour, elle conteste au cocher qui ramène la jeune femme le prix de sa course. Les sujets de querelle sont de toute autre nature : « Quelle diable de femme avec ses douze sous ! Elle marchande cela comme une botte d'herbes. […] Qu'est-ce que me vient conter cette chiffonnière ? […] Attends, attends, ivrogne ! avec ton fichu des dimanches : tu vas voir la Perrette qu'il te faut ! »[34].

Ce héros devient un être sensible, un homme étonné qui tente de déchiffrer les mouvements qui l'agitent : « Je n'envisageais pourtant rien de positif sur les suites que pouvait avoir ce coup de hasard; mais j'en espérais quelque chose, sans savoir quoi »[35] confie Jacob dans *Le Paysan parvenu.* L'importance du « sentiment » place le personnage dans la situation délicate de se découvrir sensible sans pouvoir exprimer les subtilités ni la nature de ses émois. On est loin du conquérant sanguinaire qui a bel et bien perdu toute sa superbe, supplanté volontiers par l'homme moderne sensible, proche de l'individu, le grand homme. Voltaire va même plus loin dans sa contestation héroïque avec son personnage éponyme Candide. Dans le conte, le

31 Marivaux, *Le Paysan parvenu*, La Pléiade, Gallimard, 1949, p.567.
32 Marivaux, *La Vie de Marianne*, La Pléiade, Gallimard, 1949, p.120.
33 Marivaux, *Le Paysan parvenu*, La Pléiade, Gallimard, 1949, p.570.
34 Marivaux, *La Vie de Marianne*, La Pléiade, Gallimard, 1949, p.150-151.
35 Marivaux, *Le Paysan parvenu*, La Pléiade, Gallimard, 1949, p.600.

narrateur note que « Candide tout stupéfait ne démêlait pas encore trop bien comment il était un héros »[36] avant d'affirmer quelques lignes plus loin qu'il « tremblait comme un philosophe »[37] et se cachait « du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque »[38]. Celui qui était censé être un modèle va finir par « s'enfuir au plus vite dans un autre village »[39]. Dans sa *Pucelle d'Orléans*, le philosophe détourne en travestissant sous un masque ironique et érotique la célèbre épopée, bien loin de toute héroïsation du personnage principal. À la fin du XVIIIe siècle, juste avant la Révolution française, on ne parle plus beaucoup de héros, mais de grand homme, d'homme civilisateur.

Au début du XIXe siècle, le concept du héros s'affaiblit encore progressivement et finit pour certains auteurs par ne plus désigner que le personnage principal d'une œuvre fictionnelle; c'est ce qui autorise Stendhal à écrire dans *La Chartreuse de Parme* : « Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment »[40]. Ce glissement de sens s'explique assez bien. Le héros, au sens étymologique et premier du terme, suscite une forme de célébration soit par le culte soit par l'œuvre littéraire et l'on sait parfaitement que les deux sont liés de façon intime. On ne peut célébrer qu'une figure illustre, et encore ne peut-on la célébrer que dans un genre noble. Le concept d'héroïsme n'a donc de cesse de se transformer, de se nuancer à travers les siècles et les différents courants esthétiques qui les ont parcourus.

L'affaiblissement de la figure héroïque se traduit, au début du siècle, par une intériorisation du personnage, qui aime à être seul. Cette solitude n'est en fait qu'une manifestation plus nette de la difficulté qu'éprouve le héros à s'insérer dans un univers social trop petit, trop mesquin pour lui : il souffre de devoir vivre au milieu des médiocres, incapables de comprendre ses hautes pensées. Cet être exceptionnel mais solitaire, mal à l'aise dans ses rapports à autrui peut s'incarner dans différentes figures, notamment celle du dandy. Baudelaire affirme ainsi dans *Le Peintre de la vie moderne* que « le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences […]. Le dandysme est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie »[41]. Mais c'est Chateaubriand qui a réellement inauguré le règne du héros solitaire, replié sur son intériorité. C'est ainsi qu'un de ses

36 Voltaire, *Candide*, The Voltaire Foundation at the taylor institution Oxford, 1980, p.123.
37 Voltaire, *op.cit.*, p.126.
38 Voltaire, *op.cit.*, p.126.
39 Voltaire, *op.cit.*, p.127.
40 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Classiques Garnier, 1961, Éditions Garnier Frères, p.42.
41 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* in *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 1968, p.560.

personnages René, occidental en quête d'identité, en vient à s'exiler dans la tribu des Natchez. Le roman va se concentrer entièrement sur l'évocation du drame intérieur du jeune homme. Il s'agit bien ici de l'émergence du héros romantique, qui est moins un archétype qu'un individu. Le héros de la première vague romantique, celle à laquelle appartient Chateaubriand, présente un homme sensible, auquel son destin échappe et dont la société nie les aspirations. Cela transparaît dans sa façon d'être, son ennui, son désœuvrement et son désespoir. Pour marquer sa révolte contre les normes bourgeoises de la société, il mène souvent une vie de débauche et privilégie la bohème, au contact de la nature. Lorenzaccio dans le drame du même nom passe ainsi de la pureté à la débauche : jeune homme pur et tranquille, il est décidé à régénérer, à lui tout seul, une humanité impuissante et médiocre mais il succombe vite sous l'ampleur de cette tâche surhumaine. Tourné au départ vers le beau et le bien mais désespéré de ne pas les trouver ici-bas, Lorenzaccio incarne le « mal du siècle », cette difficulté, voire impossibilité, d'être de toute une génération consciente de l'absurdité du monde, de la perversion humaine. Ce type de « héros déceptif » va souvent de pair avec l'idée d'homme-artiste, d'être créateur qui trouve dans l'art une échappatoire. La seconde incarnation du héros romantique présente sensiblement les mêmes caractéristiques, sauf qu'il est mû par un profond sentiment d'injustice sociale, injustice qu'il tente de redresser. C'est le héros des grands romans historiques, celui qui correspond à l'idéal de la seconde vague du romantisme, celle où l'on cherchait, après avoir libéré l'art, à libérer le peuple.

Toutefois, le héros héroïque n'est pas mort; il trouve une survivance prégnante à travers la figure napoléonienne. La légende blanche de l'Empereur se développe à travers tous les arts : les lithographies de Raffet, les chansons de Béranger, la production romanesque balzacienne célèbrent à l'envi la toute-puissance de Napoléon Bonaparte. La figure impériale domine toute l'œuvre de Stendhal, fascine Julien Sorel aussi bien que Fabrice Del Dongo qui, souvenons-nous, a pour bréviaire *Le Mémorial*. Même Hugo adhère à la légende impériale. Dès 1827, le poète, qui avait lu le *Mémorial de Sainte-Hélène* où Napoléon apparaissait comme le champion de la Révolution française et le libérateur des peuples, va contribuer à développer le mythe. En 1828, une première « Ode à la colonne de la place Vendôme » va célébrer l'empereur. La même année, Hugo écrit dans *Les Orientales* : « Toujours lui ! Lui partout ! -Ou brûlante ou glacée, / Son image sans cesse ébranle ma pensée. / Il verse à mon esprit le

souffle créateur. / Je tremble, et dans ma bouche abondent les paroles / Quand son nom gigantesque, entouré d'auréoles, / Se dresse dans mon vers de toute sa hauteur »[42]. La génération des écrivains romantiques, qui laissait pourtant largement la place au héros intériorisé, sans gloire, s'est enthousiasmé pour cette figure de Titan foudroyé, de Prométhée enchaîné à son rocher. Chateaubriand écrivait à son sujet dans les *Mémoires d'outre-tombe* : « Bonaparte est une figure légendaire, composée des lubies du poète, des devis du soldat et des contes du peuple; c'est le Charlemagne et l'Alexandre des épopées du Moyen-Âge que nous voyons aujourd'hui. Ce héros fantastique restera le personnage réel »[43].

Si le héros héroïque survit encore grâce à cette figure légendaire, la tendance qui s'était déjà amorcée du héros déchu au siècle précédent va perdurer, voire s'accentuer. Zola, dans une de ses formules, va à merveille résumer ce phénomène. Il s'agit en fait d'une réponse de l'écrivain naturaliste à un questionnaire de la *Revue illustrée* où on lui demandait quels étaient ses « héros favoris dans la fiction » et où il répondait « ceux et celles qui ne sont pas des héros »[44]. Le cadre de l'énonciation, qui est le questionnaire, n'est pas vraiment original puisque l'enquête littéraire est à la mode à la fin du XIXe siècle. Zola, qui lui-même a été journaliste, se prête aisément au jeu. C'est un écrivain très sollicité qui intéresse le public et on le questionne volontiers sur ses projets, ses goûts, ses rêves... . L'écrivain naturaliste est interrogé en tant que lecteur et le terme « fiction » est pris au sens d'œuvre d'imagination. S'il semble logique de comprendre fiction comme fiction narrative, c'est parce qu'il n'est pas n'importe quel lecteur mais essentiellement un créateur de romans. Si la réponse de Zola étonne et fait figure de boutade non sans provocation, le lecteur attendait des noms des figures de prédilection zolienne, elle est surtout révélatrice d'un paradoxe qui va traverser l'ensemble de l'esthétique réaliste et naturaliste : ses héros favoris sont justement des personnages non héroïques. Le romancier naturaliste joue évidemment sur la polysémie du terme : Ce jeu sur les mots se fonde sur la reprise du même terme mais sur un plan différent : l'interlocuteur donne au terme un sens affaibli -et passé dans le langage courant de la critique- de personnage principal d'une fiction et Zola, de son côté, précise que le héros se confond un peu trop fréquemment avec le héros au sens étymologique du terme, figure d'exception,

42 Victor Hugo, « LUI » in *Les Orientales*, La Pléiade, Gallimard, 1964, p.683.
43 René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, volume 1 de La Pléiade, Gallimard, 1951, p.1008.
44 Cité par Henri Mitterand et Jean Vidal dans *L'Album Zola*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1963, p.265.

surdimensionné, porteur de valeurs idéales et idéalisées, etc... et source du mirage de l'identification pour le lecteur. Zola se place donc en terme d'opposition à cette définition du héros, ce qui suscite de nombreuses réflexions dans la critique contemporaine. D'ailleurs, si le critique Philippe Hamon -qui s'est longtemps réclamé d'une poétique structurale qu'il contribue à renouveler- s'intéresse à cette assertion zolienne, c'est bien que le statut du héros dans le roman est au cœur d'une réflexion sur l'articulation entre le texte et l'idéologie dont il est le reflet. La formule dénégatrice de Zola renvoie en fait à la contestation propre à la fin du XIXe siècle d'un certain type de héros comme vecteur de la dynamique romanesque. Zola rejette sans cesse la sacro-sainte figure héroïque. Il le déclarera, par exemple, dans *Deux définitions du roman* : « Le premier homme qui passe est un héros suffisant »[45], prodiguant même aux jeunes auteurs de « fouille[r] en eux » pour trouver « certainement un drame simple qui met en jeu tous les rouages des sentiments et des passions »[46]. En outre, l'écrivain naturaliste insiste bien sur cette préférence pour les non-héros à travers sa propre vision de la réalité. Ainsi, quand on lui demandait dans cette même enquête de la *Revue illustrée* « quels étaient ses héros favoris dans la vie réelle », il répondait « ceux qui gagnent leur pain ». Son modèle va donc incontestablement vers un nouveau type de personnage, diamétralement opposé à la figure théâtrale d'un Cid ou celle d'un demi-dieu grec. Mais Émile Zola n'apparaît pas pour autant comme un original illuminé, il n'est que le porte-parole d'un mouvement littéraire et culturel qui va dominer le XIXe siècle : le naturalisme. Nous annonçons dans ce sujet un élargissement au courant réaliste dans la mesure où ces deux écoles de pensées se rejoignent en une idée principale : celle du refus de la figure héroïque traditionnelle en vue d'une approche plus précise du réel et de la nature. Si le titre de l'étude évoque ces deux mouvements, il est difficile pour certains auteurs du corpus de les placer dans une des deux écoles. Ainsi, il est difficile de faire un sort à l'écriture maupassantienne. Nous choisissons donc d'utiliser, aux côtés de Philippe Hamon, le terme globalisant d'auteur « réaliste-naturaliste ». Même si des différences fondamentales existent entre les deux courants, le naturalisme relevant d'une véritable idéologie, idéologie de la science physiologique favorisant une certaine vision matérialiste de l'homme, le réalisme étant, lui, une technique littéraire, les deux courants ont une esthétique commune : celle du réel. Nous unirons donc Zola, Balzac, Maupassant et Flaubert sous l'étiquette d'écrivains réalistes-naturalistes, tout en

45 Émile Zola, *Deux Définitions du roman* in *Œuvres complètes*, tome 2, Nouveau Monde Éditions, 2002, p.511.
46 Émile Zola, *op.cit.*, p.511.

étant consciente que chaque auteur garde sa spécificité, qu'il a pu renier avoir fait partie du naturalisme ou revendiqué son appartenance au réalisme... ou que tel ou tel pourrait être, selon les œuvres qu'il a écrites, matérialiste, romantique, etc...

Pour autant, il ne faudrait pas prendre au pied de la lettre les propos de Zola : la figure du héros est une entité dont la construction est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît : d'un côté, un rejet du concept traditionnel du héros se donne clairement à lire; d'un autre, on parvient à déceler dans la poétique zolienne, en filigrane, une sacralisation de la figure héroïque. D'où le choix du terme de l'adjectif « polymorphe ». Chez lui, comme chez Maupassant, Flaubert ou Balzac, le héros est tour à tour non-héros, héros sacralisé, figure du créateur héroïsée, abstraction dynamisée par le récit... C'est un complexe agrégat de forces contraires mouvantes et fluctuantes. En fait, tous ces auteurs réactualisent la lutte éternelle entre les tenants du roman héroïque, celui qui entraîne les lecteurs vers l'idéalisme et un roman en prise avec l'histoire contemporaine et les mécanismes de la réalité sociale qui ramène le héros vers le banal quotidien.

Mais alors, comment se manifeste le rejet du concept traditionnel d'héroïsme chez ces quatre auteurs ? Que recouvre cette contestation ? Comment se manifeste le rejet du concept traditionnel du héros dans les œuvres du corpus ? La contestation prend-elle la même forme chez Zola, Flaubert, Maupassant ou Balzac ? À quoi correspond cette exigence du non-héros réaliste-naturaliste ? Y a t-il lieu de confondre ce refus du héros héroïque et la promotion de ce que l'on peut nommer un anti-héros ? Cette galerie de personnages échappe-t-elle vraiment à la tentation héroïque ? Et question plus ouverte encore : le roman réaliste-naturaliste peut-il véritablement se passer d'un héros ?

C'est à cette série d'interrogations que nous tenterons d'apporter des réponses en tenant compte de toute l'ambiguïté et ambivalence que contient ce concept. La portée de ce travail sera d'essayer de mettre en relief la double fonction *a priori* paradoxale de critique et d'exaltation du héros. Pour dégager la véritable nature du héros dans ces vastes mouvements que sont le réalisme et le naturalisme et répondre à la question centrale de l'évitement ou non de la tentation héroïque, nous avons choisi un corpus qui, loin de viser l'exhaustivité, permettra de répondre à cette problématique grâce à un éclairage différent. Chez Maupassant, le choix de *Pierre et Jean* posera le problème du dédoublement héroïque tandis qu'*Une Vie* évoquera la question de la sublimation du non-héros par la structuration tragique. Chez

Balzac, *La Peau de chagrin* permettra d'évoquer le rapport du héros balzacien avec le romantisme et *Le Chef-d'œuvre inconnu* celui du statut du héros-artiste. Chez Flaubert, *L'Éducation sentimentale* permettra d'étudier une forme aboutie de non-héros tandis qu'*Un cœur simple* tentera d'établir le rapport qui peut exister entre le héros et le saint. Enfin, *L'Assommoir* et *Germinal* de Zola permettront d'étudier la posture tragique et épique chez le non-héros ainsi que la remise en cause du postulat de personnage principal. La première partie sera constituée d'études de cas du corpus, dont le but sera à a la fois de mettre en relief la déconstruction du héros traditionnel et les moyens de cette mise en œuvre et de comprendre la spécificité propre à la construction du héros chez ces quatre auteurs. Ainsi, il deviendra patent que certaines caractéristiques seront présentes chez le héros balzacien, d'autres chez le héros maupassantien tandis que le héros flaubertien ou zolien connaîtra d'autres critères définitoires. L'utilisation de l'adjectif « polymorphique » se trouve alors doublement motivé. Ces études de cas permettront de dégager dans une seconde partie une typologie du héros réaliste-naturaliste. Cette typologie, à prendre dans le sens scientifique du terme de mesure normative qui permet de dégager des constantes, permettra de dégager un profil paradigmatique du héros réaliste-naturaliste.

PREMIÈRE PARTIE. ÉTUDES DE CAS

La première partie intitulée « études de cas » implique une démarche de recherche particulière. Pourquoi choisir alors un examen au « cas par cas » des différents personnages du corpus choisi? Cela aura un double intérêt. L'enjeu sera, en premier lieu, d'apporter progressivement des éléments d'élucidation de la construction héroïque sans tomber dans l'écueil du catalogage. En d'autres termes, nous récolterons des données sur l'éventuelle stature du héros réaliste-naturaliste qui permettront, dans une seconde partie, de typologiser ce dernier. Les données s'appuieront sur des analyses à la fois lexicologiques, sémantiques, rhétoriques, grammaticales, mythologiques, parfois même biographiques. Au sein d'une même étude de cas, apparaîtra la tension inhérente au héros réaliste-naturaliste, partagé entre banalisation et magnification; c'est précisément cette tension qui servira de fil d'Ariane à la macrostructure de ce travail.

Cette démarche permettra, également, de ne pas aboutir à une vision trop uniformisée et catégorique du héros réaliste-naturaliste. En effet, le héros balzacien est intrinsèquement différent du héros flaubertien, maupassantien ou zolien. S'il existe des constantes qui permettent de bâtir une typologie (constantes qui sont issues, en partie, de l'appartenance à un même courant littéraire), il ne faut pas oublier que chaque poétique héroïque s'élabore à chaque fois de manière originale et unique. Les motivations du héros balzacien sont, par exemple, davantage sources de progression psychologique et sociale que chez les autres héros du corpus; d'où un dynamisme plus conséquent du personnage balzacien par rapport aux autres figures de l'ensemble choisi. Autre exemple: le pessimisme auctorial de Flaubert et Maupassant affecte beaucoup l'essence héroïque que partout ailleurs. En somme, cette analyse permettra d'établir des nuances au sein de la poétique héroïque réaliste-naturaliste et mettra en évidence un fait indiscutable: le héros est une entité fondamentalement dynamique et active, vecteur de la dynamique romanesque, une entité polymorphique.

CHAPITRE 1. Balzac et la tentation romantique de l'énergie

En choisissant d'analyser les personnages de Raphaël de Valentin dans *La Peau de Chagrin* et de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, nous estimons pouvoir exhiber deux éléments primordiaux de l'esthétique balzacienne. Ils représentent en premier lieu de justes illustrations du polymorphisme du héros réaliste-naturaliste : personnages à la fois ratés, marqués par l'excès ou la folie en même temps qu'êtres d'exception. Ce sont ensuite de bons témoins de la tentation romantique qui hante la poétique balzacienne et cette hantise romantique contient en son sein l'ambivalence banalisation / singularité qui touche le héros. En ce sens, il est difficile d'expliquer la construction de la construction héroïque balzacienne sans prendre en compte l'attrait romantique.

Les rapports que Balzac entretient avec le romantisme ne sont pas simples. Ils ont été longtemps de suspicion et de déni. Bien souvent, le romancier tente de prendre le contre-pied du romantisme « classique », de sa propension aux singularités, de son goût pour les images luxuriantes et les contrastes, se définissant ainsi une nouvelle identité. S'agit-il pour autant d'une rupture absolue avec le romantisme ? L'impression qui se dégage est que Balzac, tout en rompant avec les déviations idéalisantes d'un certain romantisme, se flatte en fait d'être le véritable novateur, le vrai éclaireur de la « nouvelle école » ; c'est, d'autre part, que cette conquête du vrai dans l'art est loin de se faire pour l'instant, comme ce sera le cas chez Flaubert puis chez Zola, au détriment de la personnalité de l'artiste et de sa mythologie personnelle : chez Balzac, tout au contraire, la conquête de la vérité est une aventure haletante, qui fait de lui un héros romantique *sui generis*. Cependant, Balzac, désireux de respectabilité, ne résiste pas toujours à la charge émotionnelle du premier romantisme, le plus flamboyant. Il n'a pas renoncé à se lover dans les repères imaginaires du romantisme « mélancolique » : non pas certes en «poète mourant», à la Lamartine, mais en paria : « Il

marche seul, à l'écart, comme un paria, que la tyrannie de son talent a fait mettre au ban de la littérature »[47], note Félix Davin. Il est donc ardu de démêler précisément la nature des influences romantiques chez le romancier ; cet amalgame met tout de même en lumière une nature romantique balzacienne de l'énergie. Du paradigme du caprice, de la fantaisie, de l'arabesque, de la discontinuité, de l'irresponsabilité, du jeu, il s'agit de faire passer Balzac au paradigme de la force, du courage, de la conquête, de l'invention, pour tout dire de l'énergie – et donc aussi de la dépense. Dire le vrai ne consiste pas à enregistrer les données du réel tel quel mais à le décrire avec passion. Raphaël et Frenhofer permettent de « sonder [une] nature creuse en apparence »[48] mais sous l'angle de la passion, de l'énergie. Et c'est bien en ce sens que l'on peut les nommer « héros romantiques de l'énergie ». S'ils sont tout entiers mus par la passion, c'est parce que cette notion est primordiale pour Balzac, qui clame dans son avant-propos de *La Comédie humaine* que « la passion est toute l'humanité »[49]. Ce sentiment de toute-puissance contient des corollaires différents selon le caractère du personnage en question : ce sera tantôt de la frénésie, du fanatisme chez Frenhofer, tantôt de l'alternance de mélancolie et d'euphorie chez Raphaël. Et c'est bien là un des résultats possibles de l'héroïsation chez Balzac : l'invention d'un individu monomaniaque, entièrement absorbé par une passion obsédante. Il suffit à ces personnages d'être porteur d'une passion, d'une énergie portée par un même objet pour relever d'une axiologie positive. Frenhofer et Raphaël deviennent sublimes à force d'être monomanes. La passion est moins un trait de caractère commun aux deux hommes qu'une puissance en excès qui les arrache de la médiocrité de leur histoire personnelle. Nous verrons que l'on ressent clairement chez Raphaël et Frenhofer une condition tragique due à une dilapidation d'énergie. En découle une qualité esthétique majeure : la « puissance de création », le don d'invention qui anime l'imagination débordante du jeune homme et du vieil artiste. Ces qualités qui se déclinent volontiers dans diverses nuances intellectuelles et humaines font des personnages des « force[s] qui v[ont] »[50]. Tout lecteur de *La Peau de Chagrin* et du *Chef-d'œuvre inconnu* se rend compte rapidement que l'énergie rayonne et qu'elle constitue la base d'un système d'écriture.

47 Félix Davin,*« Introduction » aux Études de mœurs au XIXe siècle*, La Pléiade, tome I, p.1170. Datée par Davin du 27 avril 1835, cette « Introduction » est parue en tête du tome I de l'ouvrage de Balzac, dont la publication est enregistrée le 4 juillet par la *Bibliographie de la France*.

48 Honoré de Balzac, préambule des premières éditions 1833-1839 d'*Eugénie Grandet*, La Pléiade, Gallimard, 1976, p.1025.

49 Honoré de Balzac, Avant-propos de *La Comédie humaine*, volume 1 de La Pléiade, Gallimard, 1976, p.16.

50 Victor Hugo, *Hernani* in *Œuvres complètes*, Théâtre I, « Bouquins », Robert Laffont, 1985, p.600.

Autre élément capital : la mélancolie du héros balzacien, terme qui construit la fabrique héroïque dans *La Comédie humaine* et dans les deux œuvres de notre corpus. Raphaël est physiquement et moralement ruiné dès son apparition au début du roman. Après avoir été dépouillé de sa dernière pièce d'or dans la sinistre maison de jeu sous l'arcade du Palais-Royal, il se dirige vers la Seine. « Chaque suicide est un poème sublime de mélancolie »[51] (p.70) écrit Balzac à son propos. Cette constatation d'ordre général est associée à diverses notations en rapport avec la chute d'un grand homme, espèce d'Icare des temps modernes, ayant « entrevu quelque paradis inaccessible »(p.70). Il s'agit du drame d'un jeune homme à Paris, de ses plus belles tentatives avortées, de ses « désespoirs et de cris étouffés » (p.70). D'une manière frappante, ironique et désabusée peut-être, Balzac avoue que les lignes qu'il fait imprimer, son poème, ne peuvent pas rivaliser avec le « génie [de] l'entrefilet » (p.70) annonçant le suicide d'« une jeune femme [qui] s'est jetée dans la Seine du haut du pont des Arts » (p.70). Après avoir observé son héros qui « contempl[e] délicieusement » (p.73) une femme charmante dans son brillant équipage en disant un ultime « adieu à l'amour » (p.74), il décrit son « pas mélancolique » (p.74), le long du quai, révélateur de son cheminement à travers un paysage urbain sans âme vers la mort, sous un ciel aux « teintes grises » (p.74), et dont les clartés mêmes lui paraissent menaçantes. Sauvé du suicide, entraîné par ses amis journalistes à l'orgie chez le banquier Taillefer, Raphaël se trouve au milieu d'une « assemblée en délire » (p.132). Les langues s'y délient, alors que les oreilles demeurent fermées aux confidences. « Les mélancoliques souriaient comme des danseuses qui achèvent leurs pirouettes » (p.132), note le narrateur faisant allusion plutôt à des masques figés et dépourvus d'humanité qu'à des jeux de physionomie authentiques.

Il s'agit là d'un univers carnavalesque, débauché, mécanique, quasi animal. Pauline, excellente physionomiste, parvient même à déchiffrer les secrets du jeune homme en perdition : « Pauline me surprit dans une attitude mélancolique. "Eh bien qu'avez-vous ?" dit-elle » (p.247), rapporte Raphaël. Cette notation apparemment anodine renvoie à l'abandon de son grand ouvrage sur *La Volonté*, titre qui suscite de multiples échos autobiographiques chez Balzac. La troisième personne utilisée par le romancier dans « L'Agonie », titre de la dernière section du roman, semble sonner le glas du héros, appelé cérémonieusement « M. le marquis

51 Nous nous référerons tout au long de l'étude à l'édition suivante : Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* (édition de Jacques Martineau), collection Classiques, Le Livre de Poche, 2009 (toute la pagination renverra à cette édition).

Raphaël de Valentin » (p.271). Condamné à périr par son propre désir, protégeant d'une manière obsessionnelle le capital d'énergies vitales dont il dispose, il pose un regard critique sur le monde égoïste qui l'entoure « aux eaux d'Aix » (p.355), et « tomb[e] dans une mélancolie profonde » (p.347). Il est remarquable que Balzac parle de « la promptitude d'une inspiration poétique » (p.347) au sujet des réflexions désabusées qui « sourd[ent] au cœur de Raphaël » (p.347). Atteint de phtisie aux yeux des membres du Cercle de la station thermale, en réalité brûlé de l'intérieur, Raphaël adopte un mode de vie régressif comme ultime refuge. Dans les environs d'Aix-les-Bains, il contemple « l'abbaye mélancolique de Haute-Combe, sépulture des rois de Sardaigne prosternés devant les montagnes comme des pèlerins arrivés au terme de leur voyage » (p.351). Le regard porté sur un édifice religieux pittoresque et romantique, inspirant de la mélancolie, pourrait relever d'un cliché littéraire. En réalité, la description commentée est en rapport avec Raphaël lui-même et le roman fantastique qui raconte sa destinée. Le héros, et dans une certaine mesure le livre, n'arrivent-ils pas « au terme de leur voyage » (p.351) ? Raphaël a l'impression que sa tentative de régression vers le sein de la nature – « il essa[ie] de se glisser dans le sanctuaire de la vie » (p.366) – est sur le point de réussir, mais il doit rapidement déchanter, car il se sent observé par des gens dont la compassion est paradoxalement peu charitable. « Cette pitié » (p.370) – note le romancier – « produisit au cœur de Raphaël un horrible poème de deuil et de mélancolie » (p.370). L'avertissement *Memento mori* que semblent lui adresser de simples fermiers auvergnats le plonge dans une dépression insurmontable. Il se sent exclu de la nature même et rentre à Paris pour y expirer dans un ultime spasme, sur le sein de sa Pauline retrouvée. On constate donc que la mélancolie est une constante de l'état d'esprit du jeune homme, cette constante étant elle-même un « effet secondaire » du rayonnement de l'énergie romantique. Parallèlement, dans la préface de la première édition du roman, Balzac se révolte contre les excès du romantisme dans la peinture des sentiments : « Naguère, le public ne voulait plus sympathiser avec les *jeunes malades*, les *convalescents* et les doux trésors de mélancolie contenus dans l'infirmerie littéraire » (p.56). L'écrivain ne peut plus que se railler « des sociétés expirantes » (p.57). La raillerie balzacienne est cruelle, philosophique et pourtant poétique. L'utilisation des termes « mélancolie » et « mélancoliquement » est nécessairement parcimonieuse ; ils apparaissent aux endroits stratégiques du texte. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac écrit au début de la partie II : « [Frenhofer] était languissamment assis dans une vaste chaise de

chêne sculpté, garnie de cuir noir, et, sans quitter son attitude mélancolique, il lança sur Porbus le regard d'un homme qui s'était établi dans son ennui »(p.57)[52]. Cette unique allusion à la mélancolie n'est pas sans rapport avec la folie du peintre qui, en peignant la femme de ses rêves, prétend être son « père, amant et Dieu » (p.60). L'exclamation finale de Frenhofer: « Je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! » (p.70) que certains critiques interprètent comme l'aveu d'un échec, se transforme, si on la considère du point de vue de la théorie romantique, en expression ultime d'une poétique tragique de l'infini, dont procède non seulement le calvaire artistique du héros du récit balzacien, mais aussi celui de la première génération romantique rassemblée autour de la revue *Athenaüm*. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le lecteur est confronté aux jugements antithétiques de Poussin et de Porbus sur la toile de Frenhofer. Celui de Poussin: « Il n'y a rien sur sa toile » (p.69), qui semble avoir prévalu par la suite, mesure l'étendue de l'échec de Frenhofer. Mais c'est, rappelons-le, le jugement que le plus important représentant du classicisme du XVIIe siècle énonce sur un tableau éminemment anti-classique et « romantique ». Le jugement de Porbus est moins raisonné mais sans doute plus visionnaire et plus pénétrant : il entrevoit dans la toile de Frenhofer la présence d'un chef-d'œuvre dissimulé à la vue : « Il y a une femme là-dessous » (p.68), dont la seule trace est l'apparition d'un pied parfait sous les couches de couleur qui forment « une muraille de peinture » (p.68).

Les études de cas balzaciennes tenteront ainsi d'exhiber l'énergie romantique qui se dégage de ces deux êtres d'exception et qui est au cœur de leur construction esthétique. Cela permettra d'analyser dans le même temps les procédés de mise en œuvre d'une telle poétique.

52 Nous nous référerons tout au long de l'étude à l'édition suivante : Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (édition présentée par Éric Hoppenot), collection Carrés Classiques, Nathan, 2009 (toute la pagination renverra à cette édition).

A) Vertigo de l'Artiste fou

I) Vers une « ruination » de l'artiste ?

1) L'éternel insatisfait

Le vieillard du *Chef-d'œuvre inconnu* n'est jamais assouvi dans ses aspirations de peintre. Si l'on observe la formation de son nom, on constate qu'« Hofer » provient du verbe allemand *hoffen* (espérer) et « fren » du grec *phrên* (esprit) : son nom signifie donc « celui dont l'esprit espère ». Même si d'autres pistes sont plausibles, le nom pourrait renvoyer soit à l'opticien et physicien allemand Fraunhofer, découvreur du spectoscope, soit à Hoffmann duquel Balzac s'est inspiré pour écrire sa nouvelle. Il n'en demeure pas moins que cette décomposition nous conduit à l'idée que l'esprit du peintre est en constante attente et recherche.
Sa réaction concernant le tableau de Porbus, peintre flamand ayant réellement existé, surtout illustre en France pour avoir importé le portrait d'apparat, va dans le même sens. Son tableau *Marie égyptienne*, dont la réalisation n'incombe en réalité pas à cet artiste, fait l'unanimité. Il suscite admiration et fascination tant chez les néophytes que chez les peintres débutant dans le métier, à l'instar du jeune Poussin : « L'attention du jeune homme fut bientôt exclusivement acquise à un tableau qui, par ce temps de trouble et de révolutions, était déjà devenu célèbre, et que visitaient quelques-uns de ces entêtés auxquels on doit la conservation du feu sacré pendant les jours mauvais » (p.20). D'ailleurs le destinataire et le vendeur de cette toile n'est rien moins que la reine de France : « Ce chef-d'œuvre, destiné à Marie de Médicis, fut vendu par elle aux jours de sa misère » (p.20). Frenhofer s'oppose nettement à cette opinion générale enthousiaste en répondant à Porbus qui lui demandait si la sainte était réussie : « Oui et non. Ta bonne femme n'est pas mal troussée, mais elle ne vit pas » (p.21). Le scepticisme du vieillard reviendra fréquemment dans la nouvelle, y compris à propos de tableaux de maîtres. Les aspects au départ positifs du tableau de Porbus sont toujours contrecarrés par une faiblesse, un manque. Le maître va distinguer un cortège de défauts, tant au niveau de l'emplacement du personnage sur la toile : « Elle est collée au fond de la toile » (p.21) qu'au

niveau de la profondeur choisie : « Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau; l'espace et la profondeur manquent » (p.21). En juxtaposant ces imperfections, qui pourtant prises séparément étaient dérisoires, et en employant de nombreuses formules négatives, le discours du vieillard déconstruit sur tous les plans le tableau, pourtant unanimement reconnu. Cette critique anodine qui devient progressivement violente se solde sur un constat sans appel : « Ta création est incomplète » (p.22). Pour Frenhofer, l'inachèvement de la toile part d'une idée principale : la toile doit être « vivante »; or, celle de Porbus est « froide comme du marbre » (p.21). Et le vieillard ne mâche pas ses mots : pour lui, le peintre n'est pas si talentueux que cela, eu égard à d'autres peintres : « Mais qu'est-il arrivé ? Tu n'as eu ni le charme sévère de la sécheresse, ni les décevantes magies du clair-obscur » (p.22). Les défauts sont tels pour lui qu'il en conclut : « N'analysons rien, ce serait faire ton désespoir » (p.24). En somme, ce qui aurait pu être considéré comme du perfectionnisme devient au fur et à mesure de sa démonstration de l'insatisfaction perpétuelle, une insatiable recherche de l'Idéal, notion qui pourtant n'existe qu'abstraitement.

Il ne faut pas croire pour autant que Frenhofer se conduit ainsi uniquement avec autrui; il applique également à son propre endroit cette recherche perpétuelle du parfait dont le corollaire inévitable est l'insatisfaction. Il se refuse à montrer sa toile maîtresse sous prétexte qu'il doit « la perfectionner encore » (p.34). Malgré des heures de travail et d'analyse « couche par couche des tableaux de Titien » (p.34), le maître n'est toujours pas satisfait du fruit de son travail : « Je ne suis pas encore content, j'ai des doutes » (p.36). L'emploi des modalisateurs de l'incertitude (verbes au conditionnel, adverbe « peut-être ») dans la phrase suivante : « Peut-être faudrait-il ne pas dessiner un seul trait, et vaudrait-il mieux attaquer une figure par le milieu en s'attachant d'abord aux saillies... » (p.36) témoigne d'une incertitude permanente. La résignation n'est pas le maître-mot du maître ! Le problème est que Frenhofer, persuadé de la véracité de sa démonstration, s'appuie sur des exemples pour le moins contestables pour l'illustrer. Pour justifier la longueur du travail autour d'une toile, le vieillard fait appel à une référence mythologique : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché » (p.38). Avant d'être un roi de Chypre et un sculpteur qui tombe amoureux de sa statue, Pygmalion est avant tout une légende, un mythe; et si l'on ignore combien de temps il mit pour donner vie à Galatée, on ignore surtout s'il a existé un jour... Le raisonnement de Frenhofer se déploie tellement loin, temporellement parlant, qu'il

s'effondre. Et quand il ne cite pas Pygmalion, il fait tantôt allusion au « soleil, ce divin peintre de l'univers » (p.36), tantôt à « cette introuvable Vénus des anciens » (p.39). Ces quelques exemples, d'ordre cosmique et mythologique, signalent que le vieillard ne poursuit plus de but atteignable, mais une chimère fantasmatique. Plus loin, lorsque Porbus évoque son maître, c'est pour signaler son acharnement inapaisable, voire même dangereux car il ne mène qu'à un seul résultat, le doute : « À force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches [...]. On arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que peintre » (p.42).

La deuxième partie insiste d'emblée sur l'inachèvement de la toile de Frenhofer, preuve de l'inutilité du doute chez l'artiste. Malgré une analepse de trois mois, le peintre n'a toujours pas progressé, étant alors « en proie à l'un de ces découragements profonds et spontanés » (p.57). Toujours esclave du doute, il semble se perdre dans d'infinis détails pour achever sa Catherine. La vérification de ces détails prend des proportions folles : « Je me décide à voyager et vais aller en Turquie, en Grèce, en Asie pour y chercher un modèle et comparer mon tableau à diverses natures » (p.57). Le vieillard applique à la lettre le principe cartésien du *cogito ergo sum* mais il tombe dans l'autre extrême : le doute ne s'arrête jamais parce qu'il est précisément à la recherche de la perfection, idéal par définition jamais atteint. Au lieu de chercher la perfectibilité, il se fourvoie dans la recherche de la perfection : « Je me suis, certes, trompé dans quelques détails, et je ne serai jamais tranquille qu'après avoir éclairci mes doutes » (p.57). Porbus ne s'y trompe pas en pressentant : « Vous mourrez peut-être sans avoir achevé votre tableau » (p.62). Le peintre sait qu'à force de trop vouloir chercher la perfection, on peut aboutir à une vacuité mortifère. Et le doute cartésien qui guidait Frenhofer lui infligera d'innombrables tortures morales qui se solderont par son suicide et une toile vide, incomprise de tous. En ce sens, Frenhofer est un artiste raté dont la peinture ne représente rien, et ce, en dépit du génie qu'il ait. Lorsque Poussin avoue à son compagnon qu'il « n'y a rien sur sa toile » (p.69), il verbalise textuellement l'échec de l'artiste.

2) Du dédain

Si le terme d'orgueil n'est guère approprié pour décrire Frenhofer, l'orgueil étant selon le *Littré* un « sentiment, état de l'âme où naît une opinion trop avantageuse de soi-même », or, on l'a déjà vu, le vieillard n'hésite pas à dénigrer ses propres productions, le dédain paraît plus juste à son propos. Ce défaut, que le *Littré* définit comme une « sorte de mépris qu'on exprime par l'air, le ton et les manières à propos de quelque chose ou de quelqu'un », est en fait une des conséquences de son insatisfaction perpétuelle. Le narrateur signale que les plus grands chefs-d'œuvre sont sujets à polémique pour le vieillard : « Le mépris que ce vieil homme affectait d'exprimer pour les plus belles tentatives de l'art » (p.38). En n'étant jamais satisfait de tel tableau, de tel choix de couleur, de telle profondeur, Frenhofer en vient à dédaigner les peintres « mineurs » et même le commun des mortels. La critique des autres peintres revient fréquemment dans le corps de son discours et le pronom "vous" est à interpréter comme un "vous" qui isole les peintres médiocres, perfectibles des vrais génies : « Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à la place d'après les lois de l'anatomie » (p.21). Sa démonstration se teinte d'un dédain agressif lorsqu'il déclare pompeusement à Porbus : « Vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu !...Prrr ! » (p.21). Ce "vous" ne s'adresse pas uniquement au créateur de la *Marie égyptienne* mais à tous les peintres qui veulent « copier la nature » sans parvenir à animer leurs tableaux. Cette catégorie d'artistes, cette « foule d'ignorants qui s'imaginent dessiner correctement parce qu'ils font un trait soigneusement ébarbé » (p.36) ne trouve aucune grâce à ses yeux.

L'art est un domaine réservé, non accessible à tous, comme il l'explique au jeune Poussin à propos de la toile de Porbus : « Je ne te blâme pas d'avoir admiré la sainte de Porbus. C'est un chef-d'œuvre pour tout le monde, et les initiés aux plus intimes arcanes de l'art peuvent seuls découvrir en quoi elle pèche » (p.28). Seuls les plus grands peuvent décrypter les tableaux des génies, le "tout le monde" étant définitivement exclu de cette haute sphère. Toute la nouvelle tourne autour du secret qui doit ouvrir le sésame du monde de l'Art et seuls les trois peintres peuvent prétendre percer ce mystère. Le champ artistique est en train de s'autonomiser avec un artiste qui se montre soucieux de ne s'adresser qu'à ses pairs. Cette conception pour le moins élitiste de l'art attire l’attention. En effet, nous verrons plus tard que Frenhofer, par son

aversion pour les œuvres de surface, est un peintre anti-bourgeois tout en ayant une vision élitiste de l'art. En cela, les enjeux autour du personnage se complexifient : la peinture ne serait pas un travail de bourgeois, de nanti mais son analyse présupposerait une hiérarchie artistique. Pourquoi ne serait-elle pas l'incarnation de ces deux visions de l'art, si antithétiques soient-elles ? On pourrait alors dresser une hiérarchie dans le domaine de l'art selon Frenhofer. En bas de la pyramide, le commun des mortels qui ne distingueront pas même le médiocre du beau, au sommet les hommes de génie, capables d'incarner la vie dans leurs créations; entre ces deux extrêmes, se trouve la majorité des artistes, les médiocres qui savent dessiner, copier le réel mais qui ne parviennent pas à l'exprimer. Implicitement, le vieux peintre divise cette dernière classe en deux sous-catégories : certains sont dignes de progresser, d'apprendre pour tenter d'accéder au génie; d'autres stagneront toute leur vie, incapables d'appréhender leurs imperfections pour pouvoir les corriger. En déclarant au jeune Poussin : « Puisque tu es digne de la leçon, et capable de comprendre, je vais te faire voir combien peu de chose il faudrait pour compléter cette œuvre » (p.28), il place le néophyte dans la première catégorie. Il sait qu'il peut faire progresser le jeune homme et il l'en informe : « Une pareille occasion de t'instruire ne se représentera peut-être jamais » (p.28). La formule négative "ne...jamais" présuppose que Frenhofer se place en haut de sa pyramide hiérarchique et qu'il ne méconnaît pas sa dimension de génie. Élément qui sera rappelé plus tard par le vieillard : « Aucun maître ne pourrait te l'enseigner » (p.30) : l'art n'est plus affaire de reproduction mais d'initiation. On peut ainsi établir une sorte de chaîne d'initiations. À l'origine, on trouve Mabuse qui révèle son secret à son unique disciple, Frenhofer, qui lui-même va le transmettre à Poussin. Toutes ces transmissions ont un prix : Frenhofer a dû sacrifier ses « trésors » et Poussin sa femme : on retrouve ostensiblement la thématique de l'échange, toujours au cœur de la poétique balzacienne.

Les propres œuvres de jeunesse de Frenhofer n'échappent pas aux critiques. Ainsi, à Poussin qui s'extasiait devant une de ces toiles, Frenhofer répond indifférent : « Vous voyez un de mes premiers barbouillages » (p.33). Le terme péjoratif "barbouillages" à valeur hypocoristique signale que le maître abaisse ses premières toiles à de vulgaires gribouillis d'enfant. Frenhofer réemploiera ce terme lorsque Porbus et Poussin s'émerveillent devant ce qu'ils pensent être la fameuse *Catherine Lescault* : « Ne vous occupez pas de cela [...], c'est une toile que j'ai barbouillée pour étudier une pause, ce tableau ne vaut rien » (p.66). Les deux peintres sont

interloqués par « ce dédain pour de telles œuvres » (p.66). Pour le vieux peintre, le tableau n'est même pas médiocre, passable; il ne « vaut rien » (p.66); cette affirmation péremptoire constitue le reflet de l'état d'esprit de Frenhofer : ce qui est imparfait n'est pas digne d'être montré. Ses critiques s'appliquent enfin à propos de la toile sur laquelle il travaille; il y voit des « erreur[s] » et doit « la perfectionner encore » (p.34).

3) L'éloge de la folie

"aussi fou que peintre" (Porbus)

Du doute permanent et du dédain découle une forme de folie du vieux peintre. La folie qui désigne de manière générale un « dérangement de l'esprit », une « absence de raison », peut revêtir de multiples atours. Quoi qu'il en soit, la constante se situe irrémédiablement dans un écart, un éloignement par rapport à la raison. Chez Frenhofer, elle apparaît principalement sous deux formes : celle d'une folie qui le fait ressembler à un être démoniaque et une autre qui fait de lui un illuminé.

Frenhofer semble vivre hors réalité, il dépasse toujours les limites car ses références, mythologiques ou religieuses, sont toujours intemporelles. Fréquemment, le vieillard apparaît aux autres comme un être atteint de folie maligne, un être démoniaque. La description physique liminaire est, à ce titre, univoque : « Il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure » (p.18). Voilà une des premières constatations du jeune Poussin lorsqu'il le rencontre. Toutefois, le narrateur brouille les pistes énonciatives : ce constat peut effectivement émaner du débutant comme il peut être un commentaire du narrateur lui-même. Quoi qu'il en soit, la comparaison est suivie lorsque le jeune homme observe l'artiste au travail: « Pour le jeune Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme : l'éclat surnaturel de ses yeux, ses convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un semblant de vérité » (p.31). Frenhofer est tellement habité lorsqu'il peint que Poussin a l'impression que le diable a pris possession du vieillard. Cette description est encore

plus saisissante que Frenhofer tente de lutter physiquement contre cette force irrépressible. À la fin de la prestation, Poussin continue à voir une force maléfique chez le vieillard : « Enfin ce démon s'arrêta » (p.31). Le mystère, l'étrangeté qui auréole le vieillard constitue sans nul doute une similitude avec le diable. De son accoutrement -le narrateur évoque la « bizarrerie de son costume » (p.16)- au regard emprunt d'«inquiète curiosité» (p.33) de Porbus et Poussin, en passant par son « air de mystère » (p.33), tout dans le vieux peintre renvoie à l'esthétique de l'étrange. Les dénominations nominales sont souvent une variante de « l'étrange vieillard » (p.31) ou du « maître », Balzac prenant bien soin de créer un effet d'attente en ne dévoilant le nom de son personnage qu'au tiers de la nouvelle.

Sa folie le fait également apparaître comme un illuminé, terme que l'on acceptera dans toute la polysémie qu'il comporte. Il est à la fois celui qui reçoit de la lumière (qu'elle soit céleste ou intellectuelle) et celui qui est visionnaire. Si l'illuminé est au départ celui qui est visionnaire en matière de religion, on prendra ici le terme dans son sens profane. Il est d'abord celui qui reçoit la lumière et qui est surtout capable de la retranscrire dans son art : « Je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et à la combiner avec la blancheur luisante des tons éclairés » (p.69). Le narrateur aime à développer cette aptitude à capter la lumière chez le vieillard. Ainsi, lors de la modification de la toile de Porbus, « on aurait dit une nouvelle peinture, mais une peinture trempée de lumière » (p.31). On comprend mieux qu'en matière de lumière picturale, la référence de Frenhofer soit « le soleil, ce divin peintre de l'univers » (p.36).

Au moment de présenter son chef-d'œuvre, le vieillard s'illumine littéralement, la transformation de son physique constituant la manifestation la plus visible : « Le vieillard dont les cheveux étaient en désordre, dont le visage était enflammé par une exaltation surnaturelle, dont les yeux pétillaient, et qui haletait comme un jeune homme ivre d'amour » (p.66). Comme si sa toile lui envoyait une lumière, Frenhofer se vivifie, prend un souffle nouveau.

Le discours où il vante les mérites de son œuvre parfaite prend des allures effrayantes car ses spectateurs ne voient qu'une « muraille de peinture » (p.68). Les interrogations rhétoriques qui ponctuent son laïus : « Où est l'art ? [...] N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps ? N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau ? » (p.67) sonnent comme une torture intérieure où le vieillard vérifie, tout exalté, la perfection de sa toile. Il croit tellement en sa

création qu'il est sujet aux hallucinations : « Elle va se lever, attendez » (p.67), « il souriait à cette femme imaginaire » (p.69). Sa folie le fait même devenir violent avec Poussin qui n'avait pourtant dit que la stricte vérité : « Le vieillard saisit avec force le bras du jeune homme » (p.69). L'acmé de sa démence culmine à la fin de la nouvelle, que Balzac prend bien soin de dramatiser : Frenhofer a toutes les caractéristiques du paranoïaque. La maladie psychique se manifeste chez le vieux peintre par un délire de persécution, une hystérie où il pense être la victime d'un complot ourdi contre lui : « Par le sang, par le corps, par la tête du Christ, vous êtes des jaloux qui voulez me faire croire qu'elle est gâtée pour me la voler » (p.70). Ces soupçons sont accompagnés d'un « regard profondément sournois, plein de mépris et de soupçon » (p.71). Ces deux condisciples se muent en vulgaires conspirateurs envieux de son talent. Le génie, devenu fanatique, jure à présent au nom du « Christ » dont il ne s'était pourtant jamais réclamé et finit par mettre à la porte ses deux anciens amis.
Le délire paranoïaque prend une telle ampleur qu'il se solde par le suicide du vieillard qui « était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles » (p.71). Cette fin ne paraît pas si imprévisible que cela; l'isolement et la marginalisation du vieillard avait déjà laissé présager son issue tragique.

II) Frenhofer ou la représentation éternelle de l'Art absolu

Si la question de la folie concernant le vieillard se pose de manière évidente, à l'instar du narrateur : « Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? » (p.60), la sacralisation du personnage comme incarnation de l'Artiste se pose de manière encore plus patente. Que ce soit son insatisfaction perpétuelle ou sa folie, ces caractéristiques sont toutes engendrées par un seul et même postulat de départ : le peintre est un génie, reconnu par ses pairs et suscitant l'émerveillement des plus jeunes : « Porbus et Poussin muets d'admiration » (p.31). Et comme toute forme de génie, il a ses corollaires. Insatisfaction, solitude, monomanie, folie mais aussi passion frénétique. Frenhofer vénère tellement l'art qu'il en vient à l'incarner. Bien davantage : il figure l'Art absolu. Cette expression consacrée comprend deux acceptions : c'est à la fois la

somme des différentes théories de l'art qui ont traversé ce dernier et l'Idée, l'Esprit que l'art incarne avec tous ses moyens sensibles. Frenhofer, « encore plus poète que peintre » (p.69) selon les dires de Poussin, est la représentation de ces deux acceptions : en plus d'être un artiste solaire, c'est un virtuose complet qui semble avoir traversé les différents âges de la peinture. C'est à la fois un artiste classique, respectueux des techniques et des codes picturaux tout en figurant le peintre à l'esthétique romantique, voire avant-gardiste. Il est alors aussi un chantre précurseur de l'art moderne, n'hésitant pas à remettre en cause la longue tradition du figuratif.

1) Le goût du travail et de l'opiniâtreté comme marqueurs de l'esthétique classique

Si la théorie de l'art du vieillard est éminemment romantique, son obsession pour le travail et l'étude rappelle l'esthétique classique. Cette dernière, produit d'une réaction au maniérisme de la seconde moitié du XVIe siècle, est régie par un ensemble de règles précises : goût pour l'ordre, la précision, le travail, volonté de renouer avec les lois de la beauté antique (sujets nobles, de préférence inspirés de l'Antiquité ou de la mythologie gréco-latine) afin d'aboutir à un idéal de clarté et de perfection. La peinture classique est fondée principalement sur l'œuvre de Raphaël, qui en demeurera la référence. Le peintre italien est important à la fois dans la mythologie balzacienne dans la mesure où il est le peintre le plus cité de *La Comédie humaine* et chez Frenhofer qui le considère comme « le roi de l'art » (p.25) avec « un sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la forme » (p.25).

Chez les peintres classiques comme chez le vieillard, ce qui permet d'aboutir à un résultat satisfaisant dans une œuvre artistique, c'est le travail et l'acharnement. Le concept théorisé par les poètes classiques du XVIIe siècle trouve sa résonance la plus patente chez Boileau. Le conseil qu'il prodigue aux jeunes artistes dans son *Art poétique* procède de cette idée :

« Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.»[53].

53 Nicolas Boileau, *Art poétique*, Gallimard, 1985, p.231.

Cette citation, par les chiasmes et la métaphore filée du métier qu'elle contient, met en exergue les valeurs de travail et de perfectionnement. Ces derniers permettent la magnificence de l'art poétique et, plus généralement, de toute forme d'art. S'il convient de reprendre maintes et maintes fois son ouvrage, c'est bien parce que même l'homme de génie est un travailleur. Le visage de Frenhofer porte les stigmates de cet acharnement au travail : « Le visage était flétri par les fatigues de l'âge, et plus encore par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps » (p.18).

L'idée de persévérance et d'opiniâtreté est centrale dans le processus de création pour Frenhofer. Les grands peintres ont « persévér[é] jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit. Ainsi a procédé Raphaël » (p.25). Son insatisfaction que nous avons évoquée plus haut est négative socialement mais en terme d'art, elle est un moteur qui amène le doute, ce même doute conduisant à un perfectionnement de la création. Pour élaborer *Catherine Lescault*, il n'hésite pas, pour reprendre la terminologie de Boileau, à remettre son ouvrage, à le polir et à le repolir : « Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini [...]. J'ai reconnu mon erreur [...]. Puis je suis revenu sur mon œuvre, et au moyen de demi-teintes et de glacis dont je diminuais de plus en plus la transparence, j'ai rendu les ombres les plus vigoureuses et jusqu'aux noirs les plus fouillés » (p.34). Et même après de nombreuses heures de travail, le vieillard s'exclame encore et toujours : « Cependant, je ne suis pas encore content, j'ai des doutes » (p.36) et, plus loin, « je doute de mon œuvre ! » (p.38). L'emploi du conditionnel et des modalisateurs de l'incertitude souligne l'envahissement du doute, qui revient comme un leitmotiv : « Peut-être faudrait-il », « vaudrait-il mieux » (p.36). Ses efforts se chiffrent, non en heures, mais en années, comme il le confie au jeune peintre classique : « Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? » (p.38). Quelques mois plus tard il en revient au même constat d'échec : « J'ai cru pendant un moment que mon œuvre était accomplie » (p.57). Comme Boileau conseillait ses jeunes poètes, Frenhofer guide son néophyte en le mettant sur la voie de l'effort et de labeur : « Il vous faudra user bien des crayons, couvrir bien des toiles avant d'arriver » (p.26). Lui-même s'applique cette hygiène de vie. Ainsi, certaines études techniques lui prennent des années : « Aussi, pendant sept années, ai-je étudié les effets de l'accouplement du jour et des objets » (p.67).

La conception classique se lit également dans la recherche du détail qui obsède le vieux

peintre. Le détail d'un visage, d'une silhouette, d'un dégradé, s'il est imparfait, gâte l'ensemble de la toile et le ravale indubitablement au rang d'œuvre médiocre. L'interrogation rhétorique tente de convaincre Porbus de la nécessité de soigner le détail : « Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout » (p.26). Pour approcher de la perfection, il faut soigner une multitude de petits détails. Il en va ainsi des contours qui ne deviennent nets qu'une fois les détails soignés : « Aussi, n'ai-je pas arrêté les linéaments, j'ai répandu sur les contours un nuage de demi-teintes blondes et chaudes qui font que l'on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds. De près ce travail semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermit, s'arrête et se détache; le corps tourne, les formes deviennent saillantes » (p.36). Et pour montrer toute l'application zélée de son travail, il prend l'exemple des ombres apparaissant sur le visage de Catherine : « Quelques-unes de ces ombres m'ont coûté bien des travaux. Tenez, il y a là sur sa joue, au-dessous des yeux, une légère pénombre qui, si vous l'observez dans la nature, vous paraîtra intraduisible. Eh bien, croyez-vous que cet effet ne m'ait pas coûté des peines inouïes à reproduire ? » (p.68). L'expression « peines inouïes » ne semble pas hyperbolique, soulignant bien l'obsession du perfectionnement chez le vieux peintre.

2) Une conception romantique de l'art

La genèse de ce qui devait être au départ un conte fantastique permet de mesurer l'ambition romantique de la nouvelle. En effet, la version originale du *Chef-d'œuvre inconnu* paraît en 1831 dans la revue *L'Artiste*, hebdomadaire illustré qui avait pour objectif de promouvoir une conception romantique et donc nouvelle de l'art.

Avant même d'évoquer sa conception de l'art, on observe une propension du vieillard à aller vers une philosophie du sublime, comme le confie Porbus à Poussin : « Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer » (p.42). Il prend des poses romantiques, sans même s'en apercevoir : dans son atelier, il est « languissamment assis dans une vaste chaire de chêne » (p.57) et avant d'entamer son cours, il « s'assit sur une escabelle, se tint la tête dans les mains et resta muet » (p.24). Sa position n'est pas sans analogie avec le très romantique *Penseur* de Rodin : l'homme, assis sur un bloc de marbre, a le coude droit

posé sur la jambe gauche et la tête est posée nonchalamment sur sa main. Un bref regard suffit à comprendre l'importance de la méditation où le personnage semble être imperturbable et perdu dans les profondeurs de son âme. Cette tête enfouie est bien le symbole de la méditation profonde dans laquelle sont plongés la statue et Frenhofer. Plus loin, Poussin le surprend encore plongé dans ses pensées : « Le vieillard tomba dans une rêverie profonde, et resta les yeux fixes en jouant machinalement avec son couteau » (p.38), ce qui fait dire à Porbus : « Le voilà en conversation avec son *esprit* » (p.38). Cette rêverie, au centre de l'univers romantique, excite l'imagination à recréer le monde et met l'homme devant les mystères de l'existence. Frenhofer est extirpé du monde des hommes, la rêverie le faisant vivre dans une « sphère inconnue » (p.38). On retrouve fréquemment cet isolement moral et une certaine mélancolie, manifestations de son malaise social. Ainsi, l'arrivée de Porbus et de Poussin ne suffit pas à faire envoler le spleen du maître qui « sans quitter son attitude mélancolique [...] lança sur Porbus le regard d'un homme qui s'était établi dans son ennui » (p.57).

a) « Cette fleur de vie »

Pour lui, « la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! » (p.24). Par cette formule à valeur généralisante, Frenhofer condense en quelques mots la conception romantique de l'art. Il s'agit d'un art de sentir. Celui qui peint doit sentir, ressentir certains éléments ou sensations pour pouvoir les retranscrire par la suite sur sa toile. Contrairement au peintre néoclassique qui se contente de peindre ce qu'il voit, le peintre romantique ressent et s'imprègne de ce qu'il voit avant de s'emparer de son pinceau. Cette conception rappelle celle d'un contemporain de Balzac, Baudelaire, qui dans son *Salon de 1846*, se faisait critique d'art : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir […]. Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau […]. Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts »[54]. Chez lui, la modernité constitue un leitmotiv. On retrouve cette manière de penser chez Delacroix qui dira du romantisme qu'elle est une « libre manifestation de ses impressions

54 Charles Baudelaire, *Salon de 1846* in *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 1968, p.230.

personnelles »[55]. Et c'est bien en cela que la peinture de Frenhofer est romantique : elle livre ses impressions personnelles, elle vit. Selon Frenhofer, c'est la condition *sine qua non* pour qu'une toile soit réussie. Si *Marie égyptienne* n'est pas aboutie, c'est parce qu'elle « ne vit pas » (p.21), que « le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, [que] l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles qui s'entrelacent en réseau » (p.21). Copier, ce n'est pas peindre : recréer c'est peindre.

Pour exprimer la réalité et non la copier servilement, un unique moyen permet d'y parvenir : l'incarnat. Le terme qui désigne au départ une couleur entre le rose et le rouge peut signifier, par extension de sens, une technique artistique qui consiste à recréer la chair et le sang au sein même du tableau pour ainsi s'approcher à l'extrême du charnel réel. Georges Didi-Huberman explique bien dans son essai *La Peinture incarnée* en quoi Frenhofer tend à l'incarnat : « Lorsque Frenhofer, après l'invective, reprend le tableau de Porbus, il demande à ses "petites touches" de faire roussir, c'est-à-dire rougir et réchauffer, le "ton glacial" de la sainte Marie l'Égyptienne : il y transfuse ou plutôt y infuse le sang. Frenhofer, à mon sens, vise donc l'incarnat »[56]. Pour définir l'incarnat, l'humaniste italien Dolce donne l'exemple de Titien : « Je crois que dans ce corps Titien a employé de la chair pour ses couleurs »[57] : l'image est à la fois monstrueuse et sublime en ce qu'elle recherche un idéal de perfection à travers un réalisme quasi-chirurgical. Cette technique est capitale selon Georges Didi-Huberman car « elle fonde […] la plus exquise des équivoques relatives à la peinture : la notion de tableau "vivant" »[58]. Cette théorie, « cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise » (p.26), va guider le vieillard dans sa quête de perfection. Il en parle à tout va, ce qui va contribuer à le transformer en monomaniaque. Les nombreuses critiques sont toutes dérivées du problème de l'incarnat. Dès le début de la nouvelle, Frenhofer dit de la Marie de Porbus qu'elle « ne vit pas » (p.21), que « tout [y] est faux » (p.24). Il réitère ses critiques un peu plus loin : « Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi de l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe » (p.26).

Et à propos de sa Catherine d'ajouter : « Qui le verrait, croirait apercevoir une femme couchée

55 Eugène Delacroix, *Journal*, 1824.édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, « Domaine romantique », Éditions Corti, 2009.
56 Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, collection Critique, Éditions de Minuit, 1985, p.20-21.
57 Citation de Ludovico Dolce citée par Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.21.
58 Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.21.

sur un lit de velours, sous des courtines. [...] Il te semblerait voir le sein de Catherine rendre le mouvement de sa respiration » (p.62). Le digne ancêtre de Frenhofer pourrait alors se retrouver sous les traits du peintre grec Zeuxis, cité dans *L'Histoire naturelle* de Pline. L'artiste est connu pour avoir donné ses lettres de noblesse à l'esthétique du trompe-l'œil et pour avoir donner l'illusion de l'espace dans sa peinture. Il a poussé tellement loin la mimésis qu'un de ses dessins a été pris pour le réel. Dans son *Enfant aux raisins*, en effet, la grappe de raisin était peinte, de façon tellement réaliste que, selon la légende, les oiseaux venaient la picorer. Selon Pline, l'illustre artiste fut tout de même battu par son ami Parrhasius avec lequel il était en concurrence lors d'un concours. L'artiste dessina un rideau si véridique que Zeuxis lui demanda de la soulever. L'un avait trompé un oiseau, l'autre un être humain. Frenhofer est en quelque sorte l'héritier de cette esthétique du leurre de Zeuxis : comme ce dernier, Frenhofer tente d'atteindre le relief par la surface mais ce secret, révélé par Mabuse, n'est qu'un trompe-l'œil : le relief ne remplace pas la profondeur. D'où la découverte de la duperie par l'empereur : « L'éclat particulier de l'étoffe portée par Mabuse surprit d'empereur, qui voulant en faire compliment au protecteur du vieil ivrogne, découvrit la supercherie » (p.41). L'échange initial de Mabuse à Frenhofer est donc un marché de dupes où l'art n'est qu'un trompe-l'œil susceptible d'être découvert; le nom même du personnage suggère à lui seul la nature mystificatrice de son art. Le premier des initiateurs n'est en fait qu'un vieil ivrogne qui a peint son *Adam* « pour sortir de prison » (p.32).

Les efforts du vieux peintre tendent donc vers une sublimation de la mimésis dans laquelle la toile n'a plus pour conséquence la représentation de l'objet en question mais la représentation de l'expérience liée à ce même objet. En refusant cette *mimésis*, Frenhofer s'oppose à Porbus, peintre académique (celui de Henri IV), et surtout peintre d'un passé révolu « délaissé pour Rubens par Marie de Médicis » (p.15). Cette opposition réactualise alors un autre débat, celui d'une peinture de Cour qui exécute des commandes, à laquelle s'oppose une peinture romantique où le « génie », l'« artiste » ne saurait être confondu avec le vil copiste.

b) Un anti-Grassou

Pour Pierre Grassou de la nouvelle du même nom, « inventer en toute chose, c'est vouloir

mourir à petit feu; copier, c'est vivre »[59]; la visée artistique de Frenhofer figure l'exact opposé de celle de Grassou : pour le vieux peintre, il ne faut pas être « un vil copiste » (p.24) mais « un poète » (p.24). Le terme est ici à prendre dans son sens premier et grec de *poíêsis* (« action de faire », « création »). L'idée même de reproduction lui est insupportable, comme l'indique sa gestuelle lorsqu'il évoque la question de la copie : « par un geste despotique » (p.24). De son côté, Grassou vit de plagiat en vendant à Elias Magus des copies de grands maîtres. Fougères trouve son salut dans le pastiche, le vieux peintre dans l'incarnat qui doit animer ses toiles. Ce débat réactualise la controverse Platon / Aristote. Grassou figurerait l'idée platonicienne de la mimésis illusionniste où l'œuvre d'art est une copie du sensible. Pour Platon, les artistes ne sont capables que d'une chose : imiter la nature. Or, le sensible n'étant qu'une imitation de l'intelligible, l'art est donc une imitation d'imitation et appartient au domaine de l'image, du sensible. C'est pour cette raison que les artistes sont chassés de sa Cité idéale. Quant à Frenhofer, il représenterait une conception aristotélicienne, conception pour laquelle l'art n'imite pas à proprement parler la nature, elle rivalise avec. Il nous permet d'avoir accès à ce que nous cachent la nature et l'observation naturelle ou empirique des phénomènes. L'art nous découvre des choses que nous ne savions pas voir dans la nature, il nous découvre des choses « cachées ». Ici, se révèle la possibilité que l'œuvre d'art puisse manifester un absolu - du moins déjà peut-elle nous faire avoir accès à ce qui ne se montre spontanément dans le réel. Les efforts de Frenhofer relèvent bien de la philosophie de l'art aristotélicien puisqu'il tente d'atteindre le relief par la surface et de donner vie à la nature. Pour appuyer sa thèse, le vieillard s'appuie sur l'exemple du sculpteur : « Autrement, un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme ! Hé bien, essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance, et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie » (p.24). Si le couple Grassou / Frenhofer réactualise le débat grec, c'est parce que la problématique sur la valeur de l'art redevient importante au XIXe siècle. Delphine Gleizes dans son article « Copier, c'est vivre » souligne bien l'importance de la question au sein de la poétique balzacienne : « En ce moment crucial de révolution esthétique et de mutations techniques, la question de la copie engage dans *La Comédie humaine* une réflexion qui porte tout à la fois sur l'histoire de l'art et sur l'histoire des

59 Honoré de Balzac, *Grassou*, La Pléiade,Gallimard,volume VI, Gallimard, 1977, p.1101.

pratiques culturelles »[60].

Cette idéal de peinture vivante qui exprime et qui s'exprime est donc à la fois romantique et anti-bourgeoise, les portées étant donc à la fois esthétique et sociale. L'art est alors une pratique ardue car l'objet n'est pas facilement accessible, c'est selon Frenhofer « une arcane » (p.25), un mystère que ne peut percevoir que le peintre de génie. Cette idée est exploitée dans l'article de Chantal Massol-Bédoin « L'artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ». Elle y affirme que « l'art fait désormais l'objet d'une initiation. Entrer en art, c'est en quelque sorte être admis dans une société secrète »[61].

Observer un objet est une chose, mais le saisir dans toute sa totalité en est une autre. La comparaison avec la divinité marine, Protée, fait sens. Comme le fils de Poséidon qui prenait toutes sortes de formes pour échapper à ceux qui le pressaient de questions, la forme en art est tout aussi fuyante, voire davantage : « La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable; ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect » (p.25). Cette conquête de la forme est présentée par le vieux peintre comme un véritable combat dont les vainqueurs, les « victorieux lutteurs » (p.24) sont en fait les génies de la peinture. On comprend mieux l'aversion de Frenhofer pour tout ce qui relève de la copie et des variantes. Pastiche, caricature, mais aussi images reproduites mécaniquement comme les lithographies, les gravures participent tous d'une même facilité en même temps que d'une même servilité. Cette répulsion se retrouve chez Porbus qui conseille à Poussin : « Ne l'imitez pas ! Travaillez ! » (p.42).

Des différences substantielles se font jour lorsque l'on compare l'atelier de Frenhofer et celui de Grassou. Celui de ce dernier, parfaitement rangé, n'a rien d'un endroit sacré, où le travail se lirait au travers de pinceaux abîmés ou de palettes usitées. *A contrario*, on découvre chez Frenhofer « un vaste atelier couvert de poussière, où tout était en désordre, où ils virent ça et là des tableaux accrochés aux murs » (p.66). Delphine Gleizes, dans son article cité plus haut, évoque ce détail qui se révèle significatif : « (…) Tel est le destin de Grassou, artiste-peintre à l'atelier si bien rangé. La présentation du personnage est à cet égard emblématique. Balzac énumère, en préambule à sa biographie rétrospective, les ateliers par lesquels il est passé

60 Delphine Gleizes, « Copier, c'est vivre », *L'Année balzacienne* 1/2004 (n° 5), p. 151.

61 Chantal Massol-Bédoin « L'artiste ou l'imposture : le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac » in *Romantisme* (n°54), p.45.

(Servin pour le dessin, Schinner pour la couleur, Sommervieux pour la composition), fragmentant ainsi le parcours de l'artiste en une multitude d'étapes dont chacune correspond à un apprentissage technique, resté au demeurant imparfait. Comme si le « mystère » de l'art, celui-là même qui fait admirer à Grassou les « effets d'intérieurs » de Granet et de Drolling, ne pouvait résider que dans une maîtrise d'exécution »[62]. Frenhofer est intrinsèquement lié à son atelier dans la nouvelle, atelier dans lequel les jeunes talents viennent y admirer ses toiles et tenter d'y chiner quelques conseils du maître.

Grassou, c'est aussi le peintre de surface, le peintre de la bourgeoisie et notamment de l'opulent marchand de bouteilles, Monsieur Vervelle qui aime à se faire « tirer le portrait ». C'est également le peintre du portrait où l'obsession de l'identique prévaut. La plupart des critiques qui lui sont adressées s'appuient sur le caractère illusoire de son art. Son ancien maître Schinner insiste sur la superficialité de son art : « Tu vois la Nature à travers un crêpe; ton dessin est lourd, empâté; ta composition est un pastiche de Greuze qui ne rachetait ses défauts que par les qualités qui te manquent »[63]. Plus loin, on apprend que son tableau *La Toilette d'un Chouan, condamné à mort en 1809* n'est qu'un plagiat de *La Femme hydropique* de Gérard Dow : « Il avait remplacé la mourante par le condamné : même pâleur, même regard, même appel à Dieu […]. Ce plagiat, très habilement déguisé, ne fut point reconnu »[64]. Ce plagiat fonde la base artistique de Grassou et lui permet d'être adulé par la classe bourgeoise. Et c'est bien en cela qu'il reflète la société bourgeoise du XIXe siècle, entichée de l'idée d'image, de surface qui suffirait à combler les exigences de profondeur et de perspective. Copier la surface sans comprendre l'enjeu, l'essence de l'objet représenté, voilà ce qu'exècre Frenhofer. Pour illustrer l'idée de surface et de profondeur, le vieux peintre recourt à un exemple littéraire : « Il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue » (p.21). Le rigorisme classique dans lequel se fourvoie Grassou est ici clairement dénoncé; cette conception ne s'attache qu'à la forme, qu'à la surface de la phrase (la syntaxe et l'orthographe prévalent) sans étudier véritablement le contenu de l'objet. Comme le dit Delphine Gleizes, on a d'un côté « l'univers du goût bourgeois, prompt à s'enticher des serviles copies d'un Pierre Grassou et [de l'autre] la sphère

62 Delphine Gleizes, « Copier, c'est vivre » in *L'Année balzacienne* 1/2004 (n° 5), p. 154.
63 Honoré de Balzac, *Grassou*, La Pléiade volume VI, Gallimard, 1977, p.1097.
64 Honoré de Balzac, *op.cit.*, p.1100.

valorisée de l'art »[65] d'un Frenhofer.

c) Mythologies romantiques

- Pygmalion

Frenhofer représente une sorte de Pygmalion de la peinture. Le vieillard fait une première fois référence au légendaire roi de Chypre pour expliquer la longueur de création de son tableau : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché ! » (p.38). Lorsque Poussin évoque Frenhofer, il le voit comme un être surnaturel à qui « tant de pouvoirs sont confiés » (p.39). L'aspect magique, ensorceleur du vieillard n'est pas sans analogie avec celui de Pygmalion, capable de transformer l'inanimé en animé. Les deux hommes se vouent à un célibat drastique avant de tomber amoureux de leur création, travaillant nuit et jour à leur création. Pour Frenhofer, ce travail lui prend dix ans; quant à Pygmalion, le nombre d'années de labeur n'est même pas signalé. Comme Pygmalion qui protège sa statue de tout regard, Frenhofer refuse qu'une tierce personne voie sa création : « Le vieux reître a su en défendre l'entrée. Ses trésors sont trop bien gardés pour que nous puissions y arriver » (p.39) signale Porbus. Là où il diffère de Pygmalion qui souhaitait ardemment que sa statue prenne vie, allant même jusqu'à prier Aphrodite, Frenhofer a « quasi peur qu'un souffle ne [...] réveille cette femme et qu'elle ne disparaisse » (p.58). Si le peintre ne veut pas qu'elle prenne vie, c'est qu'il a l'exemple des tourments du malheureux sculpteur qui passait ses journées et ses nuits à contempler sa statue.

À travers ce mythe, l'artiste se prend pour un dieu tout puissant, capable de créer des œuvres vivantes, de transformer une toile en femme. On comprend pourquoi Frenhofer proclame devant ses deux visiteurs : « Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau » (p.67). Pour animer leur œuvre, les deux artistes passent d'abord par un procès de nomination : Pygmalion nomme sa statue d'ivoire Galatée puis l'habille et la pare richement. Frenhofer fait de même en nommant son tableau Catherine Lescault puis en la protégeant du regard d'autrui : « Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle » (p.58).

65 Delphine Gleizes, « Copier, c'est vivre » in *L'Année balzacienne* 1/2004 (n° 5), p. 152.

Pour le vieillard, *Catherine Lescault* doit devenir l'équivalent d'une femme réelle. C'est ce que souligne la personnification suivante : « Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime » (p.58). Non seulement Frenhofer ressent une sorte de jalousie maladive mais il établit une sorte de transfert où le tableau se mue en femme aimante et gracieuse et où il se voit en mari exclusif et protecteur : « Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? » (p.58), « mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? » (p.58). La jalousie maladive s'exprime par une violence revendiquée : « Je tuerais le lendemain celui qui l'aurait souillée d'un regard. Je te tuerais à l'instant, toi, mon ami, si tu ne la saluais pas à genoux » (p.60).

Cette transfiguration de l'art en humain, Frenhofer en a pleinement conscience puisqu'il s'exclame : « Ce n'est pas une toile, c'est une femme ! Une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et je pense » (p.60). L'énumération souligne la perfection de cette femme à la fois amie, amante et protectrice. Parfois même, elle devient une déesse, une « idole » (p.60) et retourne dans le domaine de l'inanimé. L'acmé dramatique de cette transfiguration intervient au moment où Frenhofer annonce : « Elle va se lever, attendez » (p.67).

Une confusion s'établit alors à propos du statut de Frenhofer (tout comme Pygmalion) : s'il est mari, il est également père et mère de la jeune femme, en ce sens que c'est lui qui lui a donné vie : « Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge » (p.58). C'est aussi une sorte de démiurge tout puissant, modelant sa création à sa guise : « Que tout à coup je cesse d'être père, amant et Dieu ? » (p.60). Le phénomène de transfert de l'animé à l'inanimé est commode pour Frenhofer. Fuyant les relations humaines, notamment amoureuses, le vieillard trouve un expédient à ses carences affectives et préfère jeter son dévolu sur sa création par manque de confiance en l'homme. Comparant l'amour de Poussin pour Gillette à celui qu'il porte à Catherine Lescault, il proclame : « Quelle maîtresse [...]. Elle le trahira tôt ou tard. La mienne me sera toujours fidèle ! » (p.62). Il met sur le même plan une femme et un tableau, preuve de son déséquilibre mental : « Il semblait [...] jouir par avance du triomphe que la beauté de sa vierge allait remporter sur celle d'une vraie jeune fille » (p.64). Si Frenhofer est une figure de Pygmalion, il s'agit plus précisément d'un Pygmalion tragique : tandis que le sculpteur voit son vœu exaucé par un mariage heureux avec Galatée, le vieux peintre ne verra jamais son tableau prendre vie et finira par se donner la mort. La transformation de Frenhofer en Pygmalion amoureux de sa création, en Érostrate incendiaire s’accompagne chez Balzac d’un

intérêt croissant pour la musique, qui prélude aux histoires de musiciens que narreront *Gambara* et *Massimila Doni*, avec lesquels *Le Chef-d'œuvre inconnu* constitue une trilogie de l'artiste romantique. La première version du *Chef-d'œuvre inconnu*, celle de 1831, se concluait, de manière assez conventionnelle, par la déception de Frenhofer et une prise de conscience de son échec. Dans la version de 1837, en concomitance avec la rédaction de *Gambara*, la déception est accompagnée par l'incendie final dans lequel Frenhofer détruit son singulier temple d'Artémis. Mais l'incendie – à bien y regarder – habitait déjà la peinture de Frenhofer, dont la fin était une épiphanie de la couleur et de la lumière. La « véritable lumière » (p.69), qui pour Frenhofer doit inonder le tableau, a la qualité d'une « blancheur luisante des tons éclairés » (p.69) ; le leitmotiv de la couleur blanche résonne de façon obsessionnelle dans le récit, et Frenhofer, lui-même, a « la physionomie blanche » (p.70). Au regard de ce bûcher des images et des couleurs – plus informel qu'impressionniste, et qui excède de loin Delacroix–, le jugement de Poussin sur le tableau de Frenhofer (« Il n'y a rien » à la p.69) peut se révéler comme paradoxalement prophétique. Ce point de non-retour de la peinture, s'il peut être anachronique en 1600, est bien, en 1830, à la hauteur de la réflexion contemporaine, de l'esthétique romantique qui aboutit à un renversement copernicien de la hiérarchie des arts, avec un passage du visuel à l'auditif. Ce rien que Poussin découvre sur la toile de Frenhofer est plus exactement la demeure de la musique, et ce n'est certes pas un hasard si dans la prose narrative du romantisme allemand du début du XIXe siècle – époque où se multiplient les échecs de peintres, incapables, du fait de l'insuffisance ontologique de la peinture, de transférer sur leurs toiles leur intuition visionnaire d'un nouvel art – on assiste à une véritable invasion de la littérature et des sens par la musique, et si la quête de l'absolu quitte l'univers pictural pour l'univers musical.

- Orphée

Être artiste, c'est être Pygmalion mais aussi Orphée. Comme l'aède mythique qui récupéra, grâce à sa musique enchanteresse, sa femme Eurydice aux enfers, le vieillard souhaite trouver la beauté parfaite, fût-ce dans les limbes et au prix de sa vie. L'interrogation angoissée traduit cette recherche désespérée : « Mais où est-elle vivante, dit-il en s'interrompant, cette introuvable Vénus des anciens, si souvent cherchée, et dont nous rencontrons à peine quelques

beautés éparses ? » (p.39). Le récit de Frenhofer prend alors une envolée lyrique qui n'est pas sans rappeler la lyre à sept cordes du jeune thrace : « Oh ! Pour voir un moment, une seule fois, la nature divine complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irai te chercher dans tes limbes, beauté céleste ! Comme Orphée, je descendrai dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie » (p.39). Cependant, contrairement à Orphée qui use de beaucoup d'efforts et de subterfuges pour récupérer Eurydice -il endort d'abord de sa musique enchanteresse Cerbère le monstrueux chien à trois têtes, fait de même avec les terribles Euménides pour enfin faire fléchir le dieu Hadès- Frenhofer se verra apporter son calice sur un plateau d'argent. Et cette femme idéale, cette « femme irréprochable [...] dont les contours soient d'une beauté parfaite » (p.39) que recherche Frenhofer, c'est certes Vénus mais surtout l'Eurydice du peintre. Comme le signale Georges Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée* : « La femme irréprochable (incarnat, regard, hymen), c'est en réalité la femme comme inapprochable. Ce n'est pas qu'elle soit loin dans l'espace : Frenhofer sait bien qu'il ne la trouverait pas plus en Asie qu'en Turquie ou qu'en Grèce. Cette femme, on le sait, est là, *juste en dessous* du pan de couleur. Mais surtout, cette femme est inapprochable parce que son éloignement est temporel. Sa distance, c'est une imminence figée (le perpétuel « elle va se lever ») et c'est en même temps l'*oubli* »[66].

- Balzac

À travers Frenhofer, Balzac reconstruit son propre mythe. En effet, par son statut d'artiste, sa recherche éperdue de l'œuvre parfaite et son acharnement au travail, Frenhofer figure un des doubles littéraires de Balzac. Le lecteur est continuellement invité à reconnaître l'écrivain lui-même, comme en atteste Adrien Gœtz dans sa préface du *Chef-d'œuvre inconnu* en collection Folio : « Quand on regarde les brouillons de Balzac, comment ne pas penser à Frenhofer ! Cet artiste qui retravaille sans cesse, qui ajoute, superpose, jusqu'à rendre sa page illisible, au grand dam des typographes qui s'échinent à retranscrire ses corrections, c'est Frenhofer ! L'énergie créatrice, le désir d'atteindre une perfection qui n'appartient pas à la terre, Balzac les communique à son personnage. Balzac cultive aussi l'image du reclus, de l'artiste qui se donne à son travail, sans se soucier des apparences, n'acceptant que de rares visites chez lui »[67].

66 Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, collection Critique, Éditions de Minuit, 1985, p.66-67.
67 Adrien Gœtz, interview dans l'édition d'Éric Hoppenot du *Chef-d'œuvre inconnu*, Nathan, 2009, p.112.

Balzac a insufflé à son personnage une partie de sa monstruosité artistique et en profite ainsi pour évoquer son propre statut d'artiste, problématique en ce début du XIXe siècle. Subtilement, Balzac intègre l'écrivain à la caste fermée de l'artiste en utilisant à plusieurs reprises le terme « poète ». Il trouve logiquement sa place aux côtés des deux figures reconnues de l'artiste : « Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause » (p.24). Le dénominateur commun des trois figures se situe dans une recherche de l'art absolu qui transcenderait toute temporalité. L'inachèvement des créations picturales de Frenhofer renvoie indubitablement à celui de Balzac et cette production frénétique se fait dans l'atmosphère feutrée du secret. Les arts respectifs des deux artistes jouent du secret et se proposent de s'adresser à des initiés capables de décrypter leur mystère.

3) Un précurseur de la peinture moderne

Au-delà d'une certaine maîtrise technique, Frenhofer est un homme novateur et audacieux, qui sans même s'en rendre compte, porte toujours plus loin l'idée d'œuvre d'art. Cet avant-gardisme est souligné par certains personnages de la nouvelle comme Porbus : « Frenhofer est un homme passionné pour notre art, qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres » (p.41) mais également par certains grands peintres modernes. Ces derniers ont fait du peintre imaginaire une sorte d'emblème de l'artiste moderne et du *Chef-d'œuvre inconnu* un manifeste de la peinture moderne.

Cézanne adorait *Le Chef-d'œuvre inconnu*, au point qu'il était devenu un de ces livres de chevet favori. Le peintre connaissait par cœur la nouvelle; il en avait d'ailleurs souligné plusieurs passages et il ne tarissait aucun éloge à son sujet. Il déclara par exemple à l'un de ses amis, Joachim Gasquet, que « tous les peintres devraient [le] relire au moins une fois par an » et que « Frenhofer, c'est moi »[68]. Joachim Gasquet commente d'ailleurs cette formule en observant que -à l'image de Nicolas Poussin découvrant la toile du vieux maître dans le récit de Balzac- les contemporains de Cézanne ne voyaient sur les premiers tableaux de celui-ci « qu'un chaos de couleurs, une espèce de brouillard sans forme »[69]. L'impressionniste avoua

68 Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926 (première édition 1921), p.66. Voir aussi un témoignage analogue d'Émile Bernard recueilli dans les *Conversations avec Cézanne*, édition critique présenté par P.M.Doran, Paris, Macula, 1978.

69 Joachim Gasquet, *op.cit.*, p.66.

même à son collègue, peintre et illustrateur, Émile Bernard s'identifier complètement au personnage : « Il s'accusa, sans un mot, mais par ce geste multiplié, [d'être] le personnage même du roman. Il en était si ému que des larmes emplissaient ses yeux. Quelqu'un par qui il était devancé dans la vie, mais dont l'âme était prophétique, l'avait deviné. Ah ! qu'il y avait loin de Frenhofer, impuissant par génie, à ce Claude Lantier, impuissant par naissance, que Zola avait vu malencontreusement en lui ! »[70]. Nul hasard si Cézanne se reconnaît en Frenhofer : quand le peintre imaginaire refusait d'être un « vil copiste », l'impressionniste déclarait : « Sentir n'est pas tout, il faut penser, trouver la vérité par les choses et au-delà des choses »[71]. Un autre motif qui rapproche Cézanne de Frenhofer est la technique picturale. En effet, l'impressionniste a voulu, par les diaprures, conjuguer les problèmes du dessin et du modelé, rejoignant ainsi le vieux peintre qui s'écriait : « Le dessin n'existe pas ! » (p.36).

En outre, la nouvelle fascina Picasso qui installa son atelier en 1937, (il y peignit, entre autres, le fameux *Guernica*) au 7 de la rue des Grands-Augustins, là même où se situe l'atelier de Porbus. Le cubiste élabora, sur l'initiative de l'éditeur Vollard, une édition illustrée du *Chef-d'œuvre inconnu*. En 1957, il fait l'éloge de la figure de Frenhofer : « Ce qu'il y a d'extraordinaire chez ce Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, c'est qu'à la fin, plus personne ne voit rien, sauf lui. A force de chercher la réalité, il arrive aux ténèbres noires »[72]. Par sa représentation du rien, du vide, Catherine Lescault ouvre une porte à l'art moderne qui remet en cause le figuratif et la représentation. Ce qui compte, ce n'est pas l'image en tant que telle mais ce qu'elle évoque pour le spectateur, invité à observer l'œuvre d'une autre manière. Comme le dit Frenhofer lors de sa leçon de peinture, l'essentiel se situe ici : « La forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie » (p.25). A partir du *Chef-d'œuvre inconnu*, le rien devient un sujet à part entière de la peinture et de l'art en général. Comme l'affirme Adrien Gœtz : « Ce mot « rien » est capital, c'est la clef de voûte de la nouvelle : « Il n'y a rien sur sa toile ». Comme si Balzac, voyant, décrivait la première peinture capable de se passer de sujet, une toile abstraite avant que l'histoire de la peinture n'en soit arrivée à l'abstraction »[73].

L'autre élément révolutionnaire de l'art abstrait contenu dans la nouvelle, c'est la négation de

70 Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne. Une conversation avec Cézanne*, R.-G. Michel, 1926, p.35.
71 Émile Bernard, *op.cit.*, p.101.
72 Laure Bernadac et Androula Michael, *Picasso, Propos sur l'art*, Gallimard, 1998, p.96.
73 Adrien Gœtz, interview dans l'édition d'Éric Hoppenot du *Chef-d'œuvre inconnu*, Nathan, 2009, p.110.

la matérialité de la toile, rappelée à plusieurs reprises par Frenhofer : « Ma peinture n'est pas une peinture » (p.58), puis « Ce n'est pas une toile, c'est une femme » (p.60). L'objet « toile » est mis en doute, comme l'objet « pipe » représenté sur le tableau de Magritte sera quelques années plus tard contesté. L'obsession du portrait vivant de la bien-aimée évoque enfin – comme en filigrane – la dégradation de la Poupée créée par l'hybris masculine, qu'il s'agisse de l'Olympia d'Hoffmann, de l'Ursula de Bellmer ou bien encore de la Catherine Lescault de Frenhofer. Dans la parabole de Frenhofer – de l'obsession figurative jusqu'à l'incendie cathartique final en passant par l'effacement du corps de l'aimée sous la « muraille de peinture » – se résume, comme dans une sorte de *raptus* orgasmique, la parabole même de l'art moderne, dans les chants funèbres duquel le moment aniconique et iconoclaste s'accompagne de plus en plus d'une invasion des territoires de la musique. C'est au plus tard avec les *Improvisations* de Kandinsky, et sur les traces des intuitions romantiques, que la peinture moderne prend pour modèle cette extrême liberté spirituelle et formelle que, parmi les arts, seule la musique peut garantir.

4) La personnification de l'Art

Force est de constater que le vieux peintre est une représentation polymorphe de l'art : c'est à la fois un porte-parole de l'esthétique classique, romantique en même temps que moderne de la peinture. L'on peut même enchérir sur cette idée en affirmant que Frenhofer est une incarnation du Peintre, par la multiplication de peintres qu'il incarne. Le narrateur note qu'il ressemble à Rembrandt « marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère » (p.18).

C'est une encyclopédie vivante de l'art, comme en atteste la leçon qu'il donne à Porbus. Il ne se contente pas d'analyser avec précision les imperfections de Marie égyptienne (« tu as flotté indécis » p.22, « tu as voulu imiter » p.22), il se réfère à toute l'histoire des arts et aux différents courants qui l'ont parcouru. De la sévérité de l'école allemande en passant par la profusion qui caractérise la peinture italienne de la Renaissance, rien n'a de secret pour Frenhofer. Il fait comprendre à Porbus ce qui ne va pas dans sa toile en le resituant dans une histoire de la peinture : « Tu as flotté indécis entre les deux systèmes [...] entre le flegme

minutieux, la raideur précise des vieux peintres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens » (p.22). C'est un expert en peinture et gravure de la Renaissance car il reconnaît parfaitement le style de chaque grand peintre, qu'il soit français, italien ou allemand : « Tu as voulu imiter à la fois Hans Holbein et Titien, Albrecht Dürer et Paul Véronèse » (p.22). Pour affirmer que le jeune peintre a imité ces quatre peintres, encore faut-il avoir perçu tous les enjeux inhérents à ces différents styles. Cette connaissance n'est pas de façade car il va exploiter cette comparaison en l'explicitant et en l'appliquant au tableau de Porbus. Il lui montre qu'à « cet endroit, comme un bronze en fusion qui crève son trop faible moule, la riche et blonde couleur du Titien a fait éclater le maigre contour d'Albrecht Dürer » (p.22). Cette connaissance encyclopédique ne s'est pas acquise aisément ; Frenhofer a dû beaucoup étudier pour reconnaître les caractéristiques des grands peintres. S'il connait excellemment bien les enjeux picturaux de l'école vénitienne, c'est parce qu'il a analysé avec minutie les toiles de l'italien Titien : « J'ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière » (p.34).

S'il montre son admiration pour certains grands peintres, il n'hésite pas à en critiquer d'autres et non des moindres. Ainsi de Rubens et de sa technique picturale qui ne trouvent aucune grâce à ses yeux. Il porte le discrédit sur le fameux peintre en le jugeant « faquin ». Et s'il peut critiquer son style, c'est parce qu'il en connaît toutes les caractéristiques. Il explique à ses deux acolytes que la peinture du flamand lui déplaît car elle surchargée, que ce style baroque est alourdi par trop de couleurs au détriment du sentiment : « Avec ses montagnes de viandes flamandes, saupoudrées de vermillon, ses ondées de chevelures rousses, et son tapage de couleurs » (p.26). Les formules hyperboliques et les nombreux pluriels disent la surabondance dénoncée par Frenhofer. Quant au tableau de Mabuse, *Adam*, il n'est guère plus valorisé, le défaut venant du fait que la toile n'exprime pas suffisamment le réel : « Il y manquait encore un peu de vérité dans le fond de la toile [...]. L'air, le ciel, le vent que nous respirons, voyons et sentons, n'y sont pas » (p.33).

Le vieillard est surtout une personnification de l'Art dans la mesure où il ne peut voir la vie qu'au prisme de l'art. Des situations banales de la vie quotidienne ont toujours partie liée avec la peinture. Lorsque Poussin se présente au vieillard, ce dernier au lieu de lui demander son nom ou de quelconques renseignements sur son identité, se contente de lui répondre : « A l'œuvre ! » (p.28). L'identité du jeune homme ne doit passer que par son pouvoir créatif, ce

qui a d'autres conséquences plus générales sur la vision du vieillard : les relations avec autrui n'ont pas de finalité humaine pour lui mais esthétique, artistique, ce qui laisse entrevoir les carences sociales du peintre. Même ses deux amis sont progressivement éclipsés du monde étroit que s'est construit le vieillard : « Il ne nous entend plus, ne nous voit plus ! » s'exclame Porbus (p.39). De même, lorsqu'il rencontre pour la première fois Gillette, il ne la regarde pas, il la déshabille du regard comme s'il voulait analyser méthodiquement les détails de son visage et de son corps : le « vieillard, qui, par une habitude de peintre, déshabilla pour ainsi dire cette jeune fille en en devinant les formes les plus secrètes » (p.63). Et c'est bien pour cela qu'il est homme de génie; il est capable de tout appréhender et de tout donner pour sa passion. Frenhofer n'est pas simplement passionné d'art, il en est véritablement habité, de sa chair aux tripes. Le pacte, thématique chère à Balzac que l'on retrouve dans des œuvres aussi diverses que *Melmoth réconcilié*, *La Peau de chagrin*, *L'Auberge rouge* en passant par ses *Illusions perdues*, en témoigne. En effet, Porbus explique à son compagnon que le vieux peintre a sacrifié toute sa fortune en échange du legs du secret de Mabuse : « Devenu son ami, son sauveur, son père, Frenhofer a sacrifié la plus grande partie de ses trésors à satisfaire les passions de Mabuse; en échange Mabuse lui a légué le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire, cette fleur de nature » (p.41). Le vieux peintre n'hésite pas à troquer son confort matériel et ses biens pour l'amour du bel art. Le terme de « trésors » est assez imprécis; peut-être sous-entend-il que Frenhofer a pu y laisser quelques œuvres auxquelles il tenait ou pis, un amour de jeunesse. La passion folle de Frenhofer suscite la curiosité de Porbus qui s'interroge sur la véritable nature de cette inclination : « Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexplicable, produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre ? » (p.60). Entre la fantaisie et le fanatisme, on voit que la frontière est relativement poreuse et qu'il est difficile de classer Frenhofer dans la catégorie des monomaniaques relevant d'une pathologie lourde ou des artistes simplement farfelus.

Frenhofer incarne la figure de l'Artiste lorsqu'on le voit au travail. S’il aime prodiguer des conseils à la jeune garde, il n'hésite pas à se retrousser les manches dans la première partie pour donner l'exemple à Poussin. On observe Frenhofer et plus généralement l'Artiste au travail avec ses poses, ses manies et sa technique. La caractéristique première de l'artiste au travail, c'est sa frénésie. La *furor* apparaît dès la préparation du peintre qui « retroussa ses

manches avec un mouvement de brusquerie convulsive » (p.28). Le bouillonnement se lit dans sa gestuelle : il « arracha des mains » (p.30), « se remua soudain » (p.30), « grommelait entre ses dents » (p.30), « trempait avec une vivacité fébrile » (p.30), « allait si rapidement par de petits mouvements si impatients, si saccadés » (p.30). La métaphore médicale « sa barbe taillée en pointe se remua soudain par des efforts menaçants qui exprimaient le prurit d'une amoureuse fantaisie » (p.30) souligne l'agitation involontaire du vieillard. Le travail est si éreintant que le vieillard suinte de tous ses pores : « Il travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur se perlait sur son front dépouillé » (p.30). Ses fréquentes onomatopées « Paf, paf, paf ! » (p.31), « Pon ! Pon ! Pon ! » (p.31) traduisent également cette frénésie. Les formules sont emportées, brèves : « voilà comment cela se beurre », « venez », « allons donc ! » (p.31). Cette énergie fébrile est d'autant mise en valeur qu'elle contraste avec l'immobilité des deux spectateurs : « Porbus et Poussin se tenaient immobiles chacun d'un côté de la toile » (p.30). La peinture transcende Frenhofer, la scène se colorant alors d'une teinte fantastique. La focalisation interne de la phrase suivante souligne à ce propos l'impression de Poussin : « Il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme » (p.31)

Lorsque les peintres veulent représenter l'artiste en plein labeur, ils mettent fréquemment en exergue sa concentration et son application face à l'œuvre qu'ils créent. Que ce soit dans la peinture classique avec *Les Ménines* de Vélasquez ou dans la peinture moderne avec le *Triple autoportrait* de Norman Rockwell, les peintres n'ont eu de cesse de représenter ce zèle au travail, caractéristique qui s'applique fort bien à Frenhofer. S'il donne une leçon à Poussin, il ne daigne même pas le regarder, ses yeux étant rivés sur sa toile : « Vois-tu, jeune homme, disait le vieillard sans se détourner... » (p.30). Il ne cesse jamais de peindre; il est alors en représentation devant son public : « Tout en parlant, l'étrange vieillard touchait à toutes les parties du tableau » (p.31) et chaque détail prend une importance colossale. L'artiste procède doucement par petites touches ou retouches, comme en atteste l'isotopie du détail : « Au moyen de trois ou quatre touches » (p.30), « petit » (p.30), « un défaut de vie » (p.31). Grâce à cette multitude de détails, Frenhofer modifie complètement la toile. Il procède méthodiquement par gestes extrêmement techniques. Il débute par le fond de la toile : « Au moyen de trois ou quatre touches et d'un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l'air autour de la tête de cette pauvre sainte » (p.30), puis créé du mouvement « regarde comme

cette draperie voltige à présent et comme on comprend que la brise la soulève ! » (p.30). Il travaille ensuite la matière pour rendre plus réaliste la peau de Marie : « Le luisant satiné que je viens de poser sur la poitrine rend bien la grasse souplesse d'une peau de jeune fille » (p.30) et la couleur « le ton mélangé de brun rouge et d'ocre calciné réchauffe la grise froideur de cette grande ombre » (p.30). C'est le metteur en scène du tableau, le chef d'orchestre qui place telle couleur ici, tel coup de pinceau là : « Ici deux coups de pinceau, là un seul » (p.31), « mes petites touches, faites-moi roussir ce ton glacial ! » (p.31). On perçoit le génie de l'homme à travers l'assurance de ses gestes. Si le peintre ajoute quelques coups de pinceau, il n'hésite pas à en effacer certains de Porbus : « En faisant disparaître par quelques plaques de couleur les différences de tempéraments » (p.31). Il finit ensuite par donner le dernier coup de pinceau, le seul « qui compte » selon lui et le génie s'exerce encore car une seule touche de lui équivaut à une centaine de Porbus : « Porbus en a donné cent, moi, je n'en donne qu'un » (p.31). Tout est maîtrisé : la perspective, la profondeur, la couleur en passant par les effets de matière.

C'est un artiste de génie en ce sens qu'il semble arrêter le temps avec sa peinture. Malraux disait de l'art que c'était un "anti-destin" car il n’a cessé, depuis ses origines, de lutter contre le temps, que ce soit par la catégorie d’éternité, par celle d’immortalité ou, à terme, par la catégorie d’intemporalité mais c’est aussi, d’un même mouvement, parce qu’avec l’intemporel c’est l’art lui-même qui se révèle comme cet absolu (ce surmonde) auquel les hommes ont cru subordonner leurs créations. Comme le dit Porbus, « les fruits de l'amour passent vite, ceux de l'art sont immortels » (p.64). La leçon destinée au jeune Poussin est si exaltante que son auditoire perd toute conscience du temps. La nouvelle fait peu allusion au contexte historique de l'époque. Une seule évocation point lorsque Frenhofer invite ses acolytes à déjeuner et qu'il fait allusion aux désordres politiques et sociaux qui agitent le pays depuis l'assassinat d’Henri IV en 1610 : « Malgré le malheur des temps, nous causerons peinture » (p.32), et encore cette allusion est-elle extrêmement voilée par la généralisation qu'elle contient. Ce n'est plus un homme qui pratique la peinture, c'est un être capable d'arrêter le cours du temps par la somptuosité de ses créations. Lorsqu'il évoque sa toile maîtresse, il « semblait être redevenu jeune; ses yeux avaient de l'éclat et de la vie : ses joues pâles étaient nuancées d'un rouge vif » (p.60). L'art comme élixir de jouvence se lit à même le visage du vieillard.

La splendeur de l'œuvre du vieillard n'échappe pas au jeune Poussin qui le proclame « dieu de la peinture » (p.33), éloge qui n'étonne même pas Frenhofer « familiarisé depuis longtemps avec cet éloge » (p.33). Grâce à son génie, il devient une sorte de surhomme qui captive et trouble tout mortel. Le narrateur insiste sur la puissance de cette fascination sur le jeune Poussin : « Ce vieillard [...] lui apparut comme un génie fantasque [...]. Il réveillait mille idées confuses en l'âme. Le phénomène moral de cette espèce de fascination ne peut pas plus se définir qu'on ne peut traduire l'émotion excitée par un chant qui rappelle la patrie au cœur de l'exilé » (p.38). Le charme est si fort qu'il en devient indescriptible, d'où le recours à la comparaison musicale. Frenhofer devient donc une idôle adorée par Poussin et ce passage au transcendantal est fortement marqué par la focalisation interne : « Tout en ce vieillard allait au-delà des bornes de la nature humaine. Ce que la riche imagination de Nicolas Poussin put saisir de clair et de perceptible en voyant cet être surnaturel, était une complète image de la nature artiste, de cette nature folle » (p.38); le jeune homme, en tant que jeune artiste dont l'imagination est en perpétuelle effervescence, se fabrique un musée imaginaire dans lequel Frenhofer fait figure de déité de l'Art : « Ce vieillard était devenu par une transfiguration subite, l'art lui-même, l'art avec ses secrets, ses fougues et ses rêveries » (p.39). Il n'est plus une représentation humaine de l'artiste mais l'incarnation abstraite de l'Art avec tout ce qu'il a d'idéal et de métaphysique.

Le vieillard personnifie l'art en qu'il symbolise à plusieurs reprises un mécène, un père protecteur dont avaient besoin tous les jeunes artistes à cette époque. Mécène, homme politique romain et proche de l'impérial Auguste, célèbre pour avoir consacré sa fortune et son influence à promouvoir les arts et les lettres, est devenu un terme générique pour désigner toute personne qui apporte un soutien matériel, sans contrepartie directe de la part du bénéficiaire, à une œuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités présentant un intérêt général. Frenhofer souhaite aider Porbus. Alors même qu'il juge la toile inachevée, il est prêt à payer « dix écus d'or au-delà du prix que donne la reine » (p.21). Plus tard, il encourage verbalement le jeune français : « Voici un petit bonhomme, ajouta-t-il en frappant sur l'épaule de Nicolas Poussin, qui a de la facilité » (p.32) et n'hésite pas à lui offrir une aide pécuniaire : « Il tira de sa ceinture une bourse de peau, y fouilla, prit deux pièces d'or, et les lui montrant : "J'achète ton dessin" dit-il » (p.32). Il fait preuve de beaucoup de générosité envers ses deux protégés : il leur offre avec altruisme « deux pipes » de vin. Cette incarnation du mécène est

un moyen pour Balzac d'évoquer la condition du peintre et de l'artiste à son époque. Il choisit de montrer les débuts du jeune Poussin vivant dans une « modeste hôtellerie » (p.42). Sa condition misérable se lit dans sa chambre où « les murs étaient couverts de simples papiers chargés d'esquisses au crayon » (p.42); le jeune homme s'en rend compte, ce qui le fait s'exclamer élégiaquement : « Il compara l'immensité de ses espérances à la médiocrité de ses ressources » (p.42). Celui qui deviendra le premier peintre du roi et le directeur général des embellissements des maisons royales « ne possédait pas quatre toiles propres » (p.42). Une ambiguïté se fait pourtant jour concernant Frenhofer. Il n'hésite pas à acheter, à marchander des peintures alors même que sa conception de l'art semble détachée de toute idée matérielle et pécuniaire. Peut-être Balzac a t-il voulu montrer que la société bourgeoise commence à avoir raison des hommes de conscience et que l'appréciation de l'art ne peut plus désormais se faire que par des considérations monétaires et quantitatives. Peut-être a t-il voulu également souligner que la scission entre le monde bourgeois, plein de simulacres et le monde éthéré de l'art est en train de se fissurer.

.

B) Raphaël, un ange déchu

I) L’auréole du mystère et de l’excès

1) Une identité trouble

Raphaël n’est nommé dans le roman que de manière imparfaite, et après de multiples périphrases. *La Peau de chagrin* ne cesse de dissocier le nom de son attribut, et de réduire le protagoniste à un adjectif, une qualité. Dès la première ligne du roman, Raphaël est désigné sous l’appellation très générique de « jeune homme » (p.60). Il conserve dans les pages suivantes un mode d’appellation indécise, avec des variances de contingence : il est par exemple le « novice » au jeu, comme le remarque le banquier : « Ce n’est pas un joueur […], autrement il aurait groupé son argent en trois masses pour se donner plus de chances » (p.69). L'entrée du héros dans le salon de jeu ne laisse subsister aucun doute quant à sa future perdition financière : « Au premier coup d'œil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère » (p.66). Malgré cette lisibilité, un paradoxe se met en place : Raphaël est prévisible tout en contenant en germe une part de mystère non éclairci.

On détecte également, dès les pages liminaires, une prédominance pour les désignations de « jeune homme » (p.60 ou 62) et d’«inconnu » (p.71) avec des additions éventuelles telles « jeune inconnu » (p.98). Il est notable que la toute première désignation de Raphaël (p.60) insiste sur sa verdeur et que le personnage conserve son statut d'inconnu pendant un long moment : il est condamné par Balzac à être un jeune homme encore ignorant des choses de la vie -ou à en être peut-être trop conscient- et un inconnu novice destiné à perdre ses derniers sous dans le premier lieu qui se présente à lui.

L’indécision nominale trouve son acmé au moment de la prononciation du nom du héros qui se cache derrière le nom du peintre : « Aux noms religieux de Jésus-Christ et de Raphaël, il échappa au jeune homme un geste de curiosité » (p.92). En désignant avec insistance l'« inconnu » qui apparaît comme un « jeune homme », Balzac affiche son intention de traiter son personnage moins en individu particulier qu'en type, terme que nous entendrons au sens sociologique d'incarnation de la jeunesse de 1830. Le héros-type permet à *La Peau de chagrin* d'afficher d'emblée ses ambitions philosophiques.

Selon Gérard Genette, bien des romans « sérieux » du XIXe siècle, parmi lesquels *La Peau de chagrin*, pratiquent un type d'« introït énigmatique ». Il a remarqué dans *Figures III* que l'incipit reprenait un procédé du roman d'aventure consistant à observer de l'extérieur le personnage principal, à le décrire et à le suivre longuement « comme un inconnu à l'identité problématique »[74]. Il faut attendre la rencontre avec Émile pour que s'engage le procès de nomination : « Eh ! c'est Raphaël » (p.104). Mais même cette appellation demeure incertaine, et ce, jusque l'interrogation du notaire : « Comment appelez-vous le jeune homme que je vois là-bas ? […] J'ai cru l'entendre nommer Valentin » (p.119). C'est alors uniquement lors du festin offert par Taillefer que l'on entend l'intégralité de son nom : « Que chantez-vous avec votre Valentin tout court ? s'écria Émile en riant. Raphaël de Valentin, s'il vous plaît ! » (p.119). Les considérations généalogiques qui s'ensuivent mettent au jour la condition aristocratique du jeune homme : « Nous ne sommes pas un enfant trouvé, mais le descendant de l'empereur *Valens*, souche des *Valentinois*, fondateur des villes de Valence en Espagne et en France, héritier légitime de l'empire d'Orient » (p.119). Ce mode de désignation rattache le personnage à une catégorie sociale précise et l'enracine dans une perspective historique. Dès le départ, le héros est problématique car son nom implique un désaccord fondamental entre une société en pleine mutation et le legs socioculturel dont il est l'héritier. Cette longue attente autour du nom du protagoniste que Genette nomme donc « introït énigmatique » contient un double avantage : il cultive le mystère et rompt avec la convention romanesque qui accentue d'emblée la singularité du héros.

A cette indécision nominale s'ajoute l'idée toute balzacienne de « ruination » du nom du héros: Raphaël est couramment désigné, à la fin de l'œuvre, par le terme de « marquis » (p.335 ou 352) relayé par l'appellation de « moribond » (p.379). Ces reprises nominales soulignent la noblesse déchue de Raphaël.

L'indistinction identitaire est liée à une non-datation du récit, à une indétermination temporelle. La plupart des personnages du livre sont comme Raphaël des apparences d'être ; ils ne servent qu'à raconter la sempiternelle diégèse sans nom du désir. Et c'est dans ce lieu romanesque intemporel que se situe Raphaël, à l'intersection du nom propre et de l'anonyme. Par sa friabilité extrême, il ne cesse de susciter compassion et pitié, chez tous ceux qu'il rencontre, de l'Antiquaire aux paysans du Mont-Doré : « Raphaël trouva chez le centenaire

74 Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972, p.207-208.

une pitié triomphante, chez l'enfant une pitié curieuse, chez la femme une pitié tracassière, chez le mari une pitié intéressée ; mais sous quelque forme que ce sentiment se montrât, il était toujours gros de mort » (p.370). L'accumulation des formules « chez + groupe nominal suivi du COD » exhibe la généralisation d'un fort sentiment compassionnel.
Sans identité nette, Raphaël est « castré » par son créateur qui annonce ainsi une sorte de mort de l'énoncé. Plus qu'un nom, l'aristocrate figure une instance narrative, un lieu de passage entre les structures.

2) Représentations de l'excès

a) La figure de Balzac

Balzac lui-même est peut-être la clef la plus patente de l'interprétation à donner au personnage de Raphaël. Au départ, *La Peau de chagrin* aurait dû simplement être un conte fantastique mais, en cours de rédaction, un lien s'est construit entre le thème réaliste et le thème fantastique : Balzac a progressivement laissé parler ses souvenirs. Pour le critique Pierre Citron, il s'agit « du premier grand roman personnel [de Balzac]. Nous entrons de plain-pied dans le véritable domaine indiscutable des doubles de Balzac»[75]. L'amie de Balzac, Zulma Carraud a reconnu l'auteur en Valentin. Elle lui demande, le 10 septembre 1832, s'il a mesuré sa peau de chagrin depuis que son appartement a été renouvelé et qu'il fréquente la marquise de Castries.
Parmi les faits indiciels biographiques, on relève l'enfance studieuse du jeune homme, les études de droit délaissées pour satisfaire une vocation littéraire et la mansarde où l'on rêve au succès. Balzac lui-même explique dans une lettre à Madame Hanska du 2 janvier 1846 sa ressemblance avec son personnage : « (…) À 18 ans, en 1817, je quittais la maison paternelle, et j'étais dans un grenier, rue Lesdiguières; y menant la vie que j'ai décrite dans *La Peau de chagrin* »[76]. Comme le père de Balzac, le père de Raphaël se retrouve ruiné sous la Restauration et ne laisse aucun héritage à son fils : « Mon père mourut de chagrin, il m'adorait

75 Pierre Citron, *Dans Balzac*, Éditions du Seuil, 1986, p.124.
76 Honoré de Balzac, Lettre à madame Hanska du 2 janvier 1846 in *Lettres à Madame Hanska* (1845-1850), « Bouquins », Robert Laffont, 1990, p.146.

et m'avait ruiné; cette idée le tua » (p.158). Il est intéressant de noter que dans l'édition originale du roman, la mère de Raphaël se nomme « Barbe-Marie-Charlotte », prénom qui n'est pas sans rappeler celui de la grand-mère de Balzac « Barbe-Marie-Sophie ».

Au début de « La Femme sans cœur », Raphaël raconte à Émile les détails de cette jeunesse : « Mon père m'astreignit à une discipline sévère, il me logea dans une chambre contiguë à son cabinet ; je me couchais dès neuf heures du soir et me levais à cinq heures du matin; il voulait que je fisse mon Droit en conscience » (p.150). Comme son personnage, Honoré sera placé, dès ses seize ans, chez l'avoué Guillonnet de Merville comme clerc et suivra pendant trois ans des cours de droit civil, de droit romain, de procédure civile et criminelle. La vie que Raphaël mène dans sa mansarde ressemble fort à celle de Balzac étudiant sans relâche, édifiant sans cesse sa culture personnelle. L'expression « je devins mon propre despote » (p.157) correspond parfaitement au crédo de Balzac qui aimait à se construire sa tour d'ivoire en s'isolant de la société de son époque. Les deux sont des provinciaux solitaires, mais cette figure du jeune provincial timide arrivant à la capitale se généralisera dans la construction de la poétique balzacienne, dépassant la seule figure de Raphaël.

Raphaël est très tôt abandonné à lui-même avec son travail et entretient jusque tard une relation distante avec les femmes, si ce n'est inexistante : « Méconnu par les femmes, je me souviens de les avoir observées avec la sagacité de l'amour dédaigné » (p.163). L'épisode avec la comtesse Fœdora n'est pas sans analogie avec l'histoire que vécut Balzac avec Madame de Castries. Même si elle survient après la rédaction du roman, il n'y a pas là rencontre de pur hasard : voué par sa nature d'homme solitaire à l'échec auprès des femmes, il n'a pas pu s'empêcher de faire avorter cette aventure amoureuse.

Les ressemblances dans le domaine littéraire sont, en outre, considérables. *Les Mémoires de Sanson*, bourreau qui a mis à mort Louis XVI et ceux de la duchesse d'Abrantès que Balzac a rédigés l'ont peut-être inspirés pour imaginer ceux de Raphaël. Dans les deux cas, il s'agit de littérature alimentaire, comme le confesse volontiers le jeune homme : « C'est pour moi une nécessité […]. Vingt-cinq louis me rendront bien riche » (p.212). A l'époque de la rédaction *La Peau de chagrin*, Balzac doit encore faire face à l'adversité financière. C'est bien cette expérience de l'écriture alimentaire qui l'influencera pour créer son Raphaël.

Il est notable de constater que la duchesse d'Abrantès niera impudemment l'aide de Balzac qui, pourtant, corrigea et modifia l'œuvre. C'est également lui qui poussa sa maîtresse à la

rédaction de ses mémoires. Le pendant littéraire de Balzac suit le schéma inverse : c'est lui qui usurpera l'identité de sa tante. Quant à l'œuvre philosophique du jeune aristocrate, la *Théorie de la volonté*, il s'agit du même ouvrage que Balzac avait écrit au collège de Vendôme, ouvrage qu'écrira également Louis Lambert, autre double de Balzac. Le traité écrit par Raphaël apparaît alors comme une première ébauche de celui qu'écrira Louis Lambert. Quoi qu'il en soit, Raphaël y mettra beaucoup d'énergie : « Toi seul admiras ma théorie de la volonté, ce long ouvrage pour lequel j'avais appris les langues orientales, l'anatomie, la physiologie, auquel j'avais consacré la plus grande partie de mon temps. Cette œuvre, si je ne me trompe, complétera les travaux de Mesmer, de Galles, de Bichat en ouvrant une nouvelle route à la science humaine » (p.173). Le jeune homme perd son énergie, que ce soit par excès de travail ou par excès de débauche, à l'image de son créateur qui s'exténue à produire toujours plus. Le 10 avril 1834, il retranscrit à Madame Hanska l'avertissement de son médecin : « Vous mourrez […] comme tous ceux qui ont abusé par le cerveau des forces humaines »[77] et d'affirmer à un autre correspondant en mai 1834 : « Ce sera curieux de voir mourir jeune l'auteur de *La Peau de chagrin* »[78].

b) La figure Don Juanesque

En choisissant l'excès et l'outrance comme lignes de conduite, Raphaël se place d'emblée dans la lignée du fameux Don Juan. Afin d'étudier d'éventuelles filiations, il convient de revenir quelque peu sur l'origine et la destinée de cette illustre figure qui s'est révélée des plus stimulantes dans la création littéraire, dans l'art musical et, accessoirement, dans la recherche sociologique et psychocritique. A cet égard, il a même surpassé celui de Faust, avec lequel il a des rapports étroits, allant jusqu'à produire la synthèse, voire la confusion des deux thèmes. Cette fécondité s'explique en partie par le fait que ce personnage contienne en son sein une partie du questionnement des idées occidentales et modernes de l'amour et du moi. Non que les âges précédents aient ignoré ce type d'homme, plus jouisseur qu'amoureux, mais c'est principalement la morale chrétienne qui, par les limites qu'elles imposaient aux passions

77 Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, 10 avril 1834, Robert Laffont, 1990, p.154-155.
78 Honoré de Balzac, Lettre de mai 1834, *Correspondance*, La Pléiade, Gallimard, 2006, p.960.

de l'amour et par ses strictes exigences de fidélité monogamique, a suscité la révolte dont ce personnage est l'incarnation. Ce n'est alors pas un hasard si l'inventeur de Don Juan, de son nom et de sa légende, fut un religieux mercenaire très catholique d'Espagne : le dramaturge Tirso de Molina. Les traits de Don Juan ont été probablement puisés dans diverses sources littéraires et folkloriques mais quelques libertins du temps de Molina comme Don Juan de Villamediana ont pu également inspiré le dramaturge espagnol. Quoi qu'il en soit, Don Juan, c'est avant tout le joyeux trompeur qui promet l'hymen à chaque femme qu'il croise. Ses sulfureuses aventures le mènent à Naples, sur une côte d'Espagne, à Séville… La mobilité de Don Juan est ainsi fortement marquée dès l'origine de sa légende : il est le chasseur pourchassé. C'est un homme téméraire qui joue avec ce que les hommes tiennent pour sacré : l'amour, la mort ou encore la religion. D'où son refrain habituel : « J'ai bien le temps de m'acquitter »[79].

La figure espagnole va ensuite être exploitée en Italie avec la Commedia dell'arte. Jacopo Cicognini dans son *Convitato di pietra* en prose en 1650 a exploité les ressources burlesques du personnage : on lui doit l'invention du catalogue des innombrables femmes abusées par Don Giovanni ou encore l'échange des vêtements entre le valet Passarino et son maître. Grâce à cet auteur, aux troupes italiennes et au théâtre forain, le mythe était déjà populaire quand Molière le reprit pour son compte en 1665 dans une pièce en prose. Molière incarne Don Juan en un « grand seigneur méchant homme »[80] athée. Cet odieux impie figure en même temps un seigneur prestigieux : il a du panache, une vraie bravoure lorsqu'il vole au secours d'un homme attaqué par des brigands; en somme, il séduit véritablement. D'où l'ambiguïté du message moral moliéresque qui nous entraîne bien loin de celui de Molina. Il est remarquable que si Don Juan est devenu un mythe incontournable des temps modernes, c'est en partie dû à Molière. Le mythe ne va alors cesser de se diffuser en Europe. Vers 1675, l'Angleterre connaît un Don John dans une tragédie de Shadwell : *The Libertine*. Peu de temps après, l'Allemagne et les Pays-Bas multiplient les versions du thème, soit dans un théâtre sérieux, soit dans des farces improvisées à l'italienne (*Hauptenspielen*). En Espagne, la pièce de Molina poursuit sa carrière en suscitant des imitateurs comme Antonio de Zamora.

Fécond, le mythe l'est aussi dans l'art musical : quelques grands musiciens comme

79 Molière, *Dom Juan*, La Pléiade, Gallimard, 1971, propos qui revient à de nombreuses reprises comme un *leitmotiv* et dont les formulations varient.

80 Molière, *op.cit.*, p.34.

l'Allemand Glück, le Véronais Gazzaniga et surtout Mozart ne vont pas hésiter à adapter ce mythe. Le Don Giovanni revêt alors une apparence plus sensuelle et raffinée. Point odieux et capable même de susciter quelque sympathie, le voilà prêt aux transfigurations romantiques. En effet, Lord Byron use librement du libertin dans son *Don Juan* : le jeune séducteur charme les femmes presque malgré lui et, s'il les abandonne, c'est moins son tempérament que son destin qui l'y force. Plus mémorablement, la tragédie *Don Juan et Faust* en 1829 de Grabble confronte les deux personnages, dont elle fait deux rivaux se disputant la possession d'Anna. On retrouve de semblables confrontations dans maints textes de la même époque, notamment dans le poème de Théophile Gautier *La Comédie de la mort* en 1838 qui fait dialoguer « au pays des fantômes » ces deux héros de la démesure.

Dans le foisonnement des variations qui ont continué de proliférer jusqu'à nos jours, on peut cependant distinguer quelques courants concomitants, selon le degré de sympathie ou d'antipathie que chaque auteur manifeste pour son héros. Un premier courant prolonge la tendance hagiographique du romantisme, révélant un saint dans le libertin repenti. Il apparaît tel dans un drame en vers d'Haraucourt *Don Juan de Manara* en 1898. A l'extrême opposé se situent les Don Juan purement négatifs. L'un des plus pitoyables est celui de la pièce posthume d'Edmond Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan* en 1921 où Don Juan ressuscité par le Diable se voit peu à peu dépouillé de tous ses prestiges et condamné pour l'éternité à jouer « l'éternel Burlador » sur la petite scène d'un guignol. Entre ces deux extrêmes, on trouvait toute la gamme des Don Juan. Quoi qu'il en soit, le mythe est si ancré dans l'imagination collective qu'il survit à toute forme d'altération. Ce rappel génétique de la figure donjuanesque permet de mettre en lumière les nombreuses filiations qui existent avec l'aristocrate désargenté de *La Peau de chagrin*.

Après avoir trouvé le talisman, le jeune homme va vivre dans une dissipation perpétuelle. Il se lance, comme il l'avoue lui-même dans « un tourbillon de plaisirs creux et réels tout à la fois » (p.249). Le repas orgiaque organisé par Taillefer est, à ce titre, révélateur. Raphaël va se vautrer, dans ce décor féérique, dans toutes sortes d'excès. A l'image des dîners rabelaisiens, le repas est caractérisé par une abondance de vins : « Les vins de Bordeaux et de Bourgogne, blancs et rouges, furent servis avec une profusion royale » (p.117), de matériaux de toutes sortes : « L'argent, la nacre, l'or, les cristaux furent de nouveau prodigués sous de nouvelles formes » (p.131), de voix : « Il n'y eut plus alors de paroles distinctes, les verres volèrent en

éclats, et des rires atroces partirent comme des fusées » (p.132). Les desserts se déclinent en énumérations émerveillées et en superlatifs presque impuissants à décrire l'alliance de la gastronomie et de la sensualité : « Toutes les surprises du luxe, les miracles du petit-four, les délicatesses les plus friandes, les friandises les plus séductrices » (p.131). Raphaël et Émile, poussés par l'ivresse du vin et de l'ambiance sensuelle de la soirée se laissent submergés par les voluptés de l'orgie : « Les deux amis virent d'abord arriver près d'eux une grande fille... » (p.137).

Autre débauche de Raphaël, dont Don Juan est dépourvu : le goût du jeu. L'apparition liminaire du jeune homme est marquée par son entrée dans un salon de joueurs : « Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal […] et monta l'escalier du tripot » (p.60). Lorsqu'il joue pour la seconde fois, c'est avec l'or qu'il a volé impunément à son père : « Je pris deux pièces de vingt francs » (p.153). Il dépense sans compter l'argent qui lui reste sous l'impulsion de Rastignac : « Je jouais, gagnais et perdais tour à tour d'énormes sommes » (p.249). L'excès devient son mode de vie : « La Débauche m'apparut dans toute la majesté de son horreur, et je la compris ! » (p.250) : il s'entoure de courtisanes, de faux amis, de bonne chère, usurpe l'identité de sa tante. De joueur et buveur, il devient trompeur, à l'image de Don Juan qui abusera tour à tour de son valet Sganarelle, de son épouse Elvire ou de pauvres paysannes rencontrées fortuitement. Nul hasard qu'Émile présente son ami comme « le plus intrépide compagnon qui jamais ait étreint corps à corps la Débauche, ce monstre admirable avec lequel veulent lutter tous les esprits forts » (p.108). On sait que la débauche est une forme de révolte contre Dieu, de reniement du sentiment religieux et c'est bien en cela que Raphaël figure un libertin du XIXe siècle.

Quant au sujet original du roman, il n'est pas sans analogie avec la comédie de Molière. On sait, grâce au témoignage tardif de Samuel-Henry Berthoud, le camarade journaliste à *La Mode*, que le sujet initial de l'ouvrage devait être la démystification de Raphaël par un vieux juif. Ce dernier, créancier mécontent, était las d'être traité en « M. Dimanche » par ce nouveau Don Juan. Maurice Bardèche dans *Balzac romancier* a mis au jour une autre analogie lorsqu'il compare l'arrivée inopinée du notaire le lendemain de l'orgie à l'apparition de la statue du Commandeur : « Le discours de Rastignac, la vision de la débauche nous apprêtent comme Don Juan à défier le Commandeur. Et la scène du « Festin de Pierre » se produit en effet : la statue s'avance, la peau de chagrin se rétrécit. La condamnation de Raphaël est prononcée,

inexorable et mélodramatique, devant un auditoire de courtisanes et de viveurs »[81]. La fin tragique de Raphaël n'est-elle pas une réécriture de la mort funeste de Don Juan ? Tandis que ce dernier expire dans les flammes de l'enfer sous le regard impitoyable de la statue, Raphaël meurt au côté de Pauline et de la Peau de chagrin : « Enfin, ne pouvant bientôt plus former de sons, il mordit Pauline au sein » (p.379).

II) Séraphin romantique

1) Du génie

Raphaël ouvre une longue lignée d'artistes, de génies incomplets : Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Gambara dans la nouvelle du même nom, Balthazar Claës dans *La Recherche de l'absolu*, etc...

Orphelin de mère, Raphaël connaît très tôt une profonde solitude, frein à une vie sociale mais moteur à un développement intellectuel et livresque. A cause d'un père tyrannique, il doit se plier sans cesse à une « discipline sévère » (p.150) et rendre un compte rigoureux de ses activités. Ce père, qui le prive de tout désir et qui symbolise par là la force castratrice (castration qui s'ajoute à la castration nominale opérée par Balzac), l'oblige à refouler ses aspirations et à se lancer à corps perdu dans l'étude. On constate donc que le terreau familial est propice à la connaissance et au savoir : dès l'âge de sept ans, « la curiosité philosophique, les travaux excessifs, l'amour de la lecture » (p.162) sont ses seules occupations. L'adolescent passe des heures entières à lire, à analyser ses lectures et c'est ce qui sera à l'origine de ses facultés intellectuelles exceptionnelles. Et c'est bien là un des critères définitoires du génie selon l'abbé Dubos qui définissait le terme comme la facilité naturelle de la personne pour assimiler le savoir et créer[82].

Nul hasard si la confession à Émile est émaillée de références littéraires (« *Le Mariage de*

81 Maurice Bardèche, *Balzac, romancier*, Slatkine Reprints, Genève, 1967, p.340-341.

82 Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Édition Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

Figaro » à la p.153, « les sorcières de Macbeth » à la p.153), picturales (« la Madone de Murillo » à la p.194, la description physique de Pauline qu'il compare au « plus délicieux tableau de cette nature […] reproduite par les peintres flamands » à la p.205), religieuses (« L'esprit de Dieu passa devant sa face ! » à la p.154) ou géographiques (« comme un solitaire de la Thébaïde » à la p.166).

Dès son enfance, il est capable de citer les grands noms de la littérature : « Je m'étais frappé le front en me disant comme André de Chénier » (p.163), de s'y assimiler : « J'ai été Byron, puis rien » (p.164), de faire allusion à des épisodes bibliques, comme le songe de Jacob : « Ayant la prétention d'escalader le ciel sans échelle » (p.165). Son quotidien est celui des livres; il n'a donc rien de concret et d'humain : « Je me réjouissais en pensant que j'allais vivre de pain et de lait […], plongé dans le monde des livres et des idées, dans une sphère inaccessible au milieu de ce Paris si tumultueux, sphère de travail et de silence où, comme les chrysalides, je me bâtissais une tombe pour renaître brillant et glorieux » (p.165). Le terme de « sphère » est particulièrement approprié car il souligne bien l'isolement moral du jeune homme devenu ascète intellectuel. La somme de ses savoirs est impressionnante. Sa culture générale est telle qu'il est capable de les citer en exemple pour l'appliquer à sa propre vie : « Je ne cherche certes pas à paraphraser les lieux communs de la vertu, le *Cantique des Cantiques* éternellement chanté par les génies méconnus; je veux déduire logiquement la raison des fréquents succès obtenus par des hommes médiocres » (p.168).

Le fait que le repli sur soi soit une posture privilégiée du jeune homme autorise, en outre, un rapprochement avec l'homme de génie, qui par son caractère exceptionnel, se trouve souvent isolé du commun des mortels. En effet, comme la pensée et l'étude monopolisent l'esprit de Raphaël, il se coupe de la société et du contact avec la gente féminine : « En certains moments, j'aurais donné ma vie pour une seule nuit. Eh ! Bien, n'ayant jamais trouvé d'oreilles où jeter mes propos passionnés, de regards où reposer les miens, de cœur pour mon cœur, j'ai vécu dans tous les tourments d'une impuissante énergie qui se dévorait elle-même » (p.161). La femme n'a plus rien de réelle; elle est un objet chimérique, investi par l'imagination débordante de Raphaël. Il la rêve tantôt sensuelle, tantôt maternelle, parfois même figure onirique et ensorcelante : « Plus elle s'éloigne de la terre, même dans ce que l'amour a de terrestre, plus elle s'embellit à mes yeux » (p.179). Son regard d'artiste, de génie idéalise également des femmes réelles, parmi lesquelles Fœdora. Avant même de l'avoir rencontrée, le

jeune homme sublime la comtesse grâce à son imagination si féconde. Le prénom même de l'inconnue le fait rêver : « Elle écrasait tous mes raisonnements avec son nom […]. Le nom réveillait les poésies artificielles du monde, faisait briller les fêtes du haut Paris et les clinquants de la vanité » (p.184). Par une analogie phonétique, on suit les méandres de la songerie du jeune homme qui transforme l'inconnue en femme élégante, mondaine et scintillante. Il reconstruit cette femme pourtant réelle en être idéal : « Je me créai une femme, je la dessinai dans ma pensée, je la rêvai » (p.184), se plaisant même à élaborer des scénarios improbables : « Je devins son amant, je fis tenir en peu d'heures une vie entière » (p.184). Il s'invente une intimité fictive avec elle, l'imagination du jeune homme s'enflant parfois jusqu'au délire. Lors d'une journée qu'il passe en sa compagnie, il s'imagine être l'époux de la comtesse : « Ne m'acceptez pour époux que ministre, pair de France, duc. Je me ferai tout ce que vous voudrez que je sois » (p.243). Cependant, la déception est grande, Fœdora ne correspondant en rien à l'être imaginaire : « Il ne s'agit plus de la Fœdora vivante, de la Fœdora du faubourg Saint-Honoré, mais de ma Fœdora, celle qui est là, dis-je en me frappant le front » (p.245). Pour tenter de l'oublier, le jeune homme va se replier sur lui une nouvelle fois en retournant à son étude et à sa mansarde : « Je m'imposai donc des travaux exorbitants, je voulus achever mes ouvrages. Pendant quinze jours, je ne sortis pas de ma mansarde, et consumai toutes mes nuits en de pâles études » (p.244). Le fossé entre le monde extérieur et lui-même se creuse chaque jour davantage, ce qui permet de dilater à l'infini l'espace intérieur du jeune homme. Ce dernier conclut tragiquement : « J'ai souvent voulu me tuer de désespoir » (p.162), la tentation suicidaire devenant l'inévitable corollaire de son déséquilibre affectif.

Génie certes, mais génie raté, incomplet qui s'épuise à donner des noms, à rechercher l'origine des références. Dans la boutique, il s'égare dans la contemplation passive des œuvres, dépassé par la somme d'artistes qui le dépassent eux-mêmes de loin.

2) Diable de romantique !

a) Le rôle du jeune romantique

Pourquoi et comment affirmer que Raphaël est une incarnation du héros romantique, voire même de l'archétype du héros romantique ? Pour répondre à cette interrogation, il convient de définir les traits caractéristiques du personnage romantique, tel qu'il apparaît dans la littérature pré-romantique anglaise à la Byron, allemande à la Goethe ou encore française à la Chateaubriand ou Rousseau. Dans tout héros romantique, une constante se dessine de manière intrinsèque : la vocation narcissique, une position complaisante par essence. Gestualité typée, visite aux hauts-lieux propitiatoires, auto-analyse jubilatoire, le jeune aristocrate désargenté n'échappe à aucune loi du genre.

Au premier chef, on relève l'inévitable parcours menant au suicide, le choix de la noyade n'étant pas anodin. Une des premières actions de Raphaël est de mettre fin à ses jours. Lorsqu'il pénètre dans le salon de jeu, les autres joueurs perçoivent d'emblée les stigmates portés par le suicidaire qui prépare son acte : « La morne impassibilité du suicide donnait à ce front une pâleur mate et maladive » (p.66). Un des habitués annonce même un « cerveau brûlé qui va se jeter à l'eau » (p.68). Cependant Balzac introduit une variante, le suicide différé par dilapidation d'énergie, dont le principe est évoqué par l'Antiquaire : « Après tout, vous vouliez mourir ? hé ! bien, votre suicide n'est que retardé » (p.103). L'originalité vient de ce que l'heure de la mort n'est pas stipulée, ce qui autorise un rapprochement avec *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* de Jules Verne. Ce roman, tout entier tourné vers la thématique du suicide, comporte de nombreuses analogies avec *La Peau de chagrin*. Le personnage principal, Kin-Fo, se retrouvant ruiné au début du roman, décide de se donner la mort. Au moment du suicide, il se rend compte qu'il ne ressent rien et se dit qu'il ne peut mourir sans connaître d'émotion au moins une fois dans sa vie. Il demande donc à son maître et ami, le philosophe Wang, de le tuer dans un délai imparti, ce qui, il l'espère, lui fera redouter la mort et éprouver enfin quelque émotion. Wang accepte, puis disparaît. Plus tard, Kin-Fo apprend qu'il n'est pas ruiné. Il veut alors vivre et épouser Lé-Ou. Cependant, Wang reste introuvable et Kin-Fo le pourchassera dans toute la Chine pour lui dire qu'il ne veut plus mourir. Kin-Fo comprend la valeur de la vie en étant sous la menace constante d'être assassiné par Wang. Kin-Fo, en rémunérant son assassin qu'il laisse seul juge de l'heure et de l'arme de

son exécution, ressemble en ce point à Raphaël de Valentin.

L’attrait pour le suicide est, sans nul doute, d’un romantisme athée : elle réalise en effet le croisement de l’autonomie de la volonté, du désespoir de l’existence et d'une certaine attirance pour l'inanité. La perception de la mort est donc éminemment romantique, le narrateur lui-même corrobore cette idée : « Il existe je ne sais quoi de grand et d’épouvantable dans le suicide » (p.70). Et le narrateur d'ajouter quelques lignes plus loin : « A cette pensée, le suicide prend des proportions gigantesques » (p.70). La thématique du suicide est en effet liée à un aspect grandiose et problématique. Les jugements qui lui sont attachés n’ont eu de cesse d’évoluer selon les époques et les civilisations. Les différentes positions sur le suicide ont toujours oscillé entre des valeurs fondamentalement opposées : héroïsme et lâcheté, altruisme et égoïsme. Néanmoins, le suicidé a très souvent été considéré comme un criminel; son geste étant perçu comme un crime envers Dieu, envers lui-même ou envers ses pairs. C'est ainsi qu'il est difficile de parler de Raphaël comme d'un homme lâche ou d'un héros pathétique. La seule certitude est que le personnage se teinte d'emblée d'une coloration romantique. De ce suicide contourné pour cause météorologique, un sublime naîtra et auréolera alors sans cesse Raphaël. La métaphore filée de la lumière en sera le moyen : « Un sourire d'espérance illumina son visage, glissa de ses lèvres sur ses traits, sur son front, fit briller de joie ses yeux et ses joues sombres » (p.72). Ce suicide liminaire ne cessera d'être relayé dans la suite du roman par d'autres suicides, métaphoriques ou non. Parmi eux, on retiendra le suicide moral dont la cause est l'excès de civilisation. Balzac aime, en effet, à développer la thèse rousseauiste : l'homme se suicide à mesure qu'il se civilise. Pour Rousseau comme pour Balzac, la civilisation accélère l'usure du principe vital de chaque individu mais aussi de la société entière car celle-ci est galvanisée par l'action de milliers de volontés, jusqu'à ce point où l'énergie collective se transforme en un agent de destruction terrible. C'est pour cette raison que Raphaël étouffe dans « les salles gorgées de civilisation » (p.77) dans le magasin d'antiquités. Le malaise qu'il ressent est difficile à définir mais la cause en est certaine : c'est bien la vue de tous ces éléments de civilisation qui le provoquent : « À force de regarder, de penser, de rêver, il tomba sous la puissance d'une fièvre due peut-être à la faim qui rugissait dans ses entrailles. La vue de tant d'existences nationales ou individuelles [...] acheva d'engourdir les sens du jeune homme » (p.77-78).

Une des autres fascinations, inspirées directement du romantisme, est celle que Raphaël

nourrit pour les bas-fonds, le jeu et la débauche. Le goût morbide du clandestin vient du romantisme allemand, dont Balzac était nourri. Aucune palingénésie possible dans la capitale fantasmatique où le spectre de l'échange, convié par le pacte initial, pourchasse obsessionnellement Raphaël. Cela se traduit tant lors des échanges de cartes et de jetons au jeu que dans les divers dons et déperditions d'énergie. Tous les termes-clés (débauche, suicide…) participent ici d'un même champ sémantique. Le suicide lui-même que nous avons déjà évoqué comme étant une composante de l'écriture romantique est conçu comme une forme de débauche.

Romantique aussi l'est le motif du retour à la nature, lieu du ressourcement ultime et de la respiration de l'existence. Déjà, dans le magasin d'antiquités, Raphaël songeait à une « destinée calme au bord d'un ruisseau frais et rêveur, sous un bananier qui dispensait une manne savoureuse » (p.81). Le premier retour à la nature de Raphaël se fait dans Paris en compagnie de Pauline. Les deux déjeunent dans un « salon rempli de fleurs, et de plain-pied avec le jardin » (p.304). Ce lieu, quoique clos, préfigure un jardin d'Éden. Tout y est parfait : le temps, le décor fait d'une végétation abondante et généreuse : « Leurs têtes joyeuses s'élevaient au-dessus des narcisses, des muguets, et des roses du Bengale. Dans cette serre voluptueuse et riche, les pieds foulaient une natte africaine colorée comme un tapis » (p.305). La mention des différents éléments du corps des deux amants permet de mettre en avant la fusion de ces derniers avec une nature généreuse et exotique. Grâce à ce lieu magique, ils s'exilent de la triste ville dans laquelle ils se trouvent. La métaphore du berceau aide à la personnification de la végétation comme mère protectrice et bienveillante : « Quant tout Paris se chauffait encore devant les tristes foyers, les deux jeunes époux riaient sous un berceau de camélias, de lilas, de bruyères » (p.305). Ce qui fait surtout de cette serre parisienne un jardin d'Éden, c'est le répit et la sérénité qu'elle procure à nos Adam et Ève urbains : « Il abondait dans cette scène matinale un bonheur, inexprimable comme tout ce qui est naturel et vrai » (p.305).

Malgré cette accalmie, Paris ruine toujours la santé de Raphaël, ses médecins lui conseillant alors de « se confier à la nature » (p.342). A l'espace de mort parisien se substitue un espace oxygéné au contact duquel le jeune homme va tenter de se ressourcer. Le séjour au Mont-Doré permet de combler ses attentes et de réaliser son désir romantique de nature en lui offrant un paysage idyllique et sauvage, en opposition radicale avec la grise mélancolie de

Paris. Le narrateur dit clairement l'inclination toute romantique, presque animale de l'aristocrate : « Il sentait instinctivement le besoin de se rapprocher de la nature, des émotions vraies » (p.358). Sous un soleil radieux, Raphaël profite d'une vie végétative dans une heureuse simplicité : « Il gravit, non sans peine, le pic de Sancy, et visita les vallées supérieures, les sites aériens, les lacs ignorés, les rustiques chaumières des Monts-Dore, dont les âpres et sauvages attraits commencent à tenter les pinceaux de nos artistes » (p.358-359). Le fait que le Mont-Doré se situe au pied d'un volcan éteint permet encore d'évoquer le désir : le volcan éteint, c'est le désir apaisé, la fougue de Raphaël qui s'estompe pour laisser la place à l'amour tendre et raisonné pour Pauline. Ce « petit coin de terre ignoré » (p.360-361) est un véritable havre de paix pour Raphaël qui « résolut d'y vivre » (p.359). L'utopie de l'âge d'or est savamment retravaillée par Balzac : tous les éléments du mythe originel sont repris avec des variantes. En effet, au départ, l'âge d'or est celui qui suit immédiatement la création de l'homme : c'est un temps d'innocence, de justice, d'abondance et de bonheur; la Terre jouit d'un printemps perpétuel, les champs produisent sans culture, les hommes vivent presque éternellement et meurent sans souffrance, s'endormant pour toujours. La nature auvergnate est prolifique, odorante et colorée : « Autour de ce bassin profond, bordé de granit, de saules, de glaïeuls, de frênes, et de mille plantes aromatiques alors en fleurs, régnait une prairie verte comme un boulingrin anglais » (p.359). Les occupants vivent à l'unisson de cette nature : « Mœurs laborieuses, ignorance, économie, cordialité, tout y était » (p.363). Leur dénuement matériel n'altère en rien la plénitude qui se dégage de cette « rusticité vraie mais poétique » (p.361). Le tableau qui est peint est celui du jardin d'Éden par la majesté, l'harmonie et l'abondance qui caractérisent tout élément. Sous le soleil auvergnat, l'aristocrate est pris par le rêve d'une fusion intime avec la nature qui lui permettrait d'abdiquer tout désir, synonyme de mort : « Devenir une des huîtres de ce rocher, sauver son écaille pour quelques jours de plus en plus en engourdissant la mort, fut pour lui l'archétype de la morale individuelle, la véritable formule de l'existence humaine, le beau idéal de la vie, la seule vie, la vraie vie » (p.365). Mais cette fusion avec la nature, si elle se produit, est trop tardive pour sauver un être marqué par le fer de la civilisation. Non sans une certaine ironie, le narrateur évoque une « convalescence factice » (p.367).

Ce retour à la nature s'accompagne d'une posture surplombante du héros, lamartinienne s'il en est : « Il gravissait les rochers, et allait s'asseoir sur un pic d'où ses yeux embrassaient

quelque paysage d'immense étendue. Là, il restait des journées entières comme une plante au soleil » (p.366). Et, plus loin, « Raphaël, ayant gravi les rochers, s'était assis dans une crevasse pleine de mousse d'où il pouvait voir le chemin étroit par lequel on venait des eaux à son habitation […]. Il se réfugia sur les plus hautes cimes des montagnes et y resta jusqu'au soir » (p.369). L'être se dilue dans cette nature infinie. On comprend mieux pourquoi les rares paysages qui sont décrits dans *La Peau de chagrin* sont très souvent élaborés de manière panoramique.

Le thème de la profondeur permet également de construire cette fantasmatique romantique : Raphaël se détache fréquemment d'un décor, comme en atteste ce passage de la scène du duel : « Le vieux Jonathas en descendit lourdement le premier pour aider Raphaël à sortir […]. Tous deux se perdirent dans les sentiers qui séparaient la grande route de l'endroit désigné pour le combat, et ne reparurent que longtemps après : ils allaient lentement. Les quatre spectateurs de cette scène singulière éprouvèrent une émotion profonde à l'aspect de Valentin » (p.355-356). L'effet de longueur du chemin est créé grâce à une technique de relais de focalisation, les « quatre spectateurs » (p.356) relayant Raphaël.

Le jeune homme figure, à maintes reprises dans le roman, la représentation littéraire de Byron, poète romantique par excellence. Comme Balzac, Raphaël admire le personnage qui est cité neuf fois dans le roman. L'auteur anglais est pris sans cesse en référence, que ce soit pour commenter un tableau (« des Velasquez sombres et colorés comme un poème de lord Byron » (p.83), pour nourrir un propos mondain (« une espèce d'infirmerie destinée aux petits lords Byrons » s'enthousiasme Émile à la p.110, « votre lord Byron, en dernier désespoir de poésie, a chanté les passions du crime » dit un autre convive à la p.127) ou pour alimenter l'argumentation du héros : « Le délassement de Lord Byron ne pouvait pas être le boston babillard qui charme un rentier : poète, il voulait la Grèce à jouer contre Mahmoud » (p.251). Le narrateur y fait à son tour référence : « Lord Byron a bien reproduit par des mots quelques agitations morales » (p.85). Raphaël s'identifie même à son idéal poétique lorsqu'il se confie à Émile : «Moi ! j'ai souvent été général, empereur, j'ai été Byron » (p.164). L'envolée lyrique du jeune homme lui fait perdre pied avec le réel; son moi se gonfle de fierté orgueilleuse en annonçant qu'il est devenu Byron. Au-delà de Byron, le jeune homme ressemble à un des personnages du poète anglais, Manfred qui apparaît dans le drame du même nom. Lorsque son ancien professeur Porriquet vient le visiter, il perçoit immédiatement en lui une

ressemblance frappante avec Manfred : «Si le classique bonhomme, critique sagace et conservateur du bon goût, avait lu lord Byron, il aurait cru voir Manfred, là où il eût voulu voir Childe Harold » (p.280). En comparant deux créations littéraires de Byron, le maître souligne le dépérissement physique de son élève qui ressemble à Manfred, personnage sombre et désespéré, et, qui semble bien loin du fringant Childe Harold apparaissant dans *Le Pèlerinage de Childe Harold*. Outre cette analogie relevée par Porriquet, on note un parcours semblable chez les deux hommes. Comme Manfred possède un charme qui lui permet de faire apparaître les esprits, Raphaël a un talisman qui lui permet de réaliser tous ses souhaits. L'un et l'autre sont en quête d'une vie simple et rustique dans les montagnes, Manfred la trouvant dans les Alpes bernoises, Raphaël en Savoie, puis en Auvergne. Ils veulent y oublier leur vie tourmentée, comme le revendique Manfred au début du drame : « Je veux l'oubli »[83]. Cette vie tourmentée va de paire avec une solitude et une méfiance vis-à-vis de l'homme. Pour Raphaël, il s'agit de défiance mais chez Manfred, le sentiment est beaucoup plus fort qui prend la forme d'une véritable répulsion. Il qualifie ainsi les hommes à l'acte III, scène 1 d'« êtres abjects dont se composent les masses »[84].

Les deux ont un lien inextricable avec la mort. Ils pensent au suicide mais en sont empêchés par un personnage secondaire. Le premier est retenu par un esprit : «Attends encore ; ici, nous voudrons te servir »[85]; le second par une vieille femme : « Mauvais temps pour se noyer, lui dit en riant une vieille femme vêtue de haillons. Est-elle sale et froide, la Seine ! » (p.71). De suicidaires, ils passent à meurtriers. Manfred avoue à la fée à l'acte II, scène 2 avoir tué la femme qu'il aimait, Astarté : « J'aimais, et l'ai détruite»[86]. Quant à Raphaël, il tue en duel un jeune homme du Cercle qui l'avait provoqué. Lorsque Astarté meurt, Manfred voit « son sein déchiré »[87], ce qui n'est pas sans rappeler Pauline qui tentera de se « déchirer le sein » (p.379) pour se donner la mort.

Si Raphaël est un personnage éminemment romantique, il en va de même de l'ensemble de l'œuvre. Le lecteur peut y déceler aisément un romantisme adolescent, encore informel. Le roman est, en effet, une des premières œuvres de Balzac. Lorsque ce dernier entreprend l'écriture de *La Peau de chagrin*, il n'a encore publié sous son nom qu'un seul roman : *Les*

83 George Gordon Byron, *Manfred*, Éditions Ressouvenances, 1985, p.23.
84 George Byron, *Manfred* in *Théâtre complet*, tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.47.
85 George Byron, *op.cit.*, p.27.
86 George Byron, *op.cit.*, p.73.
87 George Byron, *op.cit.*, P;74.

Chouans. Son activité était, à l'époque, essentiellement journalistique; il publiait tous les dix jours, depuis septembre 1830, des « Lettres sur Paris » dans *Le Voleur* d'Émile de Girardin. Les premières pages de *La Peau de chagrin* apparaissent dans « Le Dernier Napoléon » dans le journal *La Caricature* en décembre 1830 : un jeune homme se dirige vers la Seine pour s'y noyer, après avoir perdu son dernier sou dans une maison de jeu. Mais la rédaction traîne en longueur car Balzac ne veut pas moins que *La Peau de chagrin* formule « le siècle actuel, notre vie, notre égoïsme »[88], comme il l'affirme dans une des correspondances à la marquise de Castries. Le 7 mars 1831, il pense terminer dans la soirée « *la première partie*, celle qui me donne le plus de soucis, et d'où dépend tout le livre »[89]. Ce n'est qu'en août que paraît le « roman philosophique de Monsieur de Balzac ». Énorme succès de vente que celui du roman : dès la mi-août, l'ouvrage était épuisé. Balzac laissera inchangé les grandes structures mais continuera à perfectionner les détails. Durant une quinzaine d'années, il ne cessera guère d'apporter au texte primitif ce qu'il regardait comme des améliorations. Au fil des états d'âme, l'œuvre se structure et se leste d'un sérieux qui contraste avec l'alacrité des premières moutures.

b) Le diable dans tous ses états

-Un Christ-démon

Bien des éléments tendent à lire Raphaël, comme une figure angélique, voire christique, en même temps que démoniaque à commencer par son prénom. Si le prénom est d'origine hébraïque et signifie « dieu guérit », c'est dans le *Livre de Tobie* destiné à prouver l'existence de Raphaël qu'il prend toute sa signification. Il figure un archange, l'un des « sept anges saints qui présentent les prières des saints et qui vont devant la gloire du Saint.»[90] et il a été envoyé par Dieu pour guérir la cécité du père de Tobie et l'aider à rencontrer Sarah afin d'assurer la descendance d'Abraham. Il accompagne également le jeune Tobie dans son voyage à Ecbatane

88 Honoré de Balzac, lettre à Madame de Castries, *Correspondance*, La Pléiade, Gallimard, 2006, p.411.
89 Honoré de Balzac, lettre à Charles Gosselin, 7 mars 1831, *Correspondance*, La Pléiade, Gallimard, 2006, p.335.
90 Le Livre de Tobie, *Ancien Testament II*, La Pléiade, Gallimard, 1959, p.1591.

où il fait l'acquisition du cœur, du foie et du fiel d'un poisson. L'Église reconnaît et honore saint Raphaël comme le patron des voyageurs sur terre, sur mer et dans les airs.

Ce prénom le lie également symboliquement à Raffaello Sanzio dit Raphaël, « le plus religieux des peintres »[91] pour reprendre une périphrase apparaissant dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. A titre d'exemple, c'est lui qui sera chargé de la décoration des salles du palais de Jules II au Vatican et qui se verra confié le chantier de la basilique Saint-Pierre. Mais Raphaël n'a d'angélique que le prénom. Dès le début du roman, sa personne est altérée par les corruptions du vice. Partagé entre « les ténèbres et la lumière, le néant et l'existence » (p.67), le narrateur nous dépeint un « ange sans rayons, égaré dans sa route » (p.67). Même si « quelque secret génie » (p.66) scintille encore dans ses yeux, son enthousiasme semble déjà tari et sa lumière intérieure éteinte : « Son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées » (p.66). Cette caractéristique est mise davantage en valeur lorsque le jeune homme est confronté à son lumineux et illustre homonyme chez l'Antiquaire : au « prestige de la lumière » (p.92) du peintre s'oppose « la pâleur mate et maladive » (p.66) du jeune homme. Arrivé devant une Vierge de Raphaël, il fut « las de Raphaël » (p.83), comme si la luminosité du tableau renvoyait au jeune homme sa propre noirceur. Si l'archange est celui qui aide les autres, à commencer par Tobie, le jeune homme incarne l'exact opposé dans *La Peau de chagrin* : il est celui qui a besoin d'aide et qui se sait perdu : « Il n'était qu'un homme de talent sans protecteurs, sans amis, sans paillasse, sans tambour, un véritable zéro social, inutile à l'État » (p.72). L'anaphore de la phrase rend bien le dénuement total dans lequel se trouve le jeune homme au début du roman. Le lecteur est très vite fixé : si le suicide n'a pas eu lieu, l'engrenage tragique est déjà en place : Raphaël est lié à la mort, tel un être démoniaque lié intrinsèquement aux Enfers.

-Un démon des temps modernes

Certains éléments sèment le trouble et ramènent Raphaël dans une perspective religieuse qui le fait basculer de l'angélisme au démonisme. Si l'histoire du jeune homme est celle d'un « naufrage » (p.217), on constate qu'il tente de trouver son salut à plusieurs reprises. La longue confession de ses fautes et ses malheurs passés à Émile dans « La femme sans cœur »

91 Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, La Pléiade,Gallimard, 1977, p.613.

offre bien des exemples de ces contradictions. Sa confidence pseudo-autobiographique aux accents rousseauistes se déploie tout à son aise et le héros retrace tout son itinéraire sans omettre sa chute. Le seul élément qu'il passe sous silence est son enfance, ce qu'il explique à Émile avec ironie : « Pour ne pas abuser de tes oreilles, te ferai-je, grâce des dix-sept premières années de ma vie » (p.149). Il évoque ensuite la sévérité de son père par une métaphore éloquente : « Jusqu'à vingt et un ans, j'ai été courbé sous un despotisme aussi froid que celui d'une règle monacale » (p.150). Cette période est donc marquée par une absence totale de désirs et de plaisirs. Si son premier méfait concerne un simple vol de quelques sous, le jeune homme n'offre aucune auto-complaisance : il qualifie son instinct de « scélératesse ou de machiavélisme » (p.154) et sa personne de « brigand [...], infâme [...], menteur » (p.156) avant de regretter amèrement son geste. Son père étant ruiné pendant la Restauration, il est contraint d'exercer un métier de trompeur : « Travailler nuit et jour, aller voir des hommes d'État, tâcher de surprendre leur religion » (p.157). Devenu orphelin, il confie à son ami qu'il finit par s'adonner à la débauche et au jeu, sous l'impulsion de Rastignac : « Je me lançai dans un tourbillon de plaisirs creux et réels tout à la fois. Je jouais, gagnais et perdais tour à tour d'énormes sommes » (p.249). Il se qualifie alors « d'ange exterminateur » (p.252); il prend conscience qu'en adoptant une vie de débauche, la douceur angélique qu'il avait en lui disparaît : « Je ris de moi, de ce *moi* peut-être saint et sublime qui n'existe plus » (p.168). Après cette longue confession, le personnage semble être sur la voie de la rédemption mais la fin de son récit contrecarre cette impression. En effet, une férocité s'échappe de ses paroles lorsqu'il clame à Émile : « Je peux te tuer ! Silence, je suis Néron ! Je suis Nabuchodonosor ! » (p.261). En s'identifiant à deux souverains à la cruauté légendaire, Raphaël signale bien qu'il a basculé du mauvais côté. Son « naufrage » vient de la soif de pouvoir, d'argent et de désir. En somme cette figure au départ angélique qui avait « la prétention d'escalader le ciel sans échelle » (p.165) se mue en démon des temps modernes et permet de renvoyer chacun à sa propre angoisse de la vie.

Ce qui fait de cette confession un lieu de contradictions, se situe également dans le fait que les traces religieuses du genre littéraire se font discrètes et s'estompent. En effet, le genre, au départ, présuppose une sorte d'élévation spirituelle dans laquelle semble se trouver Raphaël mais des éléments viennent la contrecarrer. Le cadre spatio-temporel est plus que singulier pour une confession : le héros relate son histoire dans l'atmosphère suave de l'orgie, au beau

milieu des courtisanes enlacées aux convives, au moment où « les flammes bleues du punch » (p.144) ont coloré tous les visages «d'une teinte infernale » (p.144). En fait, le soliloque censé apporter le salut au jeune homme se fait dans l'antre du diable, comme le signale le narrateur à plusieurs reprises : « Ce fut comme un signal donné par le diable » (p.132), « espèce de démon sans cœur » (p.140) en parlant d'Aquilina. L'interlocuteur auquel s'adresse Raphaël est lui aussi surprenant : Émile n'a rien du confesseur sérieux et attentif. Il fait preuve tour à tour d'indifférence : « Arrive au drame » (p.150), « épargne-moi ta préface » (p.148), de mépris, « Qu'est-ce que cela me fait ? » (p.150) et d'ironie « joliment tragique ce soir !» (p.162). Les vapeurs du vin finissent par jeter Émile dans une hébétude qui le conduit à s'endormir et à abandonner son ami à son soliloque : « Réveille-toi, s'écria Raphaël » (p.260).

De fait, la confession élégiaque du jeune homme revêt des allures parodiques et invite à éluder le caractère religieux de cette confession. Il ne s'agit aucunement du récit d'une rédemption mais de l'histoire d'une succession d'échecs. Captivé par les jouissances matérielles, il cède à leurs attraits et finira par se laisser détruire par cette obscure puissance. A la fin de sa confession, il retourne à la réalité de l'acquisition de sa Peau de chagrin et cette seule possession le rend comme fou, possédé par des forces démoniaques : il réveille Émile en le « frappant […] avec la Peau de chagrin » (p.260), puis s'égare dans une longue réplique dans laquelle transparaît déjà une sorte de mégalomanie : « Je vais me venger du monde entier. Je ne m'amuserai pas à dissiper de vils écus, j'imiterai, je résumerai mon époque en consommant des vies humaines, et des intelligences, des âmes » (p.261). Ces paroles à l'accent épique montrent un autre Raphaël, emporté et vindicatif à l'instar d'Hadès. Le délire de toute-puissance se donne à lire dans cette seule réplique : « L'univers à moi » (p.261). L'inachèvement de la confession témoigne de l'incapacité du héros à dégager un enseignement de ses malheurs et une quelconque leçon de sagesse qui aboutirait à une rédemption du personnage. Les valeurs spirituelles dont il se réclamait ont été sans cesse parasitées par des obsessions matérielles et pécuniaires.

Son désir de puissance le conduit à faire le mal, ce qui met le jeune homme en contradiction avec lui-même. Même s'il s'était enfermé dans une modeste mansarde et avait écrit une œuvre philosophique, il finit par composer « pour cent écus par volume » (p.211) de faux mémoires historiques sur l'affaire du Collier, en se servant du nom d'une vieille tante, la marquise de Montbauron. Si le jeune homme est d'abord révolté à l'idée de salir le nom de sa famille, il

finit vite par fléchir à l'appel de l'argent et remercie même Rastignac de lui avoir trouvé ce travail : « Mon pauvre ami, je te dois des remerciements » (p.212).

Son comportement avec les femmes ne permet pas davantage de lever cette ambiguïté. Lorsque son père le jette pour la première fois dans la belle société, il y vient avec une âme fraîche, pure pour y chercher de « belles amours » (p.160). Il déplore à cette époque de ne pas y trouver de jeune fille curieuse. Mais quand il rencontre enfin cette âme qu'il recherchait en la personne de Pauline, il la dédaigne et se tourne vers une figure machiavélique, Fœdora.

L'acquisition du talisman pourrait être un des facteurs explicatifs qui ferait basculer le jeune homme du côté obscur. En effet, la Peau de chagrin se trouve juste en face du portrait du Christ devant lequel le jeune homme était en extase. Ce tableau éblouit Raphaël par sa perfection et le fait oublier toutes les merveilles qu'il avait pu voir auparavant : « A l'aspect de cette immortelle création, il oublia les fantaisies du magasin, les caprices de son sommeil, redevint homme » (p.92). Un choc spirituel a alors lieu, le jeune homme ayant envie de revenir à la foi et à la prière : « Cette peinture inspirait une prière, recommandait le pardon, étouffait l'égoïsme, réveillait toutes les vertus endormies » (p.92). Mais l'Antiquaire, après avoir réduit la toile à une valeur marchande, propose à son hôte de tourner le dos au chef-d'œuvre de Raphaël et, symboliquement, d'ignorer la foi et la religion chrétienne, pour se tourner vers la Peau de chagrin, que Pierre Bayard dans *Balzac : le troc de l'imaginaire* qualifie de « tentation païenne de la jouissance ». Le lumineux visage du Rédempteur est remplacé par l'éclat démoniaque de la Peau de chagrin qui éloignera définitivement notre jeune héros du chemin salutaire : « Cette peau projetait au sein de la profonde obscurité qui régnait dans le magasin des rayons si lumineux que vous eussiez dit d'une petite comète » (p.95). Si les deux objets rayonnent d'une lumière surnaturelle, ils représentent deux sphères radicalement opposées, la dimension païenne ayant eu raison du peu de foi qui demeurait en Raphaël. Ainsi, son premier souhait sera t-il marqué par l'ostentation et le luxe vulgaire : « Je veux un dîner royalement splendide, quelque bacchanale digne du siècle où tout s'est, dit-on, perfectionné !» (p.102).

-Faust et autres créatures noires

La rencontre de Raphaël avec l'objet magique permet à Balzac d'établir un parallèle avec le

personnage de Faust par son pacte avec le diable. Le romancier connaissait parfaitement l'histoire du mythe, ses différentes réécritures et ses traductions, dont la première venait d'être faite par Gérard de Nerval en 1828. Les références au célèbre médecin sont à la fois abondantes et parfois explicites dans *La Peau de chagrin*. Lorsque le jeune homme pénètre dans le magasin d'antiquités, sa vision est « un mystérieux sabbat digne des fantaisies entrevues par le docteur Faust sur le *Brocken* » (p.87). Comme dans le *Faust* de Goethe où Méphistophélès entraînait Faust à un sabbat des sorcières la nuit de Walpurgis, le 30 avril, le jeune homme est entraîné par une série d'hallucinations visuelles dans la boutique. La relation qu'il entretient avec l'Antiquaire renvoie à celle de Faust avec son tentateur, Méphistophélès. Ainsi, dans le rôle du démon, on retrouve l'Antiquaire au visage ambigu : « Une belle image du Père Éternel ou le masque ricaneur de Méphistophélès » (p.90) et dans celui de la victime on reconnaît Raphaël qui pourtant se refusait « avec horreur au rôle de Faust ». L'incertitude concernant l'Antiquaire (s'agit-il d'une figure divine ou maléfique ?) est patente au début et va perdurer tout au long du roman, même si, lorsque le jeune homme recroise la route du vieillard au théâtre, il y voit clairement « la tête idéale que les peintres ont donnée au Méphistophélès de Goethe » (p.287). En effet, Raphaël surinterprète, selon ses états d'âme, le physique des personnages qu'il croise, y compris des journalistes qui deviennent de « véritables sectateurs du dieu Méphistophélès » (p.107). *A contrario*, la scène du pacte est sans ambiguïté aucune tout en comportant une variante par rapport au texte originel : le jeune homme, en acceptant la Peau de chagrin, consent au pacte, comme le note l'Antiquaire : « Vous avez signé le pacte, tout est dit » (p.103). Le rire de ce dernier ne laisse subsister aucun doute quant au rôle du tentateur démoniaque qu'il endosse : « Un éclat de rire, parti de la bouche du petit vieillard, retentit dans les oreilles du jeune fou comme un bruissement de l'enfer » (p.103). Alors que Faust signe le pacte d'une goutte de sang chez Goethe, rien ne matérialise la signature fatale dans *La Peau de chagrin*. Cependant, l'objet de la tentation est identique : l'assouvissement de tous les désirs se réalisera à la signature du pacte.

Outre la scène sus-évoquée, on remarque le goût commun des deux hommes pour l'étude avec un rêve commun qui relève davantage du fantasme : celui du Savoir. Faust rêve depuis son plus jeune âge, de posséder la connaissance universelle; pour ce faire, il étudie sans relâche les sciences et la philosophie; Raphaël est lui occupé depuis sept ans à « la curiosité philosophique, les travaux excessifs, l'amour de la lecture » (p.162). Cette recherche

désespérée du Savoir va les conduire tous deux à un isolement, puis à une tentative de suicide. Au duel contre le frère de sa bien-aimée et d'où Faust sortira vainqueur grâce à Méphistophélès, se substitue celui de Raphaël contre un jeune homme du Cercle, la victoire lui revenant grâce à la peau. La présence du diable est clairement contenue chez cet étrange Antiquaire tout en étant diluée dans l'ensemble de l'œuvre. Le personnage de Fœdora fait parfois songer à une succube qui éponge l'énergie de sa proie, les objets présents dans le roman rappellent parfois la présence du diable, à l'image de la substance inconnue de la peau surnommée par les scientifiques « diaboline ».

Si le héros renvoie fréquemment à la figure faustienne, son destin n'est pas sans analogie avec un personnage effrayant crée par l'irlandais Maturin dans son roman *Melmoth, l'homme errant* en 1820. Balzac aimait à tel point cette œuvre qu'il en fit une réécriture, *Melmoth réconcilié* en 1835. Dans sa préface de 1831, le romancier ne tarit pas d'éloge sur Maturin y voyant « l'auteur moderne le plus original dont la Grande-Bretagne puisse se glorifier » (p.48). Le héros, John Melmoth, un érudit, conclut un pacte avec le diable en échange d'un sursis de cent cinquante ans. André Vanoncini a bien perçu cette importance dans l'article « Le pacte : structures et évolutions d'un motif balzacien » : « Il me semble cependant que Balzac ne trouve pas seulement chez Maturin les ressources nécessaires à rendre spectaculaires le physique, le caractère et le comportement de personnages maléfiques ; il y découvre peut-être aussi une sorte de module de base de sa représentation du monde et de la mise en œuvre romanesque de celle-ci. Maturin lui fournit en fait, au-delà du simple motif du pacte diabolique, bien présent également dans *Faust* et d'autres exemples romantiques, l'idée plus générale de la transaction »[92].

En fait, la nature de l'objet transactionnel a changé mais l'idée reste la même : pouvoir profiter le plus longtemps possible des plaisirs qu'offre la vie. L'originalité de *La Peau de chagrin* est que le pacte y soit incarné par ce morceau de cuir magique. Cet objet formé par la mythologie balzacienne relève à la fois de sources orientales (sceau de Salomon, inscription en arabe qui figure sur la peau ou fonctionnement qui rappelle celui de la lampe magique d'Aladin), du conte de fées (la Peau de chagrin n'est pas sans analogie avec la peau d'âne) ou encore des récits fantastiques où un élément inanimé s'anime.

La différence entre le destin de Melmoth et celui de Raphaël se situe dans le fait que celui du

92 André Vanoncini, « Le pacte : structures et évolutions d'un motif balzacien », *L'Année balzacienne*, P.U.F., 2002, p.281.

premier n'est pas inéluctable, d'où les longues pérégrinations du héros à travers le monde. Le jeune aristocrate aura beau faire, il ne pourra échapper au rétrécissement de la peau, synonyme de mort. Les tentatives de Raphaël sont pourtant nombreuses : il se castre chez lui, ayant donné l'ordre à Jonathas d'anticiper ses moindres désirs : « Mon maître n'a pas un seul désir à former, tout marche au doigt et à l'œil, et *recta* ! » déclare son valet à Porrichet (p.276). Il tente ensuite de jeter la peau au fond d'un puits en s'exclamant : « Vogue la galère […]. Au diable toutes ces sottises ! » (p.303) mais elle est rapportée par un jardinier : « Et le jardinier montrait à Raphaël l'inexorable Peau de chagrin qui n'avait pas six pouces carrés de superficie » (p.306); il fait appel à la science en consultant quelques médecins tous impuissants à guérir son mal. Il essaie enfin de prendre la fuite en se rendant à Aix-les-Bains, puis en Auvergne au Mont-Doré.

Quant à l'épisode du duel contre le jeune homme du cercle, il est directement inspiré de celui du *Melmoth* de Maturin, comme l'a bien perçu Moïse Le Yaouanc dans *L'Année balzacienne* en 1975. Comme Melmoth s'oppose avec assurance à don Fernand à l'épée, Raphaël croise le fer avec son adversaire du Cercle et les deux ont un même regard ensorcelant et paralysant. Ainsi, dans *La Peau de chagrin*, l'adversaire est « contraint de subir ce regard homicide, il le fuyait, il revenait sans cesse » (p.357).

Raphaël, s'il ressemble au Melmoth de Maturin ressemble logiquement à son successeur balzacien, le caissier Castanier. Si Melmoth était la victime dans le roman de Maturin, il devient le tentateur dans la version de Balzac. En effet, Melmoth propose à Castanier, la caissier de Nucingen ruiné par sa maîtresse Aquilina, de lui acheter son âme. Il lui donne un second rendez-vous où il lui livre son secret : la puissance qu’il a obtenue en faisant un pacte avec le diable peut se transmettre pendant cent cinquante ans si quelqu’un d'autre reprend le pacte à son compte. Melmoth se débarrasse de son fardeau sur Castanier, trop heureux dans un premier temps d’en user à loisir. Mais, bientôt lassé par les dons surnaturels dont il a hérité, le caissier cherche à son tour à se délivrer du pacte satanique. Pour cela, il lui faut trouver un remplaçant qu’il cherche à la Bourse. Le pacte passe en de nombreuses mains, perdant peu à peu de son pouvoir. Et tandis que Melmoth meurt, enfin réconcilié avec Dieu et avec lui-même, c’est un clerc de notaire qui finit par en hériter et par en mourir.

Castanier et Raphaël acceptent d'effacer toutes les valeurs de leur identité profonde qui se matérialisent chez le premier par son honneur de soldat, chez le second par son travail

philosophique autour du *Traité de la Volonté*, pour les remplacer par des bassesses de toutes sortes qui se concrétisent chez les deux hommes par une « ruination ». Cette chute est causée par une figure de la femme fatale, Fœdora dans *La Peau de chagrin*, Aquilina dans *Melmoth réconcilié*. A la différence de Raphaël qui gardera son secret pour lui (même s'il l'avouera juste avant de mourir à Pauline), Castanier partage son mystère avec sa maîtresse assez rapidement : « Je lui ai vendu mon âme. Je le sens, je ne suis plus le même. Il m'a pris mon être, et m'a donné le sien »[93] lui clame t-il après avoir changé d'apparence. L'envie de grandeur et de luxe n'échappe à aucun des deux jeunes hommes, ce qui leur fait formuler le même premier vœu. Raphaël veut « un dîner royalement splendide, quelque bacchanale » (p.102), Castanier « une bacchanale digne des beaux jours de l'Empire romain »[94]. Le fait de tout souhaiter et surtout de tout posséder produit un tarissement à la fois intérieur et invisible. Le narrateur de Melmoth réconcilié le signale bien à son lecteur : «Il se dessécha intérieurement »[95]. Et les deux arrivent à la conclusion qu'ils « pouvai[ent] tout et ne voulai[ent] plus rien » .

93 Honoré de Balzac, *Melmoth réconcilié*, La Pléiade, Gallimard, 1979, p.370.
94 Honoré de Balzac, *op.cit.*, p.374.
95 Honoré de Balzac, *op.cit.*, p.375.

CHAPITRE 2. L'attrait de la religiosité et de la vacuité existentielle chez Gustave Flaubert

Bien loin de l'énergie créatrice et de la vigueur des héros balzaciens, la poétique héroïque s'élabore chez Flaubert autour de notions moins constructives pour le personnage et tout à fait éparses : le matériau religieux et celui de la vacuité de l'existence. Le titre, qui semble de prime abord souligner une certaine hétérogénéité, révèle un mécanisme constitutif de bien des héros flaubertiens. En avançant une réflexion sur le lien entre religion et vacuité à travers les personnages de Félicité dans *Un cœur simple*[96] et de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*[97], nous souhaitons exhiber la sacralisation laïcisée du héros et dans le même temps celle de l'œuvre elle-même. Ainsi, chez l'auteur de *Salammbô*, sacralisation et désacralisation vont sans cesse de pair.

Les héros flaubertiens sont toujours happés par une vacuité existentielle. Que l'on pense à Emma, Félicité, Frédéric ou Bouvard et Pécuchet, les personnages vivent dans une mélancolie ambiante, unique issue possible pour beaucoup d'entre eux. Emma Bovary, par exemple, souffre d'un véritable désespoir existentiel qui ne paraît motivé que par de vagues aspirations déçues. Élégance, luxe, haute société, inattendu, aventure sentimentale constituent les seuls manques d'une vie par ailleurs équilibrée et confortable. Se développe une sorte de catalogue mélancolique flaubertien où tous les imaginaires de la mélancolie sont convoqués. Une des images qui revient fréquemment est celle du souvenir du bonheur irrémédiablement perdu. Ce "spleen" fait stagner le personnage dans une vacuité existentielle, frein à une possible évolution. Quelle est alors l'origine de cette vacuité ? Chez Flaubert, elle est fréquemment une conséquence de la conscience de la bêtise. Ainsi dans *Bouvard et Pécuchet*, le narrateur indique qu'« alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et ne plus la tolérer »[98]. La bêtise ambiante exile les deux copistes du monde : ils sont rejetés, ne

96 Nous nous référerons tout au long de cette étude à l'édition suivante : Gustave Flaubert, *Un cœur simple* dans *Trois Contes*, collection Folio classique, Gallimard, 2002 (toute la pagination renverra à cette édition).

97 Nous nous référerons tout au long de cette étude à l'édition suivante : Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Grands textes classiques, 1994 (toute la pagination renverra à cette édition).

98 Gustave Flaubert, *Bouvart et Pécuchet*, La Pléiade, Gallimard, 1952, p.915.

sortent plus, allant même jusqu'à être menacés de prison par Fourreau. "Ne plus la tolérer" : cette assertion montre que Flaubert, à l'instar de ses personnages, a décidé d'affronter la bêtise, qu'elle soit primaire chez Félicité dans *Un cœur simple* ou due à un excès de rêverie et de romantisme chez Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*. On comprend pourquoi Flaubert évoque, dans une lettre adressée à Georges Sand le 30 avril 1871, une « fausseté (qui est peut-être une suite du romantisme, prédominance de la Passion sur la forme et de l'inspiration sur la règle)... »[99]. Une autre origine possible de la vacuité est donc à trouver du côté d'une surabondance de romantisme. Les aspirations futiles d'Emma Bovary expriment la nuisance des stéréotypes qui habitent la langue (poncifs sentimentaux, clichés romantiques, idées reçues bourgeoises, lieux communs littéraires, etc...) et qui s'imposent à sa faculté de penser le monde, les valeurs, et le sens de sa vie. Les deux études de cas tenteront d'analyser en face de quel type de vacuité et de bêtise nous nous trouvons, qui permettra de mettre en exergue une poétique de l'échec, inhérente au héros flaubertien.

Revenons au mécanisme constitutif du héros flaubertien : étant happé par ce vide existentiel, poursuivi sans cesse par l'échec et les déboires, il va se tourner (ou non) vers la religion ou ses substituts. Soit le héros va se tourner tout entier vers le religieux pour combler le vide dont il souffre dans son existence banale, à l'instar des protagonistes principaux des *Trois Contes* et notamment de Félicité dans *Un cœur simple*. Chez la servante, il convient moins de parler de religion que de religiosité car, nous le verrons, Félicité n'entend rien aux dogmes catholiques. En vivant la religion au travers de substituts, en particulier de son perroquet Loulou, elle devient une idolâtre fétichiste. Quoi qu'il en soit, pour elle, elle est persuadée d'être croyante et d'adorer Dieu. Quant à son agonie, Flaubert va la poétiser de manière laïque. Le héros peut adopter une posture inverse de celle de Félicité en rejetant toute forme de religiosité, synonyme pour lui d'ennui et de castration. Ainsi d'Emma dans *Madame Bovary* ou de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*. Ce dernier met toute sa foi dans la rêverie romantique, partagé entre le principe de réalité qui le dégoûte fortement et celui des désirs de sublime. Vacuité et religiosité sont donc intimement liées dans la poétique héroïque flaubertienne et cela se comprend aisément. Flaubert est un passionné de religion, ou plutôt des religions, « pas du tout dans l'intention de [se] donner la foi mais pour voir les gens qui

99 Gustave Flaubert, lettre à Georges Sand du 31 avril 1871, *Correspondance*, volume IV, La Pléiade, Gallimard, 1998, p.315.

ont la foi»[100]. Cette soif de *voir*, condition indispensable à la représentation littéraire ultérieure, l'a conduit à dévorer les écrits religieux, de la Bible, bien sûr, jusqu'aux plus obscurs exégètes anciens et contemporains. Pour son dernier roman, loin de s'en tenir aux considérables recherches déjà menées à bien et aux innombrables notes accumulées, l'écrivain a ouvert une nouvelle campagne de documentation, exigeante et démesurée. La majeure partie du neuvième chapitre de *Bouvard et Pécuchet* est en effet consacrée aux expériences religieuses des deux bonshommes.

A) Félicité ou l'itinéraire d'une servante « sainte laïcisée »

I) La banalisation à l'œuvre chez Félicité

1) Un être simple au physique ordinaire

a) Permanence du personnage

Dans *un cœur simple*, Flaubert offre une description pour le moins ingrate de Félicité, et ce dès le début de la nouvelle : « Son visage était maigre et sa voix aiguë » (p.21) affirme le narrateur au chapitre premier. Dénué de toute coquetterie, le personnage est habillé de manière identique toute l'année : « En toute saison elle portait un mouchoir d'indienne fixé dans le dos par une épingle, un bonnet lui cachant les cheveux, des bas gris, un jupon rouge, et par-dessus sa camisole un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital » (p.21) au chapitre premier. Cette « permanence » vestimentaire que rend l'imparfait itératif « portait » fait écho à tout ce que la vie recèle de répétitif et d'invariant.

Étrange portrait : à l'ouverture de son conte, Félicité est déjà un personnage fini, au destin comme déjà accompli. Sans âge, elle est sculpture achevée, terminée, dans sa forme, sa

100 Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 7 décembre 1846, *Correspondance*, volume I, La Pléiade, Gallimard, 1973, p.414.

physionomie, sa toilette et sa morale, et ceci, depuis un temps immémorial. Les différents brouillons attestent, pour reprendre la terminologie flaubertienne, de l'« immutabilité » intentionnelle du personnage. En effet, dès son apparition sur le chantier *d'Un cœur simple*, la servante fait figure de « Félicité, immuable, automatique » (folio 381). Sur le folio 390, cette figure-masque acquiert sa tonalité particulière sous le *motto* « Immutabilité de Félicité » :

Histoire d'un cœur simple

A Pont-l'Evêque, emplacement et intérieur de la maison de Mme Aubain, que termine le portait de Félicité

Sur la marge : Félicité et Mme Aubain ensemble

Mme Aubain, antécédent

Impression

Immutabilité de Félicité

Sur la page, à la fin du second paragraphe, voici le portrait : Félicité, taille moyenne, très blanche, nez droit, bouche rentrée, petits yeux gris, (?) – jupon café au lait, fichu bien plissé <dans le dos>, bonnet à petits tuyaux, bouts de manche raidis à doublet <voix de masque>. Avait l'air d'une femme en bois bien qu'elle fut vive. « Elle ne changeait pas » […]. Avait l'air d'une femme en bois. <ne changeait pas> indivisibilité du costume et de la figure> immuable pendant quarante ans.

Elle n'avait pas toujours été ainsi (Folio 390) ».

Il est patent que « l'immutabilité de Félicité » est rendue de manière absolue et intégrale. Le brouillon ne laisse subsister aucun doute : « Immuable pendant quarante ans ». Le temps n'a pas de prise sur elle. A l'extérieur, il est noté « indivisibilité du costume et de la figure ». En d'autres termes, on ne saurait se la figurer sans son bonnet « lui cachant les yeux », sans, « par-dessus sa camisole », son « tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital ». Félicité est l'entité de la figure-masque et, *in fine*, un personnage à la fois immémorial et impénétrable.

La réduction du portrait physique opérée par Flaubert contribue au figement et à la désincarnation du personnage. Voici, à titre d'exemple, les détails retirés de la description de Félicité : « Taille moyenne, plate comme une planche, très blanche, nez droit, bouche rentrée, petits yeux gris, blonde, voix de masque…Donnait l'impression d'un cloître, apaisait par sa

vue ». Et le portrait de se réduire finalement à quelques éléments symboliques : maigreur et automatisme.

Outre une apparence physique pour le moins disgracieuse, le personnage semble surtout « paralysé » dans le temps. La servante évolue dans une sorte de hors-temps continuel pour finir par se figer telle une relique : « A vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge » (p.21-22). La suffixation en - aine souligne l'impossible quantification de son âge. En portant de tels stigmates du temps, Félicité ne peut renvoyer une autre image que celle du figement et de la sclérose. Cette permanence est rappelée et appuyée à la fin du chapitre premier par l'adverbe temporel : elle était « toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés » (p.22). Ce figement a pour implication directe qu'elle « semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique » (p.22). La servante n'est dès lors plus une femme, un individu à part entière mais une simple marionnette, un jouet mécanique, une figurine condamnée à être sculptée par son créateur. Et si l'ouverture du conte contient cette implacable constatation, c'est bien que Flaubert nous signale que d'emblée sa création sera un personnage fini, au destin déjà accompli. Signalons que cette indistinction concernant l'âge du personnage constitue une remarquable analogie avec la jeune Jeanne Le Perthuis des Vauds dont les cheveux « gris déjà, étaient devenus blancs » (p.226)[101]. Autre élément constitutif de la construction du personnage et qui repose sur un paradoxe fondamental : elle a la « voix aigüe » (p.21) mais elle se mure dans un perpétuel silence : « toujours silencieuse » (p.22).

Ce physique, déjà peu valorisant, ne cesse de s'altérer puisque l'âge et l'absence de traitements médicaux auront progressivement raison de sa santé : ses mains sont les premières touchées : « Ses doigts trop lourds cassaient les fils » (p.43) puis « elle n'entendait à rien, avait perdu le sommeil, suivant son mot, était « minée » (p.43). Dans la langue du XVIIe siècle, « entendre à » signifiait « consentir à » ou « être occupé à ». Peut-être Flaubert a-t-il voulu, par une sorte de contamination des sens et des emplois, exprimer qu'elle « n'entendait rien à rien » et insister de concert sur son inaptitude physique et intellectuelle.

Après le visage et la santé mentale, ce sont ses membres qui subissent les assauts du temps : elle est en effet atteinte d'une légère claudication : « Depuis son étourdissement, elle traînait une jambe » (p.73), élément qui n'est pas sans rappeler la tare de l'héroïne de *L'Assommoir.*

101 Nous nous référerons tout au long de cette étude à l'édition suivante : Guy de Maupassant, *Une Vie*, préface d'André Fermigier, Folio, Gallimard, 1974 (toute la pagination renverra à cette édition).

Les organes vitaux sont, à leur tour, atteints : « ses yeux s'affaiblirent » (p.73) et pour souligner cet affaiblissement des sens, Flaubert n'hésite pas à utiliser la polysémie de certains termes : « Les persiennes n'ouvraient plus » (p.73), le substantif « persiennes » pouvant désigner les volets de la maison tout comme les paupières de Félicité. De même, lorsque l'auteur affirme quelques lignes plus loin que « la maison ne se louait pas, et ne se vendait pas » (p.73), n'est-ce pas là une technique de personnification similaire pour désigner le dépérissement du personnage principal dont plus personne ne veut, à l'image de cette maison abandonnée ?

Se produit alors une réaction en chaîne qui se solde par une détérioration générale et sensible de son état : « Après Pâques, elle cracha du sang » (p.73). Le caractère lapidaire de la structure phrastique suggère l'approche sourde et froide de la mort. Et le narrateur d'ajouter dans l'évocation de cette déchéance éminente : « Du mardi au samedi, veille de la Fête-Dieu elle toussa plus fréquemment. Le soir son visage était grippé, ses lèvres se collaient à ses gencives, les vomissements parurent ; et le lendemain, au petit jour, se sentant très bas, elle fit appeler un prêtre » (p.74). La coïncidence de l'aggravation de sa santé avec l'arrivée des fêtes religieuses incite d'ores et déjà à la réflexion : son état décline exactement la veille de la Fête-Dieu, fête de l'Eucharistie, fête qui rappelons-le, consiste en un sacrement catholique qui transforme réellement et substantiellement le pain et le vin en corps et sang de Jésus-Christ. Une correspondance peut alors être établie entre la transformation christique qui a lieu lors de la Fête-Dieu et la transformation de l'héroïne dont l'enveloppe corporelle laisse peu à peu place à une substance plus immatérielle.

Quoi qu'il en soit, le figement se fait leitmotiv dans la prosopographie de Félicité, et ce, que ce figement soit dû au temps comme sus-évoqué, ou qu'il se retrouve dans l'état de détérioration physique dans lequel se trouve Félicité à la fin de la nouvelle.

Quant à l'acmé de cette déchéance physique, elle trouve son aboutissement à la fin du conte, peu de temps avant la mort de l'héroïne : « Son agonie commença. Un râle, de plus en plus précipité, lui soulevait les côtes. Des bouillons d'écume venaient aux coins de sa bouche, et tout son corps tremblait » (p.77). L'annonce de la mort de la servante suscite plusieurs remarques, dont la première est à chercher dans la formule hyperbolique « des bouillons d'écume ». L'exagération autorise une animalisation de Félicité mais également une certaine forme de transcendance mystique : en d'autres termes, sa mort s'inscrit tout à la fois dans

l'univers le plus profane et le plus sacré qui soit. Cette transcendance se trouve renforcée par la mention « tout son corps tremblait », le tremblement constituant une autre caractéristique de la transformation christique.

La permanence du personnage se retrouve, enfin, à travers son statisme. La répétition spatiale est diffuse mais non moins présente dans l'œuvre. Tout le récit est situé dans la maison de Madame Aubain à Pont-l'Evêque « entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière » (p.20). L'espace est unique, clos et Félicité ne le quittera jamais. C'est sur cette idée qu'est inauguré le conte : « Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Evêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité » (p.19). La jeune femme est une sédentaire, elle n'aime ni l'aventure hasardeuse ni les voyages. Elle ne s'arrachera à un lieu qu'une seule fois, au moment de quitter la ferme et le souvenir cruel de son premier amour. Partir n'est jamais pour elle un acte libérateur; elle prend la route soit pour dire adieu à Victor soit pour porter Loulou à empailler. C'est aussi un acte avorté quand elle renonce à rester dans le cabriolet qui la conduirait à Lisieux.

Le conte retrace donc, dans cette optique, l'histoire d'une déchéance physique, de la décrépitude d'un corps humain voué à la destruction et fait alors pleinement partie intégrante des romans de veine réaliste. Flaubert peut ainsi s'appuyer sur cette déchéance pour mieux jouer avec toutes les nuances du pathos et ce, pour faire de son personnage une femme accablée par le temps et la misère.

b) « Du gris »

Si le personnage devait être teinté d'une unique coloration, ce serait résolument celle du gris. Félicité ou le gris parce qu'en premier lieu sa vie baigne dans une grisaille constante. Flaubert y avait déjà probablement songé puisqu'il écrivait dans une de ses ébauches : « La couleur de sa peau grise semblable à la couleur des pattes du perroquet ». C'est ce que ne manque pas de souligner Raymonde Debray Genette dans *Métamorphoses du récit* : « D'un scénario à l'autre, le gris s'est encore enténébré. Madame Bovary devait évoquer la couleur des cloportes, Félicité, modeste et propre, se contentait à l'origine de celle des pattes du perroquet »[102].

102 Raymonde Debray Genette, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, « Poétique », Éditions du Seuil, 1988, p.73.

« Des bas gris » (p.21) aux « petits yeux gris » évoqués dans une des ébauches, tout dans son physique nous ramène à la couleur grise et pour rester dans une typologie de cette couleur, on peut dire que Félicité se teinte souvent d'une couleur gris clair en ce sens que le personnage apparaît souvent comme transparent, « apparition transparente » expression oxymorique s'il en est. Rien chez elle n'arrête le regard parce que le personnage se tient continuellement en retrait. En atteste son attitude à l'assemblée de Colleville où « elle se tenait à l'écart modestement » (p.24). La solitude de la jeune femme est d'autant plus frappante qu'elle contraste avec le brouhaha ambiant de la fête qui bat son plein : « Elle fut étourdie, stupéfaite par le tapage des ménétriers, les lumières dans les arbres, la bigarrure des costumes, les dentelles, les croix d'or, cette masse de monde sautant à la fois » (p.23-24).

Si son portrait se place sous le signe du gris, son existence prend place tout aussi légitimement dans cette même teinte : sa vie est grise mais, nous pouvons l'affirmer, sa vie est même grisâtre parce qu'elle est constituée d'une suite ininterrompue d'actions semblables les unes aux autres. C'est ce que souligne Flaubert au chapitre trois : « Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes Fêtes, Pâques, l'Assomption, la Toussaint » (p.55-56). L'indéfini pluriel que contient le groupe nominal « des années » exhibe cette installation de la monotonie. Le monde de Félicité ne varie guère : Pont-l'Evêque avec son église, Honfleur, Deauville, Le Havre, autant de stations connues et reconnaissables sur sa route. Cette matière du conte est prise en charge par une composition plate, grise, une structuration simple de la vie sociale et morale d'une servante, réglée par la répétition et la continuité. Cette dernière est souvent marquée par des tournures itératives : « Tous les jeudis » (p.27), « chaque lundi matin » (p.27) ou encore « presque toujours » (p.35).

2) L'entremêlement des processus de l'échec et de la faiblesse

a) Entre ignorance et illettrisme

L'origine sociale et la vie n'ont donné à Félicité aucune chance de s'instruire. Même son éducation religieuse dans ce siècle de piété a été négligée. La servante est complètement inculte, adjectif qui désigne ici une personne manquant cruellement de culture, d'instruction,

et, entendons-nous, plus strictement d'une quelconque formation scolaire. En effet, ses seules connaissances proviennent de la géographie illustrée par Bourais à Paul : « Pour instruire les enfants d'une manière agréable, [Bourais] leur fit cadeau d'une géographie en estampes. Elles représentaient différentes scènes du monde, des anthropophages coiffés de plumes, un singe enlevant une demoiselle, des Bédouins dans le désert, une baleine qu'on harponnait, etc. Paul donna l'explication de ces gravures à Félicité. Ce fut même toute son éducation littéraire » (p.29). La brièveté de cette dernière phrase où le prédéterminant « toute » acquiert sa pleine valeur traduit de manière rude la totale ignorance dans laquelle est plongée la jeune femme. Il est significatif que ce soit Paul, le jeune enfant de Madame Aubain, qui fournisse des explications à la jeune femme : le renversement des rôles dit à quel point Félicité stagne dans un monde dont elle ne devrait plus faire partie. Son analphabétisme, explicité dans le chapitre trois, assujettit la servante, inapte à diriger sa vie : «Ne sachant lire aucun des deux, elle eut recours à sa maîtresse » (p.49). L'ignorance de Félicité est également soulignée par le jugement de Madame Aubain : « La jeune fille ne savait pas grand-chose, mais paraissait avoir tant de bonne volonté et si peu d'exigences… » (p.26-27).

Il en va de même de son éducation religieuse, depuis toujours laissée de côté, comme en atteste le narrateur : « Ce fut de cette manière, à force de l'entendre, qu'elle apprit le Catéchisme, son éducation religieuse ayant été négligée dans sa jeunesse » (p.40-41). Les théories religieuses lui sont totalement étrangères : « Quant aux dogmes, elle n'y comprenait rien, ne tâcha même pas de comprendre » (p.40). L'ignorance dans le domaine religieux se double d'une carence patente de curiosité, ces éléments pris conjointement emmurant le personnage dans un état permanent d'ahurissement, voire de léthargie. C'est ce que signale, non sans ironie, le narrateur : « Le curé discourait, les enfants récitaient, elle finissait par s'endormir ; et se réveillait tout à coup, quand ils faisaient en s'en allant claquer leurs sabots sur les dalles » (p.40). Le parallélisme syntaxique offrant la structure commune suivante : 'sujet + verbe' permet de mettre en valeur d'un côté l'effervescence ou du moins l'activité dans laquelle se trouvent maître et élèves et d'un autre la léthargie de Félicité. Elle en restera finalement aux rudiments de catéchisme que suit Virginie puisqu'elle se contentera d'adopter une attitude passive : elle ne fera que regarder et écouter, et encore cette « formation » se construisant par le biais d'un tiers. Son apprentissage se constitue finalement selon une sorte de mimétisme de Virginie : « Elle imita toutes les pratiques de Virginie, jeûnait comme elle,

se confessait avec elle. A la Fête-Dieu, elles firent ensemble un reposoir » (p.41). Incapable d'ingérer une quelconque formation religieuse, le personnage doit se contenter de mimer l'autre dans ses pratiques théologiques.

Plus généralement, Félicité est incapable de toute opération abstraite. Elle ne peut appréhender les événements qu'au moyen d'images qu'elle a directement sous les yeux. C'est pourquoi elle se figure un Victor mangé par les cannibales en raison de l'image observée dans son livre de géographie : « Ou bien, -souvenirs de la géographie en estampes,- il était mangé par les sauvages, pris dans un bois par des singes, se mourait le long d'une plage déserte » (p.47). La métabole dégage à elle seule la présence patente d'un abime entre la naïveté de l'héroïne et la lucidité de son créateur. Autre exemple notable : elle redoute pour son neveu resté à Cuba les intempéries qu'elle éprouve au même moment en Normandie : « Dès lors Félicité pensa exclusivement à son neveu. Les jours de soleil, elle se tourmentait de la soif quand il faisait de l'orage craignait pour lui la foudre. En écoutant le vent qui grondait dans la cheminée et emportait les ardoises, elle le voyait battu par cette même tempête, au sommet d'un mât fracassé, tout le corps en arrière, sous une nappe d'écume » (p.47). La spatialité, que nous entendrons dans son acception la plus large, et tout ce qui y a attrait (orientation, sens logique, bon sens…) sont pour elle autant d'inconnues non résolues.

L'idée même d'abstrait lui est étrangère : elle n'hésite pas à demander à Bourais de lui montrer sur la carte de la Havane la maison de Victor : « Elle se pencha sur la carte; ce réseau de lignes coloriées fatiguait sa vue, sans lui rien apprendre; et Bourais l'invitant à dire ce qui l'embarrassait, elle le pria de lui montrer la maison où demeurait Victor » (p.49). La carte se mue sous son regard hébété en un « réseau de lignes coloriées » ; l'énoncé à valeur hypocoristique reflète bien la schématisation et la simplification opérées lors de la lecture de la carte. Cette naturelle crédulité, que l'on pourrait nommer à juste titre niaiserie, contraste avec le pédantisme dont fait preuve Bourais qui « atteignit son atlas, puis commença des explications sur les longitudes ; et il avait un beau sourire de cuistre devant l'ahurissement de Félicité. Enfin, avec son porte-crayon, il indiqua, dans les découpures d'une tache ovale, un point noir, imperceptible, en ajoutant "Voici !" » (p.48-49) : savoir outrecuidant contre l'illettrisme prégnant, tel est bien le combat actualisé dans cet épisode tiré de la vie quotidienne et subsumé par les deux actants.

« Candide », c'est de ce nom programmatique que Félicité aurait pu, sans nul doute, être

affublée. Tel le héros éponyme de Jean-Marie Aroüet essuyant les railleries d'un Cacambo, Félicité éprouve avec résignation les persiflages et moqueries d'un Bourais qui « rit énormément ; une candeur pareille excita[nt] sa joie; et Félicité n'en comprenait pas le motif, - elle qui s'attendait peut-être à voir jusqu'au portrait de son neveu, tant son intelligence était bornée ! » (p.49) et autres sarcasmes d'une Madame Aubain. Flaubert propose ici un personnage hermétique au monde extérieur, un personnage qui n'a aucune prise sur les événements historiques ou culturels de son époque : le monde lui apparaît comme une série d'images qui sont autant de clichés. En atteste son jugement quelque peu réducteur de Cuba : « A cause des cigares, elle imaginait la Havane un pays où l'on ne fait pas autre chose que de fumer, et Victor circulait parmi des nègres dans un nuage de tabac » (p.48).

Toutes les situations qui supposent réflexion et discernement tendent à mettre en exergue l'extrême simplicité de la servante : à dix-huit ans, elle est déjà « étourdie, stupéfaite » (p.23-24). Lorsqu'elle arrive dans le tumulte du port d'Honfleur pour le départ de Victor, elle se perd : « Quand elle fut devant le Calvaire, au lieu de prendre à gauche, elle prit à droite, se perdit dans des chantiers, revint sur ses pas; des gens qu'elle accosta l'engagèrent à se hâter. Elle fit le tour du bassin rempli de navires, se heurtait contre des amarres. Puis le terrain s'abaissa, des lumières s'entrecroisèrent, et elle se crut folle, en apercevant des chevaux dans le ciel » (p.45). Enfin le monde lui échappe totalement lorsqu'elle devient sourde et que Loulou ne joue plus son rôle d'intercesseur : « Ne communiquant plus avec personne, elle vivait dans une torpeur de somnambule » (p.70) note le narrateur au chapitre quatre. *In fine*, l'ignorance enfermera Félicité dans un autisme paroxystique. L'étroite vie mentale et affective de Félicité est rendue par Flaubert grâce à un phénomène d'anadiplose, bien commode pour éviter toute intervention directe et subjective. Cette anadiplose se retrouve sous une forme élaborée : Félicité tout entière occupée par un seul objet à la fois auquel elle se dévoue et s'identifie, apparaît par hasard puis disparaît; un autre occupera sa place, lui aussi rencontré par hasard. Ainsi du perroquet : il se substitue au père Colmiche. Au troisième chapitre, la Révolution de Juillet amène un nouveau sous-préfet, sa femme, sa belle-sœur et trois demoiselles : « Elles possédaient un nègre et un perroquet » (p.56). Puis Félicité se consacre aux miséreux dont le père Colmiche qui finit par mourir : « Elle lui fit dire une messe pour le repos de son âme. Ce jour-là, il lui advint un grand bonheur... » (p.59). Le sous-préfet offre le perroquet à Madame Aubain et le nègre, surabondance d'exotisme, disparaît avec le sous-

préfet. Flaubert ne signale à aucun moment textuellement un lien de causalité : Félicité a-t-elle été récompensée pour ses bonnes actions envers le père Colmiche ou s'agit-il d'une pure succession d'événements dûs au hasard ?

b) La faiblesse via le pathos

Tel un héros de drame, Félicité nous inspire très fréquemment pitié et compassion, à commencer par son parcours familial : « Son père, un maçon, s'était tué en tombant d'un échafaudage. Puis sa mère mourut, ses sœurs se dispersèrent » (p.23). Cette absence de cellule familiale, rendue par l'efficace juxtaposition des phrases et propositions, revêt ici une caractéristique importante du pathos qu'a voulu instiller Flaubert en Félicité. L'idée générale est de la dépouiller de toute famille directe (et particulièrement de son père) afin de la livrer, solitaire, démunie, à des éléments successivement appauvris de substitution affective.

Si la jeune femme est une orpheline, c'est également la fille de la perte, la fille veuve dès l'origine, ce qui permet d'insérer le thème de la bâtardise (qui la plonge dans une misère et un dénuement accablants). Elle connaît très tôt le froid « elle grelottait sous des haillons » (p.23), la soif « [elle] buvait à plat ventre l'eau des mares » (p.23), la précarité « [elle] couchait sur la paille » et la violence car « à propos de rien [elle] était battue » (p.23). Lorsqu'elle est « chassée pour un vol de trente sols, qu'elle n'avait pas commis » (p.23), elle apparaît comme un bouc émissaire. Le texte élude le sujet comme pour signifier que l'expulsion de la jeune femme pourrait être le fruit d'une concertation collective.

Félicité est accablée par les éléments et cette passivité se retrouve dans nombre de structures phrastiques où l'héroïne n'est pas sujet (« ils l'entraînèrent à l'assemblée de Colleville » (p.23) ou encore « il lui paya du cidre » (p.24). A d'autres moments, elle est bien le sujet de la phrase mais à la voix passive : « Elle fut étourdie, stupéfaite » (p.24). Inévitablement, le personnage est, dès sa prime jeunesse, confrontée à de mauvais patrons, comme le sont les paysans de Zola ou Maupassant. Tandis qu'elle veut courir aux rendez-vous de Théodore, « la fermière qui la guettait avec [les pincettes] une/la pelle à feu lui asséna un coup si violent que le sang jaillit de son front », précise Flaubert dans une des ébauches du conte (folio 284). Rien de tel chez Madame Aubain, mais une cruauté plus raffinée peut-être. Cette dernière lui

défend par exemple « de […] baiser [Paul et Virginie] à chaque minute, ce qui la mortifia » (p.27). Mortification de l'orgueil, mortification de la chair aussi : peu à peu Félicité cherchera des substituts pour exprimer cette tendresse physique. Dans un des autres brouillons, Flaubert avait noté en marge à propos de Madame Aubain le « ton où se trouve quelque chose de féodal »; Félicité s'en indignera pour finir par se résigner. Cette appréciation de la note ne nous amène pas pour autant à une analyse sociologique qui irait vers une critique unique de la noblesse; il faut plutôt penser au pessimisme général de Flaubert pour lequel les pauvres ne sont pas forcément meilleurs que les riches. En atteste la famille de Victor qui use et abuse de la bonté de Félicité dans un des brouillons : ils ont « cet air jaloux, méfiant, soupçonneux qui appartient aux pauvres » (folio 296). Sa rencontre avec Théodore apparaît aussi sous le signe du pathétique, presque inéluctable. Son amour naissant est immédiatement corrompu par l'argent : « pour se garantir de la circonscription, Théodore avait épousé une jeune femme très riche, Mme Lehoussais, de Toucques » (p.26). On remarque ainsi que les hommes ont toujours partie liée avec l'argent dans le conte. Mais ce n'est pas pour le faire fructifier ou en faire bénéficier leur entourage, c'est pour le perdre et laisser aux femmes le soin de payer leurs dettes. Rien d'étonnant à ce que Madame Aubain ait « épousé un beau garçon [qui lui a laissé] deux enfants très jeunes avec une quantité de dettes » (p.19).

La mort de Félicité suscite également pitié et compassion. En effet, ce qui la tue littéralement, ce n'est pas la mort de sa maîtresse mais le pillage de la maison par des héritiers, le délabrement matériel d'une maison à vendre que personne n'entretient plus : « Les lattes du toit pourrissaient : pendant tout un hiver son traversin fut mouillé. Après Pâques, elle cracha du sang » (p.73). Elle ne mourra pas de chagrin, causalité trop psychologique, mais d'humidité, causalité tout événementielle. Elle supporte des douleurs atroces, et ce, sans mot dire; le narrateur parle d'« agonie » (p.77). Ce pathos n’a rien d’étonnant au regard de l’effet recherché par Flaubert lors de la genèse du récit. Explicite, l’auteur des *Trois contes* l’est dans sa correspondance lorsqu’il se targue de vouloir « faire bonhomme », « apitoyer, faire pleurer les âmes sensibles ». Mais le romancier évite le piège du misérabilisme en optant pour un récit certes pathétique mais surtout neutre, qui laisse à penser, à méditer.

II) Félicité à l'intersection de l'héroïsme le plus profane et de la sainteté

La race des héros et la race des saints, deux lignées qui, *a priori*, ne s'apprécient pas et qui n'aiment frayer ensemble. Comment et pourquoi la race des saints et celle des héros sont dans une sorte de contrariété profonde ? Peut-être pourrait-on en trouver la source dans la dialectique classique de l'éternel et du temporel. Or, Félicité précisément parce qu'elle exerce sa sainteté dans des épreuves purement humaines et par des moyens purement humains, relève à la fois de la race des héros et de celle des saints. Ainsi, elle est à un point d'intersection unique dans l'ensemble de l'histoire romanesque : par un recoupement exceptionnel de ces deux races, par une élection, par une vocation unique dans l'histoire littéraire, elle est à la fois sainte entre tous les héros, héroïque entre toutes les saintes.

1) Des qualités intrinsèquement humaines

a) Un courage et une intelligence de cœur hors du commun

Plusieurs épisodes du conte tendent à montrer de manière sensible la jeune femme comme un être courageux et qui fait face à certaines épreuves de la vie avec une grande lucidité. Il est va ainsi de l'épisode du taureau : il s'agit vraiment d'une héroïne puisque son action est à la fois héroïque et modeste puisque « Félicité n'en tira aucun orgueil, ne se doutant même pas qu'elle eût rien fait d'héroïque » (p.32). Elle affronte les adversités avec abnégation. Après avoir été la cible de la brutalité (avec Théodore), elle est confrontée à la férocité du taureau et la violence du postillon, ultimes manifestations des forces originelles.

A ce courage, Félicité joint une véritable intelligence de cœur. Elle a le don de comprendre les autres, y compris des êtres insensibles et durs comme Madame Aubain. Quand cette dernière se tourmente pour sa fille dont elle n'a pas reçu de nouvelles depuis quatre jours, Félicité tente de la consoler en évoquant l'absence de nouvelles de son neveu Victor : « Moi, Madame, voilà six mois que je n'en ai pas reçu !... » (p.47). De son côté, Madame Aubain ne comprend pas le désarroi de sa servante : « Je n'y pensais plus !...Au surplus, je m'en moque ! Un mousse, un

gueux, belle affaire !...tandis que ma fille » (p.48). En répondant à l'empathie de Félicité par une dévalorisation de la peine de sa servante, Madame Aubain, égocentrique arrogante, révèle par contraste la bonté de sa servante. Les deux épisodes sont intimement liés (absence de Virginie, cause de souffrance de Madame Aubain et absence de Victor, cause de souffrance de Félicité) et permettent de désigner une servante attentive et qui analyse la situation avec discernement : « Les deux enfants avaient une importance égale; un lien de son cœur les unissait, et leurs destinées devaient être la même » (p.48).

b) Une servante de qualité

Véritable bête de travail, Félicité est employée à de rudes labeurs depuis la petite enfance. D'abord vachère « un fermier […] l'employa toute petite à garder les vaches dans la campagne » (p.22), Félicité devient une fille de basse-cour « elle entra dans une autre ferme,- y devint fille de basse-cour » (p.22) avant d'entrer comme servante à tout faire pour Madame Aubain. Elle fait preuve d'une fidélité sans faille envers sa maitresse, et ce malgré la rudesse dont font preuve ses employeurs comme nous l'apprend le narrateur : elle « resta fidèle à sa maîtresse, - qui cependant n'était pas une personne agréable » (p.19). Elle ne peut rester inactive un seul moment. Chez Madame Aubain, chaque instant de la journée est exploité et mis à contribution pour polir, laver et récurer. Ainsi, le narrateur affirme que « pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre » (p.19). L'accumulation des verbes d'action dit à elle seule l'ardeur dont faire preuve Félicité. La lamentation n'est jamais son *modus operandi*, et ce malgré des journées longues et laborieuses : « elle se levait dès l'aube pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au soir sans interruption ; puis, le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main » (p.21). La structure asyndétique de cette phrase met bien en exergue la vigueur de la jeune servante.

A ses qualités de travail, Félicité joint l'économie et la frugalité puisque « personne, dans les marchandages, ne montrait plus d'entêtement » (p.21) et qu'elle « mangeait avec lenteur, et recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain […], et qui durait vingt jours » (p.21). Ces qualités qui font d'elle un être besogneux et zélé créent une jalousie des autres

domestiques : « comme elle plaisait aux patrons, ses camarades la jalousaient » (p.23) ou « quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes » (p.21) ou par les notables de la ville « pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Evêque envièrent à Madame Aubain se servante Félicité » (p.19).

2) L'hagiographie de Félicité

Du portrait à l'hagiographie, le chemin à parcourir n'est pas bien long en ce qui concerne Félicité.

Le premier élément qui fait de ce portrait une hagiographie est à trouver au troisième chapitre. Lorsque sur la route du retour, après le rendez-vous manqué avec Victor, elle prie au Calvaire pour « ce qu'elle chérissait le plus » (p.46), immobile et « la face baignée de pleurs » (p.46), elle incarne la figure immémoriale de la *mater dolorosa* : « Félicité, en passant près du Calvaire, voulut recommander à Dieu ce qu'elle chérissait le plus -et elle pria pendant longtemps, debout, la face baignée de pleurs, les yeux vers les nuages » (p.46). Il convient de revenir quelques instants sur cette figure afin de pouvoir, par la suite, dégager les sensibles analogies avec notre personnage. La *mater dolorosa*, mère de Jésus, est souvent représentée au pied de la Croix. La douleur de la Vierge lors de la Passion du Christ fut fréquemment évoquée dans l'art chrétien, et ce dès les Ve- VIe siècles. Tantôt la Vierge est représentée dans la crucifixion debout au pied de la Croix (thème du *Stabat Mater*) ou évanouie, parfois entre les bras de Saint-Jean ; tantôt elle tient sur ses genoux le corps inanimé de son fils; tantôt enfin c'est la Vierge des sept Douleurs dont le culte fut généralisé plus tardivement. Les sept douleurs (prophétie de Simon, fuite en Égypte, perte de l'enfant au Temple, port de croix, crucifixion, descente de Croix et mise au tombeau) d'abord matérialisées par autant de glaives, le sont ensuite par des médaillons entourant la Vierge assise au pied de la Croix. La position de Félicité éplorée « debout » et au pied de la Croix est bien celle de la *Stabat Mater*, mais dans une perspective laïcisée : ce n'est pas le Christ qu'elle pleure mais son neveu Victor, parti en mer. Flaubert avait d'ailleurs ajouté, en marge, la précision suivante : « Comme on

représente les saintes femmes au pied de la croix ». Comme la Vierge, Félicité adore, au sens littéral du terme, les enfants. Mais surtout, elle s'identifie à Virginie dont le nom évoque fortement la mère du Christ : « Il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son cœur lui battait dans la poitrine » (p.41). Félicité fait corps avec Virginie et, par extension, avec la Vierge Marie; les deux figures, humaine et divine, fusionnent pour ne former qu'une seule entité. Le comble de cette imitation de la Mère et du Fils se retrouve dans la présence de Félicité au pied du calvaire, comme celle des saintes au pied de la Croix. Félicité voue donc une sorte de culte à la Vierge, à laquelle elle ressemble sans le savoir; ainsi, la seule chose qu'elle parvient à faire dire à son perroquet tourne autour de la sainte : « Je vous salue, Marie ! » (p.62). Mais Félicité voue-t-elle peut-être un culte encore plus important au Saint-Esprit qui ressurgit régulièrement dans le conte : « A l'église, elle contemplait toujours le Saint-Esprit, et observa qu'il avait quelque chose du perroquet. Sa ressemblance lui parut encore plus manifeste sur une image d'Épinal, représentant le baptême de Notre-Seigneur » (p.70). Ainsi dessiné, le Saint-Esprit prend forme dans l'esprit de la servante, obligée d'associer le concept trop abstrait pour elle à une figure concrète d'oiseau. La formule « quelque chose de » explicite le rapport métonymique, qui mobilise une dernière fois son imagination entraînée à faire glisser les images les unes sur les autres jusqu'à se couvrir presque : « Du même coup d'œil, elle les voyait ensemble » (p.70). Le regard toujours fixé sur l'image d'Épinal, elle commence à prier, se détournant de plus en plus de la réalité qui se détourne en même temps d'elle. C'est le regard qui, finalement, transforme le perroquet en fantasme, lorsque les yeux de Félicité rencontrent un « grand rayon lumineux » qui rejaillit, par un effet du soleil, de l'œil du perroquet et la met en extase. La sensualité mystique de Félicité ne lui fait voir que des identités, des analogies toutes absorbées par le perroquet, niant ainsi les choses réelles. Le Saint-Esprit s'incarne finalement sous la forme d'un « perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête » (p.79). Encore une anadiplose extrêmement subtile de la part du narrateur : le Saint-Esprit suscite le perroquet et le perroquet ressuscite le Saint-Esprit.

Dans la nouvelle, le monde environnant le personnage est régi par le calendrier des saisons, des événements naturels, des « événements intérieurs », du retour des différentes fêtes de l'Église : « Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles, et sans autres épisodes que le retour des grandes Fêtes, Pâques, l'Assomption, la Toussaint. Des événements intérieurs faisaient

une date, où l'on se reportait plus tard. Ainsi, en 1825 deux vitriers badigeonnèrent le vestibule; en 1827, une portion du toit, tombant dans la cour, faillit tuer un homme. L'été de 1828, ce fut à Madame d'offrir le pain bénit » (p.55-56). Or ce petit monde rural, immémorial, est comme sillonné des petites « galoches » qui s'y affairent avec hâte. Pour dire un dernier adieu à son neveu, toute sa course deviendra une interminable errance : « Quand elle fut devant le Calvaire, au lieu de prendre à gauche, elle prit à droite, se perdit dans des chantiers, revint sur ses pas ; des gens qu'elle accosta l'engagèrent à sa hâter » (p.45) ou lorsqu'elle est déchirée entre son désir de voir Virginie qui se meurt et ses devoirs de servante : « Félicité se précipita dans l'église pour allumer un cierge. Puis elle courut après le cabriolet, qu'elle rejoignit une heure plus tard, sauta légèrement par derrière, où elle se tenait aux torsades, quand une réflexion lui vint : « La cour n'était pas fermée ! si des voleurs s'introduisaient ? Et elle descendit » (p.52). La succession des verbes de mouvement mime cette errance folle. Plus tard, la frénésie avec laquelle elle cherchera Loulou témoignera également de cette même idée.

L'épreuve qui la fera chanceler lors de son « calvaire » est à trouver dans l'accident de la malle-poste qui manque de peu de la renverser. En effet, elle reçoit un coup de fouet qui « lui cingla du ventre au chignon un tel coup qu'elle tomba sur le dos » (p.67). A partir de cet instant, ses douleurs la submergent « comme les flots d'une marée » (p.68) et se figent : l'héroïne prend conscience de la somme de ses souffrances et de son propre calvaire : elle vit son moment de béance. Nul hasard que ce moment de grâce se déroule « au sommet d'Ecquemauville » (p.68) et Félicité prend bien le soin d'attendre son arrivée au sommet pour se remémorer l'ensemble de sa vie miséreuse : « La misère de son enfance, la déception du premier amour, le départ de son neveu, la mort de Virginie […] revinrent à la fois, et, lui montant à la gorge, l'étouffaient » (p.68). En fait, la répétition d'éléments matériels identiques comme les montées, descentes, arrêts devant un calvaire, méditations constituent une série d'étapes douloureuses, marquées une fois par une flagellation; tous ces éléments finissent par dessiner une sorte de chemin de croix. Ce sont autant d'étapes de la procession vers l'autel et vers la mort. Le fait qu'elle commence à cracher du sang « après Pâques » (p.73) signifie que la Passion se répète avec elle. La montée est libératrice et les cieux s'entrouvrent pour accueillir la défunte : « L'azur monta dans la chambre de Félicité […]. Elle crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque » (p.78-79). La mention de « l'azur » souligne à la

fois la douce sérénité qui se dégage de cette mort et la vie éternelle qui s'ouvre. Se dessine un large mouvement intérieur qui mène l'héroïne de « l'eau des mares » (p.23) à l'ascension finale vers les « cieux entrouverts » (p.79). Ce mouvement ascendant se retrouve dans les fêtes qui inaugurent et terminent l'œuvre. A l'assemblée de Colleville, la servante est étourdie « par le tapage des ménétriers, les lumières dans les arbres, la bigarrure des costumes, les dentelles, les croix d'or, cette masse de monde sautant à la fois » (p.24). Cette foire humaine avec des corps teintés de sexualité figure une fête profane. Dans les dernières pages du conte, les mêmes éléments réapparaissent mais comme épurés, sanctifiés par le passage sur terre de Félicité : dans la procession de la Fête-Dieu s'élèvent les tons d'une musique sacrale, les lumières proviennent des bijoux sur l'autel; la bigarrure se retrouve dans les couleurs éclatantes des différents objets qui encombrent le reposoir. Aux dentelles de la première scène se substituent les dentelles du reposoir; aux croix d'or profanes correspond la « grande croix » (p.76) portée par le bedeau; enfin le « monde sautant » (p.24) est devenu le « flot de monde » (p. 77) de la procession. La circularité des danses a laissé place à un mouvement ascensionnel avec les participants de la procession qui s'avancent vers l'autel. Une transformation importante s'est opérée entre ces deux scènes, symboles l'une du corps l'autre de l'esprit et Félicité n'a même pas besoin d'être physiquement présente à la procession pour la voir : « Elle la voyait, comme si elle l'eût suivie » (p.76).

Toutes ces réflexions nous conduisent à une postulation sur le genre du texte : l'histoire de Félicité est un conte hagiographique où le personnage baigne dans un climat de merveilleux chrétien, tel qu'on le trouve dans les enluminures moyenâgeuses. Or, si hagiographie il y a, il s'agit d'une hagiographie mesurée, proportionnée à la mesure du cadre et du milieu dans lequel Félicité évolue. Comme *La Légende de saint Julien*, *Un cœur simple* figure un itinéraire dont il faut franchir les étapes : aux exploits et aux épreuves de Julien, le vaillant chevalier, correspondent les exploits et les épreuves d'une servante non moins vaillante mais à qui le sort semble réserver les « aventures » d'un Don Quichotte, chevalier à la triste figure. Un seul acte héroïque restera, pour un temps, vivant dans la mémoire collective : le combat avec le taureau dont on peut noter, avec Pierre-Marc de Biasi, que « l'arène »[103] de ce combat ressemble topographiquement à cette autre où Julien exécute les cerfs. L'épisode restera vivant, mesuré, proportionné, commenté non comme une prouesse chevaleresque mais

103 Pierre-Marc de Biasi, l'élaboration du problématique dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, in *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980.

comme un « événement » que l'on se racontera encore longtemps, narration qui pourrait constituer un trésor collectif de quelques veillées. Félicité, vrai « cœur simple » « n'en tira aucun orgueil, ne se doutant même pas qu'elle eût rien fait d'héroïque » (p.32). A en croire Flaubert dans une correspondance avec Edma Roger des Genettes le surnaturel est aussi à la mesure de ce « récit d'une vie obscure » : « L'*Histoire d'un cœur simple* est tout bonnement le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne, dévote mais pas mystique, dévouée sans exaltation et tendre comme du pain frais. Elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis son perroquet, - et quand le perroquet est mort, elle le fait empailler-, et en mourant à son tour, elle confond le perroquet avec le Saint-Esprit. Cela n'est nullement ironique, comme vous le supposez, mais au contraire très sérieux et très triste »[104]. En somme, *Un cœur simple* est la narration d'une vie modeste de plus en plus consacrée à l'amour, au don de soi : Félicité est un personnage exemplaire dans une histoire exemplaire à forte valeur symbolique. En ce sens, le portrait initial s'explique : Félicité est, en vérité, une figure de la M*ater dolorosa*, telle qu'en elle-même, immuable, qu'aucun changement n'affecte, ni en dehors, ni au dedans. Et c'est bien comme M*ater dolorosa* qu'elle fera partie de la légende, comme en font partie les deux autres figures sacrales de *Trois contes*, Saint Jean-Baptiste à la tête coupée et Saint Julien l'Hospitalier faisant don de soi à « Notre Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel » (p.129)[105].

Flaubert laisse la place au symbolisme des images religieuses pour clore sa nouvelle : « Les fabriciens, les chantres, les enfants se rangèrent sur les trois côtés de la cour. Le prêtre gravit lentement les marches, et posa sur la dentelle son grand soleil d'or qui rayonnait. Tous s'agenouillèrent. Il se fit un grand silence. Et les encensoirs, allant à pleine volée, glissaient sur leurs chaînettes » (p.78). Les gestes à la fois expressifs et emprunts de solennité inscrivent la fin du conte dans le silence de l'Ostension et sont à mettre en rapport étroit avec la fin de *La Tentation de Saint-Antoine* : « Le jour enfin paraît ; et comme les rideaux d'un tabernacle qu'on relève, des nuages d'or en s'enroulant à larges volutes découvrent le ciel. Tout au milieu, et dans le disque même du soleil, rayonne la face de Jésus-Christ. Antoine fait le signe

104 Gustave Flaubert, lettre à Edma Roger des Genettes du 19 juin 1876, *Correspondance*, volume V, La Pléiade, Gallimard, 2007, p.56-57.

105 Il s'agit de la même édition que celle d'*Un cœur simple*, Folio classique, Gallimard, 2002.

de la croix et se remet en prières »[106]. Flaubert s'en explique dans une lettre à Edma Roger des Genettes : « Que diriez-vous de *la face du Christ* apparaissant dans le disque du soleil ? Il me semble que cela est moins commun ? Et plus clair. Car il me faut une chose très claire et courte »[107]. Cette « chose très claire et courte » dont parle Flaubert est donc bien cette image suggestive du disque solaire, une image qui ancre définitivement le récit dans l'univers de la prière et du silence.

La scène finale d'*Un cœur simple* ne peut être comprise qu'au regard des clôtures des deux autres contes. En effet, Flaubert expose les trois moments de l'Épiphanie dans ses trois fins. A la fin de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, l'image montre un « Julien pâmé » (p.128) dans les bras du seigneur et fait donc référence au temps de l'Élévation ; le festin dans *Hérodias* s'achève sur l'évocation d'un groupe qui s'immobilise sous le réflecteur des candélabres envoyant des « rayons » (p.185), la tête aux « paupières blêmes » (p.185) posée sur la table, devant Antipas, la face en pleurs ; debout « au milieu de la grande nef » (p.185), Phanuel en prière « les bras étendus » (p.185) : il s'agit du second temps, celui de la mystique Évocation. Enfin, *Un cœur simple*, on le sait, se termine sur le temps de l'absorption de la voix dans le silence de l'adoration : « Elle avança les narines, en la humant avec une sensualité mystique; puis ferma les paupières. Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine qui s'épuise, comme un écho disparaît » (p.78-79). Davantage : on ne peut appréhender la structure d'ensemble des *Trois contes* qu'au regard d'une analyse religieuse. Si *Un cœur simple* a été écrit après *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, il paraît pourtant le premier et est juste suivi d'*Hérodias*. En conservant cet ordre dans la publication en volume, Flaubert invite le lecteur à suivre trois étapes successives de notre histoire. Ces textes se présentent sous la forme d'un retable en trois tableaux qui figurent trois images de l'Homme devant le Saint-Esprit, Jésus-Christ et le Précurseur, variations autour d'un même thème : la vie humaine face à Dieu. Autre élément significatif : la pose de gisant dans laquelle se trouve très fréquemment Félicité. Que ce soit dans certaines ébauches comme en atteste l'inscription sur la marge du folio 352 : « Elle se tenait comme une statue sur un tombeau- souriante- ses narines- ses lèvres » ou celle sur le folio 349 au verso : « Elle était à plat comme une statue sur un tombeau couchée. Un sourire » ou dans le manuscrit définitif : « Elle avança les

106 Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, La Pléiade, Gallimard, 1951, p.164.
107 Gustave Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes, *Correspondance*, La Pléiade, Gallimard.

narines, en la humant avec une sensualité mystique ; puis ferma les paupières. Ses lèvres souriaient » (p.78), la jeune femme retrouve la pose de figurine au repos.

Cette figure de sainte se retrouve également dans l'attitude de Félicité qui, vis-à-vis des pauvres et des délaissés, et sans le savoir, accomplit un des commandements chrétiens les plus difficiles, l'amour du prochain. Elle soigne sans distinction les soldats : « Quand elle entendait dans la rue les tambours d'un régiment en marche, elle se mettait devant la porte avec une cruche de cidre, et offrait à boire aux soldats » (p.58), les malades : « Elle soigna des cholériques » (p.58), les étrangers « elle protégeait les Polonais; et même il y en eut un qui déclarait la vouloir épouser » (p.58), les personnes âgées : « Après les Polonais, ce fut le père Colmiche […]. Elle lui procura du linge, tâcha de nettoyer son bouge, rêvait à l'établir dans le fournil, sans qu'il gênât Madame. Quand le cancer eut crevé, elle le pansa tous les jours, quelquefois lui apportait de la galette, le plaçait au soleil sur une botte de paille. […] Il mourut ; elle fit dire une messe pour le repos de son âme » (p.58-59). Au regard de la définition stricte de « sainte » (« une femme qui se distingue par sa relation particulière avec le divin et par son élévation spirituelle »), on peut certainement affirmer que la servante intègre cette catégorie. *Un cœur simple* narre l'évolution selon laquelle la bonté du cœur de l'héroïne se développe au fur et à mesure que se rétrécit le cercle de ses idées et de ses affections. Cette idée est soulignée par une seule phrase d'une extrême brièveté : « La bonté de son cœur se développa » (p.58). Si la servante incarne Bonté, elle représente également Amour. Sa vie durant, elle offrira une affection profonde à diverses personnes : outre les membres de la famille Aubain, elle s'attachera à des soldats, des cholériques, des Polonais, à un vieillard malade...Pourquoi s'attache-t-elle alors à des êtres qu'elle ne connaît presque pas ? Le procédé de dérivation est patent : toutes ces affections ne sont que des substituts, de plus en plus dégradés, des affections dites « naturelles », celles du père, de la mère, dont son enfance a été privée.

Finalement, Félicité est une sainte qui n'a pas conscience de son statut : c'est une sainte qui s'ignore et qui dès le départ semble être tournée vers le transcendantal. L'humain l'effraie souvent, à l'instar de sa première rencontre amoureuse avec Théodore. Lorsque ce dernier tente une première approche, elle « eut peur et se mit à crier » (p.24). Lorsque le jeune homme revient à la charge, elle « avait envie de s'enfuir » (p.24). Elle lui résiste fermement même après la proposition de mariage : « La raison et l'instinct de l'honneur l'empêchèrent de faillir.

Cette résistance exaspéra l'amour de Théodore, si bien que pour le satisfaire […], il proposa de l'épouser » (p.25). Le charnel étant repoussé, parfois avec mal (« Théodore la torturait avec ses inquiétudes et ses instances » p.26) la jeune femme consacre ainsi l'honneur et le spirituel. Ironie du sort que le choix du prénom Théodore pour celui qui représente la tentation charnelle et sensuelle à laquelle ne succombera jamais Félicité. Cette dernière ne recommencera jamais l'expérience amoureuse, préférant se dévouer à Dieu et à autrui. Flaubert choisit de faire coïncider cette résistance à la longévité exceptionnelle du personnage. Elle survit à tout son entourage, contrainte de subir les chagrins inhérents à la mort des êtres aimés. Elle apprend d'abord la mort de son neveu : « Félicité tomba sur une chaise, en s'appuyant la tête sur la cloison, et ferma ses paupières » (p.49) mais ne se laisse pas submerger par son chagrin : « Elle se rappela sa lessive; l'ayant coulée la veille, il fallait aujourd'hui la rincer » (p.50). Elle contient sa douleur en choisissant de se tourner exclusivement vers les autres, comme elle le fera quelques passages plus loin à la mort de Virginie : « Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir, et la contempla » (p.53). La juxtaposition des verbes d'action dit l'empressement zélé avec lequel la servante s'occupe de la défunte. Des personnages secondaires meurent à leur tour mais Félicité s'occupe d'eux avec le même dévouement et la même bonté. Elle n'hésite pas à faire « dire une messe pour le repos » (p.59) de l'âme du père Colmiche ou à faire empailler son perroquet et à l'enfermer dans sa chambre. A l'annonce de la mort de Bourais qui avait pourtant été sans pitié avec elle, elle parvient à ressentir de la tristesse : « Ces turpitudes l'affligèrent beaucoup » (p.71). Si le portrait liminaire de Félicité indique qu'elle portait « par-dessus sa camisole un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital » (p.21), ce n'est pas un simple détail pittoresque : Félicité est vouée à soigner tous les individus qu'elle rencontre, et notamment les plus répugnants. On la voit panser la tumeur du père Colmiche et arracher de ses ongles celle qui s'est logée sous la langue du perroquet : « Elle le guérit, en arrachant cette pellicule avec ses ongles » (p.63). Le narrateur veut que la mort de Félicité soit identique à celle des êtres qu'elle a aimés, comme pour signifier qu'elle partage jusqu'à la fin le sort des êtres qu'elle a protégés.

Ce statut de sainte qui s'ignore, comme indiqué un peu plus haut, vient en partie du fait que le symbole n'est jamais perçu par Félicité. C'est cette idée que développe Flaubert dans le texte du manuscrit : « Le symbole devenait (pour) elle la réalité stricte *ainsi* les objets (…) *n'était*

qu'un reflet, une répétition, une continuité des choses *faites* divines ». Ce qu'elle ne conçoit pas, le lecteur le perçoit. Il en va ainsi des différents vitraux de l'église. L'un d'entre eux représente pour Félicité « le Saint-Esprit domin[ant] la Vierge » (p.39), les parallèles entre le Saint-Esprit et le perroquet, entre la Vierge et la servante, pourtant clairs pour le lecteur, ne sont pas identifiés par la servante. De même, la représentation de « saint Michel terrassant le dragon » (p.39) dont l'équivalent se retrouve aisément dans l'épisode du taureau n'a rien de symbolique pour elle. A l'intérieur même de cet épisode, d'autres symboles interviennent : le taureau, c'est l'animalité, la diablerie contre laquelle se bat Félicité; or, pour elle, elle ne fait que résister à la menace de mort et défendre l'amour sublimé qu'elle porte aux enfants Aubain. Ce symbolisme, interne au texte, fait moins du personnage une sainte à proprement parler qu'un être humain vivant naïvement l'Évangile. Félicité figure l'exact opposé du bon rationaliste qu'est Bourais qui sombre dans la fraude, la vie déréglée, puis le suicide ; elle, devient sublime dans sa naïveté, son abnégation de soi et sa vision fiévreuse d'une ascension vers le ciel.

3) L'édifice des croyances

Trois contes, et tout particulièrement *Un cœur simple*, tentent de donner à « voir la croyance » : l'écrivain fait de son pouvoir de dire la tentative de capter ce qu'il y aurait à la fois de plus enveloppant et de plus éphémère, il se rapporte à l'énigme de toute adhésion. L'intérêt de Flaubert pour la religion est un fait avéré et ce passage d'une lettre destinée à Mademoiselle Leroyer de Chantepie en fournit une juste illustration : « Et cependant, ce qui m'attire par-dessus tout, c'est la religion. Je veux dire toutes les religions, pas plus l'une que l'autre. Chaque dogme en particulier m'est répulsif, mais je considère le sentiment qui les a inventés comme le plus naturel et le plus poétique de l'humanité. Je n'aime point les philosophes qui n'ont vu là que jonglerie et sottise. J'y découvre, moi, nécessité et instinct ; aussi je respecte le nègre baisant son fétiche autant que le catholique aux pieds du Sacré-Cœur »[108]. L'égalisation des religions- qui est du reste une sorte d'hygiène pour n'adhérer à aucune (la lettre continuant sur un raisonnement analogue concernant les partis politiques)-

108 Gustave Flaubert, Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 30 mars 1857, *Correspondance*, volume II, 1980, p.698.

s'accompagne de l'idée commune au XIXe siècle que leur unité est dans un égal instinct humain. C'est ce que l'on trouve par exemple chez Maury que Flaubert avait lu. Pour Maury, art et religion ont même naissance, par la nécessité où sont les hommes de représenter les êtres qu'un instinct particulier au genre humain entraîne à admettre l'existence[109]. D'une certaine manière, en se donnant ses « sujets religieux », Flaubert postule bien un tel « instinct ». Néanmoins, portée dans l'espace esthétique lui-même, la question des religions, de leur formation et de leurs variations n'est pas réductible à l'affirmation d'un tel instinct, indéfiniment modulé dans des formes imaginaires ; elle se trouve enveloppée dans l'interrogation sur l'adhésion au symbolique qui caractérise l'œuvre esthétique elle-même. Avec *un cœur simple*, Flaubert cherche à atteindre, au plus près, ce qui serait le niveau de la vision extatique : «Quelquefois, le soleil entrant par la lucarne frappait son œil de verre, et en faisait jaillir un grand rayon lumineux qui la mettait en extase » (p.73). Comme si l'écriture fictionnelle pouvait, de manière privilégiée, donner visibilité à ces moments où la pensée s'immobilise sur un foyer de fascination. Cette réflexion sur la croyance, sur l'adhésion, doit être interprétée moins comme une certaine religion de Flaubert que l'on pourrait nommer panthéisme ou brahmanisme (l'écrivain lui-même se l'attribue dans sa correspondance) que comme l'effort pour simultanément atteindre et donner à voir ces moments de fascination où quelque chose du sujet se défait, où les repères peuvent être suspendus, dissipés dans l'apparition de l'extase. C'est d'ailleurs dans cette même lettre datant du 30 mars 1857 que Flaubert, parlant de *Madame Bovary*, raconte une version annonciatrice d'*Un cœur simple* : « Mais l'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion *rêvée* »[110].

4) La moralité légendaire

Il y a l'inscription en filigrane, dans les manuscrits successifs du conte, de ce que l'on nommera, par le biais d'un emprunt quelque peu téméraire mais légitime à Jules Laforgue, la

109 Voir à ce sujet l'article de Frank Paul Bowman, « Du romantisme au positivisme : Alfred Maury », *Romantisme*, n°21-22, 1978, p.39-40.

110 Gustave Flaubert, Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 30 mars 1857, *Correspondance*, volume II, La Pléiade, Gallimard, 1980, p.697.

« moralité légendaire », moralité qui tend la nouvelle non vers le réalisme mais résolument vers le symbolisme.

Formellement, la moralité, terme emprunté à la littérature dramatique médiévale, et donc transposé ici dans une narration, peut se définir par trois traits structuraux principaux :

- C'est d'abord un jeu dramatique court dont l'action est sérieuse ;
- Le personnage principal tend à la personnification ;
- Le système de motivation est explicite : tout signe a son explication.

Quant à la légende qui ne trouve pas sa source dans le dramatique, elle présuppose que le personnage soit désigné à l'imitation, qu'il porte un titre qualifiant, une forme particulière de merveilleux, et l'expression du Bien et du Mal objectivés : on rejoint, indubitablement, en partie les nécessités de la moralité. Il nous faut souligner que seuls les manuscrits permettent une explication de certains de ces traits, encore que tout lecteur d'*Un cœur simple* puisse en trouver des traces.

Retrouvons, à présent, les traces de légende dans la nouvelle. Il n'est personne qui ne lise l'épisode du taureau sans songer à une sorte d'épreuve qualifiante. Le texte le dit sous une forme atténuée : « ne se doutant même pas qu'elle eût rien fait d'héroïque ». Mais les manuscrits fournissent sur cet épisode une indication qui n'est pas sans rappeler *Saint Julien l'Hospitalier.* Il s'agit du taureau : « ses yeux prunelles comme des deux charbons brill(aient) dans les ténèbres flammes » : il y a dans cet animal quelque chose de diabolique et, plus tard, quand la description de l'église signale un saint Michel terrassant le dragon -détail référentiel s'il en est puisque cette description est celle de Saint-Michel, église de style flamboyant de Pont l'Evêque qui existe toujours- le lecteur ne peut s'empêcher d'associer les deux épisodes, l'un profane, l'autre qui l'auréole de sacré. Si le taureau qui accule Félicité a de la « bave [qui] lui rejaillissait à la figure » (p.31), c'est bien parce que l'animal figure un double du dragon.

Second élément légendaire que fournissent les manuscrits et qui sont pour le moins explicites à ce sujet : l'empire merveilleux que Félicité exerce sur les animaux. Il s'agit même d'un objet de discours fabuleux : le manuscrit du folio 291 précise que d'un geste et d'un cri elle rassemblait toutes les poules, que le chien de garde « jappait de plaisir à son approche », que les vaches les plus rétives se laissaient traire, que « les bourdons ne la piquaient pas » et qu'[à] ceux qui [désiraient] lui demandaient son secret, elle répondait [simplement],

ingénument : « [Je n'en ai point] ! ils m'aiment ! voilà tout »]. L'auteur de *Trois contes* a évoqué deux fois ce don miraculeux et en le supprimant de sa version définitive, il a comme consacré l'épisode du taureau qui devient l'élément marqueur de la bravoure et du dévouement de la servante, mais sans merveilleux aucun. Ce développement permet ainsi de postuler que les attributs de Félicité sont à trouver dans le dévouement, la charité, le don de soi et que le personnage devient la personnification du Dévouement et de Charité.

La notion de moralité à entendre dans la perspective de personnage voué à l'imitation est, en outre, un élément non négligeable du conte comme paradigme de la légende. Dans la marge d'un scénario de la première série, la notion apparaît déjà. En effet, en marge de l'esquisse où Loulou vivant donne le plus de souci à Félicité par son agitation, l'écrivain note : « Son genre de bonheur, son calme, pr. que ce soit la moralité de l'histoire, qu'on ait envie de l'imiter ». Si l'on signale cette indication, c'est parce que les termes « moralité » et « imiter » ne seront jamais repris. Si l'on se réfère à un autre scénario concernant la chambre de la servante et relatif cette fois au perroquet empaillé, on trouve un développement de l'idée générale : « et des souvenirs du perroquet remontait à d'autres souvenirs sans amertume. [Alors revoit…] récompenser de sa vertu [et ça tournait en calme béatitude] tranquillité de son âme, [au milieu des souvenirs. Sorte d'état opiacé] de somnambulisme aucun fait ne se présentant pour la sortir de cet état ». La même idée se maintient dans un brouillon qui concerne encore la chambre de Félicité et qui débute par une singulière intrusion du narrateur : « Et si l'on avait pu ouvrir la fameuse armoire… » : Flaubert renonce au caché pour l'exposé, dont Loulou empaillé qu'elle manipule en le démontant de son perchoir, d'où elle le voit d'ordinaire à son premier réveil : « réminiscences des autres personnes mortes collées parfois à certains détails mais sans amertume – tranquillité de son âme < paix de son âme> ce qui était <est> la récompense de sa vie < des existences vertueuses> ». En fait, la marge est importante entre l'affirmation de son bonheur et cet état de somnambulisme opiacé où sombre Félicité, état qui ne tend aucunement à l'imitation : le dessein moralisateur du conte a donc certes été présent à l'esprit de Flaubert mais, en auteur consciencieux, il n'a pas esquivé l'origine et le cheminement jusqu'à cette « béatitude » qu'on peine à définir : absence d'amertume, tranquillité d'âme - en termes épicuriens et stoïciens « ataraxie »- ou encore torpeur imbécile.

Ce flou généralisé permet de mettre en exergue un abandon de toute affirmation péremptoire qui va de concert avec une dénonciation flaubertienne, implicite mais non moins importante :

une certaine forme de religiosité, fondée sur un rapport particulier aux signes et aux symboles, rapport que Félicité entretient progressivement jusqu'au Saint-Esprit. Pour mieux comprendre la religiosité sus-évoquée, il est impératif de se référer aux idées d'Alfred Maury, un ami proche de Flaubert et qui se trouve être l'instigateur de *L'Encyclopédie moderne*. Dans sa théorie des images, le théoricien indique qu'en matière de religion, l'homme tend à substituer l'image conventionnelle à la notion représentée. Cette interprétation figurale des textes ou des images religieuses est exemplaire de cette substitution. On en trouve une juste illustration dans cet élément qu'est le Saint-Esprit. Il n'est rien d'autre dans le Nouveau Testament qu'un don, non une personne, « mais peu à peu le *pneuma* s'objectiva » grâce au processus de représentation. Le légendaire tire d'ailleurs sa source de cette confusion du sens littéral et du sens figuré. Sa conclusion est sans équivoque possible : toute religion aboutit à une sorte de syncrétisme, lequel peut descendre jusqu'au fétichisme.

Le rapport de Félicité avec la religion illustre l'ensemble de ces réflexions, notamment la confusion « entre le symbolisme et l'idée » que développe un des scénarios fondamentaux sur les deux années de catéchisme : « le symbole fut pr elle < devenait pr elle > toute la réalité et le ciel ne se distinguait point de la terre » (folio 398). Il est néanmoins nécessaire de mettre en relation tous les phénomènes de confusion dans le conte et ses manuscrits ou plutôt ce qu'il conviendrait d'appeler le cratylisme généralisé de Félicité, c'est-à-dire cette capacité mimétique qu'elle accorde à l'ensemble des signes, la sémiotique devenant alors chez elle une symbolique. La sensation se substitue au concept, la chose au mot, l'association à la représentation. Il est alors intéressant de suivre la trace de cette activité cratyliste à travers ses rapports à la peinture, au dessin, à l'écriture, avant d'arriver au perroquet Saint-Esprit. Ce sont les avatars d'une pensée proprement magique, où tout signe comporte sa traduction immédiate. Dès le commencement du conte, la magie des signes conventionnels est associée à la religiosité et favorise, par un système d'association métonymique, l'assimilation qui pourra dès lors être métaphorique. Tel sera le rôle des vitraux. Un des vitraux de Pont-l'Evêque représente une scène de la Nativité ; entre le bœuf et l'âne, elle est à peine évoquée dans le texte mais très développée dans les brouillons : « Le vitrail où cette histoire était peinte lui mettait sous les yeux cette hist., la rendait plus certaine et plus vivante et restait béante absorbée croyant entendre le souffle des animaux et de l'enfant aurait voulu aider la Vierge à l'emmailloter » (folio 299). Finalement, Félicité interprète moins qu'elle ne mime tout ce qui

est représenté. Ces notes au bas d'une page sur le Saint-Esprit le soulignent : « Les peintures des Vitraux où son regard se fixait donnaient de la matière à ses pensées…corporifiant toutes ses propres pensées » (folio 301) : il ne s'agit jamais de domaine sacré mais de domaine profane qu'elle sacralise. Ce sont notamment les systèmes de signes conventionnels qui la laissent interdite et forcent son respect. Ce qui frappe, c'est qu'elle éprouve le besoin de les expliquer et d'y voir à chaque fois une signature divine. Ainsi de la parole, ainsi de l'écriture. Cette dernière intrinsèquement abstraite lui est inaccessible : « Pour elle, c'était comme un miracle et il y avait dans l'écriture qq. chose de divin et d'inaccessible » (folio 289). Aussi restera-t-elle toujours aux limites de cette *terra incognita*. Plus elle est inapte à l'expression orale, plus elle vénère l'expression écrite. D'où l'émerveillement magique qu'elle ressent devant le portrait à l'huile de M. Aubain dans un des brouillons.

Il y aura cependant quelques tentatives. En voici un exemple : lorsqu'elle ouvre l'atlas de Bourais, elle s'essaye à un déchiffrement acharné des signes pour les transformer en symboles devant les « lignes croisées, bariolées » mais cette tentative se révèle infructueuse, ces mêmes lignes « ne lui dis[ant] rien ». Dans le fond, Félicité est préparée, dans cette chaîne de systèmes sémiotiques, à l'accès à une présence immédiate. Pas plus qu'elle n'eut été étonnée de voir renaître Virginie morte, les brouillons nous indiquent qu'elle « n'eut pas été [étonnée] surprise de le (Victor) voir sur la carte » (folio 315). Plus loin, lorsque Félicité reçoit la lettre de son beau-frère, elle n'est pas plus capable d'élucider le contenu de la lettre, les mots représentant une sorte d'étape infranchissable, indécodable.

Toutes ces tentatives d'élucidation des signes préparent les rapports du perroquet et de Saint-Esprit, ou plus exactement ce que Flaubert appelle « le développement panthéiste du St Esprit » (folio 302). La moralité du conte, toute implicite qu'elle est, se donne alors à lire : le personnage de Félicité est exemplaire en ce qu'elle incarne Charité. Les brouillons, en accumulant les dévouements de la servante, abondent dans ce sens : mendiants, joueurs d'orgue, vagabonds, régiments en marche, cholériques…enfant sauvé des inondations, réfugiés polonais ou encore le père Colmiche…

Félicité devient le théâtre d'une cohabitation parfaite entre ses amours profanes et son attirance pour Dieu. Un rapport fructueux s'établit entre le haut et le bas, les choses familières se trouvent « sanctifiées » par le passage de Jésus-Christ sur la terre : agneaux et Agneau se correspondent, colombes et Saint-Esprit entretiennent des rapports privilégiés : « Les

semailles, les moissons, les pressoirs, toutes ces choses familières dont parle l'Évangile, se trouvaient dans sa vie […] et elle aima plus tendrement les agneaux par amour de l'Agneau, les colombes à cause du Saint-Esprit » (p.40). Le narrateur précise bien, plus loin, que, pour la servante, le surnaturel qui émanerait d'une quelconque présence divine n'aurait rien de surprenant. Ainsi, à propos de la mort de Virginie, il signale que Félicité « n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts; pour de pareilles âmes, le surnaturel est tout simple » (p.54). La foi religieuse se trouve reléguée par la modernité positiviste dans le cœur des simples, dernier sanctuaire d'une foi vivante.

Ce qui pose problème, c'est alors la moralité du conte, loin d'être transparente. Certes, après le baiser égalisateur des deux femmes, Félicité semble personnifier Charité grâce à cette multiplication des dévouements, mais cette valeur référence chancelle et se trouble sous les coups de la dégradation de celle qui est censée l'incarner. La servante se réduit au perroquet vivant, ou c'est plutôt le perroquet qui réduit Félicité. C'est en effet lors de sa course-poursuite de Loulou que Félicité devient sourde et qu'elle commence à se couper de l'extérieur : « Elle eut du mal à s'en remettre, ou plutôt ne s'en remit jamais […]. Le cercle de ses idées se rétrécit encore, et le carillon des cloches, le mugissement des bœufs n'existaient plus. Tous les êtres fonctionnaient avec le silence des fantômes » (p.65). La dégradation se donne également à lire lors de l'empaillage du perroquet. Félicité passe du symbole fort de l'oiseau au fétichisme; elle s'extasie devant le perroquet réifié et lui voue une admiration qui prend le relais de celle qu'elle éprouvait pour Dieu. Ce fétichisme perce dès la mort de Virginie, et ce, en même temps qu'une sorte de nécrophilie : c'est elle qui fait la toilette du cadavre et le pose en bière, prenant bien soin d'étaler les cheveux : « Ils étaient blonds, et extraordinaires de longueur à son âge. Félicité en coupa une grosse mèche, dont elle glissa la moitié dans sa poitrine, résolue à ne jamais s'en dessaisir » (p.54). Par ailleurs, tous les objets rassemblés dans sa chambre sont des fétiches, notamment un « petit chapeau de peluche, à longs poils, couleur marron » (p.57), tout mangé de vermine et ayant appartenu à Virginie. Les cheveux étaient une sorte de matière vivante et un stade de la fixation; quant à la peluche, elle est morte mais pourrie surtout, ce qui est une façon de rappeler le vivant, le vivant en décomposition. Félicité garde religieusement tous les souvenirs de Virginie dans la « chapelle » de sa chambre contenant à la fois des objets religieux et des choses hétéroclites, nouveau mausolée où les « bonnes Vierges » (p.69) côtoient les cahiers d'écriture des enfants. Dernier élément patent :

l'attitude de Félicité face au perroquet. Du vivant de l'animal, Félicité ne le caresse jamais mais une fois mort et même empaillé, elle tente de le récupérer par un dernier attouchement : « Bien qu'il ne fût pas un cadavre, les vers le dévoraient; une de ses ailes était cassée, l'étoupe lui sortait du ventre. Mais, aveugle à présent, elle le baisa au front, et le gardait contre sa joue » (p.75).

Son mysticisme vire donc à la pathologie tant mentale que physique. Flaubert, grâce à ces deux éléments (dépérissement et fétichisme de la servante) brouille donc les cartes d'une moralité qu'on pensait univoque.

B) Frédéric ou la forme quasi achevée du non-héros

« Je ne suis plus, hélas ! que l'ombre de moi-même,
Que la tombe vivante où git tout ce que j'aime,
Et je me survis seul;
Je promène avec moi les dépouilles glacées
De mes illusions, charmantes trépassées
Dont je suis le linceul. »

Théophile Gautier, *Poésies complètes*

Pourquoi choisir *L'Éducation sentimentale* dans ce corpus ? Plusieurs raisons motivent ce choix. La première est à trouver dans la référence que constitue Frédéric Moreau pour tout un pan d'auteurs réalistes et naturalistes du XIXe siècle. *L'Éducation sentimentale* reflète les interrogations modernes qui affectent les écrivains du XIXe siècle et c'est en ce sens que Flaubert est révéré comme un maître et revendiqué comme modèle. Zola déclare dans un article de *La Tribune* du 28 novembre 1869 être « en plein éblouissement », que cette œuvre est « une pure symphonie » et que « sa méthode est excellente ».
La seconde se situe dans le fait que cette figure constitue à mon sens la forme la plus aboutie du non-héros : l'auteur a écarté de son personnage toute forme de sacralisation ou d'héroïsation pour n'en garder que la substance médiocre. Il convient alors d'étudier les moyens de mise en œuvre d'une telle banalisation.

I) Une stature de héros fragile

Si « l'ossature » de Frédéric est fragile, c'est parce que le personnage incarne tour à tour la jeunesse naïve, le statisme ou encore la passivité du jeune homme romantique. Des réclamations n'ont d'ailleurs pas tardé à s'élever contre ce choix de Frédéric comme héros. La voix d'Henry James est, à cet égard, significative dans son *Introduction à Madame Bovary* : « Frédéric est vraiment trop pauvre pour ce rôle, trop chétif pour le poids qu'il doit porter; et nous ressentons avec une sorte d'embarras, certainement avec une sorte de compassion,

l'impression qu'un personnage devrait avoir la responsabilité de prévenir chez son créateur un gaspillage excessif de foi »[111].

1) De la naïveté à la lâcheté

Un des paradigmes qui revient le plus souvent chez Frédéric est celui de la jeunesse. Le roman débute au moment où il est « nouvellement reçu bachelier » (p.11). Il s'agit avant tout d'un « jeune homme » (p.11). L'expression de « jeune homme » est, d'ailleurs, largement péjorative chez Flaubert. Dans son *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert définit ainsi la notion : « Toujours farceur- Il doit l'être- S'étonner quand il ne l'est pas »[112], notion qui ne commande pas le sérieux et l'important. Si le côté « farceur » a été soigneusement expurgé de la rédaction officielle du roman, il apparaît toutefois dans les scénarios préparatoires. Le sous-titre *Histoire d'un jeune homme* n'a alors plus rien de surprenant : il constitue une sorte d'avertissement, d'annonce du manque de sérieux de Frédéric.

La première rencontre que le provincial fait est celle de Jacques Arnoux et concourt à montrer Frédéric comme un jeune premier ingénu, à qui rien n'est arrivé tandis qu'Arnoux fait figure de mentor expérimenté et versé dans l'art mondain : « Il était républicain ; il avait voyagé, il connaissait l'intérieur des théâtres, des restaurants, des journaux, qu'il appelait familièrement par leurs prénoms ; Frédéric lui confia bientôt ses projets ; il les encouragea » (p.13). A cet égard, la période de cette phrase est significative : l'apodose, beaucoup plus longue que la protase dit l'expérience d'Arnoux capable de prodiguer des conseils avisés à son jeune interlocuteur. L'homme a d'ailleurs auprès de lui une certaine aura : « Frédéric éprouva un certain respect pour lui » (p.13). D'emblée, le caractère d'Arnoux absorbe celui de Frédéric.

La niaiserie de Frédéric se lit également face à M. Dambreuse. Au chapitre trois de la deuxième partie, ce dernier veut persuader le jeune homme d'acheter des actions dans l'Union Générale des Houilles françaises, et ce, en échange d'un poste de secrétaire général : « Mais il ne fallait point, dit le banquier, qu'il fût dépendant de personne. Le meilleur moyen, c'était de prendre des actions » (p.203). M. Dambreuse est un roué qui veut convaincre un niais des

111 Henry James, *Gustave Flaubert*, Éditions de L'Herne, 1998.

112 Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* in *Œuvres complètes*, tome II, « L'Intégrale » aux Éditions du Seuil, 1964, p.310.

bienfaits du capitalisme. Le jeune homme a la naïveté de croire aux aspects humanitaires d'une telle opération : « La Société imaginait une chose nouvelle, qui était d'intéresser les ouvriers à son entreprise » (p.202) alors que le rouage essentiel est l'argent qui, pour produire du bénéfice, se voit brusquement doué de qualités humaines. C'est aussi un éternel indécis qui ne sait prendre parti pour tel ou tel parti politique, tel ou tel personnage ; ses pensées sont souvent calquées sur celles d'un autre personnage. Ainsi, lorsqu'il parle du droit de résistance chez les Dambreuse ce n'est pas sans se rappeler de « quelques phrases que lui avait dites Deslauriers » (p.252).
Dépourvu d'expérience, Frédéric l'est aussi d'argent. Au chapitre premier, il « ne possédait plus un centime au fond de sa bourse » (p.16). Le début du chapitre six insiste encore, par un rythme ternaire, sur ce dénuement : « Ruiné, dépouillé, perdu ! » (p.103).

Dès le chapitre liminaire, voire même dès les premières notes descriptives concernant Frédéric, ce dernier est caractérisé par son inertie : « Un jeune homme, de dix-huit ans […] restait auprès du gouvernail, immobile » (p.11). Il en va de même pour son regard plongé imperceptiblement dans la même direction : « A travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices » (p.11). L'imparfait à valeur durative dit à lui seul le statisme du personnage. Frédéric est déjà figé dans une pose lorsqu'il prend le bateau pour Nogent. C'est le cliché du jeune homme romantique qui retrouve sa province : son portrait utilise clairement tous les éléments de la Figure du Romantique : cheveux flottants au vent, inséparable album, solitude fière et air contemplatif. Ces quelques phrases de description en attestent : « Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras […] contemplait des clochers » (p.11). Ce physique et ce statisme autorisent une forte analogie avec le personnage du tableau *Der Wanderer über dem Nebelmeerde* de Friedrich en 1818. Plus loin dans le premier chapitre, Frédéric bouillonne d'impatience et s'étonne de ne pas avoir été encore distingué par la vie, état d'esprit du jeune romantique désenchanté : « Il trouvait que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tardait à venir » (p.12). Dès la deuxième page du roman, la formule emphatique pèse d'emblée sur l'opinion que le lecteur conçoit du personnage. S'il « joue » au mélancolique, c'est parce qu'en bon épigone du romantisme, il juge que la mélancolie est un sentiment à la mode. Son romantisme joue en quelque sorte le rôle que jouait au XVIIe siècle la préciosité : il suffit à l'isoler du commun des

mortels pour lui.

En faisant de son personnage un être trop romantique, Flaubert fait une critique discrète mais non moins acerbe du romantisme qui annihile toute originalité de l'individu. Si Frédéric ne fait rien, c'est parce qu'il veut aller partout en même temps et ne sait pas faire le bon choix. La phrase suivante en fournit un juste exemple : « Il voulait se faire trappeur en Amérique, servir un pacha en Orient, s'embarquer comme matelot » (p.105). La démesure de ses ambitions lui sert finalement de prétexte à ne rien faire. C'est ici la tendance orientaliste du romantisme qui est visée par l'auteur. Les rêves du jeune homme sont constamment chargés d'un exotisme oriental, représenté tantôt par l'apparence créole de Madame Arnoux, tantôt par la prétendue origine turque de la maquerelle. Ses rêves sont entièrement nourris de poncifs romantiques. Frédéric croit rêver dans l'intime de sa singularité, rêver sur mesure; il rêve,au contraire, comme tout le monde et les rôles qu'il endosse sont tout faits : écrire *Sylvio, le fils du pêcheur*, ce n'est rien d'autre que jouer au poète, suivre les leçons de Pellerin, c'est jouer au peintre...

L'« éducation » de Frédéric ne peut suivre un mouvement ascendant dans la mesure où il ne privilégie rien. Le schéma romantique consisterait au moins à préférer l'amour au politique, l'idéal au réel mais au début du roman, le réel est déjà accompli : lorsqu'arrive Frédéric, Madame Arnoux est déjà mariée. Il n'essaye même pas d'entretenir l'idéal après le rendez-vous manqué. L'écrivain de *L'Éducation sentimentale* force le lecteur à rejeter une lecture romantique, celle-là même qui aurait « héroïcisé » Frédéric et fait admirer ses actions.

Le statisme de Frédéric est, en outre, révélé grâce à une circularité du temps. Toute la structure romanesque du roman est basée sur cette technique. De prime abord, on aurait envie de voir en Frédéric un voyageur, un « découvreur » mais il s'agit en fait de faux voyages porteurs de désillusions et d'échecs. Les chapitres sont ponctués par les incessants aller-retour entre Paris et Nogent : Frédéric part de Paris à Nogent (I, 1), retourne à Paris (I,3). Il arrive à Paris (II,1) pour repartir à Nogent (II,4). Au chapitre six de la deuxième partie, le jeune homme retourne à Nogent et ainsi de suite. Flaubert explique dans une lettre à Huysmans de mars 1879 qu'il « n'y a pas progression d'effet. Le lecteur, à la fin du livre, garde l'impression qu'il avait dès le début »[113].

113 Gustave Flaubert, Lettre à Huysmans du 7 mars 1879, *Correspondance*, volume V, La Pléiade, Gallimard, 2007, p.568.

Frédéric apparaît comme un être passéiste ; incapable de prendre une décision ou de faire le premier pas. Il se demande « va-t-elle enfin me parler ? » (p.17) alors même que l'homme se doit de faire le premier pas dans la rencontre amoureuse. Et quand il se décide à faire un pas, il le fait de manière on ne peut plus médiocre : « Comment obtenir une invitation chez Arnoux ? Et il n'imagina rien de mieux que de lui faire remarquer la couleur de l'automne » (p.17-18) : le sujet de conversation est prosaïque et ennuyeux. De manière générale, Frédéric a du mal à soutenir un projet qui s'étende dans le temps : il arrive péniblement au bout de ses études de droit, se décourage très facilement et sombre dans une inactivité totale : « Se considérant comme un homme mort, il ne faisait plus rien, absolument » (p.105). Dans l'adversité, il se dédommage systématiquement; c'est la raison pour laquelle le lecteur le trouve, à la première page, s'embarquant pour Nogent « et il se dédommageait de ne pouvoir séjourner dans la capitale, en regagnant sa province par la route la plus longue » (p.11). Il se dédommage d'une manière analogue de sa déception envers Madame Arnoux en s'offrant un festin au Café Anglais : « Il courut au Café Anglais, y soupa splendidement » (p.123).

Son statut de personnage principal ne lui confère aucun rôle privilégié. A aucun moment du récit, il ne participe et n'a prise sur l'événement dont la logique lui échappe la plupart du temps. Ballotté par la foule, il n'est qu'un badaud de l'histoire qui assiste à tout cela en spectateur « fasciné ». L'attitude de Frédéric lors de la prise des Tuileries éclaire pleinement cette passivité. En effet, un contraste apparaît entre la nonchalance dont il fait preuve (« s'amusant extrêmement » à la p. 301) et les faits constatés (« Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle » à la p.301). La nonchalance qui se transforme progressivement en absence totale d'implication révèle un Frédéric froid et tout emprunt d'égoïsme. Et lorsqu'enfin il manifeste une réaction personnelle, il s'agit de pur égoïsme : « Frédéric fut ébranlé par le choc d'un homme qui, une balle dans les reins, tomba sur son épaule, en râlant. A ce coup, dirigé peut-être contre lui, il se sentit furieux » (p.301). Le geste qui suit n'indique aucune intention de participer à l'assaut, comme le croit, par erreur, le garde national : ce n'est en fait qu'un mouvement d'humeur. Plus tard, lorsqu'il sent sous son pied « quelque chose de mou ; c'était la main d'un sergent en capote grise, couché la face dans le ruisseau » (p.301), aucune trace de pitié n'est décelable chez lui. Son regard capte immédiatement d'autres détails, sujets de nouveaux divertissements : de nouveaux arrivants, des marchands de vin…

Le passage qui éclaire surtout l'attitude passive de Frédéric est celui du rendez-vous manqué avec Madame Arnoux à la fin de la deuxième partie. Alors que l'émeute gronde dans les rues de Paris, Frédéric va attendre plusieurs heures Madame Arnoux. Au grouillement de la foule s'oppose donc le statisme du jeune homme qui ne cesse de penser au moment fatidique. D'où les nombreuses notations de temps : « Dès onze heures » (p.289), « deux heures enfin » (p.290), « quatre heures à sa montre » (p.291). Frédéric ne ressent à aucun moment la révolte politique, trop occupé à être dans l'expectative du rendez-vous amoureux. Ce dernier va attendre sept heures, des heures qui s'opposeront à la décision brusque de retrouver Rosanette le lendemain : « Une idée folle lui vint, une réaction de jeunesse. Il traversa la boulevard » (p.295). Dans une phrase à allure de boutade : « Je suis la mode, je me réforme » (p.295), Flaubert suggère que le jeune homme consommera dans les bras de la Maréchale les regrets de ce rendez-vous manqué. Ce qui aurait pu apparaître comme un choix libre et autonome de la part de Frédéric, la décision d'être avec Madame Arnoux ou avec Rosanette, se relève être un choix par défaut, pour mieux dire une simple compensation à ses frustrations de la veille. Encore un fait supplémentaire que subit le jeune homme ! Lorsque Frédéric s'exclame « je me réforme », il est bien évident qu'aucune rénovation, d'ordre politique ou sentimental, ne vient révolutionner sa vie.

Le début des manifestations permet de confronter un groupe de jeunes révolutionnaires, aux actions courageuses et hardies, et Frédéric, empêtré dans son éternel immobilisme. Lorsqu'il sort de chez lui, il croise une « colonne d'étudiants qui arrivait » (p.289). En une phrase concise, Flaubert résume toute la lâcheté de son personnage : « Il se réfugia vivement dans la rue de l'Arcade » (p.289). Plus loin, quand de jeunes révolutionnaires sont arrêtés, « Frédéric, malgré son indignation, resta muet ; on aurait pu le prendre avec les autres, et il aurait manqué Madame Arnoux » (p.290). Son mutisme et son immobilisme physique fait opposition à la marche décidée des manifestants et à son propre bouillonnement intérieur. Ce qu'il observe dans la rue est mu par la paresse, la facilité : « Par désœuvrement, il examinait les rares boutiques : un libraire, un sellier, un magasin de deuil » (p.290). La perplexité du personnage passe ici par le regard. Ce dernier est d'ailleurs mobile (encore un autre jeu de contraste avec son attitude statique) : « Il se planta au coin de la rue de la Ferme et de la rue Tronchet, de manière à voir simultanément dans toutes les deux » (p.291). Cet immobilisme conduit Frédéric à une fragilité physique et psychologique : « Il souffrait du froid aux pieds. Il se

sentait dissoudre d'accablement » (p.291). La juxtaposition de ces deux phrases extrêmement brèves « mime » ce dénuement.

Dans cet extrait, un mouvement *decrescendo* se lit, et ce, pour illustrer l'inaction du jeune protagoniste. En effet, si dans la matinée, Frédéric avait assisté, imperturbable, à la progression des manifestations, il avait, depuis qu'il était deux heures, complètement oublié ces troubles politiques parce que tout entier tourné vers son attente. Cette inaction fait ainsi de Frédéric un personnage désolidarisé, en rupture avec une révolution sociale et politique et un homme d'échec qui va rater l'occasion de rencontrer l'amour. Si une part de hasard joue un rôle dans les « avortements » de Frédéric, cette part-là est bien minime face à une autre raison, beaucoup plus prégnante, la lâcheté du jeune homme. Sous la plume de Gérard Genette dans *Figures I*, il est un « rêvasseur velléitaire »[114]. A maintes reprises, le terme de « lâcheté » et ses dérivatifs sont employés dans le roman à propos du personnage : « Je l'enverrai peut-être, dit lâchement Frédéric » (p.91) en parlant d'une ombrelle destinée à Madame Arnoux ou encore « le lendemain, par une dernière lâcheté, il envoya un commissionnaire chez Mme Arnoux » (p.294), lors de son rendez-vous manqué avec cette dernière. L'adjectif « dernière » revêt toute son importance car il signale que la lâcheté de Frédéric n'est pas dû à un événement en particulier mais qu'il s'agit bien d'un des traits constitutifs de son caractère.

L'interrogation qui se pose alors est l'origine de cette lâcheté. Deux hypothèses sont envisageables : celle d'une lâcheté dûe à la paresse de Frédéric, l'autre dûe à une rêverie continuelle qui mène le jeune homme à une nonchalance dont la conséquence directe est la lâcheté. Lorsque Gérard Genette évoque Frédéric, il parle bien d'un « rêvasseur ». Cette propension se manifeste à de nombreuses reprises dans l'œuvre, notamment lorsqu'il se rend au Jardin des Plantes. Le lieu parisien lui inspire des voyages lointains, orientaux qui marquent une sorte de romantisme de la pensée. Le paysage qu'il a sous les yeux se transfigure en un lieu exotique et paradisiaque :« La vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées » (p.80). Lorsqu'il se rend au Louvre, il s'imagine Madame Arnoux « seigneuresse des Castilles ou des Flandres […], assise, avec une fraise empesée et un corps de baleines à gros bouillons » (p.80). Lors de

114 Gérard Genette, *Figures I*, collection « Tel Quel » aux éditions du Seuil, 1966, p.226.

ses promenades parisiennes, le jeune homme s'évade, élabore des scénarios ; il n'observe jamais vraiment ce qu'il a sous les yeux. Cette fuite de la réalité est symptomatique du personnage, qui associe toujours un mot à une image rêvée, fantasmée. Ainsi, le mécontentement du peuple devient l'image d'un « flot d'hommes aux bras nus envahissant le grand salon de Mme Dambreuse, cassant les glaces à coups de pique » (p.152). Ces rêves de grandeur qui colorent cette vision en un épisode épique sont évidemment de l'ordre du fantasme, non du projet.

A contrario, ses rêves personnels d'avenir sont toujours réalistes. Concernant son avenir professionnel, Frédéric se voit au début du roman « dans une cour d'assises, par un soir d'hiver, à la fin des plaidoiries, quand les jurés sont pâles » (p.97). Lorsqu'on fait des études de droit, s'imaginer plaider dans une cour d'assises ne constitue pas un rêve insensé. Le message de Flaubert se dévoile en filigrane : si les rêves d'avenir de Frédéric ne sont pas irréalisables et qu'il échoue pourtant, n'est-ce pas pour signaler qu'il est anormal, voire indigne que le jeune homme ne parvienne pas à atteindre les buts qu'il s'était fixés ?

Frédéric s'embourbe également dans une sorte d'engourdissement moral et physique. Ce terme est familier à Flaubert qui aime à le réutiliser dans ses romans. Voici la première page de *Bouvart et Pécuchet* : « Tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été »[115]. Lors de la vente aux enchères du mobilier de Madame Arnoux, Frédéric, engourdi, a un pouvoir d'action bien limité : « La monotonie des mêmes voix, des mêmes gestes, l'engourdissait de fatigue, lui causait une torpeur funèbre, une dissolution » (p.426). Les rares fois où il agit, et qui plus est courageusement, la fatigue s'empare de lui aussitôt après : « Il était fier d'avoir vengé Mme Arnoux en lui sacrifiant une fortune ; puis il fut étonné de son action, et une courbature infinie l'accabla » (p.429). En fait, sa résistance physique est proportionnelle à sa volonté. Tout est en demi-teinte avec lui : il n'est pas robuste mais très peu malade, même s'il se fait parfois lâchement porter pâle : « J'ai été malade » (p.400) prétexte t-il à Madame Dambreuse.

115 Gustave Flaubert, *Bouvart et Pécuchet*, La Pléiade, Gallimard, 1952, p.713.

2) Égoïsme ou ignorance ?

Lorsqu'on parcourt *L'Éducation sentimentale*, la question légitime qui effleure tous les esprits est la suivante : Frédéric a-t-il pour trait de caractère l'ignorance ou l'égoïsme ? Loin de les dissocier, il faut considérer en fait que le premier appelle le second. La frontière devient alors plus que poreuse entre ces deux termes. Pour illustrer cette réponse, nous nous intéresserons tout particulièrement à l'attitude de Frédéric lors de la journée des Tuileries, cette dernière étant constituée de deux grands moments : la montée de l'émeute et la prise des Tuileries.

Dès les prémices de l'émeute, Frédéric est aux premières loges : « Le bruit d'une fusillade le tira brusquement de son sommeil ; et, malgré les instances de Rosanette, Frédéric, à toute force, voulut voir ce qui se passait » (p.299). Cette montée de l'émeute se coule en fait dans le temps personnel de Frédéric, c'est-à-dire les quelques heures qui vont de son réveil jusqu'à sa rencontre avec Hussonnet. Les éléments qu'il découvre en sortant ne sont pas « choisis » : Frédéric regarde tout ce qui se passe autour de lui, les faits importants comme les incidents mineurs. Pour lui, les éléments de l'insurrection (« On avait arraché les grilles de l'Assomption. Plus loin, il remarqua trois pavés au milieu de la voie, le commencement d'une barricade, sans doute, puis des tessons de bouteilles, et des paquets de fil de fer pour embarrasser la cavalerie », p.299) sont dignes d'un intérêt semblable à celui d'un couple se disputant : « Un homme en bonnet grec […] se disputait avec une femme coiffée d'un madras » (p.300).

Le personnage principal vit donc la montée de l'émeute de manière informe et qui plus est limitée : « Des compagnies de ligne occupaient les rues Saint-Thomas et Fromenteau. Une barricade énorme bouchait la rue de Valois » (p.300). Parfois même, le regard de Frédéric est obstrué parce que tributaire d'une lumière défaillante ou d'une trop grande distance : « Les maisons par derrière, le dôme du Louvre en face, la longue galerie de bois à droite et le vague terrain qui ondulait jusqu'aux baraques des étalagistes, étaient comme noyés dans la couleur grise de l'air, où de lointains murmures semblaient se confondre avec la brume, -tandis qu'à l'autre bout de la place, un jour cru, tombant par un écartement des nuages sur la façade des Tuileries, découpait en blancheur toutes les fenêtres » (p.302). Loin d'être historique, la réalité relève à bien des égards de l'anecdotique.

Il en va de même du regard porté par Frédéric sur la foule considérée comme un agrégat

précaire et disparate. La foule est en quelque sorte disséquée par le jeune homme : il y distingue un « grand jeune homme pâle » (p.299) quelque peu énigmatique, son voisin « en bonnet grec et portant une giberne » (p.300) ou encore « un jeune garçon en serpillière » (p.300). Perdu dans cette foule qui semble l'absorber, Frédéric perd un peu de son statut principal : il ne participe ni n'a de prise sur l'événement historique. Il est un simple badaud de l'Histoire, qui assiste aux événements de manière complètement détachée. Les phrases suivantes en attestent : « Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle » (p.301). L'expression « n'avaient pas l'air » dit à quel point Frédéric n'a aucune prise sur la réalité. Il ne réagit pas face aux horreurs qui se déroulent pourtant sous ses yeux. Et, lorsqu'il manifeste une réaction, il s'agit de pur égoïsme : « Frédéric fut ébranlé par le choc d'un homme qui, une balle dans les reins, tomba sur son épaule, en râlant. A ce coup, dirigé peut-être contre lui, il se sentit furieux ; et il se jetait en avant quand un garde national l'arrêta » (p.301). Ce geste en avant n'est nullement un acte patriotique, comme le croit le garde, mais un simple réflexe. L'analogie avec Fabrice Del Dongo dans *La Chartreuse de Parme* est alors patente. Ce dernier était « surtout scandalisé de ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles »[116].

Le jeune homme ne réagit pas plus lorsqu'il trouve sur son chemin « près de l'Arc de Triomphe un cheval mort, étendu » (p.302). Pis : devant la rue Fromenteau, l'amas de morts ne suscite aucune réaction chez Frédéric et Hussonnet : « Des cadavres de soldats étaient entassés sur de la paille. Ils passèrent auprès impassiblement, étant même fiers de sentir qu'ils faisaient bonne contenance » (p.304). Ce début de troisième partie efface Frédéric au profit du peuple qui devient LE personnage principal. Le jeune homme est plus que jamais réduit au rôle de spectateur, un spectateur condamné par sa nature velléitaire et timorée à ne rien connaître de l'Histoire qui se déroule pourtant sous ses yeux. Flaubert lui-même craint que le peuple qui fait l'Histoire ne prenne la place de son personnage principal. C'est ce qu'il confesse dans sa lettre du 14 mars 1868 : « J'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements de 48 ! J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans. C'est là le défaut du genre historique »[117]. Le « remède » trouvé par l'écrivain est patent : tous les événements historiques nous parviendrons par un filtre privilégié, Frédéric, qui croise

116 Stendhal, *La chartreuse de Parme*, Le Divan, 1927, p.76.

117 Gustave Flaubert, Lettre à Jules Duplan du 14 mars 1868, *Correspondance*, volume III, La Pléiade, Gallimard, 1991, p.734.

l'Histoire par hasard. Chaque grand moment de sa vie se superpose à un fait politique majeur, ce qui permet de lire l'Histoire de l'intérieur, une Histoire morcelée et incomplète.

A la fin de la deuxième partie, lorsque Frédéric rate le rendez-vous avec Madame Arnoux, il va également faire preuve d'égoïsme. Il s'agit du moment où, Marie n'étant pas venue, le jeune homme tente d'expliquer cette absence. Il envisage deux hypothèses nouvelles liées essentiellement à lui et à Marie, comme s'il n'existait au monde personne d'autre sinon eux : « Qui la retenait ? Si elle était malade, on l'aurait dit ! Était-ce une visite ? Rien de plus facile que de ne pas recevoir » (p.291). A chaque fois, le mouvement de la pensée est identique : il s'agit de formuler une hypothèse pour la réfuter aussitôt. Et lorsqu'il émet une hypothèse plausible « c'est l'émeute » (p.291), il la réfute de suite : « Mais son quartier était tranquille » (p.291). L'amour de Frédéric est si égoïste qu'il ne peut prendre en compte l'éventualité d'un événement extraordinaire pour expliquer l'absence de Madame Arnoux.

L'ignorance de Frédéric, que nous avons largement explicité, n'est pas sans conséquence sur le jeu des focalisations dans *L'Éducation sentimentale*. En effet, sa naïveté et les lacunes de son jugement obligent Flaubert à lui apporter du renfort, alors même que la volonté de l'écrivain était de décrire les personnages secondaires et les événements en focalisation interne. Ainsi, au début du roman, tout semble passer par le regard du jeune homme, à l'instar du portrait physique de Sénécal : « Ce garçon déplut à Frédéric. Son front était rehaussé par la coupe de ses cheveux taillés en brosse. Quelque chose de dur et de froid perçait dans ses yeux gris ; et sa longue redingote noire, tout son costume sentait le pédagogue et l'ecclésiastique » (p. 63). La description pour le moins dépréciative du visage et de la toilette de Sénécal passe bien par le jugement et le ressenti de Frédéric mais le portrait moral de ce même personnage pose problème. Il est décrit ainsi à la p.65 : « Républicain austère, il suspectait de corruption toutes les élégances, n'ayant d'ailleurs aucun besoin, et étant d'une probité inflexible ». Ce portrait excède la seule opinion de Frédéric qui ne peut, à ce stade du roman, formuler un tel jugement sur son caractère. Plus la galerie des personnages s'étoffe et moins Flaubert se tient à son projet initial : la peinture de la société tributaire de la conscience du héros.

3) L'absence d'intrigue

Contrairement à Balzac qui construisait très souvent son récit à la façon d'un drame, Flaubert préfère épurer au maximum l'intrigue de *L'Éducation sentimentale*. Émile Zola n'est pas passé à côté de cette pratique flaubertienne en affirmant dans un article du *Messager de l'Europe* en 1875 : « Gustave Flaubert refusait toute affabulation romanesque et centrale. Il voulait la vie au jour le jour, telle qu'elle se présente […]. Pas d'épisodes préparés de longue main, mais l'apparent décousu des faits, le train-train ordinaire des événements, les personnages se rencontrant, puis se perdant et se rencontrant à nouveau »[118]. Si l'intrigue est décousue, voire déconstruite, la figure du héros ne peut s'en sortir indemne. Il suit imperceptiblement le même mouvement que l'histoire. Frédéric au lieu de se composer, c'est-à-dire, de se former, de s'éduquer aux lois du monde et de l'amour, se décompose, s'effrite. On en trouve pléthore d'exemples dans le roman. Si l'on considère le début de la troisième partie, on trouve en ce début de premier chapitre un Frédéric tenté par la vie politique mais très vite, il s'en retire pour rejoindre Rosanette, ses idées trop avancées effrayant les révolutionnaires comme les réactionnaires : « Frédéric, homme de toutes les faiblesses, fut gagné par la démence universelle » (p.312). Au discours indirect libre, Flaubert raconte une autre tentative de Frédéric, encore avortée : « Quelle fatale idée que cette candidature ! »(p.322). La fin du roman va dans le même sens : la passion qui aurait pu, enfin, être assouvie entre les deux amoureux, échoue : « Madame Arnoux ôta son chapeau. La lampe, posée sur une console, éclaira ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine. Pour lui cacher cette déception, il se posa par terre à ses genoux » (p.435-436).

L'absence d'intrigue est effective grâce à une autre technique toute flaubertienne, celle du blanc, que commentait ainsi Marcel Proust dans un article de la N.R.F. de janvier 1920 : « A mon avis, la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale* ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. « Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal ! ». Ici un « blanc », un énorme « blanc » et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant un lieu de quarts

118 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes* in *Œuvres complètes*, tome X, Nouveau Monde éditions, 2004, p.512.

d'heure, des années, des décades… »[119].

Flaubert aime à user de l'ellipse temporelle pour déconstruire son intrigue, briser une continuité temporelle. L'exemple pris par Proust illustre parfaitement ce procédé. Entre les chapitres cinq et six de la troisième partie, pas moins de seize années ont passé. En quelques phrases, Flaubert dit à la fois le passage de toutes ces années, probablement remplies de désœuvrement, d'ennui et de vieillissement et l'échec de son personnage : « Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides ; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué » (p.433). Les blancs structurent le texte pour mieux rendre visible la discontinuité et l'inanité des vies, celle de Frédéric en premier lieu. L'auteur aime à multiplier les paragraphes brefs et repliés sur eux-mêmes, refusant de faire de la succession de ceux-ci une seule et même « coulée ». Bien après Proust, Barthes avait également signalé cette originalité de la prose flaubertienne en 1973 : « Flaubert : une manière de couper, de trouer, le discours *sans le rendre insensé*. Certes la rhétorique connaît les ruptures de construction (anacoluthes) et les ruptures de subordination (asyndètes) ; mais pour la première fois avec Flaubert la rupture n'est plus exceptionnelle, sporadique […] ; une asyndète généralisée saisit toute l'énonciation »[120].

Le blanc est enfin créé par l'attente même de Frédéric, une attente qui grignote d'autres activités qu'aurait pu exercer le jeune homme et qui rendent la temporalité interne du roman élastique et infinie. Jean-Pierre Duquette évoque ce phénomène dans *Flaubert ou l'architecture du vide* : « Toute la vie de Frédéric Moreau est une perpétuelle attente de quelque chose qui ne se produira pas, d'une impossible réalisation de soi »[121].

II) Le pèlerinage de l'échec

Pour mieux appréhender cette formule de « pèlerinage de l'échec », il nous faut revenir aux différents contenus sémantiques de « pèlerinage ». Si le substantif revêt un sens religieux dans

119 Marcel Proust, article de la N.R.F., janvier 1920.
120 Roland Barthes, *Le plaisir du Texte*, Éditions du Seuil, 1973, p.89.
121 Jean-Pierre Duquette, *Flaubert ou L'architecture du vide*, Presses de l'Université de Montréal, 1972.

son acception première de « voyage individuel ou collectif effectué dans un lieu saint à des fins religieuses et dans un esprit de dévotion », il contient un sens plus étendu de « long voyage, périple ». Ainsi, nous verrons que Frédéric, en passant à côté de toutes ses démarches personnelles ou collectives, entreprend un pèlerinage de l'échec, itinéraire qui le mènera de sa rencontre initiale avec Madame Arnoux à l'évocation de ses amours déçues à la fin du roman.

1) La fragmentation de l'amour

L'échec le plus cuisant que connaît le jeune parisien est amoureux. Cet échec émane de la conception même de l'amour selon Frédéric, à la fois trop romantique et trop disparate.
Un amour, excessivement romantique, pour Madame Arnoux s'installe, et ce, dès le chapitre liminaire. Les clichés qui ont entouré l'apparition de la femme mariée sur le bateau sont explicitement formulés : beauté exceptionnelle et indifférence de la femme aimée, mystère identitaire, apparition quasi mystique. Le terme même d'« apparition » sous-entend, dans un premier temps, une sorte de mysticisme de l'amour (par référence notamment aux apparitions de la Vierge Marie) mais très vite le phénomène est démystifié grâce à la formule « comme une apparition » (p.14). L'expression permet de ravaler la scène à un succédané d'illumination religieuse. Puis, Flaubert, en amendant le « toute seule » par « du moins il ne distingua personne » (p.14), suggère que Frédéric a été victime d'une illusion d'optique.
Cette cristallisation amoureuse, si elle est exemplaire dans ce passage, se répètera tout au long du roman. L'idée est développée par Frédéric lui-même au début de *L'Éducation sentimentale* : « L'amour est la pâture et comme l'atmosphère du génie. Les émotions extraordinaires produisent les œuvres sublimes. Quant à chercher celle qu'il me faudrait, j'y renonce. D'ailleurs, si jamais je la trouve, elle me repoussera. Je suis de la race des déshérités » (p.27). Voilà condensée toute l'esthétique de l'amour romantique. Un seul être est aimé mais cet être est si parfait qu'il en devient inaccessible ; la femme aimée se mue en une sorte de Muse éternelle pour son amant. L'échec amoureux est donc programmé dès le début du roman par Frédéric : « Elle me repoussera », échec qui trouvera son point d'aboutissement lors de la vente aux enchères des objets de l'épouse fidèle. Mais le jeune homme sous-entend bien plus en liant « les émotions extraordinaires » aux « œuvres sublimes ». Son échec amoureux

programmé fournit une excuse à ses futures faillites artistiques. Une telle conception de l'amour aboutit à une négation de soi et de son amour propre, conséquence qui n'échappe pas à Frédéric : « Un souffle intérieur l'enlevait comme hors de lui ; c'était une envie de se sacrifier, un besoin de dévouement immédiat, et d'autant plus fort qu'il ne pouvait l'assouvir » (p.95). On sent poindre ici la critique discrète mais non moins présente de Flaubert concernant le discours romantique, qui ne correspond à personne tant il est impersonnel. Ce type de discours est transposable d'une femme à une autre, comme en atteste ce tête-à-tête avec Madame Dambreuse : « Et leur causerie retombait sans cesse dans l'éternelle question de l'Amour » (p.378). A défaut de vivre cet amour, Frédéric peut au moins en parler et Flaubert affubler ironiquement ce terme d'une majuscule.

Lorsque le jeune homme se confie à Madame Arnoux, l'ambiguïté de l'amour romantique est également dévoilée : « Il lui conta ses mélancolies au collège, et comment dans son ciel poétique resplendissait un visage de femme, si bien qu'en la voyant pour la première fois, il l'avait reconnue » (p.283). En effet, l'amour romantique, c'est à la fois dire à la femme aimée qu'elle correspond trait pour trait à la femme idéale et donc la désigner comme unique et irremplaçable mais aussi, du même coup, faire d'elle un stéréotype conforme à une image préconçue et la priver ainsi d'une existence pour elle-même. Dans cette optique, le roman ressemble plus à une démythification qu'à une exaltation lyrique du sentiment amoureux.

Peut-être Frédéric ne cherchera t-il pas vraiment à la conquérir. Soit il juge les obstacles infranchissables, soit il les annule pour se projeter dans l'objet du désir, ce que Flaubert formule ensuite par la maxime générale : « L'action, pour certains hommes, est d'autant plus impraticable que le désir est plus fort » (p.184). Si Frédéric dresse progressivement une liste des obstacles infranchissables, il n'a pas pensé à prendre en compte dans ceux-ci l'origine bourgeoise de Madame Arnoux qui est une des causes de la réserve de l'épouse fidèle. C'est ce qu'elle avoue à Frédéric : « Ses parents étaient de petits bourgeois de Chartres » (p.183), confidence qu'elle rappelle à la p.283 : « Elle lui dit son existence d'autrefois, à Chartres, chez sa mère ; sa dévotion vers douze ans ». Cette soumission aveugle à une éducation rigoriste expliquera la réserve de Madame Arnoux en même temps que sa fidélité envers son époux.

Une autre question légitime apparaît encore : Madame Arnoux a-t-elle autant d'attraits que le laisse supposer Frédéric ? Ne peut-on pas démystifier cet amour en tentant de décrire la

« vraie » Marie ? Si Frédéric est aveuglé par la première apparition de Madame Arnoux sur le bateau, les autres passagers n'ont même pas eu « l'air de la remarquer » (p.17). Il y a là une ambiguïté, difficile à lever : les passagers ont-ils été indifférents à la jeune femme parce qu'ils étaient trop occupés à vaquer à leur occupation ou parce que son physique n'était pas suffisamment hors du commun pour qu'il soit remarquable ? Les témoignages des autres personnages ne permettent pas plus de lever le voile sur ce point-ci. Deslauriers la trouve « pas mal, sans avoir pourtant rien d'extraordinaire » (p.72) mais on connaît la malveillance de celui-ci envers Frédéric. Quant à Rosanette, elle la juge sévèrement : « Une personne d'âge mûr, le teint couleur de réglisse, la taille épaisse, des yeux grands comme des soupiraux de cave, et vides comme eux ! » (p.424) mais on sait la jalousie qu'elle nourrit envers sa concurrente. *In fine*, tous ces jugements, suspects parce que subjectifs, n'éclairent pas le lecteur sur le véritable pouvoir d'attraction de Madame Arnoux. Le lecteur peut soupçonner le regard du jeune homme de magnifier le portrait de Marie, sans pour autant en être certain.

Quoi qu'il en soit, il est évident que le jeune homme souffre d'une obsession envers Madame Arnoux. Il est si bien habité par sa grande passion que, du moment où le romancier écrit « elle », le lecteur doit comprendre qu'il s'agit de Madame Arnoux. Au chapitre III de la première partie, Frédéric lit, au hasard d'une de ses promenades, sur une plaque de marbre : JACQUES ARNOUX et se demande : « Comment n'avait-il pas songé à elle, plus tôt ? » (p.33). Grammaticalement, le pronom ne peut renvoyer qu'à Madame Dambreuse, citée trois lignes plus haut. La figure de Marie se déduit pourtant sans ambiguïté du nom de son époux. Quelques pages plus loin, le dialogue avec Regimbart est significatif : « La solitude se rouvrait surtout de son désir plus immense que jamais !

-Venez-vous la prendre ? dit Regimbart.

- Prendre qui ?

- L'absinthe ! » (p.53)

Tandis que « la » pour Regimbart désigne son absinthe, pour Frédéric, le pronom ne peut renvoyer qu'à Marie. Ce « elle » est à d'autres passages du texte mis en valeur, par la majuscule ou un soulignement du pronom, comme c'est le cas à la p.143 : « Comment la recevrait-il, *elle*, sa maîtresse future ? ».

L'autre problème amoureux du jeune homme est celui de la dispersion, symptôme que l'on retrouve plus généralement chez lui. Au chapitre V de la deuxième partie, il se trouve pris

entre quatre femmes : Madame Arnoux, Rosanette, Madame Dambreuse et Louise Roque. En fréquentant chacune de ses femmes, Frédéric pense reconstituer une sorte d'idéal amoureux. Avec Madame Dambreuse, il peut vivre un « amour de tête » : cette femme que Frédéric ne trouve « ni grande ni petite, ni laide ni jolie » a une sorte de vocation florale. Sa « robe de taffetas lilas » fera d'elle une « fleur de haute culture » mais une fleur vénéneuse qui n'aura que faire de la mort de son époux. Frédéric trouve en elle le sourire de la mondaine cultivée alors qu'avec Rosanette, il connaît le désir charnel, le divertissement sensuel. Il trouve en Madame Arnoux l'exact opposé de Rosanette, la femme pure, presque mystique : « Tous ses mouvements étaient d'une majesté tranquille » (p.158). Frédéric, par une comparaison à la musique, explique son attirance pour deux femmes au caractère aussi opposé : « La fréquentation de ces deux femmes faisait dans sa vie comme deux musiques : l'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse » (p.159). Mais loin d'être dissociée l'une de l'autre, les deux femmes finissent par se confondre : « Vibrant à la fois, elles augmentaient toujours, et peu à peu se mêlaient » (p.159). L'explication de cette confusion est à trouver dans le fétichisme de Frédéric qui constate des « similitudes entre les deux logements […], Arnoux, souvent, reprenait à l'une ce qu'il lui avait donné, pour l'offrir à l'autre » (p.159). Un principe de vases communicants permet de lier les deux femmes entre elles : « Rosanette, avec son admiration pour les soldats, l'avait agacé toute l'après-midi ; et le vieil amour se réveilla » (p.355). La conjonction des deux figures, aussi opposées soit-elles, est patente. Frédéric finira tout de même par prendre une décision par rapport à Rosanette, celle de rompre avec elle. Mais cette décision est comme relativisée par les propos qu'il tient à la jeune femme essayant de le retenir : « Si tu me connaissais mieux, tu saurais que ma décision est irrévocable » (p.424). Informé des revirements du jeune homme, le lecteur goûte comme un trait comique involontaire cette réplique mélodramatique.

Si le jeune homme représente sa génération, son échec amoureux ne ressemble pas à celui de ses amis. Hormis Dussardier qui voudrait « aimer la même, toujours ! » (p.70), toutes les relations amoureuses de *L'Éducation sentimentale* apparaissent comme vaines. Soit ces relations sont de simples passades, soit elles sont dictées par des sentiments bien peu nobles, comme l'intérêt. Si Martinon courtise la nièce des Dambreuse, c'est parce qu'il pense à une possible promotion professionnelle : « Pour risquer une telle confidence, il devait avoir sur la dot des renseignements avantageux. Or, Martinon soupçonnait Cécile d'être la fille naturelle

de M. Dambreuse ; et il eût été, probablement, très fort de demander sa main à tout hasard. Cette audace offrait des dangers ; aussi Martinon, jusqu'à présent, s'était conduit de manière à ne pas se compromettre ; d'ailleurs, il ne savait comment se débarrasser de la tante » (p.353). Le mariage de Martinon est sans aucun charme : « Il n'y eut pas de bal » (p.379). Autre exemple : lorsque les amis de Frédéric se réunissent pour débattre de sujets divers et variés et que la discussion en vient à l'amour et aux femmes, aucune opinion ne s'avère être positive. « Sénécal […] déclara dogmatiquement que, la prostitution étant une tyrannie et le mariage une immoralité, il valait mieux s'abstenir. Deslauriers prenait les femmes comme une distraction, rien de plus. M. de Cisy avait à leur endroit toute espèce de crainte » (p.70).
L'amour de Frédéric pour Madame Arnoux fait donc exception : les relations amoureuses ont mauvaise presse dans le roman. Entre l'inconstance de Monsieur Arnoux et le cri de soulagement de Madame Dambreuse à la vue du cadavre de son époux, aucun amour n'est épargné. Pour revenir sur l'amour de Frédéric pour Madame Arnoux, non seulement cet échec était programmé dès le début comme nous l'avons vu précédemment, mais le jeune homme est également inapte à saisir sa chance, à forcer le destin et à se rendre maître du hasard.

2) Les déconvenues artistiques

Si Flaubert était respectueux de tous les arts, il n'a jamais douté qu'il serait écrivain et seulement écrivain. A Louise Colet, il écrira en août 1853 : « L'encre est mon élément naturel »[122]. Frédéric, lui, au début de *L'Éducation sentimentale*, ne parvient à se fixer sur aucun projet artistique. Sur le bateau, il pensait pêle-mêle « au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures » (p .12). Il est d'abord tenté par l'écriture des vers : « Il avait composé des vers, pourtant ; Deslauriers les trouva fort beaux » (p.26) avant de se tourner vers la musique qui « lui semblait seule capable d'exprimer ses troubles intérieurs » (p.26) et la peinture pour appréhender mieux « la surface des choses » (p.26).
Du moment où Frédéric commence à écrire, l'échec est déjà visible : « Il composa une lettre de douze pages, pleine de mouvements lyriques et d'apostrophes ; mais il la déchira et ne fit rien, ne tenta rien, -immobilisé par la peur et l'insuccès » (p.35). L'épiphore « rien » dit à elle

122 Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 14 août1853, *Correspondance*, volume II, La Pléiade, Gallimard, 1980, p.395.

seule cette faillite littéraire. Plus loin, le jeune homme tente l'aventure romanesque, encore malheureuse : « Il se mit à écrire un roman intitulé : *Sylvio, le fils du pêcheur* […]. Les réminiscences trop nombreuses dont il s'aperçut le découragèrent ; il n'alla plus loin, et son désœuvrement redoubla » (p.37). Conformément à l'inconstance de son tempérament, il se tourne vers une autre forme d'écrit, la critique : « Il voulut écrire une histoire de l'esthétique, résultat de ses conversations avec Pellerin, puis mettre en drames différentes époques de la Révolution française et composer une grande comédie, par l'influence directe de Deslauriers et d'Hussonnet » (p.160). La superficialité de ces nouvelles décisions émane de ce que le moteur de l'écriture est autrui : c'est sous l'influence de ses amis que Frédéric écrira tel ou tel texte. Le jeune homme change une nouvelle fois d'avis en optant pour l'écriture de l'Histoire : « Pour se distraire de sa passion calamiteuse, adoptant le premier sujet qui se présenta, il résolut de composer une *Histoire de la Renaissance*. Il entassa pêle-mêle sur sa table les humanistes, les philosophes et les poètes […]. En plongeant dans la personnalité des autres, il oublia la sienne » (p.198). Son ardeur gloutonne le fait aller dans tous les domaines avec pour seuls résultats la dispersion et l'oubli de son moi. Son ambition initiale d'être « le Walter Scott de la France » (p.24) sonne alors comme une vaste plaisanterie.

A la fin du quatrième chapitre de la première partie, Frédéric semble se décider enfin entre une carrière littéraire ou picturale : « Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète ; -et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Mme Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation ! » (p.62). Encore cette décision n'est-elle motivée que par un raisonnement plus que léger, loin de réelles motivations pour l'art pictural : le fait de plaire à Marie. L'adverbe « sérieusement » fait saillie dans la phrase : il permet de démystifier comme une plaisanterie la grandiloquence du dilemme. Une simple contemplation de la Seine, une nuit, suffit à l'inciter à embrasser cette carrière. La conclusion de ce chapitre est sans appel de la part de Flaubert : « Son visage s'offrait à lui dans la glace. Il se trouva beau et resta une minute à se regarder » (p.62). Le passage où se décide la carrière artistique de Frédéric se conclut par une contemplation narcissique, un tableau qui ne coûte aucun effort à son créateur.

« Le lendemain, avant midi, il s'était acheté une boîte de couleurs, des pinceaux, un chevalet. Pellerin consentit à lui donner des leçons » (p.63). C'est comme si, pour le jeune homme, le fait d'acheter ou d'obtenir quelque chose suffisait à lui donner le talent artistique. La matière

est complètement subordonnée à l'objet auquel le héros voue une espèce de culte. Pour lui, c'est en ayant ce qu'a un peintre, en humant l'atmosphère d'un lieu à la mode qu'il deviendra lui-même artiste. Quant aux cours que Pellerin accepte de dispenser à son ami, ils sont teintés de critique. En effet, l'arrivée brusque de Deslauriers et Sénécal chez Frédéric perturbe le premier cours qui se transforme rapidement en une discussion théorique et doctrinale : « Pellerin et Frédéric examinaient ensemble la palette, le couteau, les vessies, puis ils vinrent à s'entretenir du dîner chez Arnoux » (p.63). A supposer que Frédéric eût vraiment suivi ses leçons, Pellerin n'était pas le meilleur maître qu'il pût choisir. L'artiste de *L'Éducation sentimentale* fait souvent preuve de mauvais goût qui confine parfois au macabre, défaut quelque peu gênant pour un peintre. Il décide, on ne sait par quelle excentricité d'humeur, d'offrir pour sa fête à Madame Arnoux une « espèce de danse macabre, hideuse fantaisie d'une exécution médiocre » (p.92). Plus tard, l'enfant mort de Frédéric et Rosanette lui inspirera un « beau modelé ». Cette inspiration morbide sera reprise par Zola dans *L'œuvre* puisque Claude Lantier lui-même peindra le cadavre de l'enfant que Christine lui a donné à la fin du chapitre IX : « Il céda enfin, alla prendre une petite toile, commença une étude de l'enfant mort […]. Il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle, un sujet dont l'étrange intérêt le passionna »[123]. Le travail et l'effort que nécessite l'élaboration d'une toile est étrangère à Frédéric, incapable de se concentrer : « Il travaillait chez Pellerin […]. Puis ses yeux, abandonnant son ouvrage, se portaient sur les écaillures de la muraille, parmi les bibelots de la muraille […] ; et, tel un voyageur perdu au milieu d'un bois et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement, il retrouvait au fond de chaque idée le souvenir de Mme Arnoux » (p.67). Si Frédéric échoue ici, c'est bien à cause de sa fainéantise et de ses rêvasseries continuelles.

Frédéric abandonne à tant de reprises ses essais littéraires ou picturaux que Flaubert ne juge même plus utile de nous le signaler dans le récit. Tous les projets de Frédéric, parce qu'ils ne sont mus par aucune énergie qui se centraliserait autour d'un point fort et parce que le jeune homme fait preuve d'une grande paresse, finissent tous par s'effilocher et faire de Frédéric un artiste manqué.

123 Émile Zola, *L'Œuvre*, volume IV, La Pléiade, Gallimard, 1966, p.267.

3) L’illusion politique

Son diplôme obtenu, Frédéric a tous les atouts pour embrasser et réussir une carrière politique, avant tout parce qu’il semble en avoir la motivation au début de l’œuvre. Ainsi, au chapitre V de la première partie, se plaît-il à rêver à une telle carrière : « Dans dix ans, il fallait que Frédéric fût député ; dans quinze, ministre ; pourquoi pas ? » (p.98). L’échéancier annoncé par les compléments circonstanciels de temps ainsi que la formule catégorique « il fallait que » font croire à une décision à la fois mesurée et arrêtée de la part du jeune homme. Elle est rappelée lors de sa discussion avec sa mère, curieuse de l’avenir de son fils : « Ministre ! répliqua Frédéric. Et il affirma qu’il ne plaisantait nullement, qu’il prétendait se lancer dans la diplomatie, que ses études et ses instincts l’y poussaient. Il entrerait d’abord au Conseil d'État, avec la protection de M. Dambreuse » (p.111). Le jeune homme a d’autant plus de chance qu’il est sous la protection d’un homme d’influence, M. Dambreuse. Pourtant, il ne deviendra jamais député.

Contrairement à Dussardier qui incarne la pureté de l’idéal politique, Frédéric n’a pas de ligne directrice. Si son ami est mû par un véritable sentiment de révolte contre l’injustice, ce qui le fait détester le pouvoir en place : « Tout le mal répandu sur la terre, il l’attribuait naïvement au Pouvoir » (p.245), Frédéric n’a pas d’idéal politique défini. Ce qui touche aux affaires politiques ne l’intéresse guère : « Comme ces choses ennuyaient Frédéric, il se rapprocha des femmes » (p.249). S’il finit par s’y intéresser, c’est uniquement pour briller en société et se sortir de son marasme intérieur. Le choix de ce domaine est aléatoire : Frédéric aurait tout aussi bien pu choisir la science ou l’économie. Lorsque M. Dambreuse lui propose de lui mettre le pied à l’étrier en lui offrant un poste de secrétaire général, le jeune homme ne saisit pas l’occasion : « Frédéric ne sut que répondre » (p.203). M. Dambreuse insiste pourtant à plusieurs reprises mais rien n’y fait : « M. Dambreuse lui dit, faisant allusion à la place de secrétaire : rien n’est terminé encore ! Mais dépêchez-vous ! » (p.252). Le jeune homme s'illusionne, d'ailleurs, complètement quant aux intentions de M. Dambreuse. Après février, Frédéric s'imagine que c'est par bonté d'âme que le banquier lui propose d'être candidat aux législatives : il « était un brave homme, décidément » (p.311). Et pour le remercier, Frédéric l'abreuve d'une harangue socialiste : « N'épargnez rien, ô riches ! donnez ! donnez ! » (p.313). A ce moment du récit, il aurait du être déniaisé; mais l'apprentissage politique est resté sans

suite et la naïveté de Frédéric est restée intacte. Ainsi, il s'imagine que le Club de l'Intelligence va réserver un accueil enthousiaste à son programme, il est stupéfait de découvrir Sénécal à la présidence comme il est stupéfait de se voir soumis à un examen fouillé de ses références révolutionnaires : « Sénécal […] se mit à l'interroger sur ses nom, prénoms, antécédents, vie et mœurs » (p.320). Et quoi de pire que la naïveté en politique ?

Plus tard, le jeune homme s'annoncera complètement hermétique aux manifestations à venir en 1847 : « Oh ! je les connais, leurs manifestations. Mille grâces ! j'ai un rendez-vous plus agréable » (p.289). Il fait tout pour éviter d'être en contact avec les manifestants, y compris ses amis manifestants : « Les amis de Frédéric étaient là, bien sûr. Ils allaient l'apercevoir et l'entraîner. Il se réfugia vivement dans la rue de l'Arcade » (p.289). L'unique chose qui le tient en souci est le retard, puis l'absence de Madame Arnoux. Que ce soit la montée des émeutes ou les meurtres de soldats, Frédéric ne sentira jamais concerné par ces « affaires » : tout se passe comme si l'Histoire n'existait pas, alors même qu'elle se déroule sous ses yeux, que sa position géographique en fait un témoin privilégié. La fusillade du boulevard des Capucines permet de mettre au jour un Frédéric désolidarisé du reste, insensible aux bouleversements de la société : « Ah ! on casse quelques bourgeois, dit Frédéric tranquillement » (p.296). L'indéfini « quelques » montre à quel point l'individu a peu d'importance pour lui.

La troisième partie de *L'Éducation sentimentale* marque, néanmoins, une tentation dans la vie politique. Fidèle à la versatilité de ses goûts et passions, Frédéric se prend d'une humeur subite pour le peuple, ce qui le fait s'exclamer : « Moi, je trouve le peuple sublime » (p.305) pour après revenir sur ses positions en déclarant : « Le peuple est mineur, quoiqu'on prétende » (p.383).

Le jeune homme est progressivement gagné par l'ardeur des foules : « Frédéric […] sentit bondir son sang gaulois. Le magnétisme des foules enthousiastes l'avait pris » (p.306). Mais c'est moins la politique que le prestige qu'incombe la politique qui séduit le jeune homme. Après une discussion avec M. Dambreuse, Frédéric part dans des projets mégalomaniaques et superficiels : « bientôt, une sorte de vertige l'éblouit. Les grandes figures de la Convention passèrent devant ses yeux […]. C'était l'heure de se précipiter dans le mouvement, de l'accélérer peut-être ; et puis il était séduit par les costumes que les députés, disait-on, porteraient. Déjà, il se voyait en gilet à revers avec une ceinture tricolore ; et ce prurit, cette

hallucination devint si forte, qu'il s'en ouvrit à Dussardier » (p.311). C'est bien le paraître symbolisé par le costume de député qui constitue le point d'attrait de Frédéric pour la politique. Le choix du terme médical « prurit » désignant une « sensation naissant dans la peau et entraînant une envie de se gratter » souligne discrètement l'ironie de Flaubert pour son personnage. La carrière politique pensée par Frédéric est juste une envie qui disparaîtra aussi vite qu'elle était apparue, à l'instar d'une envie de se gratter. Contrairement à ce qu'il annonce, il n'est pas certain de ses choix, réclamant toujours l'approbation de son entourage. C'est ce qu'affirme le narrateur à la p.312 : « Frédéric avait besoin d'être approuvé par un plus grand nombre ».

De plus, comment prétendre à une carrière politique lorsque l'on n'est pas capable de s'exprimer en public ? C'est bien là le problème majeur de Frédéric, qui n'a pas l'étoffe d'un orateur. Il n'ose pas franchir le pas : « Frédéric, malgré la faiblesse des orateurs, n'osait se risquer » (p.315) et quand il l'ose enfin, ses performances sont bien piètres. Il ne parvient pas à faire entendre sa voix au milieu de ce Club de l'Intelligence : « Je réclame la parole ! cria Frédéric […]. Frédéric, encore une fois voulut se faire entendre » (p.321) et ses promesses et absences lors des grands rendez-vous de la Révolution lui sont reprochées : « Le citoyen postulant n'avait pas livré une certaine somme promise pour une fondation démocratique, un journal. De plus, le 22 février, bien que suffisamment averti, il avait manqué au rendez-vous, place du Panthéon » (p.321). Finalement, au lieu de briller parmi les siens, il se voit mis à la porte et insulté, comble de la disgrâce : « A la porte ! à la porte ! […]. Aristo ! glapit un voyou, en montrant le poing à Frédéric, qui s'élançait dans la cour, indigné » (p.322). Le jeune homme finit par regretter amèrement son entreprise et tente de digérer cet échec cuisant en accusant les autres : « Quelle fatale idée que cette candidature ! Mais quels ânes, quels crétins ! » (p.322). Cette expérience ratée fait de Frédéric un personnage sans réelle prise de position claire : tantôt son cœur va vers le peuple, tantôt vers le bourgeois, pratiquant une sorte de libertinage politique. Gisèle Séginger élabore cette idée dans *Flaubert. Une poétique de l'histoire* : « L'oscillation du jugement de Frédéric entre deux pôles opposés (entre la République et la réaction, entre le peuple et les bourgeois) donne au roman un rythme binaire, un mouvement mécanique de balancier, tout à fait opposé à une vision dialectique de l'histoire »[124]. Cette vision non dialectique est en fait celle de Flaubert lui-même qui, par

124 Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, P.U.F. de Strasbourg, 2000, p.53.

l'échec politique de son personnage, signale la faillite de toute une génération, celle des révolutionnaires de 1848 inaptes à inventer du nouveau. Flaubert, en visant prioritairement l'originalité dans l'art, ne pouvait que condamner ce mouvement.

III) Frédéric et Flaubert

On ne peut appréhender le personnage de Frédéric Moreau sans établir une comparaison avec Gustave Flaubert. Cette comparaison permettra dans un même temps d'expliquer la genèse de *L'Éducation sentimentale*.

De prime abord, ces deux êtres paraissent bien éloignés l'un de l'autre. Tandis que Frédéric passe pour un jeune homme cupide empli de velléités stériles, Flaubert est un être généreux qui a tout donné à une nièce en faillite et qui hait toute forme de mondanité : « *Être connu*, clame t-il, n'est pas ma principale affaire. Cela ne satisfait entièrement que les très médiocres vanités […]. Je vise mieux, à me plaire »[125]. Quand l'un se plaît à flâner et à rêvasser, l'autre s'inflige un travail perpétuel et harassant. Le rythme de vie de Flaubert n'est ponctué par rien d'autre que le travail du texte et du mot, ce qui explique le nombre plus qu'important de ses manuscrits et ses interminables ratures. Il écrit ainsi à Ernest Feydeau vers le 2 janvier 1862 : « Lorsqu'une œuvre est finie, il faut songer à en faire une autre »[126]. L'écriture est douleur et ce n'est pas un hasard si le Normand répugne à publier ses œuvres. Dès 1847, il écrivait à Louise Colet : « Le style, qui est une chose que je prends à cœur m'agite les nerfs horriblement, je me dépite, je me ronge. Il y a des jours où j'en suis malade et où la nuit j'en ai la fièvre. Plus je vais et plus je me trouve incapable de rendre l'*Idée*. Quelle drôle de manie que celle de passer sa vie à s'user sur des mots, et à suer tout le jour pour arrondir des périodes »[127]. Ce passage marque le profond dolorisme dans lequel est plongé l'écrivain. On peut même approfondir cette idée en postulant qu'une partie de l'esthétique flaubertienne est basée sur ce dolorisme du travail scriptural. D'ailleurs, en octobre 1864, il avoue dans une de

125 Gustave Flaubert, Lettre à Maxime du Camp du 26 juin 1852, *Correspondance*, volume II, La Pléiade, Gallimard, 1980, p.113-114.

126 Gustave Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau du 2 janvier 1862, *Correspondance*, volume III, La Pléiade, Gallimard, 1991, p.194.

127 Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet d'octobre 1847, *Correspondance*, volume I, La Pléiade, Gallimard, 1973, p.475.

ses lettres s'être attelé à une tâche ardue en accomplissant la rédaction de *L'Éducation sentimentale* : « Après m'être bien battu les flancs, j'arrive à écrire quelques lignes qui me semblent détestables le lendemain [...]. Ai-je vieilli ? Suis-je usé ? Je le crois […]. Depuis sept semaines j'ai écrit quinze pages et encore ne valent-elles pas grand-chose... »[128]. Cet inachèvement se retrouve tout naturellement dans la vie inaboutie de Frédéric même si, dans le premier cas, l'inachèvement mène toujours à la réussite littéraire : Flaubert terminera la première partie de son roman quinze mois après la rédaction de cette lettre. Quoi qu'il en soit, il est patent que pour lui, un auteur doit souffrir pour obtenir la beauté, qu'il doit se dévouer corps et âme à l'écriture et laisser de côté toute forme de divertissement, notamment charnel : « Prends garde d'abîmer ton intelligence dans le commerce des dames. Tu perdras ton génie au fond d'une matrice […]. Réserve ton priapisme pour le style, f... ton encrier, calme-toi sur la viande»[129] : Par ces métaphores, l'écrivain exprime dans cette lettre à Feydeau le phénomène de compensation littéraire et artistique de la libido.

Malgré tous ces éléments, on ne peut ne pas y trouver une analogie évidente entre Frédéric et Flaubert, surtout si l'on considère de plus près l'idéal féminin des deux hommes. Il n'est plus à prouver que Madame Arnoux reproduit fidèlement l'archétype de la femme flaubertienne, dont le nom véritable est Elisa Schlésinger : cette dernière se glisse partout dans les figures littéraires : elle prend les traits de Maria dans les *Mémoires d'un fou* en 1838 ou encore d'Émilie dans la première *Éducation sentimentale* en 1845. A cette représentation intouchable de la perfection féminine qui a marqué à vie Flaubert lorsqu'il avait quinze ans, répond en contrepoint l'image d'une autre relation d'adolescence beaucoup moins connue : Eulalie Foucaud, baptisée Marie dans *Novembre* en 1842. Cette femme sensuelle a joué le rôle d'initiatrice pour le jeune Normand : grâce à elle, il s'est éveillé aux jeux de l'amour et a connu cette ivresse mêlée d'insatisfaction qui affectera bien d'autres liaisons, notamment celle qu'il a vécue avec Louise Colet, et peut-être même avec Apollonie Sabatier. Toutes ces femmes donneront à Flaubert la matière nécessaire à la construction de Rosanette. Ainsi, la vertueuse Madame Arnoux et la vénale Rosanette symboliseront les deux tentations amoureuses de Flaubert.

---

128 Gustave Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes du 20 octobre 1864, *Correspondance*, volume III, La Pléiade, Gallimard, 1991, p.410.

129 Gustave Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau de février 1859, *Correspondance*, volume III, La Pléiade, Gallimard, 1991, p.14.

Le 2 septembre 1853, Flaubert confie à son amie, Louise Colet un souvenir de voyage en bateau qui semble combiner plusieurs moments de *L'Éducation sentimentale* : « J'ai des souvenirs de mélancolie et de soleil qui me brûlaient, tout accoudé sur ces bastingages de cuivre et regardant l'eau. Celui qui domine tous les autres est un voyage de Rouen aux Andelys avec Alfred (j'avais seize ans). Nous avions envie de crever, à la lettre. Alors, ne sachant que faire et par ce besoin de sottises qui vous prend, dans les états de démoralisation radicale, nous bûmes de l'eau-de-vie, du rhum, du kirsch, et du potage (c'était un riz au gras). Il y avait sur ce bateau toutes sortes de messieurs et de belles dames de Paris. Je vois, encore, un voile vert que le vent arracha d'un chapeau de paille et qui vint s'embarrasser dans mes jambes. Un monsieur en pantalon blanc le ramassa… »[130]. La mélancolie des derniers voyages de Frédéric, l'apparition initiale de Madame Arnoux sur le bateau de Nogent ou encore la dernière page du roman dans laquelle Frédéric et Deslauriers se souviennent de leurs amours perdues, autant d'éléments qui semblent contenus dans cette lettre.

Si Frédéric « s'encanaille », il en va de même pour Flaubert qui vécut une aventure avec une courtisane Kuchiuk-Hanem. Parti en Égypte avec son camarade de toujours, Maxime du Camp, il y rencontra une danseuse qui exécuta une attirante danse d'effeuillage connue sous le nom d'abeille. Cet épisode est rapporté par Flaubert lui-même dans une lettre à Louis Bouilhet du 13 mars 1850 : « Kuchuk-Hanem est une courtisane fort célèbre […]. Elle a commencé par nous parfumer les mains avec de l'eau de rose […] ; je suis descendu au rez-de-chaussée dans la chambre de Kuchuk […]. En contemplant dormir cette belle créature qui ronflait la tête appuyée sur mon bras, je pensais à mes nuits de bordel à Paris, à un tas de vieux souvenirs... »[131]. Cet épisode qui donna lieu à une vantardise toute masculine entre Flaubert et du Camp se retrouve à la fin de l'œuvre au moment où Frédéric et Deslauriers évoquent leurs souvenirs communs. Le fait que Flaubert ne se soit jamais marié et qu'il ait en horreur la paternité le rapproche encore un peu plus de sa création littéraire.

D'autres éléments épars permettent de faire de Frédéric un autre Gustave, et ce, dès le début du roman. Nouveau bachelier promis aux études juridiques, il les dédaigne, comme l'indique la distance ironique vis-à-vis de la formule consacrée, *faire son droit*, mise en italiques ;

130 Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 2 septembre 1853, *Correspondance*, volume II, La Pléiade, Gallimard, 1980, p.424.

131 Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet du13 mars 1850, *Correspondance*, volume I, La Pléiade, Gallimard, 1973, p.605-606.

Frédéric connaîtra le même échec que Flaubert dans la vie. Il abandonne le droit, qu'il abhorre, en janvier 1844 grâce à ses premières crises d'épilepsie. La ville natale de Frédéric est Nogent-sur-Seine, comme le père de Flaubert, Achille-Cléophas Flaubert. Dès la première page, on sait que la mère de Frédéric occupe une place prépondérante dans la vie de son fils en tenant notamment les cordons de la bourse : « Sa mère, avec la somme indispensable, l'avait envoyé au Havre voir un oncle, dont elle espérait, pour lui, l'héritage » (p.11). Enfin, si Frédéric hérite de son oncle au chapitre 6 de la première partie : « Il relut la lettre trois fois de suite ; rien de plus vrai ! toute la fortune de l'oncle ! Vingt-sept mille livres de rente » (p.109-110), Flaubert héritera de son père en 1846.

Tout non-héros qu'il apparaît, Frédéric l'est pourtant un tant soit peu si l'on accepte cette formule sartrienne : « Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le *raconter* »[132]. Au moment où Flaubert commence à décrire cette destinée sans histoire et cette Histoire sans héros, il entreprend aussi de figer Frédéric par l'écriture, d'en faire un indispensable dans cette galerie des grands personnages.

Si l'anonyme, le peuple prend beaucoup de place dans certains chapitres, Frédéric est bel et bien le personnage central autour duquel le système des personnages s'organise. Au niveau politique, c'est autour de la figure centrale du jeune homme que deux groupes se forment : les républicains, « à la gauche » de Frédéric parmi lesquels Deslauriers ou Sénécal ; « à sa droite », les libéraux ou réactionnaires avec M. Dambreuse.

Le lecteur de *L'Éducation sentimentale* ne peut ôter une qualité à Frédéric, celle d'être moins ignorant et moins trivial que la plupart des jeunes gens de sa génération. Moins ignorant parce que plus critique du monde qui l'entoure. Au fur et à mesure du roman, le jeune homme apprend à mieux observer et à mesurer ses propos. Quand Pellerin lui montre ses premières toiles, Frédéric en est admiratif, tout néophyte qu'il est : « Il admira des académies de femmes échevelées, des paysages où les troncs d'arbres tordus par la tempête foisonnaient, et surtout des caprices à la plume » (p.49). Au début de la troisième partie, son opinion sur le talent artistique de son ami a radicalement changé. Dans l'antichambre de M. Dambreuse, un tableau de Pellerin représentant « la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive » (p.313) ne lui inspire que de l'abjection :

132 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, La Pléiade, Gallimard, 1981, p.48.

« Quelle turpitude ! » (p.313).

Il fait preuve d'une lucidité étonnante lors d'une réunion du *Club de l'Intelligence*. En effet, alors que les révolutionnaires écoutent religieusement un discours en espagnol, Frédéric ose protester en s'exclamant : « C'est absurde à la fin ! personne ne comprend ! » (p.322). Le regard qu'il porte sur son entourage est, également, tout à fait lucide et personne n'échappe à son analyse critique : De Cisy « riait beaucoup à la moindre plaisanterie, et montrait une ingénuité si complète, que Frédéric le […] considéra comme un nigaud » (p.35), Regimbart est jugé morose et stupide : « On aurait dit, à voir le sérieux de son visage, qu'il roulait le monde dans sa tête. Rien n'en sortait » (p.51) ; quant à Martinon, il offrait « un profil […] lourd » (p.176). La liste des personnages est déjà bien fournie mais est loin d'être exhaustive. Gérard Genette corrobore cette idée en complétant le portrait moral de Frédéric dans *Figures I* : « Frédéric […] est un rêvasseur velléitaire mais, au fond, lucide »[133]. Et c'est bien sur cette affirmation que l'on peut conclure l'étude de cas sur Frédéric Moreau : le héros de *L'Éducation sentimentale*, malgré sa lucidité, est marqué au fer rouge par une esthétique de l'échec, de la désillusion et de la vacuité. Il ne peut être comparé à aucune grande figure, à aucun mythe ni être structuré d'un point de vue mythologique; c'est le non-héros par excellence.

133 Gérard Genette, *Figures I*, collection « Tel Quel » aux éditions du Seuil, 1966, p.226.

CHAPITRE TROIS. Hypertrophies zoliennes

La construction héroïque zolienne s'élabore, elle, autour de ce que nous nous nommerons l'« hypertrophie ». Ce terme, désignant au départ toute augmentation excessive d'un organe corporel, est doublement applicable à la poétique d'Émile Zola. Le romancier naturaliste l'utilise lui-même pour qualifier son écriture dans une de ses lettres : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte »[134]. D'autre part, ce substantif est d'origine médicale, renvoyant ainsi à l'esthétique scientifique du naturalisme que Zola représente. Le héros chez Zola se construit toujours par un agrandissement, une amplification, et l'auteur des *Rougon-Macquart* l'avoue bien volontiers : « J'agrandis, cela est certain »[135]. Cet agrandissement se manifeste par le lyrisme, que nous entendrons au sens d'"expression passionnée et grandiose des sentiments" et qui pourrait être qualifié de protéiforme. En effet, le lyrisme zolien prend tantôt la forme d'un souffle épique, tantôt d'une veine tragique; il se manifeste tantôt encore par des scènes de foules qui emportent le récit vers le grandiose et le magistral.

Des interrogations se font alors jour, notamment par rapport au souffle épique qui traverse une partie des romans zoliens et particulièrement *Germinal*. Comment le registre de l'épique qui donne à voir un grandissement du héros peut-il être compatible avec la théorie du roman naturaliste définie par Zola ? En fait, la volonté de lisibilité et d'écriture du social n'est pas antithétique avec un agrandissement héroïque; elle permet une lecture moins linéaire de l'œuvre et une appréhension plus subtile du personnage héroïque. La grève devient dans *Germinal* prétexte au grossissement épique. Zola ne dédaignait pas les procédés élémentaires de l'épopée, les répétitions, les exagérations. Il y avait, dans le style même et le rythme des phrases, une résonance épique. Jules Lemaître ne s'y était pas trompé : il avait perçu, dans « l'allure de *Germinal*, celle des antiques épopées par la lenteur puissante, le large courant, l'accumulation tranquille des détails, la belle franchise des procédés du conteur »[136].

134 Émile Zola, lettre à Henry Céard, lettre du 22 mars 1885, *Correspondance* (volume V), Presses de l'université de Montréal, Éditions du CNRS, 1985, p.249.
135 Émile Zola, *op.cit.*, p.249.
136 Jules Lemaître, *Les Contemporains*, Première série (Société française d'imprimerie et de librairie), 1886, p.283.

Si Zola est attiré indéniablement vers le grand genre homérique, il ne l'est pas moins envers la tragédie qui autorise, elle aussi, une hypertrophie héroïque. Le héros est agrandi en ce sens qu'il lutte seul contre une adversité immense et indestructible. Il existe ainsi un tragique social chez Zola qui fait de l'hérédité un mal dont certains personnages ne pourront se défaire et cela entraînera leur perte. Tel est par exemple le cas dans *La Bête humaine*. On peut également établir un lien encore plus précis entre le tragique racinien et zolien en ce sens que ce tragique exploite une fatalité toute intérieure. Gervaise est « tout[e] enti[è]r[e] à sa proie attachée »[137], elle qui ne peut que ressembler à sa mère : « Elle, d'ailleurs, ressemblait à sa mère, une grosse travailleuse, morte à la peine, qui avait servi de bête de somme au père Macquart pendant plus de vingt ans ». Son hérédité chargée la programme ainsi à la misère et à la déchéance.

La dernière technique d'agrandissement "lyrique" du héros est quelque peu paradoxale : c'est dans la dissolution de l'individu au sein d'une masse que ce dernier est agrandi. Quand Henry Céard lui reproche, à propos de *Germinal*, de n'avoir pas mené à son terme la dissolution du personnage-personne dans la foule anonyme, Zola réplique que « son sujet était l'action et la réaction réciproque de l'individu et de la foule, l'un sur l'autre »[138]. Cette tension, inhérente à l'ensemble de l'œuvre, montre que le héros ne peut être séparé de la foule, que c'est grâce à elle que le héros acquiert toute son épaisseur. En somme, la masse permet au héros de se révéler comme tel. L'individu isolé agit en conscience, c'est-à-dire en fonction de ce que lui dictent sa raison et sa réflexion critique. Pris dans la foule, le même homme semble mû par des impulsions qu'il ne contrôle pas, susceptible ainsi de transcender et d'accomplir de véritables exploits. Les analyses des personnages d'Étienne dans *Germinal* et de Gervaise dans *L'Assommoir* permettront d'exhiber l'attrait de Zola pour le grandiose, le monumental qui s'exprime notamment par la référence aux grands genres antiques et par la remise en cause de héros comme personnage unique et principal.

137 Jean Racine, *Phèdre*, « L'Intégrale », Éditions du Seuil, 1962, p.251 (vers 306).

138 Émile Zola, lettre à Henry Céard, lettre du 22 mars 1885, *Correspondance* (volume V), Presses de l'université de Montréal, Éditions du CNRS, 1985, p.249.

A) Gervaise Macquart et Étienne Lantier : deux héros « qui ne sont pas des héros »

Par sa réponse dans le questionnaire de la *Revue illustrée*, Émile Zola affirme d'emblée sa préférence pour des personnages non héroïques. D'ailleurs, il n'aura de cesse de le clamer, par exemple dans *Deux Définitions du roman* où il déclare que « le premier homme qui passe est un héros suffisant » prodiguant même aux jeunes auteurs de « fouille[r] en lui » pour trouver « certainement un drame simple qui met en jeu tous les rouages des sentiments et des passions »[139]. En outre, l'écrivain naturaliste insiste bien sur cette préférence pour des « non-héros » à travers sa propre vision de la réalité. Ainsi, quand on lui demandait dans cette même enquête de la *Revue illustrée* « quels étaient ses héros favoris dans la vie réelle », il répondait « ceux qui gagnent leur pain ». Son modèle va donc incontestablement vers un nouveau type de personnage, diamétralement opposé à la figure théâtrale du *Cid* de Corneille, qui représentait le héros au sens plein et classique du terme. A travers la blanchisseuse Gervaise et le mineur Étienne, l'écrivain va tenter de proposer une vision du héros totalement différente de celle de la littérature classique. En effet, il réfute le héros en tant que « personnage grandi outre mesure »[140]dans ses *Romanciers naturalistes*. Émile Zola remet clairement en cause la figure héroïque souvent contenue dans les fictions classiques. Ainsi, il s'attache à discréditer les deux aspects qui caractérisaient le héros traditionnel, en commençant par réfuter le sens de personnage principal d'une œuvre littéraire.

I) Le système des personnages : une hiérarchie originale

Que ce soit dans *Hamlet* où le héros occupait la majeure partie de la pièce ou encore dans *Cyrano de Bergerac* où Cyrano monopolisait à lui tout seul l'attention du spectateur, le personnage-héros constituait le point d'ancrage dominant et unique. Tous les autres acteurs n'étaient que des faire-valoir du personnage principal. *A contrario*, les romans zoliens et en

139 Émile Zola, *Deux Définitions du roman* in *Œuvres complètes*, tome 2, Nouveau Monde éditions, 2002, p.511.
140 Émile Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, Paris : F. Bernouard, 1927-29, p.109.

particulier ceux qui nous concernent, sont marqués par une réduction du personnage principal au profit d'autres protagonistes. Ces derniers sont de nature différente : ils peuvent apparaître sous la forme de personnages secondaires, d'un couple, d'un personnage-collectif formé par la foule, d'un groupe social ou encore de « personnage-res ». Tous ces procédés indiquent bien que l'auteur des *Rougon-Macquart* réprouve les systèmes narratifs dont l'enjeu est de faire paraître un et un seul personnage central.

1) Une multitude de personnages secondaires

Même si Zola précise dans ses *Notes générales sur la nature de l'œuvre* qu'il désire « peu de personnages »[141], ce dernier minimise tout de même la place principale attribuée généralement au héros en mettant en scène de nombreux personnages secondaires.

Étienne Lantier voit ainsi sa place réduite dans *Germinal* puisque le roman ne compte pas moins d'une cinquantaine de personnages, prenant tous part à l'action à différents degrés et se partageant l'attention du lecteur. Le premier et le second chapitre de la deuxième partie sont significatifs de cette technique narrative puisqu'ils voient nombre de figures secondaires se succéder, aussi différentes soient-elles. Le narrateur commence par évoquer madame Grégoire « en pantoufles et en peignoir de flanelle » (p.121), puis le personnel domestique, à savoir Mélanie « la cuisinière, vieille femme maigre qui les servait depuis trente ans » (p.122), Honorine qui « servait maintenant de femme de chambre » (p.122), le cocher Francis, et « un jardinier et une jardinière » (p.122). Monsieur Grégoire est ensuite évoqué « avec de grands traits honnêtes et bons, dans la neige de ses cheveux blancs » (p.123). Le narrateur renchérit avec une description de Cécile Grégoire « avec ses cheveux châtains, sa face ronde au petit nez volontaire, noyé entre les joues » (p.123) et par l'évocation d'un cousin, Deneulin. Après avoir décrit longuement l'atmosphère des Grégoire, Zola représente une scène quotidienne de la famille Maheu en mettant en scène tous les membres de la famille et en particulier la Maheude en prise avec le « gros, froid et poli » (p.138) Maigrat. Ainsi, en deux chapitres, l'écrivain fait se succéder une vingtaine de protagonistes, de niveau social diamétralement

141 Émile Zola, *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, BN, N.A.F 10345.

opposé et multiplie les points de vue : aucune place n'est accordée à Étienne Lantier, dont le lecteur attend pourtant la présence. Le « héros » est paradoxalement absent de ces deux scènes, complètement absorbé par la multitude de protagonistes peuplant le roman. A ce titre, il est intéressant d'étudier la place des enfants dans le roman puisque l'écrivain naturaliste ne crée pas moins de seize enfants dans la famille Maheu, Levaque, Pierron, Grégoire et Deneulin. Cette multitude d'enfants permet de multiplier encore davantage les protagonistes et de réduire la place d'Étienne.

Le même processus se produit dans *L'Assommoir* où de nombreux personnages secondaires (presque une vingtaine) jalonnent le récit et ôtent de l'importance à Gervaise Macquart. Le début du onzième chapitre est à cet égard particulièrement illustratif puisque l'auteur met sur le devant de la scène, non pas la blanchisseuse mais sa fille, Nana travaillant à l'atelier et rôdant sur les trottoirs avec des amies. La jeune fille de quinze ans éclipse ici en partie Gervaise, qui se voit réduite à l'unique statut de mère sermonnant son enfant. C'est ainsi qu' elle lui crie « Cache donc ta menteuse ! » (p.415) ou encore « C'est toi, chenillon ? [...] Ah bien ! ton père va te ramasser » (p.436).

Ce chapitre est donc plus l'initiation amoureuse et un prélude à l'orientation de Nana comme le souligne l'expression brutale mais sûre de ses effets : « Nana grandissait, devenait garce » (p.414) qu'un récit centré sur Gervaise. De même, le troisième chapitre relatant le mariage de la blanchisseuse avec Coupeau n'est pas une simple mise en valeur de la mariée mais constitue également un intérêt sociologique où le but est de décrire le plus réellement possible certaines scènes de la vie ouvrière, ici une noce de mariage. Ainsi, Neide de Faria a bien noté dans *Structures et unité dans « les Rougon-Macquart »* que « ce qui frappe à la lecture de chaque roman de Zola, c'est le nombre très significatif de personnages qui y forment une vaste galerie »[142].

On dénombre donc, dans ce septième volume des *Rougon-Macquart* une multitude de figurants qui apparaissent certes sous une forme épisodique mais qui occupent de manière considérable différentes scènes du roman. Cette idée est renforcée par Colette Becker dans son œuvre critique, *Émile Zola L'Assommoir.* En effet, elle déclare que « sur ce fond, se détache un certain nombre de protagonistes aux contours plus précis, ceux que l'on rencontre de scène en scène et qui, pour la plupart, habitent la grande maison, y travaillent ou y viennent

142 Neide de Faria, *Structures et unité dans les « Rougon-Macquart »*, Nizet, 1977, p.103.

régulièrement »[143]. Progressivement, l'écrivain naturaliste installe une impression d'éternelle succession et de multiplication des acteurs qui envahissent l'espace traditionnellement attribué au héros. Ainsi, l'espace interne de Gervaise sera immédiatement monopolisé par Adèle qui deviendra l'amante de son mari. C'est ce que souligne froidement le narrateur au début du roman : « Lantier n'était pas rentré. Pour la première fois, il découchait » (p.19). En outre, on note la présence de nombreux personnages épisodiques, disparaissant aussi vite qu'ils étaient apparus. On en trouve l'illustration chez Adèle, qui semble jouer, au départ, un rôle important mais qui disparaîtra vite au cours du récit pour laisser la place à sa sœur Virginie. Apparaissent également des personnages secondaires à première vue superflus mais qui sont en fait essentiels. Un personnage comme Vincent Maheu dans *Germinal* se révèle être plus important dans la mesure où il symbolise la sensibilité de l'auteur. D'autres illustrations de personnages secondaires comme Alzire, petite infirme « si chétive pour ses neuf ans » (p.61), Paul Négrel, neveu de monsieur Hennebeau « d'une intelligence sceptique, qui se changeait en autorité cassante, dans ses rapports avec les ouvriers » (p.100) ou encore le petit soldat breton poignardé plus tard par Jeanlin, indiquent clairement que Zola utilise une large et vaste répartition de personnages secondaires. A ce titre, Jacques Schérer précise que « l'idéal de personnages secondaires nombreux [...] est sans doute contraire à l'idéal de rigoureuse concentration »[144], soulignant la focalisation trop souvent effectuée sur le personnage-héros et contre laquelle Zola lutte grâce aux personnages secondaires. Mais alors, si l'écrivain naturaliste utilise autant de protagonistes absorbant le personnage-héros, comment procède t-il pour les mettre en valeur et pour leur donner une telle consistance ?

Émile Zola crée tout d'abord des noms facilement reconnaissables pour le lecteur. Dans *Germinal*, Vincent Maheu est appelé ironiquement Bonnemort parce qu'on l'a sauvé trois fois d'accidents dans la mine. C'est ce que dit le charretier à Étienne au début du roman : « Quand ils ont vu que je ne voulais pas crever, ils m'ont appelé Bonnemort pour rire » (p.55) et l'épicier Maigrat se nomme ainsi pour signifier que les gras se nourrissent aux dépens des maigres. Dans *L'Assommoir*, le même procédé est utilisé par l'écrivain naturaliste. Ainsi, on rencontre des protagonistes nommés Poisson, le père Colombe, Boit-sans-soif ou encore Madame Boche. C'est ce que souligne la critique Colette Becker lorsqu'elle déclare que Zola donne au personnage « un véritable nom programme [...]. Madame Vigouroux est « grasse à

143 Colette Becker, *Émile Zola L'Assommoir*, PUF, 1994, p.104.
144 Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1973, p.35.

crever son corsage », elle aime se faire pincer par les hommes. Les Boche sont des gens « moches », méchants, antipathiques. Le père Colombe n'a de blanc que la couleur de sa face, c'est un pourvoyeur, non de paix, mais de mort, qui ne pense qu'à vendre son eau-de-vie, un personnage aussi sinistre et dangereux que son alambic [...]. Poisson est un être fuyant, taciturne dont on ne peut connaître les véritables pensées [...]. Tous ces procédés, ces jeux concourent à donner de l'épaisseur aux personnages, même aux plus épisodiques »[145].

La consistance des personnages secondaires est également rendue par la technique de l'animalisation. Beaucoup de protagonistes sont caractérisés, voire même personnalisés par une métaphore animale. Dans *Germinal*, la plupart des actants sont comparés à des insectes. L'identification de Toussaint Maheu en une petite bête est aisée lorsqu'il est décrit comme un « puceron pris entre deux feuillets d'un livre, sous la menace d'un aplatissement complet » (p.86) ; quant à Lydie, elle pousse sa berline en « raidissant ses bras et ses jambes, pareille à une maigre fourmi noire en lutte contre un fardeau trop lourd » (p.104). Les enfants de Maheu sont même assimilés à « une portée de jeunes chiens, grandis ensemble » (p.63). Cependant, le procédé d'animalisation est plus patent dans *L'Assommoir* puisqu'une grande majorité des personnages secondaires est définie par métaphorisation animale. L'ouvrier Bijard est par exemple identifié à un loup, symbole de sa bestialité et de sa cruauté lorsqu'il bat sa femme. Il est décrit au chapitre six comme une « bête brute [...] la face bleuie sous sa barbe sale [...] une écume aux lèvres » (p.233), puis au chapitre dix comme « un loup enragé » (p.391).La petite Lalie peut alors être caractérisée en opposition à son père, comme « un pauvre petit chat, craintif et câlin, maigre à faire pleurer, et qui recevait ça avec ses beaux yeux résignés, sans se plaindre » (p.392). Le narrateur insiste sur cette métaphore désolante en répétant plus loin que c'était un « pauvre petit chat » (p.395). Les Lorilleux « se mettant à quatre pattes » (p.77) pour fabriquer des chaînes en or font penser, eux, à des araignées tissant leur toile. Quant à madame Lerat, elle est comparée à « un caniche maigre sortant de l'eau » (p.93) ou encore à une petite souris. Émile Zola construit donc, et en particulier dans ce septième volume des *Rougon-Macquart*, un univers où les hommes se muent en bêtes, non seulement pour souligner que dans un tel milieu les individus deviennent inéluctablement des animaux mais également pour leur donner une caractérisation bien définie.

L'écrivain naturaliste insère également certaines morts dans ses fictions. Ces morts concernent

145 Colette Becker, *op.cit.*, p.106.

en général des personnages très secondaires, ce qui peut paraître paradoxal. En fait, ils sont rendus assez influents car l'écrivain fait d'eux de véritables « martyrs » que le sort et l'infortune ont accablés. Ce procédé de dramatisation concerne, en général, des individus fondamentalement bons ou, à l'inverse, des êtres détestables. Dans tous les cas, cette technique concerne des personnages non centraux. Dans *L'Assommoir*, Lalie Bijard, enfant pourtant parfaite, qui apparaît au sixième chapitre comme déjà courageuse : « Elle avait un large regard noir, d'une fixité pleine de pensée, sans une larme [...] ce regard d'enfant de quatre ans, grave et courageux comme un regard de femme » (p.234-235) constitue une victime toute désignée. Elle représente le véritable souffre-douleur de son père qui tantôt l'envoyait « promener à coups de soulier aux quatre coins de la pièce », tantôt « lui ficelait les jambes et le ventre avec de la grosse corde [...] histoire sans doute de tyranniser la petite » (p.393). L'existence misérable et malheureuse de Lalie ne pouvait se terminer que par l'issue inéluctable, qu'est la mort. Ainsi, nous assistons au douzième chapitre à la lente agonie de la fillette qui « s'affaiblissait, ne parlant plus, n'ayant plus que son regard, son ancien regard noir de petite fille résignée et songeuse » (p.474). C'est grâce à Lalie qu'Émile Zola parvient à peindre les excès auxquels mène l'alcoolisme.« Un tableau navrant, à faire pleurer » note-t-il dans son dossier au sujet de la scène où le père Bijard brutalise sa fille. Cet actant, qui n'apparaît pourtant que trois fois dans le récit, acquiert donc un intérêt certain dans la mesure où il constitue l'élément central d'un moment de forte tension dramatique. Alzire Maheu, l'infirme bossue de *Germinal* assume une fonction similaire puisque, au départ, simple soutien de sa mère pour les tâches ménagères, elle devient progressivement une véritable petite martyre. Cette mort est également présentée comme dramatique car le narrateur décrit son agonie de manière pathétique. En effet, il souligne que « malgré son courage à souffrir, elle tremblait si fort par moments, qu'on entendait contre la couverture le frisson de son maigre corps de fillette infirme [...]. C'était maintenant l'agonie dernière » (p.451); et Émile Zola de renchérir sur son état en indiquant qu'« elle grelottait sous cette lueur vacillante, d'une maigreur d'oiseau agonisant dans la neige, si chétive qu'on ne voyait plus que sa bosse. Elle souriait pourtant, d'un sourire égaré de moribonde, les yeux très grands, tandis que ses pauvres mains se crispaient sur sa poitrine creuse » (p.459). Son décès est rendu encore plus intensément par le narrateur qui annonce sa mort par le biais du médecin froid et insensible : « Tiens ! la voilà qui passe... Elle est morte de faim, ta sacrée gamine. Et elle n'est pas la

seule, j'en ai vu une autre, à côté... » (p.459). Il paraît alors intéressant de noter ce parallélisme entre les deux fillettes, toutes deux maigres, presque anorexiques, l'une martyre de son père, l'autre de la misère ouvrière. Malgré leurs rares apparitions et leur faible importance dans les œuvres, elles acquièrent pourtant de la valeur car elles préfigurent d'une part les morts à venir et d'une autre elles possèdent un intérêt dramatique, voire mélodramatique non négligeable. On peut noter qu'une autre mort vient alimenter le récit de *Germinal*, celle de l'épicier Maigrat. Ce dernier qui avait cristallisé sur lui toutes les haines par la contrainte de prostitution devient la cible de la foule déchaînée et le centre d'intérêt de cette scène. Par opposition aux deux fillettes, il n'incarne pas la figure du martyr mais au contraire l'aspect le plus misogyne de l'homme. Au départ, simple commerçant insensible et vicieux, il surgit au premier plan lors de la révolte des mineurs.

L'écrivain se permet également d'opérer une mythification de certains personnages secondaires, afin de leur donner davantage de relief. Ce procédé narratif n'est certes pas utilisé pour l'ensemble des protagonistes formant la toile de fond du récit mais suffit à personnaliser certains d'entre eux. Émile Zola avait déjà procédé ainsi dans *La Bête humaine* avec la figure mythique de Flore. En effet, elle pouvait être facilement identifiée aux Amazones, peuplade de guerrières dans la mythologie grecque. Dès lors, il n'est pas surprenant de voir que plusieurs personnages zoliens puissent être assimilés à des héros mythiques. Le forgeron Goujet dans *L'Assommoir* en fournit l'illustration puisqu'il n'est pas sans rappeler des analogies avec Vulcain, Dieu romain du Feu et du Travail des métaux, identifié au dieu grec Héphaïstos. Le personnage est présenté d'abord comme étant « forgeron de son état » (p.134), indication déjà on ne peut plus claire de la part du narrateur. Lors du défi qu'il lance à Boit-sans-soif, il brille par sa parfaite maîtrise de la forge et semble auréolé d'une lumière d'or, tel Vulcain. Il est d'ailleurs explicitement comparé à lui lorsque Gervaise s'extasie à sa vue et souligne qu'« il faisait la clarté autour de lui, il devenait beau, tout-puissant, comme un bon Dieu » (p.207). Son surnom de « Gueule d' Or » acquiert alors toute sa signification et la présence de l'épithète laudatif « d'Or » fait écho au surnom héroïque des combattants épiques. Si l'on peut donc identifier Goujet au Dieu Vulcain et aux guerriers de l'épopée, on peut également le rapprocher de la figure d'Hercule. En effet, le narrateur le décrit au sixième chapitre comme un « colosse de vingt-trois ans, superbe, le visage rose, les yeux bleus, d'une force herculéenne » (p.135). Il ressemble donc au héros grec par sa très grande force

physique, presque surhumaine. D'ailleurs, l'emploi de l'adjectif « herculéen » signifie littéralement « digne d'Hercule, colossal ». Goujet peut enfin être identifié à un troisième héros mythique, celui du chevalier courtois. En effet, son défi est une transposition du duel d'autrefois où le prétendant interpelle un rival et le combat pour conquérir le cœur de la dame aimée. Le forgeron illustre donc bien cette doctrine de la « *fin'amor* » où l'amant accumule des mérites et accomplit des prouesses pour la femme qui devient « seigneur ». Le narrateur confère ici à Goujet une étoffe de héros relevant du mythe grec, de l'épopée et du roman courtois. La divinisation de ce personnage secondaire fait rapidement oublier Gervaise, devenue une simple observatrice passive. A cet instant précis du roman, le véritable héros est donc certainement le forgeron, qui gagne au fur et à mesure ses lettres de noblesse. Souvarine, le machineur de *Germinal* est également un personnage mythifié par le narrateur, c'est d'ailleurs par cette mythification qu'il acquiert toute son importance dans la trame romanesque. Le révolutionnaire nihiliste est cependant connoté négativement puisqu'il symbolise l'Être destructeur, la figure de l'Exterminateur, comme le souligne l'expression : « Il allait, de son air tranquille, à l'extermination » (p.542). Toutes ses pensées et actions ne vont que dans une seule direction, celle de la destruction. Il donne comme mot d'ordre à Étienne d'« allumer le feu aux quatre coins des villes, faucher les peuples, raser tout, et quand il ne restera plus rien de ce monde pourri, peut-être en repoussera-t-il un meilleur » (p.193). De plus, le personnage met à exécution ses projets démoniaques en sabotant le cuvelage de la fosse. Le torrent envahit alors la mine, provoquant le décès de plusieurs mineurs. Il personnifie donc la mort à la fin du roman, une mort froide et inhumaine qui « comptait [les mineurs], comme les bouchers comptent les bêtes, à l'entrée de l'abattoir » (p.523). Il repart ainsi, « sans un regard en arrière, dans la nuit devenue noire » (p.542). L'anarchiste, simple faire-valoir de la pensée révolutionnaire d'Étienne au début, se détache donc des autres personnages et même du « héros ». En effet, il est présenté par le narrateur comme le seul capable d'analyser la situation. Cette idée est d'ailleurs explicitée par les termes suivants : « Lui seul avait l'intelligence déliée pour analyser la situation » (p.228). Au personnage sont donc attribuées une certaine force mais également toute une symbolique, celle de la destruction.

Les personnages secondaires sont donc bien plus que de simples protagonistes car ils sont mis en valeur de manière non seulement quantitative mais encore qualitative (par des procédés

aussi divers que l'animalisation, la dramatisation ou encore la mythologisation). Dans tous les cas, leur rôle suffit à réduire la place du héros car ils sont décrits comme des individus hauts en couleur, se distinguant par un trait de caractère (positif ou négatif) et donc facilement reconnaissables. L'ensemble des acteurs dans *L'Assommoir* et *Germinal* sont donc toujours aisément classables, selon leur tempérament. Ainsi, Toussaint Maheu, Rasseneur, Goujet ou le père Bru font partie des gens honnêtes et fondamentalement bons. Le mauvais côté de l'homme, ce côté obscur est illustré par des individus tels que Chaval, Virginie ou encore le père Colombe. Cette classification permet de mettre en relief cette vaste palette de personnages secondaires. Ce ne sont plus du tout des figures neutres mais au contraire, des individus chargés de toute une symbolique ou tout du moins de certaines valeurs que désire véhiculer le narrateur.

2) Catherine et Coupeau : des « héros seconds »

La place du héros est également restreinte par le rôle du personnage avec qui il entretient des liens amoureux. En effet, son importance se voit réduite par la capacité d'action ou de pensée accrue de la personne avec qui il forme une entité. Dans les deux romans qui nous concernent, nous verrons comment Émile Zola procède pour mettre en exergue Catherine et Coupeau afin d'en faire des « héros seconds ».

Dans *Germinal*, Catherine attire autant l'attention du lecteur qu'Étienne, si ce n'est davantage dans certaines scènes. En effet, par son nombre non négligeable de qualités, le personnage devient un centre d'intérêt certain. Catherine nous est tout d'abord présentée comme quelqu'un de courageux puisqu'elle se lève tous les matins à quatre heures : « Dans sa fatigue, elle avait, par habitude, compté les quatre coups du timbre, à travers le plancher » (p.61). Elle est naturellement gentille et dotée d'une grande force physique et morale. La jeune fille est d'ailleurs une véritable bête de travail, employée à de dures besognes depuis son enfance. Elle ne peut rester inactive et à ses qualités de travail, la jeune fille joint l'économie. De plus, elle est d'une grande résistance physique et c'est d'ailleurs la raison de l'étonnement d'Étienne lorsqu'il commence à travailler. Le mineur confie d'emblée que « ce qui l'étonnait, c'était la force de cette enfant, une force nerveuse où il entrait beaucoup d'adresse » (p.89). La

comparaison qui suit marque bien la supériorité de la jeune fille sur Étienne : « Elle emplissait sa berline plus vite que lui, à petits coups de pelle réguliers et rapides; elle la poussait ensuite jusqu'au plan incliné, d'une seule poussée lente sans accrocs, passant à l'aise sous les roches basses. Lui, se massacrait, déraillait, restait en détresse » (p.89). Cette accumulation ponctuée par les nombreuses virgules révèle une jeune fille active et énergique. En fait, chez Catherine, le courage moral et physique sont liés : l'épisode de sa mort en fournit l'illustration. En quelque sorte habituée au malheur, elle passe d'un épisode de sa vie à un autre avec une résignation et une douceur toujours accrues, comme le montre bien l'expression suivante : « Elle grelottait un peu dans le froid de ses vêtements trempés de sueur, la mine résignée et douce, prête à subir les choses et les hommes » (p.95). Elle se présente donc comme quelqu'un de fort, de pur et d'innocent mais n'est pas pour autant naïve, ce qui évite à Zola de tomber dans le piège du mélodrame. Toutefois l'élément le plus significatif se situe peut-être dans la faculté de la jeune fille à faire don de soi, ce qui correspond à un critère définitoire du héros. Dans les premiers chapitres du roman, elle n'hésitera pas à donner de son temps pour initier Étienne à son nouveau travail. C'est ce que souligne l'écrivain naturaliste en déclarant qu'« Étienne [...] apprenait de Catherine à manœuvrer sa pelle » (p.87) ou encore qu'« elle reprit sa leçon en fille obligeante » (p.88). Son dévouement se traduit aussi par des attentions matérielles. Elle s'occupe avec vigilance d'Étienne en lui procurant du pain puisque « déjà, elle avait rompu les tartines en deux » (p.93); qu'« elle insistait d'un air de bon cœur » (p.94); et qu'« elle avala une seconde gorgée, le força à en prendre une aussi, voulant partager » (p.95). Le lecteur découvre une Catherine toute auréolée de générosité et de bonté (« elle était décidément très gentille », p.96) qui se distingue par son sacrifice et sa fidélité en amitié et en amour. On songe légitimement au caractère des héroïnes cornéliennes puisque, comme Pauline qui demeurera la plus fidèle des épouses dans *Polyeucte*, elle aussi restera une femme exemplaire de fidélité. Ainsi, elle refoulera à plusieurs reprises son amour pour Étienne malgré son attirance pour lui. Catherine ressemble sur bien des aspects aux grandes dames cornéliennes puisqu’elle est confrontée, elle aussi, à un conflit où elle doit choisir entre l'amour et le devoir. Elle optera dans un premier temps pour la seconde solution avant d'être entraînée juste avant sa mort par la première et de succomber enfin à ses propres désirs, refoulés jusqu'alors. La jeune fille s'illustre donc par son sacrifice de soi pour autrui et, à ce titre, peut être considérée comme le second héros du roman. En effet, il est clair que Catherine

réunit toutes les composantes du personnage héroïque et l'on peut donc légitimement la considérer comme l'héroïne du roman. Conformément à la définition encyclopédique, elle constitue d'une part le personnage principal féminin de *Germinal* et d'autre part il s'agit bien d'une femme d'un grand courage, qui fait preuve par sa conduite d'une force d'âme au-dessus du commun. Mais là encore, comment la jeune fille qui forme une entité avec Étienne est-elle mise en relief ?

Le procédé de mythologisation déjà utilisé pour la mise en valeur des personnages secondaires est encore sollicité par Émile Zola. La jeune fille devient, vers la fin du roman, un double contemporain d'Eurydice. En effet, elle s'apparente ici à la femme d'Orphée, qui morte de la morsure d'un serpent, retourna provisoirement dans le monde des vivants. Elle finit par mourir car Orphée ne parvint pas à la ramener vivante jusqu'à la lumière. Catherine décède de la même façon mais le cadre est ici la mine, endroit tout aussi obscur et ténébreux. La fosse n'est pas sans rappeler l'Enfer car c'est un lieu de supplice où les mineurs sont aplatis entre les roches « couché[s] sur le flan, le cou tordu, se traînant des genoux et des coudes, ne pouvant se retourner sans se meurtrir les épaules » (p.85-86). Cette mine se situe, ainsi que le Tartare, dans les profondeurs les plus hautes de la Terre; les hommes qui s'y trouvent sont soumis aux torrents et aux éboulements : en somme, la mine comme les Enfers symbolise le lieu de la damnation éternelle, à laquelle succombera Catherine. La jeune fille est également valorisée parce qu'idéalisée. En effet, elle incarne tout à la fois la fille, l'amante et l'amie idéale. Fille idéale parce que, dès qu'elle le peut, amène des provisions à sa famille. Lorsqu'elle rend visite à ses parents, elle déclare fièrement à sa mère : « C'est du café et du sucre...Oui, pour les enfants... J'ai fait des heures, j'ai songé à eux... » (p.285). C'est également une amante parfaite car même brutalisée par Chaval, elle restera fidèle à lui puisque « c'était son homme, celui qui l'avait eue le premier » (p.391). Tout concourt à la présenter comme un individu résigné à renoncer à tout bonheur personnel mais qui tente de répandre le bonheur autour d'elle. Sa mort la propulse définitivement au rang d'héroïne puisqu'elle est immortalisée à jamais. Ainsi, Étienne n'est plus l'unique pôle d'attraction et sa place se voit restreinte par l'image positive que renvoie Catherine, qui deviendra, en fin de compte, son amante.

Le personnage de Coupeau dans *L'Assommoir* s'apparente également à un rôle héroïque. En atteste Jacques Dubois dans *L'Assommoir de Zola* lorsqu'il déclare qu'« une certaine partie du rôle héroïque revient aussi à Coupeau, parce que l'ouvrier zingueur forme couple avec

Gervaise et que certaines des fonctions narratives reviennent mieux, suivant la vraisemblance, à l'homme qu'à la femme (ainsi l'ivrognerie de celui-là précède l'ivrognerie de celle-ci) »[146]. Le personnage a beaucoup de valeur et de portée; il fait parfois oublier Gervaise et ce pour plusieurs motifs : il permet tout d'abord de fournir l'exemple même du parfait ouvrier et de faire indirectement un éloge de la sobriété. En effet, la rencontre des deux protagonistes au début du roman révèle la bonté et la patience de Coupeau. Son attachement à Gervaise est frappant car il « perdit sa gaieté » (p.69) et la dégradation de son état physique, est un signe manifeste de son grand amour pour elle.

Son portait est brossé par des traits connotés tous positivement; sa naïveté fait de lui un homme sensible : « Il pleurait comme un enfant, en mordant son oreiller, pour ne pas être entendu des voisins. Voilà trois nuits qu'il ne dormait plus » (p.70) au second chapitre. C'est un homme plein de bonnes résolutions : « Quant aux enfants, ils grandiraient, on les élèverait, parbleu » (p.71), déterminé aussi : « Elle aurait pu rouler sur les trottoirs, être laide, fainéante, dégoûtante, avoir une séquelle d'enfants crottés, ça n'aurait pas compté à ses yeux : il la voulait » (p.71). Mais le plus important se situe peut être dans sa résolution de ne jamais boire, il se méfie des effets de l'alcool puisque son propre père « qui était zingueur comme lui, s'était écrabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard » (p.60). Il dénigre tout ce qui touche de près ou du loin à l'alcool et « il aurait plutôt bu l'eau du ruisseau que d'avaler un canon gratis chez le marchand de vin » (p.60). « Coupeau, lui aussi, ne comprenait pas qu'on pût avaler des verres plein d'eau-de-vie. Une prune par-ci par-là, ça n'était pas mauvais. Quant au vitriol, à l'absinthe et aux autres cochonneries, bonsoir ! il n'en fallait pas » (p.60). Il se définit lui-même comme un homme sobre afin de rassurer Gervaise : « Il n'y a pas de crainte, je ne bois jamais » (p.62). Cette réplique produit d'ailleurs l'effet attendu sur la blanchisseuse qui « semblait heureuse de savoir qu'il ne buvait pas » (p.62). Son surnom de Cadet-Cassis se justifie alors et qu'il explique ainsi : « C'est un surnom que mes camarades m'ont donné, parce que je prends généralement du cassis, quand ils m'emmènent de force chez le marchand de vin... » (p.63-64). Son caractère gentil, sympathique et bon enfant s'explique par cette sobriété dont il fait preuve, et donc d'une certaine force morale et d'une volonté. En opposant Coupeau à Boit-sans-soif, Zola montre la supériorité de celui qui ne boit pas. Le zingueur représente donc le bon ouvrier, d'une sobriété parfaite et possédant de surcroît de grandes

146 Jacques Dubois, *op.cit.*, p.13.

qualités humaines.

Le personnage est rendu également digne d'intérêt car le narrateur peut analyser sur lui les ravages causés par l'alcoolisme. C'est d'ailleurs un des thèmes centraux du roman, montrer les effets destructeurs de l'alcool. Dans son dossier préparatoire, l'écrivain naturaliste indique : « Le montrer gentil, généreux, bon ouvrier dès le début; puis, en dix-neuf ans, en faire un monstre au physique et au moral, par une pente à expliquer. Étudier l'effet du milieu sur lui ». Mais ce qui rend le personnage vraiment central est le fait que Coupeau annonce Gervaise. Zola précise, à ce titre, que « c'est toujours lui qui descend un degré avant elle et qui la pousse ». En effet, ce sera l'ouvrier qui conduira Gervaise sur les chemins de l'alcoolisme et la mènera à sa perte. Il entraîne la blanchisseuse à chaque étape de sa chute : « [Elle] mourait un peu de faim tous les jours, dès qu'elle possédait quatre sous, elle buvait et battait les murs » (p.516). Coupeau est donc un personnage essentiel qui fait parfois oublier la présence de Gervaise. Même après sa mort, l'ouvrier zingueur restera omniprésent dans le récit à travers la blanchisseuse, qui se contentera de le mimer. Elle perdra toute volonté : elle qui trouvait « vilain de boire » (p.60) semble oublier tous ses anciens principes, parmi lesquels celui de ne jamais toucher à l'alcool.

On peut même dire que Coupeau, personnage secondaire devient le modèle sur lequel se construit le personnage principal. En effet, ce dernier ne vit à la fin du roman que comme le double féminin de l'ouvrier. Gervaise n'est plus capable d'accomplir quoi que ce soit sinon de « faire » Coupeau. En effet, pour obtenir un minimum de reconnaissance sociale, elle va imiter les gestes et les cris du malade, en les parodiant de façon grotesque. Le passage suivant en fournit une bonne illustration : « Elle fit Coupeau, braillant, se démanchant, avec des grimaces abominables. Oui, parole d'honneur ! c'était tout à fait ça ! » (p.503-504). « Elle donnait le tableau gratis, tremblant des pieds et des mains, lâchant de petits cris involontaires. Sans doute elle avait pris ce tic-là à Saint-Anne, en regardant trop longtemps son homme» (p.516). Le moi de Gervaise est anéanti : elle n'existe plus en tant qu'individu mais comme l'être capable de « faire » Coupeau. Comme le dit bien Colette Becker, « le groupe ne s'intéresse désormais à elle que par curiosité (on fait cercle autour d'elle si elle imite Coupeau, sinon on se détourne) »[147]. Elle est réduite au simple statut de bête de cirque, répétant éternellement le même tour. C'est ainsi que Boche « la pria de refaire un peu comme il faisait,

147 Colette Becker, *op.cit.*, p.77.

pour voir. Oui, oui, encore un peu ! à la demande générale ! La société lui disait qu'elle serait bien gentille, car justement il y avait là deux voisines, qui n'avaient pas vu la veille, et qui venaient de descendre exprès pour assister au tableau » (p.509). Le médecin de l'hôpital Saint-Anne pressent d'ailleurs que Gervaise ne constitue plus qu'un double de Coupeau puisqu'il lui « lance » en guise d'avertissement : « Prenez garde, voyez où mène la boisson... Un jour ou l'autre, vous mourrez ainsi » (p.506). Si, au début, la mime de la blanchisseuse fait jouir intensément son public, son « jeu » qui se « bornait à des grimaces de singe échappé » (p.516) n'intéresse plus personne au final. Le décès de la blanchisseuse survient à cet instant. Ironie du sort ou paradoxe, elle meurt d'être devenue Coupeau.

Coupeau, personnage secondaire, devient donc un composant essentiel de *L'Assommoir* puisque d'une part, il est le modèle sur lequel se constituera le personnage principal, préfigurant ainsi sa chute et puisqu'il permet par ailleurs d'illustrer la dislocation d'une famille à cause d'un simple accident de travail. En outre, il montre en filigrane, que l'alcool est susceptible de réveiller la brute qui sommeille en tout homme, même l'homme le plus gentil. Enfin, Coupeau est intéressant dans la mesure où il n'est pas un personnage statique; au contraire, il évolue sans cesse tout au long de *L'Assommoir.* Les propos de Marcel Girard semblent corroborer parfaitement cette idée, notamment lorsqu'il déclare que « la progression de son caractère nous semble remarquable, notamment quand les monstres latents s'éveillent peu à peu en lui, après son accident, par suite de l'inaction, puis de l'ennui, puis de la paresse; comment il est tenté par les « paradis artificiels » qui sont à sa portée, le vin et l'alcool, le recours systématique à l'ivresse pour changer le monde, qui l'amène au *delirium tremens* dont Zola nous donne une analyse d'un intérêt non seulement médical mais humain. Il y a là un vrai chef-d'œuvre de psychologie pathologique »[148]. Grâce à Coupeau, Zola indique bien qu'une imprégnation progressive des individus est toujours possible.

3) La foule, un personnage collectif

La place du héros est également réduite par l'importance donnée au personnage-foule. En effet, au départ simple élément du décor (comme dans *L'Assommoir* où Gervaise voit descendre les ouvriers sur Paris du haut de sa fenêtre), le personnage-foule s'anime et finit par

148 Marcel Girard, notice biographique, historique et littéraire de *L'Assommoir*, Larousse, 1953.

jouer un rôle actanciel. L'image des mineurs dévastant les fosses dans *Germinal* en atteste. Cette omniprésence de la masse révèle un Zola grand peintre de la rue et incomparable évocateur des foules, notamment des foules en mouvement. Elles sont symbolisées par la cohue des ouvriers se hâtant vers leur demeure dans *L'Assommoir* ou encore par l'agitation des spéculateurs à la Bourse dans *L'Argent*.

Rappelons que la foule était au XIXe siècle un véritable objet de préoccupation et d'étude. Gustave le Bon, en écrivant sa *Psychologie des foules* en 1895 explicite et formalise cette tendance. En effet, il affirme que « l'âge où nous entrons sera véritablement l'ère des foules »[149], soulignant bien le fait que la masse est en plein cœur des préoccupations de l'époque. Toutefois comme l'affirme Jacques Dubois dans *L'Assommoir de Zola* : « il y a plusieurs types de personnage-collectif : le plus important est incontestablement la foule des mineurs dans *Germinal*; dans *L'Assommoir*, le phénomène est illustré par le quartier »[150].

Dans ces deux œuvres, la foule est caractérisée avant tout par son mouvement et son « grouillement». Ces éléments soulignent bien que la masse n'est pas un élément décoratif et statique mais qu'elle prend forme et vie, tel un véritable personnage. Ainsi, Gervaise assise avec Coupeau au café de l'Assommoir est le témoin de toute cette animation au second chapitre : « Gervaise [...] regardait par les vitres [...] le mouvement de la rue, où l'heure du déjeuner mettait un écrasement de foule extraordinaire [...]; un défilé continu d'ouvrières, en long tabliers, emportaient des cornets de pommes de terre et des moules dans des tasses; d'autres, de jolies filles en cheveux, l'air délicat, achetaient des bottes de radis. Quand Gervaise se penchait, elle apercevait encore une boutique de charcutier, pleine de monde, d'où sortaient des enfants, tenant sur leur main, enveloppés d'un papier gras, une côtelette panée, une saucisse ou un bout de boudin tout chaud » (p.55-56). Et le narrateur de renchérir sur une seconde description : « C'était un envahissement du trottoir, de la chaussée, des ruisseaux, un flot paresseux coulant des portes ouvertes, s'arrêtant au milieu des voitures, faisant une traînée de blouses, de bourgerons et de vieux paletots, toute pâlie et déteinte sous la nappe de lumière blonde qui enfilait la rue » (p.59).

L'écrivain naturaliste nous présente donc des masses humaines démesurées, caractérisées par un anonymat et une absence d'individualisation. L'utilisation de termes tels

149 Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, collection des Classiques des sciences humaines, CEPL, 1976, p.38.

150 Jacques Dubois, *op.cit.*, p.57.

qu'« envahissement », « flot » ou encore « traînée » participe à cet effet. Toutefois, ce flou généralisé n'empêche pas l'écrivain de traiter la foule comme un être collectif, unique en vue d'une perspective épique. Cela est particulièrement visible dans *Germinal*. Une première vision de la foule est donnée lors du bal chez la veuve Désir où « on ne voyait plus, dans la salle, que le remuement des hanches et des gorges, au milieu d'une confusion de bras » (p.209). Ici, la foule formant une masse compacte, en préfigure une autre plus violente et sauvage. Dans tous les cas, les individualités s'estompent au profit du groupe. Les hommes ne forment plus qu'un seul bloc, ils n'ont plus à cet instant d'individualité; ils deviennent uniquement des gens appartenant à la mine. Le chapitre cinq de la cinquième partie est particulièrement illustratif et l'emploi du singulier dans l'expression « une masse compacte » (p.409) en est le renforcement. D'autres termes comme « uniformité », « confondue » ou encore « d'un seul bloc », appartenant tous au champ lexical de l'uniformité, confirment bien que la foule des émeutiers forme un personnage collectif. Ce dernier souvent désigné par le terme de « bande » alterne avec le terme métaphorique de flot, comme dans l'expression : « Le flot des têtes, noyé d'ombre, s'élargissait jusqu'aux taillis voisins » (p.338). On assiste parfois à la réunion des deux mots, comme dans « la bande roula » (p.488), expression alors univoque. Selon Colette Becker, l'« autre procédé pour renforcer l'impression que le peuple est un être unique [est] la création de substantifs, placés dans des tournures impersonnelles, par dérivation impropre à partir de verbes. Jamais il n'est écrit par exemple, « les mineurs piétinent » mais toujours « un piétinement de troupeau ». Zola aime et systématise les tournures nominales. Quand les mineurs descendent dans la mine, ils ne s'enfoncent pas dans le puits, mais il se produit « un enfoncement confus de bétail »; les mineurs ne galopent pas , ils font entendre « un galop de gros souliers »; ils n'halètent pas, on perçoit seulement « le halètement des poitrines ». Cette tournure a pour but de faire apparaître les mineurs comme un être collectif, mais elle est aussi une manière d'écrire qui est bien loin du réalisme [...]. Si Zola donne une telle expression au personnage collectif du mineur c'est qu'il veut en montrer l'importance »[151].

Mais ce qui est peut-être le plus frappant dans ce treizième volume des *Rougon-Macquart* est le rôle actif de la masse. Cette dernière fonctionne comme un véritable être vivant, actif et énergique. En effet, bien des moments critiques sont focalisés sur des personnages

151 Colette Becker, *op.cit.*, p.89.

secondaires agissant généralement en bande : le meurtre de Maigrat est, par exemple, commis par la foule féminine, ayant soif de vengeance, devant Étienne, dépassé par les évènements : « Ni Étienne, ni Maheu, ni les autres, n'avaient eu le temps d'intervenir : ils restaient immobiles, devant ce galop de furie » (p.430). La foule échappe donc au contrôle du mineur, preuve de sa fonction forte d'actant. Les capacités d'action du prétendu « héros » sont annihilées, il n'est plus le chef de la bande mais un observateur médusé et impuissant. La foule supplante donc l'individu. Étienne, fondu dans la masse ne parvient pas à se réaliser et n'accède pas à son projet de révolte du monde ouvrier sur le patronat à la fin du roman. Cette non-réalisation de soi, cette insignifiance du « moi » est bien typique du roman réaliste et naturaliste, or le « moi » est l'expression légitime du héros. Étienne est ainsi absorbé progressivement par la masse des mineurs, qu'il est incapable de maîtriser : tout concourt à le présenter comme un anti-héros, bien loin du héros d'épopée qui menait son peuple à la victoire. Ce n'est plus le mineur qui mène son groupe, mais le groupe qui le mène.

Comment la foule est-elle alors mise en exergue ? Émile Zola utilise une fois de plus la métamorphose animale, notamment des chapitres deux à six de la cinquième partie. En effet, il transforme la masse des mineurs en un bestiaire inquiétant : les hommes sont transfigurés en un « long serpent d'hommes, se coulant, se hissant, trois pas échelle, si bien que la tête déboucherait au jour, lorsque la queue traînerait encore sur le bougnou » (p.372). L'écrivain développe donc un champ lexical de l'animalité : les cris des mineurs deviennent « des vociférations » avant de se fondre en un « mugissement confus » (p.409). Toutes ces indications, de nature auditive, dénotent bien la bestialité humaine. Les visages des hommes deviennent selon Madame Hennebeau « atroces » (p.409), se muant même en « mâchoires de bêtes fauves » (p.409). Cette dernière métaphore souligne que les mineurs n'ont même plus de visage humain; ne subsiste que des mâchoires. Cette animalisation marque ainsi la puissance et la démence de la foule, capable en peu de temps de devenir extrêmement brutale. Quant aux femmes, elles font partie également du groupe animalisé comme le montre la scène de la castration de Maigrat. En effet, il est question ici de la sauvagerie des femmes « pareilles à des louves » (p.429). Là encore, le devenir animal et asocial de la foule est illustré par de nombreux synonymes du terme « foule ». On peut citer les mots « horde », « bandeau » « troupeau », « loups », « barbares », « brutes ».

Le narrateur confère même aux femmes de la foule un caractère mythique en les comparant

aux Furies antiques et aux sorcières se précipitant au sabbat. Rappelons que les Furies trouvent leur origine chez les Érinyes, déesses grecques de la Vengeance. En effet, les femmes sont possédées d'une « fureur meurtrière » (p.430); par leurs cris, elles rappellent les Furies, chargées de poursuivre les meurtriers, le fouet à la main et les cheveux entrelacés de serpents. Ainsi, la castration de Maigrat, qui renvoie au mythe d'Œdipe, est bien la réalisation effective de leur vengeance. La foule féminine, montrée comme foncièrement destructrice est également l'occasion pour l'écrivain naturaliste de dresser une caricature. En effet, par sa violence et son processus d'animalisation, elle caricature la foule masculine. En insistant longuement sur les manifestations de la masse, Émile Zola lui confère une grande importance. Il introduit ainsi le mythe du peuple. Il montre bien que c'est dans la foule, ou plutôt les scènes de foule, que va s'accomplir l'animalité de cette « armée d'hommes » (p.219). L'importance donnée au personnage-collectif qu'est la foule permet donc de minimiser le poids d'Étienne sur les autres actants et d'opérer un renversement des valeurs dans la hiérarchie traditionnelle du héros. Le mineur n'est plus le héros individuel agissant pour le bien de son peuple puisqu'il est progressivement absorbé par la masse qui l'entoure et qui lui fait perdre son contrôle.

4) Réduction de la place du héros au profit du critère du groupe social ou politique

En découle alors une des autres techniques qu'emploie Émile Zola pour détruire la place centrale du héros, à savoir sa réduction en un groupe social. L'exemple d'Étienne en fournit l'illustration dans *Germinal* car il représente les soubresauts du prolétariat. Le récit n'est plus construit autour d'un simple personnage central, comme c'était le cas dans *Le Cid* où Rodrigue existait en tant qu'individu unique, mais autour d'un héros qui devient collectif. L'auteur des *Rougon-Macquart* met donc en exergue l'existence d'une âme collective, chez ceux qui partagent la même détresse.

Ainsi, le personnage de Gervaise dans *L'Assommoir* détient un intérêt dans la mesure où elle

symbolise la misère de toute une classe. Émile Zola écrira d'ailleurs à ce sujet que « l'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes »[152], illustrant ainsi la doctrine naturaliste où le romancier préfère souligner l'influence du milieu et les conditions physiologiques qui déterminent la personne humaine. Ainsi, toutes les individualités se fondent dans la masse et les personnages deviennent représentatifs d'un milieu ou d'une réalité sociale, comme l'étaient par exemple les vendeuses d'*Au Bonheur des Dames* ou les mineurs dans *Germinal*.

Gervaise et Étienne montrent bien que l'individu seul n'est pas le plus intéressant pour Zola mais que son intérêt porte plutôt sur le groupe social et culturel auquel il appartient. En effet, si la blanchisseuse incarne la condition ouvrière dans *L'Assommoir*, elle représente également une autre catégorie socioculturelle : celle de la petite-bourgeoisie des commerçants lorsqu'elle devient patronne. Ainsi, l'achat de sa boutique, symbole de la réussite sociale, est le point culminant de l'ascension de Gervaise. Son statut est rappelé au septième chapitre lorsqu'elle organise chez elle un repas, à l'allure d'un véritable festin. Le fait qu'elle reçoive de nombreux invités est également un signe d'appartenance à une petite bourgeoisie. Gervaise est donc plus un personnage représentatif d'une réalité évoquant une catégorie sociale qu'un être individuel et détaché de tout lien social. Grâce à la blanchisseuse, Zola réussit à représenter par une seule et même personne deux catégories sociales presque opposées, à savoir la classe ouvrière et la classe de la petite-bourgeoisie. Le narrateur sous-entend ainsi qu'une progression dans une hiérarchie déjà préconçue est toujours possible, même pour ceux qui se situent en bas de cette échelle. On pense légitimement à Zola lui-même qui de simple manutentionnaire aux éditions Hachette fut rapidement promu chef de publicité.

Il en va de même d'Étienne Lantier dans *Germinal*, mais ici le mineur incarne moins une catégorie sociale que politique. En effet, il représente le mouvement collectiviste, suivant les idées de Karl Marx. En effet, comme le philosophe allemand, il considère que le capitalisme ne peut résister à l'assaut des travailleurs qui deviendront, dans une société collectiviste, maîtres des moyens de production. Il incarne donc la figure du révolutionnaire, comme le souligne l'expression « il révolutionnait peu à peu le coron. C'était une propagande sourde, d'autant plus sûre, qu'il grandissait dans l'estime de tous » (p.224). Dès son installation chez les Maheu, il se demande pourquoi existe une telle inégalité sociale : « Pourquoi la misère des

152 Émile Zola, *Le Roman expérimental* in *Œuvres complètes*, volume 10, Cercle du Livre Précieux, Tchou éditeur, 1968, p.1184.

uns ? pourquoi la richesse des autres ? » (p.216). Étienne pense la révolution comme une réponse possible aux préoccupations des mineurs, c'est ainsi qu'il déclare : « Il faudra nous y résoudre, à cette grève, si l'on nous y force... » (p.229). Les idées révolutionnaires envahissent peu à peu le jeune homme qui finit par réunir les grévistes dans une forêt parce qu'« il fallait agir révolutionnairement, en sauvages, puisqu'on les traquait comme des loups » (p.339). Même s'il dit sa « répugnance contre la grève » (p.340), il fait cependant voter un action contre ceux qui voudraient reprendre le travail. Étienne est donc caractérisé dans le roman comme le parfait collectiviste chez lequel mûrissent des projets révolutionnaires. Le personnage a donc une spécificité dans la mesure où il est qualifié avant tout par son appartenance politique, son appartenance à un groupe politique. L'écrivain donne ainsi aux figures individuelles de Gervaise et d'Étienne une portée générale. Ces deux individus prennent leur sens avant tout parce qu'ils incarnent des types sociaux ou politiques. L'enjeu sera ensuite l'acceptation ou le rejet du groupe auquel ils appartiennent.

5) Une montée en puissance du « personnage-res »

La place principale du héros est enfin réduite par ce que Neide de Faria nomme le « personnage-res », c'est-à-dire un objet assumant un rôle analogue à celui de personnage. Le critique précise d'ailleurs dans *Structure et unité dans les Rougon-Macquart* que « jusqu'ici on pouvait croire que les personnages chez Zola étaient toujours représentés par des « êtres humains », « aimantés par un nom propre ».Cependant la troisième classe du système remet toujours en cause l'exigence d'un « personnage-personne » et parfois même le besoin d' un « nom propre » pour caractériser les supports des fonctions dramatiques des *Rougon-Macquart* »[153].

Cette technique consistant à transformer des objets « en des êtres capables d'un faire »[154] est souvent sollicitée par Émile Zola. La quasi-totalité de ses romans en contiennent, comme l'illustrent Lison, la locomotive de *La Bête humaine* ou encore le grand magasin dans *Au Bonheur des Dames*, pour ne citer qu'eux. Les deux œuvres qui nous concernent n'échappent

153 Neide de Faria, *op.cit.*, p.132.
154 Neide de Faria, *op.cit.*, p.135.

pas à cette construction particulièrement appréciée par notre auteur. Ainsi, les deux « personnages-res » respectifs de *L'Assommoir* et de *Germinal* sont représentés par l'alambic et le Voreux. Précisons que si le procédé est aussi présent chez l'écrivain naturaliste, cela n'a rien de surprenant puisque comme le souligne le même critique : « La théorie littéraire de nos jours non seulement admet, mais encore met en relief le fait qu'un objet ou un lieu puissent être des "actants", des supports des fonctions dramatiques »[155]. L'alambic du père Colombe assume dans *L'Assommoir* un rôle essentiel, et ce dès le début du roman. On peut même parler pour suivre les termes de Neide de Faria de « rôle fonctionnel très important »[156]. Dès le second chapitre, la machine est considérée comme un véritable être vivant dont la dimension serait symbolique. Les personnages de cette scène, à savoir Gervaise et Mes-Bottes, évoquent l'alambic de manière d'abord précise et réaliste en le comparant à un ouvrier laissant « couler sa sueur d'alcool » (p.62). Toutefois, ce travailleur contient, dès le début de cette longue description, un aspect monstrueux puisqu'il respire par un « souffle intérieur, un ronflement souterrain » (p.61). Il effectue en outre « une besogne de nuit faite en plein jour » (p.61) : l'expression souligne ici son rôle diabolique et maléfique. L'écrivain pousse plus loin la personnification de l'alambic en le dotant de certaines caractéristiques psychologiques. La plus persistante est celle de la noirceur puisqu'il « gardait une mine sombre ». Il est également comparé explicitement à « un travailleur morne puissant et muet » (p.61) qui œuvrait « sans une flamme, sans une gaieté » (p.61-62).

L'alambic apparaît donc comme un véritable être vivant, comme le montre l'emploi d'adjectifs qualificatifs tels que « morne », « muet », employés habituellement pour des personnes. La machine comme le dit Neide de Faria « par une sorte de renversement de leur nature première, [est] transformé en [un] vrai personnage-personne »[157]. Si cette évocation est d'abord précise, elle est relayée par une vision plus fantastique. Émile Zola laisse ici libre cours à son imagination, ce qui lui permet de développer une écriture visionnaire. L'alambic est alors transformé en un monstre de cuivre infernal où sa sueur devient la « source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris » (p.62). La gradation contenue dans cette expression connote bien la progression puissante et inébranlable du débit d'alcool. Le monstre suggère également l'image

155 Neide de Faria, *op.cit.*, p.132-133.
156 Neide de Faria, *op.cit.*, p.135.
157 Neide de Faria, *op.cit.*, p.135.

du feu souterrain qui symbolise la passé héréditaire de Gervaise, endormi pour l'instant mais prêt à resurgir pour la dévorer.

L'alambic est donc au départ un objet, plus précisément une machine distribuant de l'alcool, mais il devient vite un véritable actant personnifié, contre lequel se bat Gervaise. Cette dernière n'apparaît plus comme une héroïne au sens cornélien du terme puisqu'elle ressortira perdante dans sa lutte éperdue contre l' alambic. Malgré tous ses efforts, elle subira tout comme Coupeau l'emprise destructrice du monstre. À ce titre, Neide de Faria déclare qu'« en tant qu'opposant victorieux, il finit par engloutir Gervaise, avec ses « mâchoires », faites pour « avaler le monde ». La blanchisseuse, pleine de courage au début de *L'Assommoir*, se laisse dévorer par le « feu des entrailles » de l'alambic »[158]. D'ailleurs, cette fascination apeurée de Gervaise devant le monstre est prémonitoire car l'objet symbolise toute la puissance du destin (ou de l'hérédité) qui pèse sur les personnages du roman. La présence de l'alambic à plusieurs reprises est significative dans le récit : elle montre bien l'effet tentateur qu' il exerce sur Gervaise et son emprise finale. Émile Zola construit donc un véritable mythe narratif, pour signifier que l'alcool est un fléau dévastant le peuple parisien. Peut-être demande-t-il indirectement aux pouvoirs publics de l'époque d'en opérer la réglementation. Mais la création de ce mythe zolien permet surtout de montrer une Gervaise impuissante, absorbée par la toute-puissance du monstre.

Le « personnage-res » dans *Germinal* est représenté non pas par une machine-objet, comme tel était le cas dans *L'Assommoir*, mais par un lieu, c'est-à-dire la mine. Toutefois, ce lieu est transformé en un véritable monstre qui dévore les hommes, comme le suggère son nom, le Voreux. D'ailleurs, cette appellation évoque phonétiquement et sémantiquement la voracité. Zola nous offre une description très précise et complète de ce milieu souterrain afin de le faire apparaître comme un être vivant. Il dote alors le Voreux de certains attributs et de certaines spécificités, comme celle de la voracité. Des expressions comme « bête goulue » (p.52), ou « coup de gosier » (p.73) en constituent les illustrations. L'appétit du monstre ne semble pouvoir être calmé que par la nourriture que constituent les mineurs. C'est ce que souligne le narrateur au premier chapitre : « Le puits avalait des hommes par bouchées de vingt ou de trente [respirant] d'une haleine longue, grosse, gênée par sa digestion pénible de chair humaine » (p.73); le puits dévore les hommes « d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon

158 Neide de Faria, *op.cit.*, p.136.

la profondeur des l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple » (p.74). La mine est alors considérée comme une avaleuse d'hommes; le monstre est présenté comme une entité vivante car comme tout être vivant, il respire. Ainsi, sa respiration est « grosse et longue, soufflant sans relâche, qui était comme l'haleine engorgée du monstre » (p.52). L'omniprésence du Voreux indique bien que sa place est essentielle dans le roman. Ainsi, on assiste dès le premier chapitre à la métaphore filée du monstre, « dieu repu et accroupi, auquel ils donnaient tous leur chair » (p.120) et qui avait « un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger du monde » (p.52). Ce « personnage-res » est enfin très significatif dans la mesure où il joue le rôle de l'adversaire d'Étienne. Ce dernier ne ressort pas complètement victorieux du combat puisque d'une part ce n'est pas lui qui détruit le Voreux, mais Souvarine, et que le Voreux finit par emporter la femme qu'il aime.

Les personnages-res réduisent donc la place de Gervaise et d'Étienne dans la mesure où en tant qu'opposants; ils ressortent victorieux de la bataille. Émile Zola prend donc grand soin de détruire la place centrale, principale trop souvent attribuée au héros. Pour ce faire, l'écrivain naturaliste utilise tous les procédés que nous venons de voir et qu'on peut regrouper sous la technique que Philippe Hamon nomme « l'ellipse »[159]. Cette dernière consiste à « déhiérarchiser le système des personnages »[160]. Le héros cède ainsi de son importance et perd une partie de son espace interne dans l'œuvre romanesque.

159 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F, 1984, p.70.
160 Philippe Hamon, *op.cit.*, p.70.

II) Refus du héros comme personnage extraordinaire, comme figure d'exception

Si Émile Zola s'attaque au héros en tant que personnage principal d'une œuvre de fiction, il s'attache également à détruire le héros en tant que personnage extraordinaire, se distinguant par ses qualités ou actions exceptionnelles, par son courage et sa maîtrise de soi. Il réfute ainsi toutes les acceptions du terme déjà proposées depuis l'Antiquité.

1) Refus d'un statut privilégié du personnage représenté

Émile Zola tente à travers Gervaise dans *L'Assommoir* et Étienne dans *Germinal* de détruire le héros en tant que personnage surdimensionné, figure d'exception, hors norme et porteur de valeurs idéales. En effet, pour lui, le héros se confond un peu trop souvent avec le héros au sens étymologique du terme, ce qui entraîne une sorte de mirage où s'identifie le lecteur. Ce refus d'un statut privilégié s'inscrit dans les œuvres romanesques zoliennes par une dévalorisation manifeste du héros. Cette dévalorisation prend diverses formes : elle se manifeste par un rejet de l'élitisme social, par la représentation d'un être simple ayant des préoccupations quotidiennes. Ce refus d'un statut privilégié est également visible à travers un personnage principal qui est faible, en prise avec l'échec. Tous ces éléments permettront de mettre en exergue une construction bien particulière du personnage principal.

a) Rejet de l'élitisme social

Le personnage zolien peut appartenir généralement à toutes les couches de la société mais il est patent que l'écrivain naturaliste a une prédilection pour les basses classes. Il s'oppose ainsi à la conception des héros classiques, issus de familles glorieuses. En atteste Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille qui « sort d'une maison si féconde en guerriers / qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers »[161]. On imagine mal ici un héros de basse extraction, dont les parents

161 Pierre Corneille, *Le Cid*, La Pléiade, Gallimard, p.710.

seraient des brigands. C'est ce que combat Émile Zola en proposant des personnages issus de famille modeste, voire bâtarde et qui appartiennent aux couches les moins fortunées de la société jusque là en partie dédaignées en littérature. Cheminots, mineurs, petits commerçants, ouvriers... sont ainsi les catégories professionnelles représentées; il ne s'agit plus de demi-dieux comme dans l'épopée. Au contraire, ces deux figures sont inscrites dans la banalité et le quotidien des classes pauvres. L'action est alors en rapport avec le monde du travail, l'intrigue porte sur les événements de la vie de tous les jours. Émile Zola recherche en fait le type moyen où s'ajoutent la prise en compte de la démocratisation sociale et le principe de l'ouverture du personnel romanesque à toutes les classes.

Il s'agit en fait pour Zola de combattre le lyrisme, quitte à céder le pas à la médiocrité. Gervaise dans *L'Assommoir* peut-elle alors être considérée comme une héroïne au sens classique du terme ? Certainement pas en vue de sa naissance et de sa condition sociale. En effet, fille d'Antoine Macquart et de Joséphine Gavaudan, elle a été « conçue dans l'ivresse, sans doute pendant une de ces nuits honteuses où les époux s'assommaient »[162], comme le souligne le narrateur dans *La Fortune des Rougon*. Son enfance fut malheureuse car mise au travail très tôt, elle est battue par son père, qui lui prend ce qu'elle gagne. Elle déclare ainsi au premier chapitre à Madame Boche : « Je n'étais pas heureuse chez nous ; le père Macquart, pour un oui, pour un non, m'allongeait des coups de pied dans les reins [...] il m'envoyait toujours des gifles sans crier gare » (p.34-35). Émile Zola nous met en présence d'un personnage principal de basse extraction dont l'enfance fut malheureuse. Son évolution est tout aussi désolante puisqu'elle s'enfuit songeant « à s'amuser dehors » (p.35). Tout concourt à la montrer comme une fille de mauvaise augure, délurée et infréquentable. A quatorze ans, elle a avec Lantier, un premier fils, Claude et quatre ans plus tard, un second, Étienne. Gervaise explique ces deux naissances de manière désabusée : « C'est arrivé comme ça arrive toujours » (p.34).

Quant à sa situation sociale, elle est également déplorable car elle appartient au départ à la couche la plus basse de la société. En effet, lorsqu'elle arrive à Paris, elle est sans travail ni argent, contrainte de vivre dans un hôtel misérable du quartier de la Goutte-d'Or. Elle représente la figure de la marginale au début du roman car abandonnée par Lantier, elle se retrouve seule avec ses deux enfants, sans le sou , sans habit, sans même les reconnaissances

162 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, La Pléiade, Gallimard, 1985, p.124.

du Mont-de-Piété emportées par son mari. C'est ce que retranscrit la dernière image du chapitre premier : « C'était sur ce pavé, dans cet air de fournaise, qu'on la jetait toute seule avec les petits; et elle enfila d'un regard les boulevards, à droite, à gauche [...] prise d'une épouvante sourde, comme si la vie, désormais, allait tenir là, entre un abattoir et un hôpital » (p.51). Son dénuement et son isolement à la fin de ce chapitre sont bien mis en exergue puisque Gervaise nous est décrite comme une provinciale déracinée. Le peu de famille qui lui reste, à savoir Lisa Quenu sa sœur et quelques cousins (Octave Mouret et Aristide Eugène), ne lui sont d'aucun secours car elle n'a aucune relation avec eux. Colette Becker dans *Émile Zola, L'Assommoir* déclare à ce titre : « Gervaise est donc seule, sans appui, sans personne pour l'initier. Son fils Étienne, quand il arrivera à Montsou, trouvera des guides, des initiateurs : le père Bonnemort, Maheu, Catherine. Elle n'a personne. La sollicitude de Mme Boche, au premier chapitre, est due uniquement à une curiosité dévorante qui la torture depuis quinze jours »[162]. Même lorsqu'elle évolue dans la hiérarchie sociale en devenant blanchisseuse chez Madame Fauconnier, elle n'accède qu'au simple statut d'ouvrière : elle appartient toujours autant au monde du bas peuple. Et quand elle accède enfin à la petite-bourgeoisie par l'achat de sa blanchisserie, ce statut social est uniquement provisoire car elle redeviendra vite ce qu'elle n'avait jamais cessé d'être : une exclue. Le fait qu'elle occupe à la fin du roman le coin des pouilleux dans la grande maison souligne bien que Gervaise est en marge de la marge. Comme l'affirme Colette Becker : « Gervaise n'a jamais compris les règles du jeu. Cette provinciale, qui n'a finalement été vraiment heureuse que lorsqu'elle a habité la provinciale rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or, n'a jamais su s'adapter, se conduire »[163]. Par la figure de la blanchisseuse dans *L'Assommoir,* Émile Zola rejette donc en majeure partie l'élitisme social : pour l'écrivain naturaliste, le héros peut être aussi un individu issu de basse extraction et se situer dans les couches les moins fortunées de la société.

Le personnage principal de *Germinal* est également un bon témoin des origines médiocres du « héros » zolien. La première partie de l'existence d'Étienne Lantier est évoquée dans deux romans des *Rougon-Macquart*, à savoir *La Fortune des Rougon* et *L'Assommoir.* Dans ce dernier roman, on apprend comme on vient de le voir précédemment, qu'il est le fils d'Auguste Lantier, ouvrier fainéant et égoïste, et de Gervaise Macquart. Né en 1846, il est dès sa petite enfance maltraité par Coupeau et à l'âge de douze ans, il commence à travailler

162 Colette Becker, *op.cit.*, p.66.
163 Colette Becker,*op.cit*., p.78.

comme apprenti dans une fabrique de boulons. Il part ensuite à Lille où il devient mécanicien aux ateliers du chemin de fer. Lorsque débute *Germinal*, un lecteur averti sait donc que la naissance du personnage est on ne peut plus basse. Il est conscient qu'Étienne, né d'une famille d'alcoolique, n'a pas eu une enfance facile et a été mis au travail très tôt. Le personnage s'inscrit dans le quotidien des classes pauvres dès son arrivée à Montsou puisque le narrateur souligne qu'« une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour » (p.49). Au début du roman, il se présente à Bonnemort en qualité de « machineur » et lui demande : « Il n'y a pas de travail ici ? » (p.51), ce qui nous renvoie d'emblée à sa condition de chômeur. À vingt et un ans, Étienne est donc à la recherche d'un travail, ayant erré depuis huit jours sur les routes du Nord. Comme sa mère, le jeune homme semble être aussi un déraciné, comme le confirme l'expression suivante : « Qu'allait-il faire ainsi par les chemins, sans but, ne sachant seulement où s'abriter contre la bise ? » (p.52). Toutefois, il arrivera assez rapidement à trouver du travail puisqu'il réussira à devenir mineur. Mais là encore, en dépit de cette « ascension » sociale, le personnage appartient toujours à une couche très modeste de la société. Comme il le dit lui-même, son nouveau travail est « un travail de bagne » (p.92).

Zola tire donc ses personnages principaux de classes sociales inférieures pour montrer ce que leur vie a de difficile et de misérable. C'est ainsi que l'image de la condition sociale d'Étienne est reflétée par l'image des autres mineurs. Il songe alors non sans dégoût : « Quelle nausée, ces misérables en tas, vivant au baquet commun ! » (p.437).

b) Des êtres simples et ordinaires

Émile Zola brosse un portait physique et moral assez médiocre de ses personnages principaux de manière à nous les présenter comme profondément ordinaires et banals. Cette construction du personnage est surtout visible à travers la blanchisseuse Gervaise dans *L'Assommoir.* Le romancier naturaliste n'hésite pas à édifier un physique ingrat à ses personnages. En opposition à la beauté plastique des héros de l'époque classique, Émile Zola décrit avec une attention toute particulière la laideur des visages. Le portait initial de Gervaise dans *L'Assommoir* en offre un exemple caractéristique : « Gervaise n'avait que vingt-deux ans.

Elle était grande, un peu mince, avec des traits fins, déjà tirés par les rudesses de sa vie. Dépeignée, en savates, grelottant sous sa camisole blanche où les meubles avaient laissé de leur poussière et de leur graisse, elle semblait vieillie de dix ans par les heures d'angoisse et de larmes qu'elle venait de passer » (p.26). De plus, la blanchisseuse est dotée d'une tare, à savoir la claudication. C'est ce que souligne au chapitre premier le narrateur : « Gervaise boitait de la jambe droite [...]. Ce matin-là, rompue par sa nuit, elle traînait sa jambe, elle s'appuyait aux murs » (p.28). Le personnage principal de *L'Assommoir* nous est donc présenté comme un être au physique ingrat, sans éclat et commun.

Cependant, Émile Zola ne se contente pas d'édifier un tel physique à Gervaise, il montre également à quel point son existence est terne et passive. En effet, la blanchisseuse a comme programme de vie des rêves tout à fait modestes. C'est ainsi qu'elle confie à Coupeau : « Je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez un lit, une table et deux chaises, pas davantage...Ah ! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bon sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais en ménage ; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous voyez, c'est tout... » (p.61). Ironie du sort, tous ses rêves pourtant modestes, seront détruits point par point au fil du roman.

L'écrivain naturaliste met donc ici en place une banalisation de l'héroïne en multipliant les focalisations et en dédramatisant ses actions. Ainsi, tout au long de *L'Assommoir*, Émile Zola nous conte les menus faits qui occupent le fil des jours de Gervaise. Et, loin de ne retenir que les « crises » de sa vie, il nous montre également des temps morts, présentant tous les sentiments qui occupent le cœur humain, y compris la mélancolie et l'ennui. On assiste par exemple au quatrième chapitre à la vie quotidienne de Gervaise et de Coupeau, vie laborieuse et réglée. Le début du chapitre est assez illustratif puisqu'il nous fait entrer dans la banalité de leur vie quotidienne : « Ce furent quatre années de dur travail. Dans le quartier, Gervaise et Coupeau étaient un bon ménage, vivant à l'écart [...]. La femme faisait des journées de douze heures chez Mme Fauconnier, et trouvait le moyen de tenir son chez-elle propre comme un sou, de donner la pâtée à tout le monde, matin et soir. L'homme ne se soûlait pas, rapportait ses quinzaines, fumait une pipe à sa fenêtre avant de se coucher, pour prendre l'air » (p.123). La vie de Gervaise apparaît au lecteur dans toute sa banalité. Même sa mort qui devrait

constituer le « point culminant du récit » pour reprendre les termes de Maupassant, n'est guère mise en exergue et ne peut donc être considérée comme un temps fort du récit. En effet, elle est résumée en deux phrases bien vagues : « On ne sut jamais au juste de quoi elle était morte. On parla d'un froid et chaud » (p.517). La disparition de Gervaise ne constitue donc pas un événement en soi. Elle est seulement la conséquence logique des malheurs de la blanchisseuse, comme le confirme cette expression : « La vérité était qu'elle s'en allait de misère, des ordures et des fatigues de sa vie gâtée » (p.517). Ce dénouement est donc présenté comme un événement banal et ordinaire, qui ne constitue en rien le point culminant de l'œuvre. Hormis peut-être l'accident de Coupeau, tout dans la vie de Gervaise (y compris sa mort) sera sans suspense ni surprise. Albert Camus corrobore au XXe siècle cette même idée de banalité et de non-différenciation d'avec les autres hommes dans *L'Homme révolté*. En effet, il explique que « le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme. Car il s'agit bien du même monde. La souffrance est la même, le mensonge et l'amour [...]. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau, ni plus édifiant que le nôtre »[164].

Une autre illustration du héros banal et ordinaire se trouve dans *L'Éducation sentimentale* avec le personnage de Frédéric Moreau, caractérisé par ses lâchetés, son désengagement et son inertie. On comprend alors bien l'admiration qu'éprouve Émile Zola pour l'œuvre flaubertienne. Il déclare que « les personnages avortent tous, ils passent tous sous le même niveau de médiocrité; pas un qui ne soit un « héros » qui force la destinée par des actions d'éclat [...]. Me voilà bien près de savoir quelle est ma tendresse pour *L'Éducation sentimentale* [...]. J'insiste, parce que c'est là le grand caractère, la puissante originalité de *L'Éducation sentimentale*. Tous nos romans sont des poèmes à côté de celui-là. Jamais nous n'aurions osé briser ainsi une analyse en morceaux, détruire les grands ensembles par un continuel retour des petits épisodes, effacer le livre dans la teinte monotone d'une trentaine de personnages, également plats, retombant en pleine médiocrité après chaque tentative d'énergie virile. Voilà le modèle du roman naturaliste, cela est hors de doute pour moi »[165]. Le rapprochement est aisé avec Gervaise puisque la jeune femme ne force en rien sa destinée, la laisse même « couler » passivement et qu'elle ne se caractérise nullement par ses actions d'éclat. Elle ressemble ainsi aux communs des mortels ; c'est avant tout une femme du peuple,

164 Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1987, p.324-325.
165 Émile Zola, « Revue dramatique et littéraire » in *Le Voltaire*, 186, p.607-608.

celle qui cherche à fonder une famille, à réaliser son « idéal » dans la ville de tous les possibles. Ainsi, il est patent qu'Émile Zola pour son expérimentation recherche le commun, le moyen et le banal de l'existence de Gervaise : il faut selon lui accepter le « train ordinaire de l'existence commune »[166].

c) Des personnages faibles, en prise avec l'échec

Ce portrait du personnage zolien, ordinaire et banal se définit aussi par ses faiblesses. En effet, à l'inverse de Rodrigue dans *Le Cid* qui réunissait toutes les qualités nécessaires à son statut héroïque, Gervaise et Étienne apparaissent comme des individus ayant des faiblesses et des défauts. Ces personnages ne représentent plus du tout la figure sacralisée du héros, homme surdimensionné, ils en constituent même l'antithèse.

Gervaise n'a pas l'étoffe d'une héroïne classique car elle est trop faible. On pourrait résumer son caractère en trois termes : lâcheté, complaisance et mollesse. Le narrateur a dès le début du roman montré une Gervaise sans volonté. Cette mollesse caractéristique de l'anti-héros est ce qui va entraîner la blanchisseuse vers sa perte. Par lâcheté, elle ne sait rien refuser. Gervaise insiste d'ailleurs elle-même sur sa faiblesse, qu'elle présente comme un trait essentiel de son caractère. Le passage suivant en fournit l'illustration : « Son seul défaut, assurait-elle, était d'être très sensible, d'aimer tout le monde, de se passionner pour des gens qui lui faisaient ensuite mille misères » (p.57).

Sa vie constitue une série de laisser-aller : sa promesse initiale de ne jamais se remettre en ménage (« Bien sûr, elle lui aurait dit oui, si elle ne s'était juré de ne point se remettre avec un homme » p.62) est vite oubliée puisqu'elle épousera Coupeau. C'est ce que souligne le narrateur au début du troisième chapitre, non sans une touche d'ironie : « Gervaise ne voulait pas de noce » (p.86). Cette brève phrase marque bien le peu de volonté de la blanchisseuse. Après l'accident de l'ouvrier zingueur, elle accepte avec passivité que celui-ci ne retravaille pas, le poussant même à fainéanter. Ce passage du quatrième chapitre en atteste : « Quand elle entendait les gens la plaindre, elle excusait vite Coupeau [...]. Et si on lui laissait entendre que Coupeau semblait solide à présent, qu'il pouvait bien retourner au chantier, elle se récriait.

166 Émile Zola, *op.cit.*, p.109.

Non, non, pas encore ! [...] C'était elle qui l'empêchait de travailler, en lui répétant chaque matin de prendre son temps, de ne pas se forcer. Elle lui glissait même des pièces de vingt sous dans la poche de son gilet » (p.154). Elle accepte également que Coupeau accueille Lantier chez elle pendant la fête et trouve « très bien la façon tranquille dont s'arrangeaient les choses » (p.277).

Elle va même jusqu'à céder à son ancien amant « sans force » au huitième chapitre. Elle tente d'ailleurs de s'autojustifier en bégayant : « Ah ! mon Dieu ! Ah ! mon Dieu ! il me renvoie de mon lit, je n'ai plus de lit...Non, je ne puis pas, c'est sa faute » (p.324). Enfin, sa résolution de ne jamais boire est vite mise entre parenthèses, puisqu'à l'instar de Coupeau, elle s'essaye aussi à l'eau-de-vie. Le passage où Gervaise va retrouver son mari au café du père Colombe est assez illustratif : « Au deuxième verre, Gervaise ne sentit plus la faim qui la tourmentait. Maintenant, elle était raccommodée avec Coupeau, elle ne lui en voulait plus de son manque de parole [...]. Elle rigolait toute seule, les coudes sur la table, les yeux perdus, très amusée par deux clients [...]. Puis, après son troisième petit verre, elle laissa tomber son menton sur ses mains, elle ne vit plus que Coupeau et les camarades » (p.411-412).

Sa permissivité n'est donc pas uniquement profitable aux autres, elle permet à la blanchisseuse de s'excuser elle-même que ce soit pour ses relations adultérines ou sa boulimie. En effet, Gervaise se met à grossir à tel point qu'elle ne tient plus dans sa petite chambre du sixième. Et le narrateur souligne cette métamorphose dès le chapitre six où « ses gestes prenaient une lenteur heureuse » (p.199) avant de procéder à une véritable caricature de cette chair dénaturée par le plaisir et le laisser-aller au chapitre huit : « Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre vague se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble » (p.487-488). On peut noter que ce relâchement perdure à travers la fille de Gervaise, illustrant le principe de la circularité.

Mais ce que trahit cette mollesse, c'est aussi la précarité de la condition de la femme. À travers le destin de Gervaise, c'est toute une partie de la société que Zola est en train de représenter. Ce qui a pu sembler jusqu'ici les conséquences d'une surimpression, de la reprise d'un modèle littéraire -celui de Madame Bovary- est peut-être le produit d'une conception positiviste : Gervaise en tant que création romanesque est placée dans les conditions expérimentales qui vont la mener pour différentes raisons vers son « avachissement ». Le

discours didactique et explicatif qui ramène l'unique et le singulier au générique dévoile cette intention dans le projet de Zola. Ainsi le narrateur décrit au chapitre deux la nature de Gervaise, et par-là même énonce une des lois qui gouvernent la mécanique ou la dynamique sociale dans laquelle elle se meut : « On avait tort de lui croire une grosse volonté ; elle était très faible, au contraire, elle se laissait aller où on la poussait, par crainte de causer de la peine à quelqu'un » (p.68). Dans tous les cas, la blanchisseuse est présentée comme un individu faible par trop faible, comme l'indiquent ces quelques expressions : « Elle était douce comme un mouton, bonne comme du pain » (p.169), « elle excusait tout le monde [...], elle cédait au besoin d'une indulgence générale » (p.169) ou encore « elle était complaisante pour elle et pour les autres… pourvu que son mari et son amant fussent contents… » (p.329).

Mais la faiblesse morale n'est pas le seul défaut de Gervaise. En effet, c'est une femme qui n'a aucune mesure, elle en fait toujours trop. Plusieurs exemples le confirment comme la scène du lavoir au chapitre premier. En effet, la fessée administrée à Virginie est si violente que cette dernière profondément vexée, quittera le quartier pour méditer sa vengeance. Lors de cette bataille, Gervaise ne mesure plus sa force et son « visage était si terrible, que personne n'osa approcher » (p.48). Elle est prise d'une « gaieté féroce » (p.49) et à ce moment précis elle se laisse emporter par sa colère. Elle apparaît comme une « folle » (p.48) puisqu'elle tape sur les fesses de Virginie en chantant comme lorsqu'elle lavait son linge à Plassans. Le narrateur déclare à ce titre qu'« elle causait [...], se rappelant une chanson de lavandière : « Pan ! pan ! Margot au lavoir... Pan ! pan ! à coups de battoir... Pan ! pan ! va laver son cœur... Pan ! pan ! tout noir de douleur... » (p.49). Elle ne peut plus s’arrêter et on doit, comme le souligne le narrateur, « arracher Virginie de ses mains » (p.49).Un autre exemple patent est celui de la fête organisée par la blanchisseuse. En effet, Gervaise ne cesse d'exciter la jalousie des Lorilleux, en voulant les écraser. Elle les avait déjà provoqués en se liant d'amitié avec « des étrangers » (p.139), c’est-à-dire les Goujet au lieu de les fréquenter. Par toutes ces provocations, elle s'en fera des ennemis farouches. Elle ne sait jamais jusqu'où il faut aller. Sa démesure révolutionne donc le quartier et on peut la rapprocher ici de la figure d'Emma Bovary. En effet, comme elle, Gervaise refuse se condition sociale en faisant des excès : on pense aux obsèques de la mère de Coupeau ou encore aux réparations de sa boutique. Mais, comme le dit Jacques Dubois dans *L’Assommoir de Zola* : « Gervaise Macquart peut être tenue pour le substitut d’Emma Bovary [car] elle partage avec l’ héroïne de Flaubert une

propension à céder à toutes les sollicitations du monde extérieur »[167]. En fait, la blanchisseuse est obsédée par des rêves ambitieux en dépit de ce qu'elle dit à Coupeau au début du roman : « Je ne suis pas ambitieuse » (p.61). C'est ce qui est souligné au quatrième chapitre : « La jeune femme ne dormit plus, obsédée d'un rêve d'ambition : elle voulait s'établir, louer une petite boutique, prendre à son tour des ouvrières. Elle avait tout calculé » (p.138). Toutefois, comme le montre bien Colette Becker, Gervaise « n'est pas une Rougon, elle appartient à la branche bâtarde, alcoolique des Macquart, et n'a pas, comme sa sœur la charcutière Lisa, la force de [...] mener à bien [son rêve ambitieux]»[168]. La blanchisseuse se rapproche enfin d'Emma Bovary dans la mesure où, bien souvent, elle trouve refuge dans le rêve. L'expression suivante en atteste : « Elle ne se levait pourtant pas, le tenait sur ses genoux, les regards perdus, rêvant, comme si les paroles du jeune ouvrier éveillaient en elle des pensées lointaines d'existence » (p.60). Elle est parfois complètement étrangère à la réalité du monde extérieur. Ainsi, Gervaise se met à confondre sa sphère privée et le domaine public : lorsqu'elle sort, elle reste « en savates et en cheveux » (p.196).

Étienne Lantier apparaît également comme un personnage doté de défauts : il semble bien souvent ne pas avoir l'étoffe d'un héros. Le narrateur le montre en proie à certaines faiblesses qui le discréditent quelque peu. L' incipit de *Germinal* permet en premier lieu de le présenter comme un homme vulnérable et déraciné. En effet, son arrivée à Montsou se fait de manière discrète et énigmatique. Il est désigné par l'expression « un homme » (p.49), soulignant une absence d'identité : il est anonyme. Il nous semble être de petite taille et vulnérable puisqu'il est comme écrasé par l'environnement. Le narrateur ne brosse ici aucun portait physique ni moral du personnage; seuls ses vêtements sont évoqués, qui constituent un bien faible rempart contre le froid de l'hiver : ils révèlent ainsi sa pauvreté. Des verbes tels que « grelotter » (p.49) ou encore « gêner » (p.49) mettent bien en exergue la détresse dans laquelle il se trouve. Ainsi, dès les premières lignes du roman, Étienne nous est présenté comme un homme pauvre, égaré et démuni devant ce paysage hostile et effrayant. Mais au fil de *Germinal*, Émile Zola tisse un portrait moral élaboré d'Étienne. Il se caractérise par certaines qualités mais surtout par un nombre non négligeable de défauts et de faiblesses.

Le mineur est tout d'abord habité d'aspirations bourgeoises, d'ambitions personnelles et d'un trop grand amour-propre qui entachent son désir de justice pour le peuple. En effet, il semble

167 Jacques Dubois, *op.cit.*, p.17.
168 Colette Becker, *op.cit.*, p.74.

ne pas se trouver en pleine conformité avec le groupe auquel il appartient, contrairement aux héros de l'époque classique. Dès son arrivée à Montsou, Étienne éprouve du mépris pour le monde des mineurs et semble vouloir d'emblée s'en différencier. Le narrateur souligne, à ce titre, qu'« il ne se sentait point la résignation de ce troupeau » (p.110). Il éprouve même un certain dégoût pour le peuple auquel il appartient. Son mépris s'exprime à plusieurs reprises dans le texte, notamment lorsqu'il pense : « Quelle nausée, ces misérables en tas, vivant au baquet commun ! » (p.437). On assiste donc à un embourgeoisement du personnage, que provoque un dégoût à l'égard des mineurs.

C'est également un personnage assoiffé de gloire et gonflé de vanité. L'orgueil est un trait essentiel de son caractère. C'est ainsi que le narrateur déclare : « Et, dans ce réveil de sa foi, des bouffées d'orgueil reparaissaient et l'emportaient plus haut, la joie d'être le chef, de se voir obéi jusqu'au sacrifice, le rêve élargi de sa puissance, le soir du triomphe. Déjà, il imaginait une scène d'une grandeur simple, son refus du pouvoir, l'autorité remise entre les mains du peuple, quand il serait le maître » (p.290). Ainsi, Étienne semble plus désireux de quitter sa condition de prolétaire que de contribuer à une justice sociale : « Qui sait ? la députation un jour, la tribune d'une salle riche » (p.282). Ses rêves ambitieux et décalés sont d'ailleurs bien traduits par la phrase suivante : « Il montait d'un échelon, il entrait dans cette bourgeoisie exécrée, avec des satisfactions d'intelligence et de bien-être, qu'il ne s'avouait pas » (p.282). Un gonflement d'orgueil se produit également lors de son discours dans la forêt de Vandame. Le mineur parle en véritable chef de bande car il « goûtait l'ivresse de sa popularité. C'était son pouvoir qu'il tenait, comme matérialisé, dans ces trois mille poitrines dont il faisait d'un mot battre les cœurs » (p.344). Sa fierté et sa vanité grandissent encore davantage quand il apprend que Catherine est présente : « L'idée que Catherine devait être là l'avait soulevé d'une nouvelle flamme, d'un besoin de se faire acclamer devant elle » (p.346). Étienne devient même un pourvoyeur d'illusions puisqu'il laisse entrevoir aux mineurs un « monde merveilleux de l'espoir » (p.222) et lorsqu'il « parl[e] de la République qui donnerait du pain à tout le monde » (p.284). Ces paroles nous semblent en fin de compte ridicules puisque profondément utopiques. Étienne n'incarne plus le défenseur du peuple mais « une sorte d'homme d'affaires » (p.224). Le pire réside peut-être dans ses moments d'exaltation, où le mineur ressemble à un illuminé, un prêcheur exalté comme en témoignent les nombreuses métaphores religieuses. Le narrateur déclare ainsi : « Il rendait des oracles, à mesure que

l'étude l'affinait et le faisait trancher en toutes choses » (p.281). La métaphore religieuse se teinte ici d'ironie et présente Étienne comme un véritable illuminé. Le narrateur le qualifie même d'« apôtre apportant la vérité » (p.340). Il n'est pas sans analogie avec le Messie puisqu'« une exaltation religieuse les soulevait de terre, la fièvre d'espoir des premiers chrétiens de l'Église, attendant le règne prochain de la justice » (p.343). Le mineur est donc un homme qui semble par moments perdre toute mesure, comme sa mère d'ailleurs. Son discours sur la justice et l'égalité, s'il est au départ cohérent, prend vite des accents prophétiques et semble coupé de toute réalité.

En outre, s'il se considère comme le « leader » du groupe, il s'avère être un piètre chef, comme en témoigne son incapacité à maîtriser la foule, courant de fosse en fosse. C'est ainsi que le narrateur déclare : « Il n'avait rien voulu de ces choses [...]. Comme il demeurait seul, impuissant au milieu de la route, quelqu'un l'appela... » (p.416). Et le narrateur de renchérir : « Personne, du reste, n'obéissait plus à Étienne. Les pierres, malgré ses ordres, continuaient à grêler » (p.417). Le mineur perd même la maîtrise de lui-même lorsqu'il se met à boire. En effet, il donne des contre-ordres et provoque son adversaire Chaval. Il semble alors bien loin du héros traditionnel qui se définit selon Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* ainsi : « Le héros classique coïncide parfaitement avec son action »[169]. Par les contre-ordres qu'il donne comme en atteste cette phrase : « Il lançait lui-même ses hommes contre cette pompe, qu'il avait sauvée quelques heures plus tôt » (p.395), le mineur se trouve aux antipodes de cette conception du héros. Étienne est donc un personnage imparfait : comme tout homme, il passe par des moments de désespoir et est envahi parfois d'un sentiment de supériorité et d'ambition. Tous ces défauts le mèneront à son échec, certes partiel, mais échec tout de même. En effet, après la scène dramatique de la fusillade, Étienne perdra toute la popularité dont il jouissait auprès du peuple. Les phrases suivantes en fournissent l'illustration : « C'était lui, l'exploiteur, l'assassin, la cause unique de leur malheur [...]. Sa puissance était morte, des pierres seules lui répondaient; et il venait d'être meurtri au bras gauche... » (p.507-508). Il devient même le symbole de tous les malheurs des mineurs, comme en attestent les reproches de la Maheu : « Puis, des malins sont toujours là, pour vous promettre que ça peut s'arranger, si l'on s'en donne seulement la peine [...]. Si j'étais à ta place, moi, je serais déjà morte de chagrin, d'avoir fait tant de mal aux camarades » (p.505-506). En outre, Étienne ressent bien

169 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p.159.

son propre échec, « le désespoir de son propre écoulement, de la fin tragique de son ambition » (p.509).

Gervaise Macquart et Étienne Lantier apparaissent donc comme des antithèses du héros classique puisqu'ils sont imparfaits et perfectibles. Ainsi, Émile Zola évite soigneusement de les idéaliser, il préfère plutôt nous les présenter comme des personnages capables de défaillances et d'échecs, ce qui nous les rend plus émouvants et humains.

2) Une étude de l'être humain et du réseau de déterminations dans lequel il est pris

Un autre élément qui empêche le personnage d'être un héros au sens classique du terme est sa détermination sociale ou biologique. En effet, il est pris dans un réseau de déterminations héréditaires ou sociales : il n'a dès lors plus de liberté conquérante, à la différence de l'autonomie que peut avoir le personnage balzacien. Tout le travail d'Émile Zola dans la grande fresque des *Rougon-Macquart* consiste à mettre en scène une famille touchée par un mal héréditaire, une défaillance du système cérébral qui mène à la folie. La faille originelle vient d'Adélaïde Fouque, mariée à Marius Rougon, qui devenue veuve prend un amant Macquart, contrebandier déséquilibré et ivrogne. Dans ce long cycle, le romancier se propose d'étudier l'influence de l'hérédité et du milieu social sur ces personnages.

Rappelons à présent que ses théories de l'hérédité trouvent leur source dans le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité* du docteur Lucas, qui étudie moins l'évolution de l'espèce que l'hérédité familiale. Le scientifique envisage dans son traité la manière dont certains caractères innés ou acquis se transmettent d'une génération à l'autre. Émile Zola établit alors l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* grâce à cette œuvre. Dans le dernier volume du cycle, *Le Docteur Pascal*, le personnage principal explique d'ailleurs scientifiquement la lente décomposition familiale. L'hérédité est le premier des facteurs qui détermine les comportements. Ainsi, la dégénérescence, les névroses ou le « détraquement » sont le lot de certains personnages. C'est le cas de Gervaise Macquart et d'Étienne Lantier qui portent en eux une hérédité chargée.

La blanchisseuse dans *L'Assommoir* porte la marque de la tare familiale. Née de parents alcooliques comme nous l'avons déjà vu, la jeune femme s'est mise à boire jeune en compagnie de sa mère. Au début du roman, elle se détourne de l'alcool pour bien vite se remettre à boire. Le neuvième chapitre est particulièrement illustratif puisqu'il présente la déchéance physique de Gervaise; elle ne se lave plus, fait cinq cents francs de dettes et surtout se remet à boire. À ce titre, le narrateur souligne : « Souvent maintenant, lorsqu'elles s'entendaient bien ensemble, elles lichaient ainsi la goutte, sur un coin de l'établi, un mêlé, moitié eau-de-vie et moitié cassis. Maman Coupeau avait un chic pour rapporter le verre plein dans la poche de son tablier, sans renverser une larme. Les voisins n'avaient pas besoin de savoir, n'est-ce-pas ? » (p.339-340). Quoi qu'elle fasse, Gervaise ne peut échapper à l'alcoolisme que le sang de ses ancêtres fait peser sur elle. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle éprouve une peur instinctive face à l'alambic au second chapitre qui « laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait [...] inonder le trou immense de Paris. Alors, Gervaise, prise d'un frisson, recula... » (p.62). Cette première confrontation avec la divinité malveillante des temps modernes succède et précède une série de signes du destin. La condamnation de Gervaise permet à Émile Zola de lui ôter tout son libre arbitre. Cette tare héréditaire sera même rappelée lors de sa mort puisque son corps pourrira : « Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche » (p.517). Nana subira, d'ailleurs, la même fin tragique que sa mère, puisqu'elle se putréfiera elle aussi. En atteste un des derniers passages de *Nana* : « C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière [...] elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits »[170].

La blanchisseuse semble donc ne pas pouvoir échapper à son destin, un destin soumis à cette tare héréditaire, qu'est l'alcoolisme. Gervaise est dès le départ un personnage condamné et voué à une mort tragique. Elle perpétue, en outre, cette transmission biologique puisque son sang véhicule à son tour la tare congénitale, que ce soit à Nana ou à son second fils, Étienne. En effet, son fils est possédé par ce même mal, comme il l'explique au début de *Germinal* à Catherine. S'il a été renvoyé de l'atelier des chemins de fer, c'est parce qu'il avait giflé son

170 Émile Zola, *Nana*, n°154 de la « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1989, p.1485.

chef sous l'emprise de l'alcool. Il lui avoue alors : « Je dois dire que j'avais bu [...], et quand je bois, cela me rend fou, je me mangerais et je mangerais les autres...Oui, je ne peux avaler deux petits verres, sans avoir le besoin de manger un homme... . Ensuite, je suis malade pendant deux jours » (p.93). La formule « le besoin de manger un homme » retranscrit bien toute l'emprise que l'alcool peut avoir sur le jeune homme. Par ailleurs, le romancier naturaliste n'aura de cesse de rappeler à travers l'ensemble du roman que ce mal a une origine héréditaire. L'œuvre est ainsi jalonnée d'allusions au « mal héréditaire ». Le narrateur déclare par exemple au quatrième chapitre de la première partie qu'« il avait une haine de l'eau-de-vie, la haine du dernier enfant d'une race d'ivrognes, qui souffrait dans sa chair de toute cette ascendance trempée et détraquée d'alcool, au point que la moindre goutte en était devenue pour lui un poison » (p.93). L'expression « dans sa chair de toute cette ascendance trempée et détraquée d'alcool » souligne bien à quel point la tare est ancrée et profonde chez le mineur. La même idée est rappelée par Catherine qui se souvenait « de ses confidences, de son envie de manger un homme, lorsqu'il buvait, empoisonné dès le troisième verre, tellement ses soûlards de parents lui avaient mis de cette saleté dans le corps » (p.398). L'alcool fait d'Étienne un tout autre homme, un homme méchant et incontrôlable. C'est ainsi qu'on assiste à son animalisation lors de l'émeute des mineurs. Sous l'emprise du genièvre, il se transforme en bête sauvage : « Peu à peu, une ivresse mauvaise, l'ivresse des affamés, ensanglantait ses yeux, faisait saillir des dents de loup, entre ses lèvres pâlies » (p.395). L'ivresse le conduit à se contredire puisqu'« il lançait lui-même ses hommes contre cette pompe, qu'il avait sauvée quelques heures plus tôt » (p.395). Son alcoolisme l'amène à des sentiments extrêmes tels que la fureur ou encore la haine. Ces émotions sont visibles à travers son envie de meurtre contre Chaval. En effet, Étienne est assailli par le besoin instinctif de tuer, comme l'illustre la phrase suivante : « Ses poings se fermaient, ses yeux s'allumaient d'une fureur homicide, l'ivresse se tournait chez lui en un besoin de tuer » (p.398). Son envie de se battre et de tuer réapparaît une seconde fois au cabaret de l'Avantage. En effet, il réaffronte le haveur avec « une brusque folie du meurtre, un besoin de goûter au sang » (p.470); il « luttait contre le mal héréditaire, avec le frisson désespéré d'un furieux d'amour qui se débat au bord du viol » (p.470). Si Étienne arrive à réprimer et à maîtriser cette tentation qui l'assaille, il finit tout de même par assassiner Chaval à la fin de *Germinal*. Il perd finalement tout contrôle de lui-même, il ne se maîtrise plus. C'est ce que souligne le narrateur vers la fin du roman : « Étienne, à ce moment,

devint fou. Ses yeux se noyèrent d'une vapeur rouge, sa gorge s'était congestionnée d'un flot de sang. Le besoin de tuer le prenait, irrésistible, un besoin physique, l'excitation sanguine d'une muqueuse, qui détermine un violent accès de toux. Cela monta, éclata en dehors de sa volonté, sous la poussée de la lésion héréditaire » (p.569). Il tue donc le haveur au fond de la mine et le retour à la réalité -aussi tragique soit-il- s'avère difficile, pour le mineur. Le passage suivant l'illustre bien : « C'était donc fait, il avait tué. Confusément, toutes ses luttes lui revenaient à la mémoire, cet inutile combat contre le poison qui dormait dans ses muscles, l'alcool lentement accumulé de sa race. Pourtant, il n'était ivre que de faim, l'ivresse lointaine des parents avait suffi. Ses cheveux se dressaient devant l'horreur de ce meurtre » (p.570).

Étienne Lantier autant que Gervaise Macquart sont donc possédés par un mal héréditaire, un même mal, celui de l'alcoolisme. Ces personnages portent dès le départ en eux un lourd et ténébreux passé. L'hérédité semble véritablement déterminer leurs comportements. Impossibilité dès lors d'être des héros au sens classique du terme puisque ceux-ci s'illustrent par leur caractère ferme, leur volonté qui les poussent à la réalisation d'exploits; à contrario, ces deux personnages zoliens sont guidés inéluctablement, et pourtant de façon aléatoire selon les progrès de la maladie, vers des actes irréfléchis, sans mobile apparent.

Ils sont également néanmoins déterminés par un second facteur, celui du milieu social. En effet, chez Zola (comme chez Maupassant d'ailleurs), les êtres portent l'empreinte du milieu social auquel ils appartiennent. C'est le cas surtout de Gervaise dans *L'Assommoir* qui de par ses origines est vouée à une mort tragique. Elle est issue de la lignée bâtarde des Macquart. Elle est donc frappée du sceau de l'imperfection. Quoiqu'elle fasse, elle ne pourra échapper à ce premier déterminisme. Nana, en tant que témoin de l'infidélité de sa mère, sera prédestinée à la débauche. Cette importance du déterminisme héréditaire ou social est bien explicitée par Émile Zola qui déclare dans *Le Roman expérimental* : « Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, et qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrepoint de le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions »[171]. Les personnages zoliens sont donc déterminés socialement et biologiquement; ils sont conformes à l'idée que se fait l'écrivain naturaliste du personnage qui « n'est plus une abstraction psychologique [...] mais un produit de l'air et du sol, comme la

171 Émile Zola, « De la Description » in *Le Roman expérimental,* Paris : F.Bernouard, 1927-29, p.186.

plante »[172].

3) Le personnage zolien : un corps autant qu'un esprit

L'analyse psychologique appartient traditionnellement au roman. Honoré de Balzac associe ainsi généralement la description d'un trait de caractère au portrait d'un personnage. Le père Grandet dans *Eugénie Grandet* représente par exemple l'Avare par excellence. Le naturalisme, lui, entend rompre avec ce type d'analyse psychologique. En effet, les écrivains de cette école ne dépeignent pas aux lecteurs des personnages à la personnalité complexe comme le *Cyrano* de Rostand. Émile Zola préfère plutôt décrire un individu réduit à être « un bonshomme physiologique » sans trop lui donner de profondeur psychologique. En tant que disciple de Taine, Zola croit à la subordination de la psychologie à la physiologie; c'est ainsi qu'il déclare : « Notre héros n'est plus le pur esprit, l'homme abstrait du XVIIIe siècle, il est le sujet physiologique de notre science actuelle, un être qui est composé d'organes et qui trempe dans un milieu dont il est pénétré à chaque heure... Tous les sens vont agir sur l'âme »[173]. L'écrivain naturaliste aime à donner la prééminence aux instincts, à la « bête humaine » qui se cache sous chaque homme. Pour ce faire, il accorde une grande importance au corps, et même à la sexualité. Dans les deux romans qui nous concernent, il n'y a pas d'occultation de la part la plus physiologique de l'existence humaine. On pense alors légitimement à *Nana* où le corps est au centre du récit : il est parfois glorifié mais peut être également le lieu de la décomposition, comme l'indique bien la fin du roman.

Gervaise constitue une bonne illustration de cette conception des personnages zoliens « entraînés à chaque acte de leur vie par le fatalisme de leur chair » et montre bien le climat de vulgarité qui s'installe dans la longue série des *Rougon-Macquart*. En effet, la blanchisseuse est l'être physiologique par excellence. C'est ainsi que Jaques Dubois avance qu'il « existe chez les naturalistes un mythe de la femme conçue comme l'être physiologique par excellence, la meilleure proie pour l'enveloppement par le milieu, le lieu privilégié des

172 Émile Zola, *op.cit.*, p.187.
173 Émile Zola, *op.cit.*, p.75.

névroses, des crises sensuelles, des folies mystiques »[174]. Émile Zola insiste sur tous les éléments de l'intimité physique de Gervaise, bien plus que sur sa dimension spirituelle. L'accusation portée contre le roman d'être une œuvre pornographique repose d'ailleurs sur le caractère obsédant des nus dans le roman. Dès le début de *L'Assommoir,* Lantier contemple longuement « ses bras nus, son cou nu, tout le nu qu'elle montrait » (p.28). Plus tard, au lavoir, Gervaise « montrant ses beaux bras de blondes, jeunes encore, à peine rosés aux coudes » (p.34) apparaît comme la femme qui n'existe que par son corps. Cet étalage de la chair que le verbe « montrer » souligne, permet d'insister sur la dimension sensuelle du personnage. D'ailleurs, on retrouvera le même souci aux chapitres cinq à sept. Et le narrateur de renchérir : « [Gervaise] étouffait un peu [...] le corps abandonné, remontant la rue avec la vague préoccupation d'un désir sensuel, grandi dans sa lassitude » (p.19). Ce désir sera d'ailleurs prolongé dans le texte par l'érotisation du feu de la forgerie, du travail de Goujet, qui devient un acte sexuel sublimé car « ils n'auraient pas mieux satisfait leur tendresse dans une chambre, enfermés à double tour [...]. Goujet l'aurait serrée dans ses bras que ça ne lui aurait pas donné une émotion si grosse » (p.231). Mais le chapitre qui souligne peut-être le plus ce rapport au corps est celui de l'accouchement de la jeune femme au chapitre quatre. En effet, lorsqu'elle attend Nana, Gervaise se montre très dure avec son corps, ne ménageant pas sa fatigue. Elle ne cessera de travailler, et ce jusqu'au dernier moment, s'obstinant à préparer le repas. C'est ce que souligne le narrateur qui déclare : « Tout marcha encore bien, pendant qu'elle pelurait ses pommes de terre. Les hauts de côtelettes revenaient dans un poêlon, quand les sueurs et les tranchées reparurent [...]. Si elle accouchait, n'est-ce-pas ? ce n'était point une raison pour laisser Coupeau sans manger » (p.128). Notons tout de même la promiscuité entre le thème du corps et le thème de la nourriture, qui appartiennent tout deux au registre bas. L'association des deux thématiques sera omniprésente dans les romans zoliens, et en particulier dans *Germinal* comme on le verra plus tard. L'entêtement et la démesure de Gervaise la feront accoucher sur le paillasson. Cette phrase brève mais sûre de ses effets en atteste : « Elle n'eut plus la force d'arriver au lit, elle tomba et accoucha par terre, sur un paillasson » (p.128). La blanchisseuse est donc un être de chair, aux antipodes de la psychologie abstraite des grandes héroïnes classiques; elle permet de saisir son personnage par un comportement extérieur, purement physiologique. D'ailleurs, cette importance du corps

174 Jacques Dubois, *op.cit.*, p.7.

chez Gervaise sera bien visible à travers sa transformation physique, transformation due à son ivrognerie. On peut noter le parallélisme avec le verre d'absinthe de Manet qui constitue son équivalent pictural.

Étienne Lantier est lui aussi représenté physiologiquement. En effet, dès le début de *Germinal*, Émile Zola nous brosse un portrait davantage physique que moral. Ainsi, Étienne nous est présenté comme un garçon « très brun, joli homme, l'air fort malgré ses membres menus » (p.51). Le mineur diffère de ses camarades par son type méridional. Le narrateur insiste encore sur son aspect extérieur grâce au regard de Catherine qui « devait le trouver joli, avec son visage fin et ses moustaches noires » (p.93). Il est notable que l'amour physique est une thématique essentielle de *Germinal*. Il est évoqué par des personnages très différents, qu'ils soient issus du peuple ou de la bourgeoisie.

L'écrivain naturaliste signifie ainsi que l'homme ne peut être saisi que dans sa vraie nature, sa nature instinctive et qu'il faut donc tenir compte de son enveloppe corporelle. Maheu évoque l'amour physique en termes imagés « appelant cela prendre son dessert, et un dessert qui ne coûtait rien » (p.166); l'acte sexuel est ici un moyen de tromper la fin, c'est un substrat de la nourriture. Monsieur Hennebeau aimerait quant à lui à connaître « l'accouplement facile et sans regret » (p.414) au quatrième chapitre et souffre donc d'une passion inassouvie. Il pense également à son épouse volage qui a séduit son neveu « comme on mord au premier fruit vert, volé sur la route » (p.404).

Pour en revenir plus précisément au personnage principal, son corps est évoqué à plusieurs reprises et tout d'abord, lors de sa relation avec la Mouquette au chapitre cinq de la quatrième partie. C'est ici une relation où le désir n'est pas très présent mais non sans émotion : « Il la regardait toujours se collant à lui, l'étreignant de ses deux bras frissonnants, la face levée dans une telle supplication d'amour, qu'il en était très touché » (p.310). Toutefois, cette relation charnelle fait éprouver à Étienne un sentiment de honte, comme le confirme le passage suivant : « Étienne demeura un peu honteux de cette bonne fortune. On ne se vantait pas d'avoir eu la Mouquette. En s'en allant, il se jura de ne point recommencer » (p.311). Cependant, une relation beaucoup plus sensuelle et profonde est évoquée : celle avec Catherine. En effet, l'amour d'Étienne contient une part d'ardent désir et cet amour dans sa pureté est désir violent. Le narrateur affirme ainsi que : « C'était une intimité de chaque minute [...]. Il éprouvait une continuelle émotion, à la trouver si blanche [...]. Il affectait de se

détourner; mais il la connaissait peu à peu » (p.214). Malgré leur pudeur, le désir sexuel est pourtant présent, comme le souligne le narrateur : « Des troubles cependant leur revenaient, tout d'un coup, aux moments où ils ne songeaient à rien de coupable. Après ne plus avoir vu la pâleur de son corps pendant des soirées, il la revoyait brusquement toute blanche, de cette blancheur qui le secouait d'un frisson, qui l'obligeait à se détourner, par crainte de céder à l'envie de la prendre » (p.215). L'écrivain est ici on ne peut plus clair et montre bien qu'Étienne, en tant qu'homme, connaît des désirs et des pulsions. Cette prééminence des instincts d'Étienne trouve son apothéose dans la dernière partie de *Germinal*. En effet, même si son corps est mis à mal par le froid et la fatigue, Étienne « la serrait » (p.577). On assiste à une véritable scène d'amour physique, profonde et touchante. Le passage suivant en atteste : « Lui, frémissant de la sentir ainsi contre sa chair, demi-nue sous la veste et la culotte en lambeaux, l'empoigna, dans un réveil de sa virilité. Et ce fut enfin leur nuit de noces, au fond de cette tombe, sur ce lit de boue, le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu le bonheur, l'obstiné besoin de vivre, de faire de la vie une dernière fois. Ils s'aimèrent dans le désespoir de tout, dans la mort » (p.579).

Gervaise Macquart et Étienne Lantier sont donc autant d'occasions pour l'écrivain naturaliste d'étudier un acteur à la lueur de son tempérament, de son milieu, de son hérédité. Ces personnages deviennent des corps autant que des esprits; ils peuvent se définir par une certaine vacuité puisqu'ils sont envahis par leurs pulsions et leurs instincts les plus enfouis. Cette vacuité des personnages-héros se retrouvera dans des œuvres aussi diverses qu'*En attendant Godot* de Beckett où les « types » n'ont aucune profondeur psychologique ou encore dans *Les Gommes* de Robbe-Grillet où les motivations psychologiques de Wallas sont quasi-inexistantes par sa passivité face à un univers qui l'absorbe.

4) Un retrait du romancier-narrateur

Bien souvent dans ses œuvres romanesques, Émile Zola n'intervient guère dans la narration. Ainsi, le romancier-narrateur ne juge pas l'attitude de ses personnages principaux et ne prend pas directement son lecteur à témoin. Au contraire, il tente de s'effacer le plus possible

derrière l'action qu'il raconte. Pour l'écrivain naturaliste, comme pour Maupassant d'ailleurs, le roman constitue à lui seul une sorte de procès-verbal de la vie. Comme l'a dit souvent Émile Zola, ce qui l'intéresse le plus, c'est la construction de l'intrigue. Dans cette optique, Colette Becker *Dans Zola en toutes lettres* déclare que : « Les dossiers préparatoires témoignent de l'importance de sa réflexion. En Balzac, c'est avant tout l'architecte qu'il admire. Dès ses premiers comptes rendus, il est sensible à la force et à la logique de la construction des œuvres, à sa simplicité, gage, à la fois, de clarté et d'efficacité. Cela tient entre autres, à l'éducation classique qu'il a reçue et qui l'a profondément marqué, à ses réactions de lecteur souvent ennuyé par la fadeur ou la convention d'un récit, par la longueur d'une description, ainsi qu'à sa pratique quotidienne du journalisme »[175].

Émile Zola se refuse donc que ce soit dans *L'Assommoir* ou dans *Germinal* à adopter pour son personnage une position édifiante qui consisterait à distribuer blâmes et éloges. C'est pour cela que l'auteur adopte souvent dans *Germinal* par exemple un point de vue interne, ce qui constitue une grande originalité du roman. En effet, la plupart du temps, le monde est vu et appréhendé par le regard d'Étienne. Ainsi, dès la première page, l'omniscience du narrateur est relayée par le regard du mineur. La description du cadre étant faite par le mineur, la paysage nous apparaît comme parfaitement hostile, soulignant par là-même toute la détresse du personnage. Le passage suivant en atteste bien : « Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut » (p.50). Sa perception devient floue et inquiétante puisqu'il entend « la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point » (p.50). Étienne aura plus tard d'autres perceptions de ce paysage, comme à la fin de la première partie où il discerne les éléments plus clairement. C'est d'ailleurs la raison de son étonnement : « Il s'étonna, il ne s'était pas figuré l'horizon de la sorte, lorsque le vieux Bonnemort, le lui avait indiqué du geste, au fond des ténèbres » (p.118-119).

Le même procédé narratif est utilisé dans *L'Assommoir* où bien souvent Émile Zola limite ses descriptions au seul point de vue de Gervaise. Dès le chapitre d'exposition, la description de la vie animée du quartier est assumée par la blanchisseuse. En effet, de sa fenêtre, point de vue on ne peut plus élevé, elle observe à loisir les alentours. Ainsi, elle « regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouard, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en tabliers sanglants; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une

175 Colette Becker, *Zola en toutes lettres*, Bordas, 1990, p.84.

odeur fauve de bêtes massacrées. Elle regardait à gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital Lariboisière, alors en construction. Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi, derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés [...]. Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise [...], elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris » (p.20-21). Le lecteur suit ici le regard de Gervaise qui balaye méthodiquement l'espace et qui distingue les différents plans de sa vision. Ainsi, beaucoup d'informations nous sont rendues par la blanchisseuse qui, par son regard et ses perceptions, nous rend plus sensible à certains détails comme des bruits ou des gestes. C'est de cette manière que nous découvrons la demeure des Lorilleux ou encore la forge où travaille Goujet...

Émile Zola délègue donc la parole à Gervaise et Étienne, ce qui lui permet de s'effacer progressivement. C'est ainsi que Colette Becker dans *Zola en toutes lettres* déclare : « De façon générale, les informations sont données progressivement et selon des points de vue divers par les personnages qui sont créés et programmés à cet effet, soit qu'ils regardent, soient qu'ils parlent [...] ou qu'ils accomplissent les gestes de leur métier ou ceux de la vie quotidienne »[176]. Cependant, l'écrivain naturaliste n'est pas le premier à utiliser ce procédé puisqu'il suit une construction stendhalienne. La description de la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse de Parme* est assez représentative. En effet, le bataille n'est vue ici qu'à travers le regard de Fabrice, qui ne comprend rien à ce qui s'est passé et qui n'a aucune vue globale.

Le romancier-narrateur se place également en retrait grâce à l'utilisation du style indirect libre. En effet, il semble se glisser dans l'identité du personnage et lui laisser la parole. Émile Zola use volontiers de cette technique narrative. De fait, Jacques Dubois a noté que le style indirect libre couvrait 14,5 % de *L'Assommoir.* Par ce procédé, la parole omnisciente du narrateur est brisée; on pénètre davantage dans les sentiments des personnages. Certes, le narrateur reste toujours présent, mais il veille à respecter la pensée du protagoniste, de sorte que le texte est affranchi de sa tutelle. On accède alors au « roman parlé ». On assiste par exemple à tout le désarroi de Gervaise au chapitre six qui se pose de nombreuses questions et tourne incessamment ses pensées dans sa tête. On rentre par exemple dans ses pensées lorsqu'elle assiste au duel entre Goujet et Boit-sans-Soif : « Mon Dieu ! que les hommes

176 Colette Becker, *op.cit.*, p.81.

étaient donc bêtes ! Est-ce que ces deux-là ne tapaient pas sur leurs boulons pour lui faire la cour ! Oh ! elle comprenait bien, ils se la disputaient à coups de marteau, ils étaient comme deux grands coqs rouges qui font les gaillards devant une petite poule blanche. Faut-il avoir des inventions, n'est-ce-pas ? » (p.207). L'emploi du style indirect libre va donc de pair avec le choix du point de vue interne car il permet de rapporter les pensées des personnages. Ainsi, dans *Germinal*, la plupart des pensées d'Étienne sont connues du lecteur. Le passage suivant en atteste : « Quelle nausée, ces misérables en tas, vivant au baquet commun ! Pas un avec qui causer politique sérieusement, une existence de bétail, toujours le même air empesté d'oignon où l'on étouffait ! » (p.437).

L'effacement du narrateur Zola se manifeste donc non seulement par le choix récurrent d'un point de vue interne mais encore par un usage intensifié du style indirect libre. Comme l'a bien souligné Zola à propos de Flaubert dans *Le Messager de l'Europe*, article repris plus tard dans *Les Romanciers naturalistes*, « le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes [...]. Quand au romancier, il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre »[177]. On voit ainsi disparaître dans le roman zolien toute analyse psychologique. En effet, Émile Zola évite de commenter les réactions de ses personnages même s'il affirme constamment dans ses avant-textes sa maîtrise de créateur, comme le confirment ces quelques expressions : « Mon Étienne » ou encore « je veux montrer ».

5) Vers un nouveau lecteur

Cette désacralisation, cette banalisation des personnages principaux de *L 'Assommoir* et de *Germinal* permettent de transformer le lecteur en aiguisant son attention aux déterminations

177 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes* in *Œuvres complètes*, tome X, Nouveau Monde éditions, 2004, p.504.

qui régissent les existences humaines. De plus, Émile Zola n'impose pas à son lectorat une pure copie de la réalité mais il le rend clairvoyant par rapport à une réalité enfin lisible. L'écrivain a bien conscience que le romancier naturaliste, malgré son désir de reproduire le réel, se heurte à certaines limites. Sur ce point, il reçoit donc les critiques avec un certain humour. En atteste un passage de *Nana* où Zola fait un clin d'œil au lecteur et montre la fille de Gervaise qui réagit vivement en découvrant un roman naturaliste : « Elle avait lu dans la journée un roman qui faisait grand bruit, l'histoire d'une fille; et elle se révoltait, disant que tout cela était faux, témoignant d'ailleurs une répugnance indignée contre cette littérature immonde, dont la prétention était de rendre la nature comme si l'on pouvait tout montrer ! »[178].

B) Une tentation héroïque évitée ?

Si Émile Zola refuse d'utiliser, comme les romanciers de son temps, « la pommade de l'idéal », « le sirop du romanesque » ou d'être un « faiseur de roman », il semble ne pas pouvoir se délester du héros comme figure valorisée et valorisante. Nous allons voir que son entreprise de destruction du héros n'est alors pas complètement finalisée. En effet, même si l'écrivain naturaliste transforme le statut du héros (comme fait de structure et comme fait de lecture), ce nouveau type de personnage demeure tout de même un héros certes marginal, mais héros tout de même.

I) Un et un seul personnage principal

La définition littérale du héros ou de l'héroïne admet le sens de personnage principal d'une

178 Émile Zola, *Nana*, n°154 de la « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1989, p.1255.

œuvre de littérature, comme un de ses deux sens principaux. Les deux œuvres qui nous concernent concourent à montrer un et un seul personnage principal avec une individualité qui lui est finalement propre, ce qui fait bien de lui un héros. C'est ce que souligne un des disciples de Zola, Henry Céard, qui, à l'occasion de la publication de *Germinal*, regrette que l'écrivain naturaliste ne soit pas allé plus loin dans sa tentative de destruction du héros comme personnage central. Il déclare ainsi dans un article paru dans *Sud-America* : « Vraiment il semble à regretter que M. Émile Zola, par une nouveauté d'audace et une tentative inosée jusqu'ici, n'ait pas écrit *Germinal* sans personnages déterminés; [...], pourquoi ne pas renoncer tout à fait au personnage ayant une individualité propre ? »[179]. L'article d'Henry Céard montre bien qu'Émile Zola ne peut s'empêcher de nous présenter un et un seul personnage principal, véritable moteur de l'action romanesque.

Dès le début de *L'Assommoir*, Gervaise s'impose comme le personnage central. Tout le roman est centré sur elle. En effet, l'auteur des *Rougon-Macquart* va vite éclipser ses deux garçons pour ne garder que Nana. Ce choix de l'écrivain n'est pas arbitraire puisque la fille de Gervaise redouble en quelque sorte l'existence de sa mère. L'importance de la blanchisseuse dans le roman a bien été soulignée par Jacques Dubois, qui déclare : « Désignée par le tout premier mot du texte comme par l'expression terminale (« ma belle » dans la bouche de Bazouge), continûment présente soit comme agent, soit comme témoin, dans toutes les phases du récit, point de convergence de toutes les lignes de forces dramatiques et de tous les personnages, championne selon notre cœur du combat qui se livre et de la passion qui s'endure, Gervaise est pleinement l'héroïne de *L'Assommoir* »[180]. Le critique résume ici tous les motifs pour lesquels la blanchisseuse peut être considérée comme une héroïne et que nous détaillerons point par point.

Pour reprendre l'expression de Jacques Dubois, Gervaise constitue « le point de convergence » de l'œuvre puisqu'elle est omniprésente à travers tout le roman. En effet, elle est liée à tous les personnages du roman, aussi différents soient-ils. Son rôle apparaît d'ailleurs clairement au septième chapitre, central, où sont réunis autour de la blanchisseuse, à l'occasion de sa fête, tous les personnages. En effet, en tant qu'hôtesse et organisatrice, elle est au centre des festivités. La phrase suivante en atteste : « Toutes les femmes, une à une, la suivirent. Elle entourèrent le rôtissoire, elles regardèrent avec un intérêt profond Gervaise »

179 Henry Céard, « M. Émile Zola et *Germinal* » in *El Sud America*, 14 mars 1885.
180 Jacques Dubois, *op.cit.*, p.13.

(p.257). Elle seule est habilitée à débrocher l'oie et détient l'honneur de poser le plat sur la table. On assiste ici à un véritable triomphe de Gervaise, devant un public fasciné. Le fait qu'elle reçoive une société nombreuse est également une marque d'ostentation. Ce passage est significatif car il met bien en exergue le fait que tout tourne autour d'elle. En outre, tous les personnages jouent un rôle dans son histoire, même les plus insignifiants comme les figures presque anonymes des commerçants du quartier ou le père Bru. On peut tout d'abord regrouper Lantier, Coupeau et Goujet car ce sont tous trois des prétendants de la blanchisseuse. On peut même établir une hiérarchie, comme le suggère Jacques Dubois. En effet, on peut penser que Goujet symbolise « l'étage du haut », véhiculant des valeurs nobles comme le courage au travail, l'honnêteté; Coupeau incarne lui un niveau passable, moyen, un « mélange de bon et de mauvais », tandis que Lantier symbolise « l'étage du bas », « les mauvais instincts ».Un autre regroupement est possible avec les personnages de Jacques, d'Étienne et de Nana, tous trois enfants de la blanchisseuse. Ainsi, même si *L'Assommoir* est jalonné de nombreux personnages secondaires, tous se regroupent car ils sont liés par le personnage principal. Leur classement se constitue alors par rapport à la blanchisseuse. En effet, d'un côté du roman se trouvent les adjuvants de Gervaise (Goujet, Coupeau au début de l'œuvre...) et de l'autre ses opposants (Lantier, Coupeau après son accident, Virginie, les Lorilleux, le père Colombe...). Cette répartition souligne nettement le déséquilibre entre la rareté des adjuvants et l'abondance des opposants et met ainsi en exergue la tragique solitude du personnage principal. Ce classement montre, en outre, que tous les protagonistes de *L'Assommoir* n'existent que par Gervaise. Leur présence est donc dépendante de la blanchisseuse, omniprésente dans toutes les intrigues et à travers tout le roman.

Si l'écrivain naturaliste critique le relief du héros par rapport aux autres personnages, le lecteur entrevoit tout de même dans *Germinal* l'émergence d'un personnage par rapport aux autres. En effet, avec *Germinal*, Émile Zola ne déroge pas à la règle puisque la plupart des romans des *Rougon-Macquart* comme *Au Bonheur des Dames* ne contiennent qu'un seul et même « leader ». D'ailleurs, plusieurs œuvres de la longue série ont pour titres le nom du personnage principal. En attestent *Thérèse Raquin* ou encore *Le Docteur Pascal*. Dans *Germinal*, Étienne devient le centre autour duquel les événements et les épisodes de l'action se groupent. C'est d'ailleurs avec lui que s'ouvre et se ferme le livre : il encadre d'un bout à l'autre la trame narrative. L'action a lieu par lui et à travers lui. C'est pourquoi le choix du

point de vue interne est prédominant dans *Germinal*. La plupart du temps, le monde est vu et appréhendé par le regard du herscheur, comme en attestent le début et la fin du roman. En effet, on découvre au départ, par les yeux d'Étienne, un univers hostile et inquiétant où « tout disparut » (p.50) mais on redécouvre au dénouement un paysage resplendissant où le mineur croit entendre les coups de rivelaine de ses camarades. Le point de vue d'Étienne est donc dominant dans *Germinal*, tout comme l'est celui de Gervaise dans *L'Assommoir.* En effet, l'écrivain naturaliste utilise le même procédé de focalisation interne puisqu'il limite le plus souvent ses descriptions au point de vue de Gervaise. Les informations passent très souvent par la blanchisseuse, par son regard et par ses sensations, comme le confirment les nombreux modalisateurs. Les expressions suivantes en fournissent l'illustration : « elle pensait avoir vu » (p.23), « elle croyait l'avoir vu » (p.19).

II) Deux postulations pour le héros zolien

En relation avec les arts plastiques et avec les productions de la poésie et du théâtre, Hegel distinguait dans ses leçons d'esthétique différents types de héros. Cette définition nous permet de considérer sous un autre angle les personnages de Gervaise dans *L'Assommoir* et d'Étienne dans *Germinal*. En effet, Hegel distinguait trois types : le héros épique, le héros tragique et le héros dramatique. Le héros épique est, tout d'abord, celui qui est confronté à des forces extérieures pouvant l'écraser et devant lesquelles son triomphe est possible : chez Homère, le héros est l'homme exemplaire poussé par la nécessité et surtout le destin. Toutefois, il manifeste dans cette même nécessité les vertus qui font aussi sa grandeur. Étienne correspond bien à ce type de héros, même s'il pervertit quelque peu, comme on a déjà pu le voir, le stéréotype de cette figure sacralisée. Le héros tragique est également au cœur de ce conflit, mais lui accepte sa défaite : écrasé par un destin tout particulièrement acharné à le perdre, il trouve dans les accents de sa plainte une énergie qui ne dément jamais la vitalité héroïque. Ainsi, la tragédie exprime avec solennité le rituel de cette défaite en condensant à l'extrême la crise décisive. Au XVIIe siècle, la tragédie est conçue comme la peinture d'une illustre infortune. Gervaise Macquart correspond bien à ce type de profil. Quant au héros dramatique,

lui seul est un être de liberté : il peut ne manifester aucune des grandes vertus héroïques. Cependant, il évolue dans un monde contingent où sa volonté de puissance prétend, sans illusion aucune, installer du sens. Le drame exprime cet univers de liberté et oppose aux valeurs traditionnelles la quête individuelle de valeurs privées. Suivant la catégorisation d'Hegel, Gervaise et son fils sont de véritables héros. Certes, ils apparaissent -si on les compare aux héros « classiques »- comme des marginaux, mais il est connu que la représentation de l'héroïsme contient des nuances qui constituent d'ailleurs la problématique de cette question.

Deux postulats s'offrent ainsi aux personnages qui nous concernent. On peut aborder le personnage de Gervaise dans *L'Assommoir* selon une postulation tragique. En effet, l'héroïne, même soulevée par une énergie individuelle (on pense légitimement à sa fille Nana) ou collective (comme dans *Germinal*), est condamnée non seulement par un déterminisme héréditaire mais encore social qui a pris le relais de la fatalité. Claude Seassau dans *Zola, le réalisme symbolique* conforte bien cette idée puisqu'il déclare : « A la manière de la tragédie antique les hommes sont aux prises avec les dieux, le destin et la fatalité, mais dans le roman naturaliste, les dieux ont disparu, le romancier leur substitue les lois sociales et biologiques, hérédité, etc..., et c'est par leur écriture que ces phénomènes modernes prennent une dimension tragique »[181]. Cette configuration tragique qu'il convient d'étudier en détail est d'ailleurs un trajet auquel le personnage flaubertien n'échappe pas. En atteste Emma dans *Madame Bovary* qui se trouve condamnée dès qu'elle entre dans l'espace quotidien de sa maison de femme mariée. Un des passages du roman est exemplaire car il reflète en miroir le destin arrêté de la jeune femme. Cette dernière se trouve prisonnière d'un univers où se côtoient le vide et le trop plein d'une chambre où l'imagination ne peut se poser que sur le bouquet de mariée d'une défunte. On assiste à travers ce personnage flaubertien à une sorte de répétition d'un drame qui semble devoir se rejouer éternellement. Ainsi, la blanchisseuse de *L'Assommoir* n'est pas sans analogie avec Emma et avec cette configuration tragique.

On peut appliquer à Étienne Lantier une postulation épique mais avec un changement dans l'ordre des valeurs. En effet, alors que la valeur suprême de l'héroïsme d'épopée traditionnelle était la vaillance guerrière et que les qualités du héros étaient surhumaines, *Germinal* opère un simple changement dans l'ordre des valeurs. Ainsi, la vertu la plus haute dans le roman est le

181 Claude Seassau, *Émile Zola le réalisme symbolique*, Corti, 1989, p.368.

travail comme manifestation de l'énergie humaine. Cet hymne au travail est bien représenté par le mineur, qui « respirait sans malaise les poussières du charbon, voyait clair dans la nuit, suait tranquillement, fait à la sensation d'avoir du matin au soir ses vêtements trempés sur le corps » (p.186). On trouve d'ailleurs un procédé équivalent dans d'autres œuvres des *Rougon-Macquart* et notamment dans *Nana* avec un même renversement dans l'ordre des valeurs : la puissance de la Chair semble être primordiale.

1) Gervaise : une héroïne tragique

Selon l'acception tragique, Gervaise Macquart apparaît dans *L'Assommoir* comme une héroïne au sens plein du terme. Le tragique, qui signifie littéralement le funeste, le terrible provoquant ou exprimant l'angoisse, offre un postulat possible à la blanchisseuse. En effet, le personnage correspond parfaitement au statut du héros tragique donné par la définition d'Hegel. La jeune femme est la force centrifuge de *L'Assommoir*, elle est celle vers qui converge l'ensemble des actions des personnages. Elle est le rouage principal de cette mécanique qui se met en branle dans le roman. La jeune femme dépasse en ce sens le cadre assigné d'habitude à un personnage romanesque. En fait, la blanchisseuse figure surtout un drame exemplaire. Elle ne symbolise plus seulement le fruit d'une représentation romancée de la réalité mais également la créature qui subit l'expérience des déterminismes mis en œuvre par l'imagination de l'écrivain naturaliste. Cette expérimentation est d'ailleurs bien définie par Émile Zola qui déclare : « Je dois montrer tout le monde travaillant à sa perte... »[182]. L'utilisation du substantif « perte », la notion d'action collective amenée par le « tout le monde » ainsi que le factitif dans cette autre intention du romancier de « faire mourir Gervaise tragiquement » indiquent nettement la présence d'un modèle esthétique qui résume tous ces programmes : l'archétype utilisé dans *L'Assommoir* est celui de la tragédie et son héroïne est Gervaise Macquart. Claude Seassau corrobore d'ailleurs cette idée puisqu'il déclare : « Zola avait l'intention de faire de Gervaise une victime comme le prouve l'Ébauche du roman »[183].

182 Émile Zola, *Ébauche* de *L'Assommoir*, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale, cote N.A.F. 10271.
183 Claude Seassau, *op.cit.*, p.386.

a) Un personnage condamné

Comme nous l'avons déjà vu, Gervaise est de par ses origines vouée à une fin tragique. Dès le premier chapitre, elle se sent condamnée à vivre « entre un abattoir et un hôpital » (p.51). Deux lieux qui subsument tout l'espace de *L'Assommoir* : un abattoir d'où émane « une odeur fauve de bêtes massacrées » (p.21) et un hôpital où « la mort raidissait les gens dans les draps de tout le monde » (p.487) au chapitre dix. Ainsi, dès le début du roman, la jeune femme apparaît comme prise au piège, piège qui se refermera peu à peu sur elle. Émile Zola prend bien le soin d'enfermer la blanchisseuse dans un monde clos et étouffant. L'horizon est d'ailleurs fermé par « une muraille grise et interminable [derrière laquelle], la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés » (p.21).

Cependant la condamnation de Gervaise n'est pas seulement géographique; elle consiste également à lui ôter tout libre arbitre ; elle est d'abord un jouet entre les mains des hommes qui prétendent l'aimer ensuite, et dès que ceux-ci la rejettent, elle erre dans l'espace de Paris comme un spectre de tragédie. Ce passage extrait du douzième chapitre constitue un exemple illustratif : « Gervaise, péniblement, allait toujours, aveuglée, perdue. Elle touchait les arbres pour se retrouver. A mesure qu'elle avançait, les becs de gaz sortaient de la pâleur de l'air, pareils à des torches éteintes. Puis, tout d'un coup, lorsqu'elle traversait un carrefour, ces lueurs elles-mêmes manquaient; elle était prise et roulée dans un tourbillon blafard, sans distinguer rien qui pût la guider. Sous elle, le sol fuyait, d'une blancheur vague. Des murs gris l'enfermaient. Et, quand elle s'arrêtait, hésitante, tournant la tête, elle devinait, derrière ce voile de glace, l'immensité des avenues, les files interminables des becs de gaz, tout cet infini noir et désert de Paris endormi » (p.490). L'atmosphère dans laquelle évolue le personnage, à savoir l'obscurité et l'errance totale sont autant de caractéristiques qui associent la toponymie du roman à un enfer qui absorbe progressivement l'héroïne comme « un trou de ténèbres au fond duquel il lui semblait tomber » au chapitre premier. En outre, la condamnation de Gervaise est bien perceptible à travers toute l'œuvre puisque le narrateur ne cesse de multiplier des signes annonciateurs et prémonitoires de la déchéance tragique et inéluctable du personnage. En effet, le fait qu'au troisième chapitre un orage éclate pendant sa noce est un signe déjà manifeste. La blanchisseuse elle-même ne s'y trompe pas puisqu'elle « était restée

les yeux fixes, regardant les éclairs, comme voyant des choses graves, très loin, dans l'avenir, à ces lueurs brusques » (p.96-97). Un autre signe évident apparaît lors de sa première rencontre avec le père Bazouge, un croque-mort effrayant personnifiant peut-être la mort. En effet, malgré sa griserie, il lui prédit : « Ça ne vous empêchera pas d'y passer, ma petite...Vous serez peut-être bien contente d'y passer, un jour... » (p.121). De surcroît, des personnages comme Lalie Bijard ou encore le père Bru sont des annonciateurs de la vie que mènera la blanchisseuse. Tous ces éléments sont autant de signes prémonitoires que nous livre le narrateur pour nous signifier la condamnation du personnage.

b) Un bouc émissaire

Gervaise suit à travers *L'Assommoir* tout un processus victimaire puisqu'on ne cessera de la prendre comme bouc émissaire. Rappelons que cette notion est intimement liée à la tragédie antique, comme l'a suggéré René Girard en prenant pour illustration le personnage d'Œdipe dans *Œdipe-Roi* de Sophocle. Le concept de bouc émissaire est défini dès les textes sacrés, et notamment dans l'*Ancien Testament*. En effet, le seizième chapitre du *Lévitique* consacre à cette notion le passage suivant : « Aaron lui posera les deux mains sur la tête et confessera à sa charge toutes les fautes des enfants d'Israël, toutes leurs transgressions et tous leurs péchés. Après en avoir ainsi chargé la tête du bouc, il l'enverra au désert sous la conduite d'un homme qui se tiendra prêt, et le bouc emportera sur lui toutes les fautes dans un lieu aride »[184]. Ce passage, décrivant bien l'action rituelle opérée par le truchement du bouc, suggère donc que l'animal est une victime innocente de la société qui lui fait porter l'ensemble des malheurs et fautes. Gervaise n'est pas sans rappeler cette figure puisqu'elle apparaît dès le début de *L'Assommoir* comme une véritable victime chargée d'expier les péchés de la collectivité et d'éloigner la colère divine.

Plusieurs signes nous autorisent à apparenter la blanchisseuse à une victime émissaire, dont le premier provient de sa claudication. Cette boiterie est soulignée à plusieurs reprises dans le roman, comme si le narrateur voulait insister sur cette difformité physique. C'est ainsi qu'il déclare : « Même si elle boitait un peu, elle tenait ça de la pauvre femme, que le père

184 *Lévitique*, seizième chapitre, Bouquins Laffont, 1999, p.136.

Macquart rouait de coups. Cent fois, celle-ci lui avait raconté les nuits où le père, rentrant soûl, se montrait d'une galanterie si brutale, qu'il lui cassait les membres; et sûrement, elle avait poussé une de ces nuits-là, avec sa jambe en retard » (p.58). En fait, si Gervaise boite, c'est qu'elle présente une anormalité qui favorise la persécution : elle devient par cette caractéristique une proie facile. Son persécuteur est représenté par Madame Lorilleux qui la surnomme non fortuitement, « la Banban » (p.98). La blanchisseuse n'est alors pas sans analogie avec le personnage d'Œdipe dans *Œdipe-Roi* qui naît avec cette même tare. En effet, son père Laïos lui ayant percé les chevilles afin de les nouer à une courroie, l'enfant se met à boiter légèrement. Il mérite alors pleinement le nom d'Œdipe, qui signifie « Pied Enflé ». C'est pourquoi les boucs émissaires sont généralement des personnages atteints de maladies ou de difformités physiques et sont perçus par la collectivité comme porteurs d'une malédiction. Ainsi, Gervaise, parce qu'elle atteinte d'une claudication, constitue une victime toute désignée et représente pour la société une malédiction vivante.

Le second signe émane de la provincialité de la blanchisseuse. En effet, tout comme Œdipe qui gagne la ville de Thèbes méconnu, Gervaise, partie de son Plassans natal, arrive en terre nouvelle à Paris. Elle est, dès le départ, considérée comme une étrangère, une « trouble-fête » qui vient perturber le bon fonctionnement collectif. Virginie le lui fait comprendre puisqu'elle lui lance : « C'est las de rouler la province [...]. Tu sais, il ne faut pas venir nous embêter ici » (p.43). Les propos de Virginie concourent à nous présenter Gervaise comme une inconnue, qui n'appartient pas au milieu parisien et qui constitue une menace pour la société qui l'entoure. L'emploi du « nous » induit une idée de rassemblement, de collectivité qui se ligue contre cette étrangère. Il se produit ainsi une polarisation collective contre Gervaise qui sera plus tard rendue responsable de tous les malheurs de la société. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on ne laisse rien passer à la blanchisseuse, n'ayant aucun droit à l'erreur. Chaque faute que Gervaise commet permet à la collectivité de se délester de ses propres erreurs. En fait, la société se décharge sur la jeune femme qui devient un bouc émissaire d'où émane le mal. Et, si la société condamne sa relation adultérine avec Lantier, elle tolère d'autres adultères beaucoup plus graves, comme l'explique bien la jeune femme : « La petite Mme Vigouroux faisait la cabriole du matin au soir dans son charbon. Mme Lehongre [...] couchait avec son beau-frère, un grand baveux qu'on n'aurait pas ramassé sur une pelle. L'horloger [...] avait failli passer aux assises pour une abomination : il allait avec sa propre fille... » (p.330).

De même, la relation triangulaire entre Poisson, Virginie et Lantier est excusée alors que celle de Gervaise et de Lantier est calomniée. Ainsi, le narrateur souligne par le biais du discours indirect libre : « Le drôle, dans tout ça, c'était que la rue de la Goutte-d'Or ne semblait pas se formaliser du nouveau ménage à trois, non, la morale, dure pour Gervaise, se montrait douce pour Virginie » (p.375). Il est donc patent que la blanchisseuse devient un bouc émissaire pour la collectivité qui la rend pleinement responsable de tous ses malheurs. Claude Seassau affirme, à ce titre, que Gervaise « était un danger pour la collectivité, à cause de sa démesure, une fois la victime terrassée, la collectivité est à nouveau tranquille et satisfaite de la façon dont elle s'est débarrassée d'une individualité qu'elle ne pouvait intégrer et qui lui sert à évacuer ses propres fautes en les lui faisant porter [...]. Zola tout en voulant montrer scientifiquement que Gervaise est victime d'un mauvais milieu, de la boisson, de l'hérédité etc... renouvelle les grands rites tragiques, celui de l'hybris et de la Nemesis, de la victime émissaire [...], et rejoint ainsi les grandes structures mythiques »[185]. Ironie du sort : la mère engendrera un autre bouc émissaire. En effet, Étienne à la fin de *Germinal* assumera un statut identique, puisqu'après la fusillade, il sera tenu pour responsable de tous les malheurs des mineurs. En attestent ces propos de la Levaque : « Oui, il y a des lâches qui font massacrer les enfants. Qu'il aille chercher le mien dans la terre, s'il veut me le rendre » (p.507) ou encore cette phrase de Zacharie : « Tiens ! il engraisse, ça nourrit donc la peau des autres ! » (p.507).

c) Figures du destin

Gervaise apparaît également comme une héroïne de tragédie en ce qu'elle incarne des figures du destin. En effet, sa dimension tragique, sa condamnation qui l'engloutit, transforme un univers ordonné dans lequel elle évoluait au départ en un monde de désordre et de chaos. Cette atmosphère induit ainsi l'idée de fatalité, notion propre au genre de la tragédie. Ce désordre recouvre au début de *L'Assommoir* le concept de hasard. En effet, Gervaise au second chapitre « se sentait prise d'une sueur devant l'avenir et se comparait à un sou lancé en l'air, retombant pile ou face, selon les hasards du pavé » (p.68). Ce recours au hasard est également un procédé détourné du narrateur. En effet, Émile Zola transpose dans

185 Claude Seassau, *op.cit.*, p.395-398.

L'Assommoir, selon une vision naturaliste, le conflit de la tragédie classique entre l'homme et les dieux. Cette transformation se manifeste par le poids important du hasard qui ressemble étrangement à la fatalité imposée par les dieux qui avaient le destin des mortels entre leurs mains. Comme le montre Claude Seassau, « ce procédé est appelé "nécessité aléatoire" par A. de Lattre [...] qui est une sorte de signe subalterne qui se révèle aussi puissant que la faille tragique : c'est une charnière dans le texte autour de laquelle tout bascule »[186].

Toutefois cette notion de hasard est trompeuse puisque pour Émile Zola, il n'y a pas de place pour ce phénomène dans l'existence humaine. L'individu n'est que le produit de son milieu, un produit « du sol et de l'air »[187]. Ainsi, si Gervaise subit une déchéance fatale, c'est uniquement parce qu'elle vit, comme le dit l'écrivain dans la préface de *L'Assommoir* dans « le milieu empesté des faubourgs » (p.17). La déchéance de Gervaise passe par ce désordre engendré par la « promiscuité [...], la honte et la mort » (p.17). L'héroïne connaîtra successivement au fil du roman ces trois sentiments. Notons que la pendule de la blanchisseuse est le symbole métonymique de ce désordre : l'objet ponctue au départ sa journée et son rythme de vie, avant qu'elle ne soit vendue, comme pour souligner l'avènement d'une nouvelle période, période où règne la confusion. C'est ce qu'exprime le passage suivant à travers la métaphore des pendules: « La gaieté des petits coucous dont les balanciers se dépêchaient, battant l'heure à contretemps, tous à la fois » (p.197). Le mouvement accéléré, la simultanéité et la notion de « contretemps » concourent à fonder une image du destin qui est certes encore informe mais dont le mécanisme s'est déjà mis en route. Au chapitre dix, Coupeau et Gervaise accusent d'ailleurs les divinités de les avoir abandonnés à cette fatalité. C'est ainsi que le narrateur souligne : « Ils accusaient la malchance, ils prétendaient que Dieu leur en voulait » (p.386).

Mais alors comment cette figure du destin est-elle dessinée sur le plan esthétique dans *L'Assommoir* ? La structure en treize chapitres est assez significative d'une part par la symbolique même du chiffre et d'une autre par la parenté à la structure de la tragédie. En effet, tout comme une pièce tragique, on peut ramener l'ensemble du roman à une composition en trois mouvements distincts : les chapitres un à quatre mettent en scène une femme toute prête de triompher des adversités du roman : Gervaise est présentée comme une « battante »; les chapitres cinq à sept montrent l'illusion du triomphe de l'héroïne (suivie d'un dilemme aux chapitres huit et neuf où la blanchisseuse est déchirée entre la volonté de rester honnête et

186 Claude Seassau, *op.cit.*, p.370.
187 Émile Zola, *op.cit*., p.187.

celui de succomber à ses désirs, entre l'envie de garder sa boutique et celle de la céder aux Poisson). On assiste à l'hésitation somme toute classique de l'héroïne, déchirée par deux sentiments. C'est le chapitre huit qui représente l'acmé et le point de départ de la déchéance. Il conjoint à la fois triomphe et marque de la chute. La fin du neuvième chapitre enclenche quant à elle le mouvement de chute inéluctable avec la mort de la mère de Coupeau. Ce décès exprime en fait la mort de Gervaise l'héroïque, comme le souligne bien ces quelques phrases du narrateur : « Mais elle n'avait bien sûr pas laissé que maman Coupeau au fond du trou, dans le petit jardin de la rue Marcadet. Il lui manquait trop de choses, ça devait être un morceau de sa vie à elle, et sa boutique, et son orgueil de patronne, et d'autres sentiments encore, qu'elle avait enterrés ce jour-là. Oui, les murs étaient nus, son cœur aussi, c'était un déménagement complet, une dégringolade dans le fossé » (p.370). Le destin tragique de Gervaise, que retranscrit bien ce passage, a donc comme manifestation principale la chute, l'avachissement souvent associés au trou. Ce passage utilise, en outre, le terme « fossé » qui rappelle l'idée d'impasse et de tombe. Parmi les autres signes du destin, on relève la présence de la grande maison. En effet, lorsqu'elle visite ce lieu à la fin du second chapitre, la blanchisseuse ne peut s'empêcher de penser : « Ça ne promet pas beaucoup de bonheur » (p.84). Mais la chute de Gervaise est spectaculaire car exemplaire, au sens où, dans l'ordre des malheurs des personnages, elle est la plus violente.

d) Exemplarité de Gervaise

Gervaise en tant qu'héroïne tragique fédère l'ensemble des actions des personnages de telle manière qu'elle en est ou la bénéficiaire ou la victime. Parallèlement, elle ne saurait être exemplaire si elle n'illustrait à travers son succès dans un premier temps, puis sa chute dans un second temps les deux extrêmes qui polarisent le roman. Dans la première moitié du roman, l'héroïne figure la jeune ouvrière parvenue, celle qui grâce à ces efforts réussit à changer de statut social, passant de l'employée à la patronne. Mais l'orgueil de celle-ci, lui fait perdre de vue la réalité ouvrière au profit d'une réalité somme toute imaginaire. Le passage suivant, extrait du douzième chapitre, en atteste : « Son lavoir, rue Neuve, l'avait nommée reine, [les jours de fête] malgré sa jambe. Alors on s'était baladé sur les boulevards, dans des

chars ornés de verdure, au beau milieu du monde qui la reluquait joliment » (p.483). Notons l'exagération de cette grandeur qui rend la chute finale encore plus spectaculaire. Ainsi, Gervaise emprunte au modèle tragique classique cette éphémère illusion de triomphe qui est suivie d'une chute retentissante, exemplaire au sens où elle incite à réfléchir sur la notion de modestie et de modération, ce qui n'est guère dans la deuxième moitié du roman, le souci de la blanchisseuse. Ainsi, ce monologue intérieur de l'avant-dernier chapitre met en valeur le renversement final de la situation, le spectacle de la chute exprimé et personnifié par une sorte de majesté perdue par le personnage : « Reine, oui, reine ! avec une couronne et une écharpe, pendant vingt-quatre heures, deux fois le tour du cadran ! Et, alourdie, dans les tortures de sa faim, elle regardait par terre, comme si elle eût cherché le ruisseau où elle avait laissé choir sa majesté tombée » (p.483).

Ainsi, la blanchisseuse aux envies mégalomaniaques devient celle que tout le monde fuit car frappée du sceau du destin. À présent, elle est la risée de tout le quartier, et les enfants, pour plaisanter, lui « jet[aient] des trognons de choux » (p.516). Celle qui fut un temps, l'organisatrice et le point de convergence des festivités et du spectacle au chapitre sept, est à présent une exécutante du spectacle : « Une des curiosités de la maison, était de lui voir faire Coupeau. On n'avait plus besoin de la prier, elle donnait le tableau gratis, tremblant des pieds et des mains […]. Mais elle n'était pas chanceuse, elle n'en crevait pas comme lui » (p.516). Cette malchance qui consiste à ne point mourir est une dernière manifestation du caractère tragique du destin de ce personnage. Si même la mort ne veut pas d'elle, c'est peut-être qu'elle est l'objet d'une malédiction dont le rôle est de signifier l'ultime rejet, celui qui prenait d'abord la forme d'un écrasement par l'espace : « Ça lui semblait trop dur de ne plus pouvoir remuer chez elle, après avoir toujours été au large. Elle suffoquait, elle restait à la fenêtre pendant des heures, écrasée entre le mur et la commode, à prendre des torticolis » (p.372). Cet écrasement est accompagné d'une solitude, du dilemme de Gervaise à trouver une issue à son malheur dû à l'absence de toute possibilité de manœuvre dans un monde qui semble être abandonné des hommes et de dieu. En atteste sa noce à l'église. La récurrence de ce constat trahit la présence dans le texte d'une force, celle du destin ou de « Dieu [qui] leur en voulait » (p.386).

Mais Gervaise figure également un être exemplaire dans la mesure où elle est dotée de qualités et de vertus non négligeables. Ce personnage se détache nettement des autres protagonistes peuplant *L'Assommoir.* En effet, tout d'abord, sous son apparence frêle, elle est,

comme sa mère, dure et courageuse au travail. Cette résistance physique est d'emblée mise en exergue par Madame Boche lorsqu'elle s'écrie au lavoir : « Quelle mâtine ! Elle vous aplatirait du fer, avec ses petits bras de demoiselle ! » (p.34). Un décalage apparaît ici nettement entre l'apparence physique de la jeune femme (notée par l'expression « petits bras de demoiselle ») et sa grande force physique (rappelée par l'expression « elle vous aplatirait du fer »). Dès le début du roman, le narrateur prend le soin de nous présenter une jeune femme qui fait face, avec beaucoup de dignité, aux épreuves de la vie. En atteste sa maternité précoce qui est assumée avec courage puisque la mère tente l'aventure avec Lantier. Ce dernier ayant reçu en héritage la somme de mille sept cent francs, il décide de partir s'établir à Paris. Aimant la vie facile, il dilapide cette petite fortune en quinze jours. Mais cette pauvreté subite ne décourage pas la blanchisseuse qui déclare : « Enfin, avec du courage, on pourra encore s'en tirer [...] nous reviendrons sur l'eau avant six mois […] oh ! il faudra travailler, travailler… » (p.27). Ainsi, ce premier portrait de Gervaise fait ressortir le profil d'une personne qui ne se plie pas devant les épreuves de la vie. En fait, après cette première expérience déstabilisatrice, la jeune femme, réussira non seulement à former avec Coupeau qui à la différence de Lantier, « approuvait ses souhaits » de « travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou » (p.61), « un bon ménage » (p.123) selon l'expression des gens du quartier, mais parviendra également à s'établir comme blanchisseuse pour son propre compte après des années de dur labeur. Gervaise apparaît donc tout au long des quatre premiers chapitres comme l'héroïne d'une saga. Cette dernière porte à elle seule une petite famille et un ménage qui vit sans être exploité. Et le récit s'en ressent sur le plan du style : rapidité de la narration, propos généraux, imparfaits à valeur itérative. Les phrases suivantes en fournissent d'ailleurs l'illustration : « La rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or elle-même entrait dans leur contentement. Gervaise y vivait allant sans cesse de chez elle chez Mme Fauconnier. Coupeau, le soir, descendait maintenant, fumait sa pipe sur le pas de la porte » (p.126). Cette métamorphose du récit est le répondant rhétorique au succès de Gervaise, devenue « légère, ravie au point de ne plus boiter, on racontait qu'elle avait dû se laisser faire une opération » (p.157). La blanchisseuse se révèle être une travailleuse acharnée, dans son travail comme dans sa vie privée. Les expressions suivantes en fournissent l'illustration : « La femme faisait des journées de douze heures chez Mme Fauconnier, et trouvait le moyen de tenir son chez-elle propre comme un sou, de donner la pâtée à tout son monde, matin et soir » (p.123) ou encore

« Gervaise avait élevé la petite, en trouvant moyen de perdre, au plus, deux jours de travail par semaine. Elle devenait aussi une bonne ouvrière de fin, gagnait jusqu'à trois francs » (p.138).

Mais Gervaise s'illustre surtout par son extrême douceur et sa grande gentillesse. C'est d'ailleurs cette gentillesse qui lui fait prendre Maman Coupeau chez elle. En effet, prise de pitié, la blanchisseuse « dès le lendemain [...] mit son lit dans le grand cabinet où couchait Nana » (p.195). C'est encore par gentillesse et par compassion que Gervaise invite le père Bru lors de sa fête. Elle lui porte d'ailleurs autant d'attention qu'aux autres hôtes, comme le confirme la phrase suivante : « Asseyez-vous là, mon brave homme [...]. Vous voulez bien manger avec nous, n'est-ce pas ? [...]. Hein ! autant lui qu'un autre... » (p.252-253). Elle le soigne avec une si grande gentillesse que Goujet en a les larmes aux yeux : « Goujet avait les yeux humides, tant il était touché » (p.253). C'est toujours par gentillesse que la blanchisseuse entretient financièrement Lantier. Elle force ainsi le respect et la considération du quartier, comme le souligne le narrateur au cinquième chapitre : « Dans le quartier, on avait fini par avoir pour elle beaucoup de considération, parce que, en somme, on ne trouvait pas des masses de pratiques aussi bonnes, payant recta, pas chipoteuse, par râleuse [...]. Aussi, quand elle sortait dans le quartier, en savates et en cheveux, recevait-elle des bonjours de tous les côtés » (p.196). En outre, ces deux vertus formant la personnalité de Gervaise s'accompagnent d'une autre qualité de cœur, à savoir sa générosité. En atteste la fin du quatrième chapitre énumérant les nombreux cadeaux que fait la blanchisseuse aux Boche : « Gervaise, très donnante de sa nature, lâchait à chaque instant des litres de vin, des tasses de bouillon, des oranges, des parts de gâteau » (p.191).

2) Étienne : un substrat de héros épique

Étienne Lantier, malgré ses faiblesses, s'apparente à un héros épique car il réunit certaines des qualités attribuées au héros d'épopée traditionnel. Certes, il se présente parfois comme un anti-héros d'épopée, comme en atteste la cinquième partie de *Germinal* mais à d'autres

moments-clés du roman, le mineur devient l'unique héros de l'épisode dramatique. En effet, le mineur apparaît non seulement comme un combattant mais il s'apparente également à un véritable chef : c'est un meneur d'hommes. Étienne représente en fait un modèle et un emblème pour les mineurs; en lui, tout un peuple se reconnaît. Il s'apparente enfin à un héros épique puisqu'il devient un être de parole capable de galvaniser la foule.

Notons que sur le plan littéraire, l'épopée implique une évolution dramatique des scènes, une constitution de grands tableaux. Dans la structure de *Germinal*, on assiste justement à de grands tableaux, à de grands moments de rassemblements où le personnage principal sert de point de convergence. La manifestation, le discours d'Étienne dans la forêt de Vandame ou encore la destruction du Voreux en fournissent quelques illustrations. La structure du roman est rendue par cette scansion fondamentale selon ses séries de scènes, qui constituent autant de tableaux. Précisons enfin que le style épique est visible à travers trois caractéristiques dans *Germinal* : la figure de l'accumulation où l'écrivain narre de façon détaillée certaines scènes permet de dénombrer les forces en présence, comme dans un récit épique guerrier. Ainsi, dès le premier chapitre, le narrateur accumule les notations pour décrire la fosse du Voreux qu'affronte le personnage principal. D'ailleurs, si la machine dévorante nous est présenté comme une véritable créature vivante, c'est bien pour signifier l'affrontement de deux forces. La seconde caractéristique apparaît dans la figure de la répétition, le leitmotiv étant un trait typique du genre épique. Ainsi, la métaphore filée de la machine dévorante est récurrente dans le roman. Le grandissement est le dernier signe de cette ostentation. En effet, le narrateur épique était celui qui grandissait ses héros, donnait une grande ampleur aux lieux de bataille et construisait ainsi un récit exemplaire, louant les prouesses des héros nationaux, où la réalité se perdait dans le merveilleux et le surnaturel. Émile Zola utilise exactement le même procédé, notamment en ce qui concerne le traitement de la foule. En effet, la technique de grandissement de la masse est largement exploitée dans *Germinal* et traitée dans une perspective résolument épique. En atteste la scène de révolte des mineurs, allant de fosse en fosse et attaquant les non-grévistes.

a) Un combattant du quotidien

Dans l'épopée antique, le héros était celui qui savait se battre et qui était doté d'une grande force physique et morale. L'épopée a le plus souvent comme cadre une contrée sauvage où le monde est condamné à une bataille contre les hommes ou les éléments : ainsi, pour parvenir à sauver cette humanité en perdition, il faut sans cesse lutter. Cette lutte s'effectue sous le joug d'un héros qu'on retrouve sous les traits d'Étienne, qui dès son arrivée à Montsou, se révèle être un homme combatif, capable de surmonter ses peurs et angoisses. Ainsi, dans la première partie de *Germinal*, en songeant à la souffrance des mineurs, Étienne décide de rester et de se battre, alors que rien ne l'obligeait à prendre une telle décision. Le narrateur souligne bien cette force de caractère : « Alors, Étienne, brusquement, se décida. Peut-être avait-il cru revoir les yeux clairs de Catherine, là-haut, à l'entrée du coron [...]. Il ne savait pas, il voulait redescendre dans la mine pour souffrir et se battre, il songeait violemment à ces gens dont parlait Bonnemort, à ce dieu repu et accroupi, auquel dix mille affamés donnaient leur chair, sans le connaître » (p.120). Cette décision met clairement en exergue le courage et la vertu morale du jeune homme.

Cette combativité s'accompagne chez lui d'une grande résistance physique, qualité commune au héros épique traditionnel. C'est d'ailleurs grâce à ses capacités de travail exemplaires qu'Étienne parvient à devenir un des meilleurs herscheurs de la fosse et à imposer un certain respect de sa personne. L'exemple suivant est, à cet égard, assez illustratif : « Du reste, il ne dépensait plus maladroitement ses forces, une adresse lui était venue, si rapide, qu'elle étonnait le chantier. Au bout de trois semaines, on le citait parmi les bons herscheurs de la fosse » (p.187). Et le narrateur de renchérir : « Sa petite taille lui permettait de se glisser partout, et ses bras avaient beau être fins et blancs comme ceux d'une femme, ils paraissaient en fer sous la peau délicate, tellement ils menaient rudement la besogne [...]. Au demeurant, il était accepté, regardé comme un vrai mineur » (p.187). Sa résistance au travail est encore rappelée en des termes imagés pas Maheu qui « était surpris du courage de ce petit-là, de la façon gaillarde dont il avait mordu au charbon, pour ne pas crever de faim » (p.187). Dès son arrivée et son installation à Montsou, le mineur nous est donc présenté comme un homme doté d'une grande force physique, se distinguant nettement de ses camarades. Cette idée est renforcée par la suite par sa volonté d'instruction et de connaissance, qualité étrangère aux autres mineurs. En effet, Étienne conscient de son « manque d'instruction, qui le rendait

embarrassé et timide, dès qu'il se trouvait devant un monsieur en redingote » (p.282) se jette à corps perdu dans la lecture et la réflexion sur la révolution ouvrière. Le narrateur souligne à ce titre qu'« un fonds d'idées obscures, endormies en lui, s'agitait, s'élargissait. Dévoré surtout du besoin de savoir [...], il s'était fait prêter un livre français sur les Sociétés coopératives [...]; et il lisait aussi régulièrement un journal... » (p.196). Malgré ses faiblesses, le mineur nous est donc présenté comme un combattant luttant non pas à la force des armes tels les héros épiques traditionnels, mais avec les subtilités de la connaissance. Du début jusqu'à la fin de *Germinal*, Étienne ne cesse de lutter en se lançant à corps perdu dans l'action révolutionnaire. Ainsi, le jeune homme n'est plus du tout banalisé; il se voit, au contraire, sacralisé puisqu'il représente le mythe révolutionnaire d'où germe l'espoir. C'est ainsi qu'il faut comprendre ce passage au discours indirect libre : « Mais, à présent, le mineur s'éveillait au fond, germait dans la terre ainsi qu'une vraie graine; et l'on verrait un matin ce qu'il pousserait au beau milieu des champs : oui, il pousserait des hommes qui rétabliraient la justice. Est-ce que tous les citoyens n'étaient pas égaux depuis la Révolution ? puisqu'on votait ensemble, est-ce que l'ouvrier devait rester l'esclave du patron qui le payait ? [...]. C'était pour ça, nom de Dieu ! et pour d'autres choses, que tout péterait un jour, grâce à l'instruction » (p.219-220).

Émile Zola crée ici son propre mythe, dont Étienne est l'emblème. Lorsque le mineur présente ses rêves d'égalité et de fraternité entre tous les hommes, il est pleinement idéalisé non seulement par les autres personnages du récit (comme la Maheude « qui finissait par sourire, l'imagination éveillée » à la p.222) mais encore par le lecteur. L'expression : « Étienne, alors, parla de la République, qui donnerait du pain à tout le monde » (p.284) montre bien que le mineur est considéré, tel un apôtre de la religion naissante. Ainsi, quand il quitte la mine, c'est dans la « gloire » d'un nouveau soleil. Étienne fait donc référence à une force révolutionnaire et religieuse, ce qui confère une tonalité épique au personnage.

Le mineur est également un combattant épique dans la mesure où il est confronté à des forces adverses et où il subit des épreuves. D'une grande diversité, ces obstacles sont tout d'abord de nature physique. En effet, lorsqu'il arrive à Montsou, Étienne est d'emblée mis à mal par le froid qui y règne. Le narrateur prend le soin de préciser que le jeune homme « marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours » (p.49) et qu'« une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier [...], l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour » (p.49). Et le narrateur de renchérir : « Il était glacé, des courants d'air

entraient de partout » (p.71). Toutefois, le froid de l'hiver n'est pas la seule épreuve physique : le mineur doit également s'accoutumer aux dures conditions de travail. La difficulté de ces dernières est évoquée à travers une vision de Maheu en plein effort. La phrase suivante : « En haut, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait plus, l'étouffement à la longue devenait mortel » (p.86) faite d'une accumulation de brèves propositions juxtaposées présente un rythme mimétique de la respiration difficile du mineur. L'impression d'asphyxie est renforcée par l'adjectif épithète « mortel ». L'expression « à la longue » alliée à l'imparfait dénote la dureté de ces conditions de travail, qui constituent le lot quotidien des mineurs. Étienne réussit pourtant ces épreuves physiques puisqu'en quelques mois, il s'accoutume à son travail avec une facilité déconcertante. Les phrases suivantes en attestent : « Il s'accoutumait, son existence se réglait sur cette besogne et ces habitudes nouvelles, qui lui avaient paru si dures au début » (p.185). Tout comme le héros épique, Étienne ne ressent plus aucune difficulté physique, il semble inébranlable, comme nous l'explique le narrateur : « Lui, désormais, connaissait les galeries de la mine mieux que les rues de Montsou [...]. Il respirait sans malaise les poussières du charbon, voyait clair dans la nuit, suait tranquillement [...]. Jamais il ne se plaignait... » (p.186-187). D'ailleurs, pour Maheu, « c'était le premier ouvrier de rencontre qui s'acclimatait si promptement » (p.187).

Toutefois, Étienne ne se contente pas de surmonter des épreuves physiques. En effet, le jeune homme doit supporter le « revers de médaille » que constitue son impopularité et que lui avait prédit Rasseneur en lui lançant : « C'est bon, je souhaite que ça t'arrive... Ça t'arrivera, entends-tu ! » (p.345). Étienne doit ainsi subir à la fin de *Germinal* l'abandon et la lapidation des autres mineurs. Il devient « l'exploiteur, l'assassin, la cause unique de leur malheur » (p.507). On finit par lui jeter des pierres, comme le confirme ce passage : « Tous prirent des briques, les cassèrent et les jetèrent, pour l'éventrer, comme ils avaient voulu éventrer les soldats » (p.508). Étienne subit enfin des épreuves d'ordre affectif puisque Chaval lui dispute Catherine. Dans ces épreuves physiques, morales et amoureuses, Étienne ne ressort jamais complètement perdant; il en ressort même parfois -tout comme de son épreuve amoureuse- gagnant.

En fait, toutes ces épreuves permettent de le constituer en héros suivant deux parcours, qui forment parallèlement la double intrigue du roman : un parcours amoureux et politique. En effet, tout au long de *Germinal*, le mineur mène à bien ces deux aventures qui forment en fait

sa formation personnelle. Non seulement il passe d'un caractère timide et inexpérimenté avec les femmes à son histoire avec Catherine, mais il passe également du simple statut d'herscheur à celui de chef de bande respecté et respectable. Certes, il repart comme il était venu, mais cependant mûri : lui qui prônait la violence révolutionnaire comme seul moyen de changer le monde, envisage à la fin du roman des solutions plus pacifiques pour continuer la lutte, comme des actions syndicales... Après avoir traversé de nombreuses épreuves, le personnage quitte Montsou, un an après y être arrivé, en héros. Le narrateur souligne qu'il repart « mûri par sa dure expérience au fond de la mine » (p.590). Son parcours initiatique a abouti avec succès. Cette idée est d'ailleurs explicitée par la phrase suivante : « Son éducation était finie » (p.590). Le parcours politique d'Étienne prend fin : le héros part mais c'est pour mieux cheminer vers d'autres combats. Il rêve désormais d'une lutte organisée et d'une conquête légale de justice sociale qui se ferait sans violence. Il continuera à se battre pour ses camarades restés sous terre : « Ces ouvriers dont l'odeur de misère le gênait maintenant, il éprouvait le besoin de les mettre dans une gloire, il les montrerait comme les seuls grands, les seuls impeccables, comme l'unique noblesse et l'unique force où l'humanité pût se retremper » (p.590).

b) Un chef de bande

Étienne se démarque d'emblée des autres hommes dans *Germinal* ; il apparaît de suite comme un meneur d'hommes. L'emportant sur les autres mineurs par son intelligence, son courage et sa personnalité, il devient leur chef. Tout comme le héros épique, le mineur, se propose de grouper autour de lui et d'exalter les hommes autour d'un idéal non pas religieux mais politique. Toutefois, avant de devenir un chef incontesté, il doit d'abord s'affirmer par un exploit ou une épreuve qui l'autorise à jouer son rôle. Cette épreuve s'effectue ici par son accoutumance à la mine et aux conditions de travail.

Sa position de chef est visible à travers toutes les actions qu'il effectue. En effet, l'idée de la création d'une caisse de prévoyance émane de lui et c'est encore lui qui tente d'endoctriner les autres. La phrase suivante en atteste : « Étienne, cependant, tâchait d'endoctriner Pierron,

auquel il expliquait son projet d'une caisse de prévoyance » (p.211). Son énergie n'est pas vaine puisqu'il réussit enfin à mettre à exécution son projet. L'importance d'Étienne est bien soulignée par le narrateur qui déclare : « Dès lors, il s'opéra chez Étienne une transformation lente [...]. Il se paya une paire de bottes fines et du coup il passa chef, tout le coron se groupa autour de lui. Ce furent des satisfactions d'amour-propre délicieuses, il se grisa de ces premières jouissances de la popularité : être à la tête des autres, commander, lui si jeune et qui la veille encore était une manœuvre, l'emplissait d'orgueil, agrandissait son rêve d'une révolution prochaine, où il jouerait un rôle » (p.224-225). Il n'est pas sans analogie avec Rodrigue qui se constitue selon les mêmes caractéristiques : jeunesse, orgueil, fierté... Par sa volonté, Étienne devient le chef incontesté des mineurs. Même s'il les berce de rêves utopiques, tout le peuple se reconnaît en lui. Même la Maheude, réticente et sceptique au départ, se laisse endoctriner : « Mais, peu à peu, le charme agissait aussi sur elle. Elle finissait par sourire, l'imagination éveillée, entrant dans ce monde merveilleux de l'espoir » (p.222). Son rôle de chef est bien mis en exergue par le narrateur qui souligne : « Lorsque la foule, encore dans l'ombre, l'aperçut ainsi [...], elle applaudit de nouveau, d'un battement prolongé [...]. Une acclamation roula jusqu'à lui, du fond de la forêt [...]. C'était son pouvoir qu'il tenait, comme matérialisé, dans ces trois mille poitrines dont il faisait d'un mot battre les cœurs » (p.342-344). Étienne est, à ce moment précis, pleinement glorifié : il détient enfin le pouvoir dont il avait tant rêvé.

En fait, si le jeune homme parvient à devenir le « leader » des mineurs, c'est parce qu'il est avant tout un homme charismatique. La définition littérale du charisme selon le *petit Larousse* corrobore d'ailleurs bien cette idée puisqu'elle offre l'explication suivante : « Autorité d'un chef fondée sur certains dons surnaturels et grand prestige d'une personnalité exceptionnelle, ascendant qu'elle exerce sur autrui ». En effet, l'écrivain naturaliste confère bien au personnage principal de *Germinal* une personnalité exceptionnelle, même si elle est parfois entachée de défauts.

c) Un être de parole

Conformément à la définition de Furetière qui lie le héros à l'exercice de la parole et pas seulement à un type de conduite, Étienne Lantier appartient à cette conception du héros. En effet, le mineur se doit d'assumer son rôle de meneur par la parole, tour à tour vibrante, puissante ou encore envoûtante. Ses discours lui permettent d'ailleurs de galvaniser la foule des mineurs et d'endoctriner les plus réticents d' entre eux. L'expression suivante en fournit l'illustration : « Tous le disaient, il n'était pas grand, mais il se faisait écouter » (p.341). La faculté d'élocution du jeune homme est soulignée à plusieurs reprises, notamment par Toussaint Maheu qui « l'entendait causer de choses, dont lui, ignorait jusqu'à l'existence » (p.187). C'est d'ailleurs par cette parole envoûtante qu'Étienne rassemble autour de lui une masse aussi nombreuse. En effet, il commence par « endoctriner Pierron, auquel il expliquait son projet d'une caisse de prévoyance » (p.211), puis la famille Maheu. Ainsi, lorsqu'il présente ses rêves d'égalité et de fraternité, le père est « ébranlé » (p.220). La puissance du discours d'Étienne est d'ailleurs mise en exergue par la phrase suivante : « D'une voix ardente, il parlait sans fin » (p.221). Il se révèle même capable de convaincre la Maheude qui au départ « refusait d'entendre, prise d'une sourde épouvante » (p.222). Les paroles du mineur ne sont pas ici sans analogie avec les chants séducteurs des sirènes qui envoûtaient par leurs voix les marins et provoquaient ainsi des naufrages. Le passage suivant en fournit l'illustration : « Mais, peu à peu, le charme agissait aussi sur elle. Elle finissait pas sourire, l'imagination éveillée, entrant dans ce monde merveilleux de l'espoir [...]. Et ce qui la passionnait, ce qui la mettait d'accord avec le jeune homme, c'était l'idée de justice » (p.222).

Toutefois, le discours du mineur ne touche pas seulement les parents mais également les enfants. Le narrateur le souligne bien à travers les expressions suivantes : « La petite Alzire accrochait des mots, s'imaginait le bonheur sous l'image d'une maison très chaude, où les enfants jouaient et mangeaient tant qu'ils voulaient. Catherine, sans bouger, le menton toujours dans la main, restait les yeux fixés sur Étienne, et quand il se taisait, elle avait un léger frisson, toute pâle, comme prise de froid » (p.223). Le discours révolutionnaire d'Étienne met donc en branle l'ensemble de la famille Maheu et les autres mineurs du coron, comme en atteste l'exemple suivant : « Souvent, à ces causeries, des voisins se pressaient, Levaque qui s'exaltait aux idées de partage, Pierron que la prudence faisait aller se coucher [...]. Quant à Chaval, il renchérissait, voulait du sang » (p.223-224). L'accumulation des noms propres et la ponctuation abondante de ce passage soulignent bien le fait que l'auditoire du

jeune homme s'agrandit sensiblement.

En outre, si Étienne parvient à devenir le chef incontesté de la bande, c'est avant tout parce qu'il sait s'exprimer aisément en public et captiver son auditoire. Ce talent d'orateur est bien mis en valeur par la Maheude qui donne comme conseil à son époux : « Emmène-le, il sera plus malin que toi pour se débrouiller, si l'on ne vous comptait pas vos heures » (p.226). Toutefois, Étienne apparaît pleinement comme un être de parole lors de son discours dans la forêt de Vandame. En effet, il est patent que ses paroles sont jalonnées de procédés rhétoriques, qui suggèrent tout un art de bien parler. Ainsi, à plusieurs reprises, le mineur utilise la figure de l'hyperbole, qui confère à son discours extrêmement de force et de vigueur. Elle est par exemple visible à travers l'accumulation des adjectifs épithètes dans l'expression : « Il montrait toute cette famille usée à la mine, mangée par la Compagnie, plus affamée après cent ans de travail » (p.346) ou à travers l'évocation de l'oisiveté des nantis : « Toute la bande des actionnaires entretenus comme des filles depuis un siècle, à ne rien faire, à jouir de leur corps » (p.346-347).

Cependant, Étienne ne se contente pas d'utiliser certains procédés rhétoriques, il veille également à l'implication de son auditoire. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'apostrophe « Camarades » (p.350) ou encore l'emploi de la question purement rhétorique : « N'était-ce pas effroyable ? » (p.347) qui permettent à l'orateur de créer une communauté d'intérêts. Étienne sait également captiver son public car il accompagne son discours de toute une gestuelle. Le narrateur déclare : « D'un bras, il maintenait Bonnemort, il l'étalait comme un drapeau de misère et de deuil » (p.346).

Tous ses procédés lui permettent de susciter des réactions émotionnelles d'une grande violence chez son public. Étienne commence par faire naître un sentiment de pitié en utilisant Bonnemort, qu'il déploie tel un étendard, « un drapeau de misère et de deuil » (p.346). Le jeune homme récupère ensuite habilement l'intervention du vieillard pour la mettre au service de sa cause. En effet, il épouvante les mineurs en énumérant les maladies dont ils pourraient être les victimes. On assiste ainsi à l'accumulation suivante : « Il avait étudié les maladies des mineurs, il les faisait défiler toutes, avec des détails effrayants : l'anémie, les scrofules, la bronchite noire, l'asthme qui étouffe, les rhumatismes qui paralysent » (p.347). Étienne éveille enfin la haine des mineurs, en évoquant le profit des exploiteurs sur les travailleurs. En effet, il déclare : « Un peuple d'hommes crevant au fond de père en fils, pour qu'on paie des pots-

de-vin à des ministres, pour que des générations de grands seigneurs et de bourgeois donnent des fêtes ou s'engraissent au coin de leur feu ! » (p.347).

Tous ces éléments mettent bien en exergue la véhémence et la maîtrise de l'argumentation d'Étienne. Ce dernier sait trouver des figures de style et des images assez fortes pour convaincre les mineurs de ne pas reprendre le travail. C'est dans ce même but qu'il dresse un tableau mythique et grandiose de la lutte des classes. Emporté par ses propos, le mineur donne à son discours un souffle prophétique et une dimension visionnaire. C'est ainsi qu'il faut comprendre les futurs de l'indicatif devenu conditionnels présent au discours indirect libre dans les expressions suivantes : « La semence ferait éclater la terre [...]. On irait là-bas, on finirait bien par lui voir sa face aux clartés des incendies, on le noierait sous la sang... » (p.347). En outre, l'emploi de l'adverbe exclamatif « oui » (p.347) et l'ampleur des deux phrases suivantes faite d'une accumulation d'appositions et d'épithètes : « Oui ! le travail demanderait des comptes au capital [...] gorgée de chair humaine ! » (p.347) montrent l'exaltation de l'orateur. Notons enfin que l'aspect prophétique de ses paroles est également rendu sensible par certaines images violentes de la révolution, telles qu' « une armée » (p.347) ou encore « aux clartés des incendies » (p.347), qui renvoient évidemment aux souvenirs de la Révolution française. La métaphore de la moisson contenue dans « une moisson de citoyens dont la semence germait et ferait éclater la terre, un jour de grand soleil » (p.347) qui fait écho au titre même de l'œuvre, est à cet égard particulièrement illustratif. Étienne goût donc « l'ivresse de sa popularité » (p.344) par son discours qui constitue une des dimensions idéologiques du roman : dans la forêt, il apparaît pleinement comme un être de parole, capable de galvaniser une foule entière.

III) Étienne : un héros construit par couches successives de mythologisation

Dans l'un de ses articles paru dans *Le Bien public*, Émile Zola propose à son lecteur une définition originale du naturalisme : « Dans le roman, écrit-il, c'est la continuelle compilation des documents humains, c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des créations réelles,

éternelles »[188]. L'expression « en des créations réelles et éternelles » montre bien que la reproduction du réel appelle une référence au mythe. Émile Zola ne se borne jamais à rendre le réel dans sa quotidienneté, comme il l'affirme dans une de ses lettres à Henry Céard : « Nous mentons tous plus ou moins [...]. Je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole »[189]. Ainsi, le cycle des *Rougon-Macquart* ne cesse d'être parcouru d'allusions ou d'images mythologiques. Comme le remarque Henri Mitterand « Étienne Lantier fait songer à Thésée, mais aussi à Orphée, mais aussi à Jésus, et peut-être encore à Prométhée, selon les épisodes, mi-réels, mi-fantastiques, qui constituent la trame de *Germinal*. Octave Mouret est un nouvel Hermès. Mathieu Froment, dans *Fécondité*, est le fondateur néo-biblique des tribus qui porteront aux quatre coins du monde le verbe d'une nouvelle civilisation »[190]. Dès lors, il ne paraît plus étonnant que plusieurs personnages zoliens puissent être identifiés à des héros mythiques ou légendaires. C'est selon la formule d'Henri Mitterand, « l'appel constant à la métaphore, au mythe, au lyrisme intérieur des correspondances et des rythmes [qui] transcende la *mimésis* réaliste »[191]. Ainsi, même si Émile Zola désire nous présenter Étienne Lantier comme un homme simple, un personnage « suffisant », il ne peut s'empêcher de le transformer en un héros des temps modernes puisqu'il le mythologise à plusieurs reprises dans *Germinal*. Le roman apparaît alors comme un roman mythique. Roman mythique puisqu'il existe un système de représentation dans lequel toute une série de convergences d'éléments empruntés à la vie quotidienne vont être transformés, métamorphosés en éléments symboliques qui vont prendre sens et qui vont permettre une lisibilité du réel comme ensemble de fonctions et d'événements qui peuvent être rapportés à de grandes vérités. L'originalité émane ici de ce que Zola puise autant dans des mythes culturels fondateurs que dans des mythes personnels.

188 Émile Zola, article paru dans *Le Bien public* le 30 octobre 1876 et cité par Henri Mitterand dans *Zola : l'histoire et la fiction*, P.U.F., 1990, p.7.
189 Émile Zola, lettre à Henry Céard, lettre du 22 mars 1885, *Correspondance* (volume V), Presses de l'université de Montréal, Éditions du CNRS, 1985, p.249.
190 Henri Mitterand, *Zola : l'histoire et la fiction*, P.U.F., 1990, p.10.
191 Henri Mitterand, *op.cit.*, p.10.

1) Un double contemporain d'Orphée et le mythe de l'enfer

Étienne Lantier tient d'abord d'un héros de la mythologie grecque, Orphée. Ce dernier était un prince thrace, fils de la muse Calliope, poète, musicien et chanteur. Son génie était tel qu'il charmait même les bêtes sauvages. Descendu aux Enfers pour chercher Euridyce, Orphée charma les gardiens du séjour infernal et obtint le retour d'Euridyce dans le monde des vivants; mais il ne devait pas tourner ses regards vers elle avant d'avoir franchi le seuil des Enfers. Orphée oublia la condition imposée et perdit Eurydice pour toujours. Inconsolable, il fut tué par les Bacchantes furieuses de son amour exclusif. Étienne est dans *Germinal* implicitement assimilé à Orphée puisque sa première descente dans la mine n'est pas sans analogie avec une descente en enfer. Cette idée est explicitée par le narrateur qui déclare : « Depuis qu'il se trouvait au fond de cet enfer, une révolte lente le soulevait [...]. Était-ce possible qu'on se tuât à une si dure besogne, dans ces ténèbres mortelles, et qu'on n'y gagnât même pas les quelques sous du pain quotidien ? » (p.101). La mine, dans laquelle se trouve le jeune homme, évoque l'enfer aussi bien païen que chrétien, par tout d'abord sa situation dans les profondeurs de la terre. En effet, le mineur travaille à plus de sept cents mètres sous la surface et il se retrouve en quelque sorte au centre de la terre, dans un milieu étrange et hostile. Le narrateur précise ainsi que « la cage, enfin, s'arrêta au fond, à cinq cent cinquante-quatre mètres » (p.81).

La mine évoque également l'enfer par l'obscurité et la chaleur qui y règnent. Le manque de lumière est à plusieurs reprises signalé notamment par le passage suivant : « Et il semblait que les ténèbres fussent d'un noir inconnu, épaissi par les poussières volantes du charbon, alourdi par des gaz qui pesaient sur les yeux. Les mèches des lampes, sous leurs chapeaux de toile métallique, n'y mettaient que des points rougeâtres. On ne distinguait rien, la taille s'ouvrait, montait ainsi qu'une large cheminée, plate et oblique, où la suie de dix hivers aurait amassé une nuit profonde » (p.87). Les lampes des mineurs sont présentées comme de piètres compensations face à cette obscurité absolue, comme le suggère l'emploi de la tournure restrictive « n'y mettaient que ». De plus, la température qui y règne est très élevée puisqu'elle « montait jusqu'à trente-cinq degrés » (p.86). C'est dans cette chaleur constante que travaille Étienne et Maheu qui était « trempé, couvert de sueur lui-même, fumant d'une chaude buée de

lessive » (p.86). À cela, s'ajoute enfin le manque d'air qui est ici vicié. En effet, le narrateur souligne que « l'air ne circulait pas » et ajoute que « l'étouffement à la longue devenait mortel » (p.86).

En fait, tout, des lampes des mineurs s'apparentant à des lueurs spectrales aux connotations diaboliques telles que « ténèbres » contribue à faire de la mine une antichambre de l'Enfer, où les souffrances des mineurs rappellent celles des damnés. La mine dans laquelle descend pour la première fois Étienne contient un aspect irréel. La mine, comme l'enfer est un lieu de damnation où l'on est aplati entre les roches « couché[s] sur le flanc, le cou tordu, se traînant des genoux et des coudes, ne pouvant se retourner sans se meurtrir les épaules » (p.86). Ainsi, la mine est présentée comme un lieu de supplice s'apparentant à la légende du Tartaret. Le Tartaret désignait une lande inculte sous laquelle brûlait depuis des siècles une mine de houille incendiée et qui était, selon une croyance populaire le lieu de torture des âmes criminelles. Étienne, tout comme Orphée évolue dans cet univers souterrain et ressortira vivant de la mine.

Autre analogie : le jeune homme perd, tout comme le jeune prince grec, la femme qu'il aime. En effet, malgré l'aide qu'il lui procure, Catherine finit par mourir de faim, de froid et d'épuisement. Le mineur ne parvient donc pas à la ramener vivante jusqu'à la lumière, tandis que lui seul est sauvé *in extremis* des ténèbres de la mine. Étienne peut donc être considéré comme un double contemporain d'Orphée et son aventure figure une étape de la lutte éternelle de l'homme contre la mort.

2) Thésée, le mythe du labyrinthe et du Minotaure

Si Étienne tient d'Orphée, il s'apparente également à un autre mythe grec : celui de Thésée. Ce roi légendaire aurait délivré Athènes du joug de Minos en tuant le Minotaure. En effet, tous les sept ans, Athènes comme effroyable tribut que lui imposait le roi de Crète Minos devait envoyer sept jeunes gens et sept jeunes filles dans l'île pour y être dévorés par le Minotaure,

monstre mi-homme et mi-taureau. Thésée proposa immédiatement de délivrer sa patrie de cet impôt sanglant, et il s'embarqua avec les victimes. Parvenu en Crète, il séduisit Ariane, une des filles de Minos, et la jeune fille lui donna une pelote de fil grâce à laquelle le héros réussit à trouver son chemin dans le Labyrinthe, demeure du Minotaure, et put ainsi tuer à coups de poings le monstre endormi.

En fait, on assiste à une récupération zolienne d'un mythe de l'Antiquité où les principaux éléments vont se trouver redistribués dans *Germinal*. Étienne ressemble ici au roi athénien, puisque comme Thésée, il se trouve dans un véritable labyrinthe de galeries obscures. Le narrateur indique ainsi : « Plus loin, un carrefour se présenta, deux nouvelles galeries s'ouvraient, et la bande s'y divisa encore [...]. Les voix se superposaient, la montée n'en finissait plus... » (p.82). L'écrivain naturaliste signifie bien que la mine avec son dédale de « couloirs obscurs » et son enchevêtrement de galeries est comparable au labyrinthe antique. Cette idée est explicitée par l'expression suivante : « De nouveau, il voyageait dans un dédale de couloirs obscurs, où les pieds nus faisaient un bruit mou de vieux chaussons » (p.78). La métaphore de la mine-labyrinthe est ainsi récurrente à travers tout le roman et renvoie bien au mythe du Minotaure.

En fait, le labyrinthe du Minotaure se constitue selon un ensemble de pièges que sont la mine ou encore le personnage du Minotaure lui-même. Ce dernier, figure terrifiante et dévoratrice, est présente dans le roman sous la forme de deux entités : l'une est la mine elle-même en tant que dieu dangereux et dévorateur. En effet, la mine où travaille Étienne s'appelle le Voreux. Ce lieu, synonyme d'avidité, est le repaire du monstre Voreux, qui se nourrit tout comme le Minotaure de chair humaine. La phrase suivante en constitue une bonne illustration : « Le puits dévorateur avait avalé sa ration quotidienne d'hommes, près de sept cents ouvriers » (p.85). L'autre entité dont le poids est on ne peut plus important, c'est le Capital qui est à la fois Minotaure et Moloch (qui était dans l'Antiquité, une divinité, une statue à qui on offrait des êtres vivants brûlants vifs ; en fait, c'était un culte rendu au dieu Moloch). En effet, le Minotaure sert le dieu Capital que le narrateur définit comme un « dieu impersonnel, inconnu de l'ouvrier, accroupi quelque part, dans le mystère de son tabernacle, d'où il suçait la vie des meurt-de-faim qui le nourrissaient ! » (p.347). Cette métaphore qui fait du Capital une sorte d'idole sacrée, ravive l'image du Minotaure, tapi dans le labyrinthe de Dédale, attendant ses victimes mais elle rappelle également des mythes plus populaires, comme ceux du vampire et

de l'ogre. Cette image du Minotaure est d'ailleurs reprise lors du discours d'Étienne dans la forêt de Vandame puisqu'il déclare à la fin de sa prestation : « Ce pourceau immonde, cette idole monstrueuse, gorgée de chair humaine » (p.347). En fait, le labyrinthe et le Minotaure constituent une sorte de fil d'Ariane, où le mineur affronte le montre. En effet, en tant que meneur, Étienne se doit de combattre la divinité malveillante, ce qui le propulse au stade de héros. Toutefois, Patrick Brady va plus loin dans cette comparaison avec le héros grec dans *Le bouc émissaire chez Émile Zola* puisqu'il précise : « Le modèle de Thésée nous est suggéré par d'autres éléments : le caractère labyrinthique de la fosse, la description de la mine dressant sa cheminée comme une corne menaçante, l'aide décisive apportée au héros par une femme qui appartient à son ennemi (femme qu'il oublie à la suite); mais la ressemblance la plus frappante concerne le thème de la violence »[192].

Mais alors, quelles sont les conséquences d'une telle mythification dans *Germinal* ? Elle offre tout d'abord une structuration au roman. En effet, dès lors qu'on a une histoire fondatrice, à savoir celle de Thésée et du Minotaure, toutes les aventures d'Étienne dans la mine et les épreuves collectives des mineurs avec la menace jetée sur eux sont ordonnées par la fable mythique. En outre, ce lieu moderne qu'est la mine récupère les valeurs symboliques du labyrinthe, lieu dans lequel le héros va essayer de cheminer. De sa première descente dans la mine où il n'a aucun point de repère et où il ignore tout de l'itinéraire à effectuer à sa connaissance parfaite du Voreux, Étienne subit une véritable initiation à la réalité de la mine. Cet apprentissage est au départ celui de quelqu'un qui est un personnage vide, pure extériorité, comme le suggérait la première page du roman où le personnage n'avait encore aucune conscience et n'avait que des sensations (visuelles ou tactiles). Progressivement, le jeune homme se constitue car il va acquérir une science, une conscience de classe et une conscience politique. Tous ces éléments mettent en place une dimension initiatique avec des épreuves qualifiantes, des moments d'affrontement et de remise en cause et à l'issue desquels le mineur est davantage armé pour affronter la suite des événements.

3) L'apôtre de la religion naissante

192 Patrick Brady, *le bouc émissaire chez Émile Zola*, Heidelberg Winter, 1981, p.94.

Si Émile Zola puise dans un réservoir de la mythologie grecque et antique, l'écrivain naturaliste s'inspire également de *La Bible* et de références religieuses et ce, dès le début de *Germinal*. En effet, l'arrivée d'Étienne à Montsou dans une nuit froide et sans étoiles n'est pas sans analogie avec celle de la Genèse. Puis, bien des pages des trois premiers chapitres de la troisième partie font références à des passages de *l'Évangile* relatant la vie cachée de Jésus.

Mais c'est surtout lors de son discours dans la forêt de Vandame qu'Étienne apparaît le plus comme un double laïcisé de Jésus. Les nombreuses métaphores religieuses qui jalonnent le récit telles que « c'était le coup de folie de la foi » (p.349) ou encore « l'impatience d'une secte religieuse, qui, lasse d'espérer le miracle attendu, se décidait à le provoquer enfin » (p.349) en fournissent les illustrations. Si c'est un prêcheur exalté, Étienne est également celui qui apporte la bonne nouvelle et qu'il faut donc suivre. Le mineur est comparé très explicitement à un « apôtre apportant la vérité » (p.340). Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Étienne apparaît tout auréolé d'une lumière blanche, comme le précise le narrateur : « Lorsque la foule, encore dans l'ombre, l'aperçut ainsi, blanc de lumière, distribuant la fortune de ses mains ouvertes, elle applaudit de nouveau, d'un battement prolongé » (p.342). Son discours se présente comme un sermon, destiné à convaincre des bienfaits de la révolution. Le mineur « rendait [même] des oracles » (p.281). Il règne à ce moment là une atmosphère de ferveur religieuse, évoquée par l'expression suivante : « Recueillies au contraire, graves ainsi qu'à l'église, des femmes se mettaient en groupe » (p.338). Étienne est considéré par ses camarades, comme un cadeau divin, venu les libérer de leur condition de servitude et de malheur. Il est ainsi mythifié, spiritualisé. Son discours a d'ailleurs beaucoup d'influence, comme le souligne le narrateur : « Une exaltation religieuse les soulevait de terre, la fièvre d'espoir des premiers chrétiens de l'Église, attendant le règne prochain de la justice » (p.343). Étienne crée ici une nouvelle Église, laïque et profane et il figure son créateur. Il est au cœur d'un conflit social présenté comme une guerre de religion. D'un côté se trouvent des divinités maléfiques du culte du Capital et de son suppôt, le Voreux; d'un autre, se dressent contre elles les partisans d'une nouvelle religion qui se révolte contre les sacrifices humains, contre la cruauté du Capital, dieu carnivore se nourrissant du labeur des mineurs. Étienne est en tête de cette croisade -que figure la grève- contre ce Dieu monstrueux; où les ouvriers sont sacrifiés comme dans un rituel païen.

Émile Zola part ici d'une référence religieuse, pour créer son propre mythe : celui d'un Christ

laïcisé et socialisé qui finira par être renié et lapidé par ceux qui l'avaient écouté. Ainsi, l'écrivain naturaliste ne parvient pas, dans *Germinal*, à échapper au modèle suggéré par la tradition judéo-chrétienne, de l'intervention d'un individu charismatique pour révéler le peuple à lui-même et le conduire à une nouvelle Terre promise.

Étienne Lantier ne cesse donc d'être mythologisé tout au long de *Germinal*. En effet, Émile Zola fait autant appel à des mythes antiques et reconnus par la tradition littéraire qu'à des mythes qu'il crée lui-même. Précisons seulement que cette « liste » n'est pas exhaustive puisqu'on pourrait ajouter d'autres appels au mythe, comme celui de Prométhée. Patrick Brady dans *Le bouc émissaire chez Émile Zola* déclare à ce titre : « Tout comme Prométhée a volé le feu pour le donner aux hommes, Étienne prend aux patrons et donne aux ouvriers la notion du pouvoir énorme de refuser un contrat insatisfaisant- il leur découvre le puissant effet de la grève et de la caisse de prévoyance qui la rend possible. Il est puni à la fin, renvoyé de la mine, mais heureux de ce qu'il a accompli »[193]. Mais tous ces mythes sont évidemment liés les uns aux autres, d'où la grande complexité du roman. L'opinion commune met souvent en exergue la simplicité efficace des intrigues du romancier naturaliste mais elle omet que derrière cette simplicité se cache une élaboration poussée des réseaux mythiques.

Étienne, ainsi mythologisé atteint des proportions gigantesques « hors nature» que Zola pourtant condamnait chez Balzac. À cet égard, il affirmera dans *Les Romanciers naturalistes* : « Ce qui tiraille presque toujours les romans de Balzac, c'est le grossissement de ses héros; il ne croit jamais les faire assez gigantesques; ces poings puissants ne savent forger que des géants. Dans la formule naturaliste, cette exubérance de l'artiste, ce caprice de composition promenant un personnage d'une grandeur hors nature au milieu de personnages nains, se trouve forcément condamné. Un égal niveau abaisse toutes les têtes, car les occasions sont rares où l'on ait vraiment à mettre en scène un homme supérieur »[194]. Émile Zola semble ici se contredire puisque Étienne, comme d'autres de ses personnages, deviennent des idoles, des statues par cette mythologisation.

IV) Des personnages émouvants

193 Patrick Brady, *op.cit.*, p.96.
194 Émile Zola, *op.cit.*, p.109.

La construction esthétique zolienne met en lumière un autre concept : celui de la sympathie ou de l'antipathie qui participe à l'élaboration du personnage en héros. En effet, Tomachevski dans *Thématique* affirme que « le personnage qui reçoit le teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros »[195] et il ajoute que « l'auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère, dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance et de dégoût »[196]. Souriau adopte une position analogue à celle de Tomachevski puisque lui aussi se base sur le concept de sympathie pour définir ce qu'est un héros. C'est ainsi qu'il déclare : « Dans un roman, toute l'histoire peut être contée du point de vue d'un être vil et violemment antipathique : bon gré mal gré il nous faut entrer dans la peau du personnage, et y participer tant soit peu (par un envoûtement irrésistible) »[197]. Eu égard à ces deux définitions quelque peu semblables, on peut considérer Gervaise Macquart et Étienne Lantier comme de véritables héros puisqu'ils attirent notre sympathie. En fait, il suffit à Émile Zola de brosser le portrait d'un personnage moyen caractérisé par un trait physique ou moral pour éveiller la sympathie ou l'antipathie, ce qu'il fait chez ces deux personnages. Notons que l'écrivain naturaliste avait déjà utilisé ce procédé dans les *Rougon-Macquart*, comme en témoigne une grande partie de ses personnages, qui parce qu'ils sont souvent meurtris, blessés ou humiliés, suscitent notre sympathie.

Gervaise nous paraît, d'un bout à l'autre de *L'Assommoir*, pitoyable et vulnérable puisqu'elle ne cesse d'être présentée en position de faiblesse. En effet, dès les premières lignes du roman, on assiste à l'abandon de la blanchisseuse qui « avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes » (p.19). Cette première scène relève donc du registre pathétique par l'utilisation d'un vocabulaire destiné à apitoyer le lecteur. En effet, tout un champ lexical de la compassion (termes évoquant la misère et la douleur associés à un vocabulaire affectif comme la tristesse ou la lamentation) se développe. Ce début de roman qui constitue un tableau très noir met bien en exergue que malgré les torts de son compagnon, Gervaise reste une femme soumise, accomplissant sans mot dire les tâches domestiques et manquant même de se faire battre : « Lantier leva les deux

195 Boris Tomachevski,« Thématique » in *Théorie de la Littérature*, Éditions du Seuil, 1965, p.295.
196 Boris Tomachevski, *op.cit.*, p.295.
197 Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950, p.126.

poings; puis, résistant au besoin de la battre, il lui saisit les bras, la secoua violemment, l'envoya tomber sur le lit des enfants, qui se mirent de nouveau à crier » (p.28).

La dimension pathétique apparaît également au douzième chapitre lorsque Gervaise en est réduite à mendier et à fouiller les poubelles : « Elle tombait plus bas, mendiait chez un restaurateur charitable les croûtes des clients [...]. Elle en arrivait, les matins de fringale, à rôder avec les chiens, pour voir aux portes des marchands, avant le passage des boueux; et c'était ainsi qu'elle avait parfois des plats de riches, des melons pourris, des maquereaux tournés, des côtelettes dont elle visitait le manche, par crainte des asticots » (p.465); et le narrateur de renchérir par le biais du discours indirect libre : « Oui, elle en était là; ça répugne les délicats, cette idée; mais si les délicats n'avaient rien tortillé de trois jours, nous verrions un peu s'ils bouderaient contre leur ventre; ils se mettraient à quatre pattes et mangeraient aux ordures comme les camarades. Ah ! la crevaison des pauvres, les entrailles vides qui crient la faim, le besoin des bêtes claquant des dents et s'empiffrant de choses immondes, dans ce grand Paris si doré et si flambant ! » (p.465). Toutes ces expressions montrent bien ce qu'est l'avilissement pathétique de l'être humain quand il n'est plus rien d'autre que sa faim. Chez cette femme exténuée par les épreuves de la vie, l'épuisement et le désespoir se disent avec une intensité inouïe, par le biais du monologue intérieur du personnage. Ce désespoir se manifeste également par la mendicité. En effet, Gervaise, qui n'a rien mangé depuis plusieurs jours, se décide à « emprunter » de l'argent aux Lorilleux qui le lui refuse, en pensant : « La Banban mendiait, à cette heure ! Eh bien ! le plongeon était complet » (p.468). Le paroxysme de cette misère extrême est visible enfin à travers la prostitution de l'ancienne blanchisseuse : « Elle était bien résolue. Entre voler et faire ça, elle aimait mieux faire ça, parce qu'au moins elle ne causerait de tort à personne. Elle n’ allait jamais disposer que de son bien. Sans doute, ce n'était guère propre; mais le propre et le pas propre se brouillaient dans sa caboche, à cette heure » (p.479). La longue errance de Gervaise sur les boulevards constitue donc un des moments les plus pathétiques du roman : ces scènes de mendicité et de prostitution du personnage principal sont particulièrement insoutenables : le lecteur ne peut qu'être touché et ému sur ce destin de Gervaise, victime du sort et de la société. Quant à l'épilogue, il relate la mort de la blanchisseuse et se termine sur les paroles de Bazougue qui la bercent : « Fais dodo, ma belle ! » (p.518). La présentation de Gervaise que nous offre le narrateur ne peut qu'apitoyer le lecteur sur son sort, d'autant qu'elle n'est nullement responsable de ce qui lui

arrive. Le lecteur, pris de pitié et de compassion pour la jeune femme éprouve ainsi de la sympathie.

L'aspect mélodramatique de certaines scènes concoure d'ailleurs à cet effet. Le dénouement que Zola avait imaginé dans son Ébauche en fournit l'illustration : « Un détail épouvantable : Lorilleux peut s'approcher de Gervaise étendue sur le sol et râlant, et lui donner un coup de pied sournois : « Tiens ! Garce ! ». C'est de ce coup de pied dont elle meurt »[198]. L'écrivain naturaliste attire donc sur la blanchisseuse la sympathie de son lecteur par sa vulnérabilité, son courage et sa recherche vaine du bonheur. Sa fin tragique sous un escalier touche profondément le lecteur car l'échec s'impose comme une fatalité et soulève le problème de la liberté de l'homme. Colette Becker note, à cet égard, dans Émile *Zola L'Assommoir* que « Zola vise aussi la recherche de l'émotion et de l'efficacité visuelle qu'il accroîtra par le travail de l'écriture, jusqu'à l'insoutenable [...]. Zola la peint dans des scènes qu'il vise à rendre le plus terrible possible, recourant, entre autres, aux stéréotypes de la violence ouvrière »[199]. C' est d'ailleurs d'une manière analogue que Jules Renard dans *Poil de Carotte* provoque la sympathie du lecteur pour son personnage. En effet, c'est à cause de ses cheveux roux que Poil de Carotte est soumis aux persécutions incessantes de sa mère.

Toutefois, chez Émile Zola, c'est par la laideur des traits conférée à ses personnages que l'écrivain naturaliste les revalorise aux yeux du lecteur. En effet, ses êtres dont l'aspect peut heurter le sens esthétique commun dans la vie réelle peuvent devenir ceux que l'on recherche dans la fiction. On en trouve l'illustration dans *Nana* où l'héroïne qui pourrait avoir les plus beaux hommes de la terre s'installe avec Fontan, aux allures de bouc. De même, on pense légitimement à Gwynplaine dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo dont le visage monstrueux éveille chez la duchesse Josiane une passion violente. Deux exemples où, à travers le désir de la femme, l'homme disgracié accède à une aura inattendue.

Si le personnage principal de *Germinal* n'a pas un physique ingrat, il n'en va pas de même pour les autres personnages zoliens, et plus particulièrement des femmes. En effet, dans les romans de l'écrivain naturaliste, les jeunes filles sont rarement présentées comme des beautés. Denise Baudu dans *Au Bonheur des Dames* est fraîche mais avec ses lourdes galoches et sa timidité provinciale, elle est ridicule. Pourtant, elle finira à la fin de l'œuvre par devenir l'âme du magasin dont elle épouse le patron. En atteste également Catherine dans *Germinal*, qui,

198 Émile Zola, Ébauche de *L'Assommoir*, BN, ms, NAF 10271, f°169.
199 Colette Becker, *op.cit.*, p.95.

malgré son allure fluette et son teint « déjà gâté par les continuels lavages au savon noir » (p.61-62) attire de nombreux hommes : Étienne, Chaval ou encore l'épicier Maigrat. L'exemple le plus flagrant est peut-être à trouver chez la blanchisseuse dans *L'Assommoir.* En effet, Gervaise est non seulement décrite comme « vieillie de dix ans par les heures d'angoisse et de larmes qu'elle venait de passer » (p.26) mais le narrateur nous la présente également à travers sa claudication : « Elle traînait sa jambe, elle s'appuyait aux murs » (p.28). Ces tares physiques visent également à émouvoir l'auditoire, afin qu'il prenne le parti et la défense pour le personnage central de *L'Assommoir.*

CHAPITRE 4. Imageries pessimistes maupassantiennes

Si l'on réfléchit à une cohérence du héros maupassantien, et notamment aux deux figures étudiées, Jeanne Le Perthuis des Vauds dans *Une Vie* et les frères Roland dans *Pierre et Jean*[200], on retrouve le polymorphisme que nous avons défini pour caractériser le héros réaliste-naturaliste en même temps qu'un pessimisme construisant et baignant la poétique héroïque. Nous parlerons d'imageries pessimistes, c'est-à-dire de grandes figures qui sont autant de symboles, d'images de ce phénomène philosophique et moral. Il est de notoriété que Maupassant a été attiré par Schopenhauer, « le plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre »[201] qui prend pour cible tout ce qui peut inspirer quelque confiance dans la vie. Évoquer un « Maupassant pessimiste » revient à poser une sorte de pléonasme. Cet attrait trouve une première explication de nature biographique. La séparation de ses parents a été vécue par le jeune Maupassant comme un traumatisme. Le 16 mars 1866, sa mère confiait à Flaubert : « Le pauvre garçon a vu et compris bien des choses et il est presque trop mûri pour ses quinze ans »[202]. D'autre part, Maupassant a vingt ans en 1870 : son expérience de la guerre l'a suffisamment marqué pour qu'il lui témoigne une répulsion dont on trouve la trace dans certains de ses récits[203]. Enfin, le coup de grâce lui sera infligé lorsque son ami Flaubert mourra. C'est ce qu'il avoue dans une lettre à Caroline de Commanville : « Ces coups-là nous meurtrissent l'esprit et y laissent une souffrance continue qui demeure en toutes nos pensées [...]. Je sens en ce moment d'une façon aiguë l'inutilité de vivre, la stérilité de tout effort, la hideuse monotonie des événements et des choses et cet isolement moral dans lequel nous vivons tous, mais dont je souffrais moins quand je pouvais causer avec lui »[204]. Par ailleurs, son statut de journaliste au fait des scandales du monde politico-financier de son temps lui donne une vision lucide de la société, qui confirme sa conception pessimiste du monde. Dans de nombreuses chroniques, Maupassant vilipende cette société corrompue où règnent le mauvais goût, l'absence de scrupules et l'argent. Jeanne dans *Une Vie*, Pierre dans *Pierre et Jean* deviennent les porte-paroles de cette satire sociale. Enfin, un véritable artiste ne saurait

200 Nous nous référerons tout au long de cette étude à l'édition suivante : Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Classiques Hachette, Hachette, 1998 (toute la pagination renverra à cette édition).

201 Guy de Maupassant, *Auprès d'un mort* in *Contes et Nouvelles*, volume I, La Pléiade, Gallimard, 1974, p.728.

202 Lettre de Laure de Maupassant in *Correspondance*, tome I, Éditions J.Suffel, Le Cercle du Bibliophile, 1973-1974, p.10.

203 Voir notamment « La guerre » in *Chroniques*, éd. H. Juin,« 10/18 », II, p.292, et, dans *Contes et Nouvelles*, La Pléiade, Gallimard, 1974, *La Folle* (I, 669), *Le Père Milon* (I, 823), *La Mère sauvage* (I, 1217), *L'Horrible* (II,114).

204 Guy de Maupassant, Lettre à Caroline de Commanville du 24 mai 1880, *Correspondance*, éd.cit., tome I, p.281.

être optimiste parce que Maupassant est convaincu que cette philosophie rend impossible toute création. En littérature, les optimistes, ceux qui peignent le monde autrement qu'il n'est, ne sont que des romantiques. Et le jugement de Maupassant est sans appel : il qualifie leur littérature de « sophistique, sentimentale et emphatique »[205]. Cette littérature est dangereuse : elle trompe ses lecteurs. Aussi le romantisme optimiste est-il condamné au nom de la sincérité et de la bonne foi, dans la mesure où Maupassant ne conçoit pas une vision du monde séparée d'une vision de l'art. Au contraire sa vision pessimiste du monde pousse l'écrivain sincère à fuir le littéraire à la recherche d'une rhétorique du réel susceptible de lutter contre les lieux communs de la rhétorique romantique. Tel est le souci de Maupassant : il ne peindra donc pas un monde rose, encore moins noir, car ce serait tomber dans une autre forme de convention. Là réside sans doute la force du pessimisme littéraire de Maupassant qui évite le lyrisme, le sublime et toute forme d'amplification, un pessimisme qui lui rend sa vraie couleur, le gris.

Revenons à la philosophie de Schopenhauer qui éclaire, elle aussi, la poétique pessimiste de Maupassant. Dans *Auprès d'un mort*, nouvelle publiée en 1883, la même année qu'*Une vie*, le héros de Maupassant, disciple de Schopenhauer, déclare : « Qu'on proteste ou qu'on se fâche, qu'on s'indigne ou qu'on s'exalte, Schopenhauer a marqué l'humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement. Jouisseur désabusé, il a renversé les croyances, les espoirs, les poésies, les chimères, détruit les aspirations, ravagé la confiance des âmes, tué l'amour, abattu le culte idéal de la femme, crevé les illusions des cœurs, accompli la plus gigantesque besogne de sceptique qui ait jamais été faite »[206]. Poussé par sa mère à lire *Le monde comme volonté et comme représentation*, Maupassant retient de Schopenhauer que, sur Terre tout est douleur, que Dieu, s'il existe, est un « *massacreur* » (on retrouve justement le nom *Massacre* au chiot rescapé de la tuerie de l'abbé Tolbiac, représentant de Dieu) et que la vie n'est fait que d'illusions. L'on peut donc établir des rapprochements directs entre la philosophie de l'allemand et Maupassant. L'écriture de Maupassant est marquée par la négation de la providence et pensée que toute chose positive est une vaste tromperie. Nul hasard que le mariage soit une entreprise vouée à l'échec dans ses romans. Alors que Zola exprime une lutte du héros dans l'adversité, Maupassant, lui, est plus pessimiste et pose son personnage comme déjà meurtri.

Mais ce qui fascine chez Maupassant, c'est moins la récurrence des thèmes révélant une vision

205 Guy de Maupassant, « A propos du divorce » in *Le Gaulois*, 27 juin 1882, tome II, p.88.
206 Guy de Maupassant, *Auprès d'un mort*, op.cit., p.728.

du monde pessimiste que le cheminement qui conduit un système de pensée à devenir un principe rhétorique. Dans *Pierre et Jean*, rien n'échappe ainsi au pessimisme radical de Maupassant : car la folie de l'enquêteur n'exclut pas la réalité du crime, et réciproquement. Quant à la « morale » de l'histoire, elle s'accomplit avec l'éviction du fils légitime au profit du bâtard, comme une ultime démystification de la famille bourgeoise. Trahison et adultère, fils illégitime, transmission du bien, rivalité entre frères, hantise du double, quête de l'identité... Bien qu'ancré dans la réalité sociale de son temps, *Pierre et Jean* aborde des thèmes archétypaux qui renvoient aux mythes et aux tragédies antiques ou bibliques (on songe, entre autres, à l'enquête d'Œdipe, à la vengeance d'Oreste, à la rivalité d'Abel et de Caïn...). Et il le fait sur le double mode d'un récit à la fois subjectif – le point de vue adopté étant, presque d'un bout à l'autre du roman, celui de Pierre, dont nous suivons les pensées – et objectif, la psychologie classique laissant ici la place à une auto-analyse quasi scientifique d'une lucidité effrayante. Au total, si, comme dans nombre de récits fondateurs, la révélation du « secret de famille » est bien l'objet de cette quête morbide et masochiste, la vérité ne se laisse jamais vraiment circonscrire. Elle reste toujours indiscernable du fantasme, enveloppante et insaisissable comme une « brume » – le dernier mot du livre. Dans *Une Vie*, la vie de Jeanne rappelle que « la vie donc oscille, comme une pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui; ce sont là les deux éléments dont elle est faite, en somme »[207]. L'existence de Jeanne est surmarquée par cet ennui et cette souffrance. Le pessimisme est donc à la fois une philosophie de pensée mais également une manière d'écrire chez Maupassant et le héros s'en fait logiquement le reflet. Son œuvre romanesque, composée de plus de trois cents récits, se fonde sur cet unique schéma narratif : on est enfermé dans une clôture tolérable ; on désire en sortir ; la sortie est autorisée, mais l'autorisation se révèle fallacieuse : dans l'espace ouvert, un incident survient, provoquant le retour dans la clôture, plus étroite qu'auparavant, souvent intolérable et mortelle. Cette structure enferme le héros dans un pessimisme qui prend le relais chez l'auteur lui-même d'une angoisse psychotique.

207 Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, La Pléiade, Gallimard, 1966, p.394.

A)*Pierre et Jean* ou le problème du dédoublement héroïque

Le titre de l'œuvre de l'écrivain naturaliste et du chapitre de notre étude invite à se questionner sur le statut des deux actants principaux du roman : les deux protagonistes sont-ils des héros ? Sont-ils à mettre sur un même plan, comme le laisserait entendre la conjonction de coordination « et » contenue dans le titre du roman ? Sinon, existerait-il une hiérarchie entre les deux ? Le cas échéant, Pierre deviendrait-il l'unique héros du roman, Jean ne devenant qu'un personnage satellite gravitant autour de la figure héroïque ?En quoi l'aîné serait-il polymorphique ? Réaliste-naturaliste ? Et la vraie question finalement n'est-elle pas la suivante : un héros souffre t-il de partager l'affiche avec autrui ?

I) Un ou deux personnages centraux ?

Si l'on prend en considération un des critères de définition du héros, à savoir le héros comme personnage central, principal d'une narration, et plus largement, d'une œuvre littéraire, la question qui se pose d'emblée à notre esprit est la suivante : quel est le héros de *Pierre et Jean* ? Qui, de Jean ou de Pierre, monopolise le plus le récit ? Pour y répondre, il convient de se pencher sur la structure dramatique de l'œuvre.

Si le chapitre liminaire se veut neutre en fournissant une scène d'exposition traditionnelle, les chapitres deux à quatre présentent les réactions de Pierre en même temps que son cheminement intérieur. Le jeune médecin domine le récit, comme en atteste, par exemple, l'épisode de l'errance au deuxième chapitre. Lors de sa marche, il s'interroge sur la cause de sa mélancolie : « Qu'ai-je donc ce soir ? » (p.60), interrogation à la fois tourmentée et utile pour percer au jour le motif de cette mélancolie : « Serait-ce l'héritage de Jean ? Oui, c'était possible après tout » (p.60) : il découvre progressivement qu'il est jaloux et, par là, met en exergue l'autre qui est en lui : « Il se sentait mieux, content d'avoir compris, de s'être surpris lui-même, d'avoir dévoilé l'autre qui est en nous » (p.60). Cette réflexion interne autorise ainsi une première amorce d'un thème qui va traverser de part en part l'ensemble du roman,

celui du double, « cette seconde âme indépendante et violente ». Toute l'incertitude de Pierre se donne alors à lire au travers de cette marche du personnage à travers la ville. Le choix énonciatif de Maupassant, un long monologue intérieur, tantôt marqué du style direct, tantôt du style indirect libre, rend effectif l'évocation des pensées torturées de Pierre.

Plus loin, lorsque Pierre, de plus en plus sûr de l'infidélité de sa mère, fuit la maison familiale pour aller passer la journée à Trouville au cinquième chapitre, le narrateur choisit encore d'épouser les pensées du jeune médecin grâce au point de vue interne. Le lecteur suit le regard désabusé et cynique de Pierre : « Toutes ces femmes parées voulaient plaire, séduire, et tenter quelqu'un. Elles s'étaient faites belles pour tous les hommes, excepté pour l'époux qu'elles n'avaient plus besoin de conquérir.[…] Cette vaste plage n'était donc qu'une halle d'amour où les unes se vendaient, les autres se donnaient, celles-ci marchandaient leurs caresses et celles-là se promettaient seulement. Toutes ces femmes ne pensaient qu'à la même chose, offrir et faire désirer leur chair déjà donnée, déjà vendue, déjà promise à d'autres hommes » (p.117). Toute la vision prosaïque et désillusionnée de Pierre sur la femme, aux antipodes d'un regard galant et courtois, se donne à lire dans l'isotopie de l'activité mercantile. La répétition de « toutes ces femmes » témoigne du fait que le jeune homme ne s'embarrasse pas de nuances et qu'il n'hésite pas à opérer une réduction de la gente féminine en prostituées. Grâce au point de vue interne, l'auteur montre également, au-delà du cynisme, la confusion qui règne dans l'esprit du personnage. Ainsi, la seconde phrase du paragraphe qui débutait par des notations agréables : « toilettes multicolores », « étoffes jolies » « comme un bouquet » finit par une expression hyperbolique connotant le dégoût : « Une immense floraison de perversité féminine ». Cette transformation, à la fois subite et irrationnelle, de la beauté en vice, témoigne de l'instabilité psychologique du personnage. Bien plus, grâce au point de vue interne dans le même passage, Maupassant sous-entend subtilement que la vision de Pierre relève de l'hallucination où toute tentative de raisonnement est faussée. En effet, à partir d'un faible indice, la beauté des robes, l'aîné des Roland échafaude une théorie bien étrange, tout en laissant libre cours à ses obsessions. En remarquant l'élégance des femmes, il cherche tout naturellement à caractériser leur attitude, attitude qu'il nomme d'abord « séduction » puis « coquetterie » et enfin « perversité » : le passage d'un substantif à un autre, en somme la gradation ascendante est significative. Cette succession de termes mis sur le même plan, mais de valeur fort différente, est fréquente dans ce passage et obéit surtout à un même principe : le

premier mot traduit toujours une observation et le dernier une condamnation sans appel. Pour Pierre, un homme peut être « rencontré, remarqué, attendu » par ces femmes. L'ordre de ces trois participes passés est ici encore révélateur : on peut rencontrer quelqu'un fortuitement mais le fait d'attendre suppose une intention et une arrière-pensée. Le jeune médecin croit ainsi prouver la culpabilité des femmes en recourant, pour les décrire, à des termes de plus en plus péjoratifs. Pensant mener une déduction rigoureuse, fruit d'une suite logique d'observations, le personnage ne fait que déformer la réalité -la rencontre de promeneuses élégantes- en projetant sur elle ses propres obsessions.

La tendance s'inverse toutefois dès le chapitre six, et ce, jusqu'au huitième chapitre. Dès le chapitre six, Jean sort de l'ombre et provoque une rupture nette dans le récit. Durant les quatre chapitres précédents, le lecteur avait suivi Pierre pas à pas, lors de ses promenades urbaines, de ses visites à la brasserie ou à Marowsko. Dans ce sixième chapitre, l'aîné perd le monopole par un changement de point de vue : le lecteur assiste à une longue scène qui concerne exclusivement Jean et Madame Rosémilly (même si ce n'est qu'au septième chapitre que le lecteur pénètre véritablement dans les pensées de Jean). En effet, le chapitre six va se consacrer en partie à la déclaration d'amour que Jean a faite à Saint-Jouin. On suit toutes les étapes nécessaires à cette annonce : la décision timide de Jean qui « se décidait un peu plus à chaque pas, à chaque seconde, à chaque regard jeté sur la silhouette alerte de la jeune femme; il se décidait à ne plus hésiter, à lui dire qu'il l'aimait et qu'il désirait l'épouser » (p.136). Le passage suivant au discours indirect libre : « La pêche lui servirait, facilitant leur tête-à-tête ; et ce serait en outre un joli cadre, un joli endroit pour parler d'amour, les pieds dans un bassin d'eau limpide, en regardant fuir sous les varechs les longues barbes des crevettes » (p.136) autorise également le dévoilement des pensées de Jean. Après la prise de décision de rejoindre la jeune femme, succède le tracas dont il est victime : il est, selon le narrateur, « fort troublé » (p.138) et enfin la déclaration d'amour proprement dite : « Je vous aime, et j'ose, enfin, vous le dire » (p.140). Jean s'autorise même une surenchère : « Pardon, mais je ne pouvais plus me taire. Je vous aime depuis longtemps. Aujourd'hui vous m'avez grisé à me faire perdre la raison » (p.140). Toutefois, la déclaration d'amour, curieusement, n'entraîne pas une demande au mariage, détail qui n'est pas dénué d'importance puisqu'il éclaire le caractère radicalement passif du cadet. Si ordinairement l'homme demande la main de la femme, c'est ici Madame Rosémilly qui, au sens propre du terme, demande la main de Jean : « Elle lui tendit sa main

encore mouillée, et comme il y mettait la sienne avec élan… » (p.141).

Quant au chapitre sept, il va s'intéresser également à Jean en décrivant son appartement, son face-à-face avec son frère puis avec sa mère. Enfin, le huitième chapitre ne raconte rien d'autre que la méditation de Jean à propos de son héritage et de sa personnalité, comme en atteste le passage suivant : « Il n'aimait lutter contre personne et encore moins contre lui-même ; il se résigna donc, et, par un penchant instinctif, par un amour inné du repos, de la vie douce et tranquille, il s'inquiéta aussitôt des perturbations qui allaient surgir autour de lui et l'atteindre du même coup. Il les pressentait inévitables, et, pour les écarter, il se décida à des efforts surhumains d'énergie et d'activité. Il fallait que tout de suite, dès le lendemain, la difficulté fût tranchée, car il avait aussi par instants ce besoin impérieux des solutions immédiates qui constitue toute la force des faibles, incapables de vouloir longtemps. Son esprit d'avocat, habitué d'ailleurs à démêler et à étudier les situations compliquées, les questions d'ordre intime, dans les familles troublées, découvrit immédiatement toutes les conséquences prochaines de l'état d'âme de son frère. Malgré lui, il en envisageait les suites à un point de vue presque professionnel, comme s'il eût réglé les relations futures de clients après une catastrophe d'ordre moral. Certes un contact continuel avec Pierre lui devenait impossible. Il l'éviterait facilement en restant chez lui, mais il était encore inadmissible que leur mère continuât à demeurer sous le même toit que son fils aîné » (p.166). Grâce à ce passage au discours indirect libre, toute la permissivité de Jean se donne à lire, permissivité qui se transforme au fil de ses pensées en volonté d'éliminer toute présence de son aîné : se mêlent donc à la fois la conscience d'être un « faible » et la lutte constante contre une passivité qui le dessert.

Que tirer de cette analyse dramatique, si ce n'est l'équilibre parfait des chapitres consacrés à Pierre dans la première partie de l'œuvre (trois chapitres lui sont consacrés) et à Jean dans la seconde (trois chapitres s'attachent également au cadet). En terme « quantitatif », il en ressort qu'aucun personnage n'est « principal » et qu'aucun point de vue n'est privilégié : tantôt le narrateur décide de faire entrer le lecteur dans les pensées torturées et obsessionnelles de médecin, tantôt d'épouser le caractère latitudinaire de l'avocat. Pierre et Jean peuvent alors apparaître comme les deux héros du roman, les deux « actants principaux » de la narration autour desquels gravite le reste des protagonistes. Il n'en demeure pas moins qu'une telle affirmation s'avère être hasardeuse si on l'applique à l'autre définition du héros, celle d'un

« individu qui se distingue par sa force du caractère, sa grandeur d'âme », par ses qualités hors du commun, en somme un individu si « présent » qu'il ne pourrait souffrir aucun parallèle avec autrui. Une telle réflexion nous conduit alors tout naturellement à tenter de mettre en lumière l'identité du héros de *Pierre et Jean*, d'examiner la présence d'une possible hiérarchie entre les deux frères afin d'étudier la nature de ce héros.

II) Pierre et Jean ou l'identité du véritable héros ?

Afin de savoir si l'un des frères se détache véritablement de l'autre et de dégager l'identité de la figure héroïque naturaliste, il convient tout d'abord d'analyser leur point de convergence, élément qui seul permettra de mettre au jour leur spécificité.

1) Analogies des deux personnages

Dès leur première apparition, le lecteur est frappé par la ressemblance des deux frères. À bord de la Perle, ils occupent une position similaire : « Pierre et Jean, qui tenaient, l'un à bâbord, l'autre à tribord, chacun une ligne enroulée à l'index… » (p.29) et réagissent de la même manière, au même moment, aux propos de leur père : « [Tous deux] se mirent à rire en même temps » (p. 29). De même, à la fin du premier chapitre, un rappel est donné sur la similitude de Pierre et Jean lors de l'annonce de l'héritage : « Les deux frères, en deux fauteuils pareils, les jambes croisées de la même façon, à droite et à gauche du guéridon central, regardaient fixement devant eux, en des attitudes semblables » (p.51), leurs différences n'étant mentionnées que dans la suite de la phrase. En somme, le narrateur souligne que pour percevoir l'opposition des deux frères, il faut en souligner d'abord les ressemblances.
Leur semblance n'est pas uniquement extérieure : Pierre et Jean convoitent la même femme, Madame Rosémilly et le même appartement « délicieux » (p.94) Boulevard François-Ier. Et même quand Maupassant souligne l'écart entre les deux frères, il montre que chacun ne se

définit que par rapport à l'autre. Les nombreuses formules suivantes au comparatif en fournissent la juste illustration : « Jean, aussi blond que son frère était noir, aussi calme que son frère était emporté, aussi doux que son frère était rancunier » (p.31). Ainsi, le portrait, même contrasté, ne fait que trahir encore plus le lien héréditaire des deux actants. Non seulement les deux frères ont des aspirations similaires, mais ils sont également mimétiques l'un de l'autre. C'est d'ailleurs ce mimétisme qui sera à l'origine de la haine de Pierre puisqu'il tentera tout au long du roman, de mimer, de copier, et finalement d'être Jean.

2) Différences entre les deux frères

Une fois les protagonistes placés sur un même plan, le contraste entre eux est manifeste. Les oppositions les plus patentes sont de nature physique. La couleur des cheveux oppose les deux frères : « Jean [est] aussi blond que son frère [est] noir » (p.31) et cette antinomie n'est pas dénuée d'importance, eu égard à la symbolique des couleurs. Si Jean est blond, c'est bien que le narrateur sous-entend une certaine candeur et pureté inhérentes au personnage. Même avant d'appréhender la psychologie du cadet, le lecteur pressent d'ores et déjà que son système de valeurs sera positif. Il sait que son frère, « noir » sera son pendant négatif. La métonymie « son frère était noir » pour « son frère avait les cheveux de couleur noire » prend alors pleinement son sens : Pierre a les cheveux bruns et le caractère « noir », peu plaisant. Les deux frères diffèrent également au niveau du soin qu'ils apportent à leur personne. Pierre a en effet des « favoris noirs coupés comme ceux des magistrats » (p.30) ; il n'a ni barbe ni moustaches « moustaches et menton rasés » (p.30) tandis que Jean est « très barbu ». La pilosité accrue de Jean en opposition avec le physique imberbe de son aîné, alors même que Jean est plus jeune que Pierre, attire notre attention. Si la pilosité désigne la virilité, la masculinité, le narrateur postule discrètement la maturité du plus jeune pour mieux mettre à mal celle du plus âgé, incapable de maîtriser ses émotions et de canaliser ses pulsions. Notons que le paragraphe dans lequel sont contenus toutes ces précisions physiques joue du même contraste de couleur blanc / noir, lumière / noirceur : Pierre a des favoris « noirs » quand Jean est un « grand garçon blond ». La contradiction concerne également leur constitution : « Les bras de Pierre étaient velus, un peu maigres, mais nerveux » et ceux de

Jean sont « gras et blancs, un peu roses, avec une bosse de muscles qui roulait sous la peau » (p.38). La luminosité rendue par les couleurs rosé, blanc, domine toujours chez le cadet.

Les différences physiques se doublent d'oppositions psychologiques. Le narrateur nous donne à lire deux tempéraments radicalement antinomiques. Pierre fait preuve d'une nervosité physique qui va de pair avec son caractère irritable, sa parole est tranchante et sarcastique. Maupassant le souligne à plusieurs reprises : « Pierre s'était énervé, peu à peu, à entendre vanter sans cesse ce gros garçon » (p.32) ou encore « Ses parents […] lui reprochaient ses indécisions, ses enthousiasmes, ses tentatives avortées, tous ses élans impuissants vers des idées généreuses et vers des professions décoratives » (p.32). Le narrateur insiste, au contraire, sur la douceur lymphatique de Jean, qui se teinte d'une certaine bienveillance et conciliation : « Jean, dès son enfance, avait été un modèle de douceur, de bonté et de caractère égal » (p. 32) ou encore « Jean, d'une nature douce et tendre, très ému, balbutiait… ». À plusieurs reprises, il est question de la mollesse de Jean : à titre d'exemple, Pierre pense que son frère est un « gros garçon dont la douceur lui semblait être de la mollesse, la bonté de la niaiserie et la bienveillance de l'aveuglement » (p.32). Le terme est important car il a valeur de portrait : Jean est avant tout un jeune homme lascif, permissif et nonchalant, tandis que Pierre est mû par une énergie qui le mène à des réactions impulsives, à la fois colériques et sèches.

Les deux frères s'opposent, enfin, par leur comportement en société. Pierre est un libre penseur, élément que ne manque pas de souligner le narrateur au sujet de l'opinion de Madame Rosémilly : « Quand elle parlait des idées du docteur, de ses idées politiques, artistiques, philosophiques, morales, elle disait par moments… » (p.33). Il n'hésite pas à s'opposer à autrui dans les débats. À contrario, Jean est conformiste et s'accorde avec beaucoup de choses, comme en atteste la phrase suivante : « Il répondit niaisement : "Mais oui" » (p.141).

Quant à leur parcours, il est fondamentalement différent : l'aîné s'est senti successivement « de la vocation pour des professions variées » (p.31) ; il « en avait essayé, l'une après l'autre, une demi-douzaine, et, vite dégoûté de chacune, se lançait aussitôt dans de nouvelles espérances » (p.31). Conformément à son caractère, les goûts de Pierre sont changeants : l'instabilité est le maître-mot du personnage. Jean, en revanche, « avait fait tranquillement son droit » (p.31) ; le cadet est régi par la permanence et la stabilité. Le choix de professions

antinomiques participe au même effet de scission entre les deux frères : l'un se distingue dans le domaine de la science médicale : « Il s'était mis au travail avec tant d'ardeur qu'il venait d'être reçu docteur après d'assez courtes études et des dispenses de temps obtenues du ministre » (p.31) ; l'autre dans la rhétorique et la plaidoirie. L'opposition est d'autant plus troublante qu'elle est concomittante, comme le souligne la constatation suivante : Jean « venait d'obtenir son diplôme de licencié en même temps que Pierre obtenait celui de docteur » (p. 31).

La dernière différence émane évidemment de l'héritage laissé par Maréchal. À la fin du deuxième chapitre, Jean devient riche, ce que ne manque pas de souligner ironiquement Pierre : « Eh bien, mon petit Jean, te voilà riche ! Je suis bien content de t'avoir rencontré tout seul ce soir, pour te dire combien cela me fait plaisir, combien je te félicite et combien je t'aime » (p.64). L'aîné, lui, découvre qu'il ne peut compter que sur lui-même et que sa future opulence doit être le fruit d'un travail acharné : « Et il serait plus riche que son frère, plus riche et célèbre, et content de lui-même, car il ne devrait sa fortune qu'à lui » (p.71). Force est de constater que les deux frères, malgré des différences notables et des caractères antinomiques, semblent se renvoyer éternellement l'un à l'autre : l'un est en effet le pendant opposé de l'autre et ils forment tous deux une même image en miroir.

3) Le rapport complexe des deux frères : un renversement des rôles

Alors que les deux frères semblent voués à s'opposer dans tous les domaines, ils en viennent au fil des pages à échanger curieusement leur rôle. Tout se passe comme si les deux personnages étaient constamment interchangeables.

Au premier chapitre, Pierre est présenté comme celui des deux qui est le plus attaché à Madame Roland. Le narrateur souligne que l'aîné « aimait beaucoup sa mère » (p.45). Le rôle protecteur qu'il endosse auprès de sa génitrice est bien mis en valeur par Maupassant : Pierre « qui craignait une désillusion, un petit chagrin, une petite tristesse » (p.45) n'hésite pas à arrêter sa mère dans ses rêveries. Pourtant, dès l'annonce de l'héritage de Jean, la protection et l'attachement à la mère Roland va plutôt se donner à voir chez le cadet, et ce jusqu'à la fin

du roman. Que raconte la fin du septième chapitre sinon cet excès d'amour de Jean pour sa mère ? La répétition de l'apostrophe « Maman » (p.156), parfois accompagnée d'adjectifs mélioratifs tels que « chère » (p.157) ou encore « petite » (p.158) et que vient renforcer le déterminant démonstratif « ma », revient comme un leitmotiv, preuve de l'attachement profond du dernier fils pour sa mère. Mais Jean ne se contente pas de prodiguer de bonnes paroles à Madame Roland ; il prend soin d'elle et la soigne. En atteste la phrase suivante : il « prenait soin d'elle, la servait et lui versait à boire » (p.169). Jean a encore évincé la place de Pierre auprès de sa mère : cet élément nous conduit alors à une réflexion générale sur l'évincement d'un personnage principal par un autre et par conséquent à la remise en cause même du statut de héros de Pierre.

De même, en ce qui concerne leur profession, le lecteur a l'impression nette d'une inversion des rôles entre les deux frères. Comme nous l'avons signalé précédemment, Pierre a fait sa médecine et Jean son droit. Pourtant, c'est Pierre qui joue constamment le rôle du juriste. Il porte des favoris « coupés comme ceux des magistrats » (p.30) ; il toise Madame Rosémilly par un « regard froid de magistrat qui instruit le procès des femmes » (p.33) et il ne cessera d'enquêter en juge sur la culpabilité de sa mère. Ainsi, quand cette dernière tombe malade, il ne la regarde pas en médecin mais en « juge satisfait de sa besogne » (p.131). Quant à Jean, les bons soins et les paroles rassurantes qu'il prodigue à sa mère tendent à le présenter tel un médecin compatissant et zélé. Lorsqu'il observe sa mère, il se montre parfaitement attentif. La phrase suivante en fournit une juste illustration : « Elle avait une voix si douloureuse que la contagion de sa torture emplit de larmes les yeux de Jean » (p.160). L'isotopie de la science médicale, « contagion », « torture », « douloureux », est éloquente.

Enfin, la thématique de la bâtardise donne lieu à une ultime inversion des rôles. On le sait : Pierre est le fils légitime, naturel tandis que Jean est le fruit d'une relation adultérine entre sa mère et Maréchal : Jean n'est finalement rien d'autre qu'un fils bâtard. Pourtant, celui qui agit en fils illégitime est bien Pierre : il va s'exclure de lui-même du foyer familial en partant en mer, en fuyant la maisonnée. De son côté, Jean restera à terre auprès des Roland et fondera un foyer. L'enfant naturel des Roland est chassé tel un bâtard tandis que le fils illégitime devient le chef de famille. La dernière page de l'œuvre est, à cet égard, révélatrice : les Roland regagnent leur maison en passant par le boulevard François-Ier pendant qu'au loin le bateau dans lequel Pierre s'est embarqué n'est « plus rien qu'une petite fumée grise » (p.195). Au

terme du roman, le bâtard est escorté par ses parents et le fils légitime est réduit en fumée…

Cette perméabilité des rôles nous conduit à une postulation simple : le désir mimétique du désir, que René Girard a su mettre au jour dans son premier ouvrage *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Dans l'œuvre, l'emprunt des désirs de l'autre est éprouvé par les deux frères. Afin de mieux comprendre le mimétisme des deux frères, il est nécessaire de revenir quelque peu sur la théorie du désir mimétique chez René Girard : l'homme est gouverné principalement par ce que le critique appelle le désir mimétique pour lui. Loin d'être autonome, notre désir est toujours suscité par le désir qu'un autre – le modèle – a du même objet. Ce qui signifie que le rapport n'est pas direct entre le sujet et l'objet : il y a toujours un triangle. À travers l'objet, c'est le modèle, que Girard appelle *médiateur,* qui attire; c'est l'être du modèle qui est recherché. René Girard qualifie le désir de métaphysique dans la mesure où, dès lors qu'il est autre chose qu'un simple besoin ou appétit, « l'objet n'est qu'un moyen d'atteindre le médiateur. C'est l'*être* de ce médiateur que vise le désir »[208], il est aspiration, rêve d'une plénitude attribuée au médiateur. Ainsi, René Girard affirme que c'est parce que l'être que j'ai pris comme modèle désire un objet (conçu de façon étendue comme *toute chose dont l'autre semble pourvu et qui me fait défaut...*) que je me mets à désirer celui-ci et l'objet ne possède de valeur que parce qu'il est désiré par un autre. L'introduction de ce troisième élément dans l'équation du désir constitue une complexité supplémentaire et paradoxale -c'est en imitant l'autre que l'on devient soi- mais nécessaire dans cette élaboration du mimétisme. La question qui se pose alors est : comment se fait-il que Jean soit l'autre, c'est-à-dire celui que Pierre doit mimer pour exister en tant qu'individu à part entière, alors même qu'il tend à être un être dominé et permissif ? En somme, comment l'écrivain naturaliste a t-il pu concilier chez Jean son caractère d'homme soumis et son statut de maître ?

La première réponse se situe peut-être dans ce que détient Jean ou plutôt ce qu'il acquiert sans mérite aucun, à savoir l'argent. Et ce qui obsède Pierre est bien la richesse. Le début du troisième chapitre est éloquent : « Le docteur se réveilla le lendemain avec la résolution bien arrêtée de faire fortune » (p.70). La première pensée du jeune homme est régie par le désir d'opulence. Quant à la suite du paragraphe au discours indirect libre, elle est émaillée de termes renvoyant à l'argent et au gain : « Combien de médecins étaient devenus millionnaires en peu de temps ! Il suffisait d'un grain de savoir-faire, car, dans le cours de ses études, il avait

208 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, « Pluriel », Grasset, 1961, p.69.

pu apprécier les plus célèbres professeurs, et il les jugeait des ânes. Certes il valait autant qu'eux, sinon mieux. S'il parvenait par un moyen quelconque à capter la clientèle élégante et riche du Havre, il pouvait gagner cent mille francs par an avec facilité. Et il calculait, d'une façon précise, les gains assurés. Le matin, il sortirait, il irait chez ses malades. En prenant la moyenne, bien faible, de dix par jour, à vingt francs l'un, cela lui ferait, au minimum, soixante-douze mile francs, par an, même soixante-quinze mille, car le chiffre de dix malades était inférieur à la réalisation certaine. Après midi, il recevrait dans son cabinet une autre moyenne de dix visiteurs à dix francs, soit trente-six mille francs. Voilà donc cent vingt mille francs, chiffre rond. Les clients anciens et les amis qu'il irait voir à dix francs et qu'il recevrait à cinq francs feraient peut-être sur ce total une légère diminution compensée par les consultations avec d'autres médecins et par tous les petits bénéfices courants de la profession » (p.70). L'argent apparaît ici nettement comme la condition *sine qua non* de la réalisation de soi ; il est pour Pierre l'unique vecteur qui lui permettra de parvenir au bonheur ; il comprend que le dénuement condamnerait tous ses espoirs, ce qui le fera murmurer avec une sincérité désespérée : « Cristi ! si j'avais de l'argent » (p.75). Pire : pour le médecin, l'argent détermine l'être, il constitue un véritable révélateur de l'identité. C'est ce que souligne le narrateur en affirmant au troisième chapitre que « pour les médiocres elle n'était qu'une cause d'abaissement, tandis qu'elle mettait au contraire un levier puissant aux mains des forts. Ils étaient rares d'ailleurs, ceux-là » (p.72).

Il est patent qu'une partie de la quête de Pierre se situe dans le gain financier et l'objet du désir se trouve en possession de Jean. Quoi de plus naturel donc à ce que Jean soit le maître, le dominant et Pierre, l'élève qui cherche à copier et à posséder ce que son frère détient ? Cette envie de mimer et de surpasser l'autre est explicitée au troisième chapitre : « Et il serait plus riche que son frère, plus riche et célèbre, et content de lui-même, car il ne devrait sa fortune qu'à lui ; et il se montrerait généreux pour ses vieux parents, justement fiers de sa renommée. Il ne se marierait pas, ne voulant point encombrer son existence d'une femme unique et gênante, mais il aurait des maîtresses parmi ses clientes les plus jolies » (p.71). Les nombreuses formules au comparatif de supériorité : « plus…que » disent à elles seules le besoin obsessionnel de Pierre de surpasser son cadet.

La seconde réponse est, sans doute, à chercher dans le personnage de Madame Rosémilly qui fait également partie des « possessions » de Jean. Dès le départ, Maupassant se plaît à

souligner les préférences de la jeune veuve : « Déjà elle semblait préférer Jean, portée vers lui par une similitude de nature. Cette préférence d'ailleurs ne se montrait que par une presque insensible différence dans la voix et le regard, et en ceci encore qu'elle prenait quelquefois son avis » (p.33). Il s'agit bien d'un objet du désir mimétique chez Pierre puisque la jeune femme est convoitée non pour elle même mais parce qu'elle « appartient » à Jean. L'aîné en a pleinement conscience lorsqu'il s'avoue à lui-même : « Je n'aime pourtant pas cette petite dinde raisonnable, bien faite pour dégoûter du bon sens et de la sagesse. C'est donc de la jalousie gratuite » (p.61), puis plus loin au troisième chapitre lorsqu'il s'exclame : « Elle lui déplaisait, celle-là ! » (p.76).

Outre l'argent et la jeune veuve, il apparaît que Jean est un fils bâtard mais que, chose surprenante, même cette bâtardise suscite l'envie chez Pierre. En effet, si Jean est le fruit de cette relation adultérine, il n'en demeure pas moins que son véritable père, Léon Maréchal, figure un père idéal, un père qui s'éclaire par contraste avec le père médiocre de Pierre, Monsieur Roland. Contrairement à Monsieur Roland, petit commerçant, Léon Maréchal était un « chef du bureau aux finances » (p.47), un « homme riche » ; il jouissait surtout d'un rayonnement social et intellectuel que lui permettait, entre autres, un intérêt certain pour la littérature alors même que Monsieur Roland n'entend rien à la poésie. C'est ce que ne manque pas de souligner, non sans ironie, Pierre : « C'était un homme instruit, d'esprit assez fin. Que de fois il avait parlé poètes et poésie avec Pierre ! Il n'appréciait point les écrivains en artiste, mais en bourgeois qui vibre. Le docteur avait souvent souri de ces attendrissements, qu'il jugeait un peu niais. Aujourd'hui il comprenait que cet homme sentimental n'avait jamais pu, jamais, être l'ami de son père, de son père si positif, si terre à terre, si lourd, pour qui le mot "poésie" signifiait sottise » (p.102). L'écart se creuse d'autant plus d'un point de vue psychologique : quand Roland est borné et médiocre, Maréchal est altruiste, protecteur et prévoyant. Roland lui-même insiste sur ces qualités et ne tarit pas d'éloge sur son ancien ami : « Il a été admirable, même ! Comme ta mère n'en pouvait plus de fatigue et que moi j'étais occupé à la boutique, il allait chez le pharmacien chercher tes médicaments. Vraiment, c'était un brave cœur. Et quand tu as été guéri, tu ne te figures pas comme il fut content et comme il t'embrassait. C'est à partir de ce moment-là que nous sommes devenus de grands amis » (p.96). Que Maréchal aille chercher les médicaments de Pierre alors même qu'il n'est pas son fils constitue un indice révélateur de sa générosité. La relation extra-conjugale entre Madame

Roland et Léon trouve davantage de légitimité que le mariage lui-même avec Monsieur Roland, comme en atteste la confession maternelle : « Si j'ai été la maîtresse de ton père, j'ai été encore plus sa femme, sa vraie femme, que je n'en ai pas honte au fond du cœur, que je ne regrette rien, que je l'aime encore tout mort qu'il est, que je l'aimerai toujours, que je n'ai aimé que lui, qu'il a été toute ma vie, toute ma joie, tout mon espoir, toute ma consolation, tout, tout, tout pour moi, pendant si longtemps ! » (p.160). Les accents lyriques des propos de Madame Roland rendus par la polyptote du verbe aimer, une Madame Roland d'ordinaire peu loquace, en disent long sur le profond amour qui le liait à son amant. Si elle lui consacre une tirade longue de deux pages, l'épouse malheureuse ne dit rien d'autre que la reconnaissance sincère de cette relation. Afin d'affermir cette supériorité de Maréchal sur Roland, le narrateur naturaliste souligne qu'à propos de Jean « depuis bien longtemps il souffrait inconsciemment de se sentir l'enfant de ce lourdaud bonasse » (p.174). Tout le ridicule du commerçant ressort dans la suffixation à valeur péjorative en –asse et la connotation dépréciative de l'adjectif « bonasse ».

Cet autre « objet » de convoitise que représente Léon Maréchal et qui participe au désir mimétique de Pierre est d'autant plus net que Maupassant ne cesse de souligner l'idéalisation opérée par l'aîné sur cette figure masculine. Pierre l'imagine comme un homme « jeune, libre, riche, prêt à toutes les tendresses » (p.102) ; en même temps qu'il nourrit de la rancœur contre lui, le jeune médecin ne peut s'empêcher de le parer de toutes les séductions. De même, Madame Roland l'assimile à un personnage de conte de fées, un prince charmant venu la délivrer de sa condition médiocre : « Enfermée, emprisonnée dans la boutique à côté d'un mari vulgaire et parlant toujours commerce, elle avait rêvé de clairs de lune, de voyages, de baisers donnés dans l'ombre des soirs. Et puis un homme, un jour, était entré comme entrent les amoureux dans les livres, et il avait parlé comme eux » (p.104-105). L'arrivée de Maréchal est rapportée comme une arrivée salvatrice, quasi messianique, ce que souligne bien le complément circonstanciel de temps « un jour » et la présence de l'article indéfini « un » à valeur numérale.

En somme, si Jean apparaît comme un être faible, malléable, il n'en demeure pas moins que ses « possessions » sont nombreuses -argent, femme, père idéal- expliquant très bien le désir mimétique de Pierre pour son jeune frère.

III) La tension entre l'attrait mythologique et la banalité du quotidien

1) La reconstruction du mythe des frères ennemis

Médiocrité certes, mais le recours à la thématique des frères ennemis la contrecarre sensiblement. En effet, le thème contient en germe une certaine grandeur et une majestuosité incontestable, comme en attestent les représentations les plus anciennes des frères ennemis. Le mythe remonte à la Genèse, premier livre de L'*Ancien Testament*. Caïn et Abel, fils d'Adam et Ève (Seth en sera le dernier-né), forment un couple en tout antithétique : Abel est « berger », Caïn « laboureur », Dieu approuve l'offrande du premier, offrande constituée de quelques premiers nés de son troupeau et de leur graisse mais il renie celle du second, composée des fruits de la terre. Ce dernier, froissé du rejet de son offrande se vengera par un fratricide, comme il est dit dans le texte sacré : « Caïn se jeta sur son frère Abel, et le tua »[209], le jeune homme s'exposant ainsi à la colère divine. Premier meurtrier de l'histoire occidentale, Caïn, dont le nom signifie étymologiquement « acquisition », « chose acquise », est finalement comme Pierre mu par les excès de colère. La ressemblance est frappante entre un Caïn « très irrité » du refus divin et un Pierre envieux du nouvel appartement de son frère : « Pierre pâlit. Une colère lui serrait le cœur » (p.94). Le châtiment de l'aîné sera d'ailleurs le même que dans la Bible. Quand Dieu dit à Caïn, « sois maudit et chassé du sol fertile », Pierre est « condamné à [une] vie de forçat vagabond » (p.183). Son bannissement provoque chez le docteur Roland la même réaction que celle du fils d'Ève : se voyant livré à « l'insécurité de tous les lendemains futurs », il ressent « l'affolement d'une bête sans abri, une angoisse matérielle d'être errant qui n'a plus de toit » (p.183). C'est cette même colère qui pousse les fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice, à s'entretuer pour obtenir le trône de Thèbes. Après le suicide de Jocaste et l'exil d'Œdipe, Étéocle et Polynice doivent régner sur Thèbes un an chacun en alternance. Étéocle refuse cependant de laisser le pouvoir à Polynice lorsque son

209 « La Genèse » in *La Bible de Jérusalem*, Éditions du Cerf, 2000, p.40.

tour arrive. Conséquence : les deux frères s'entretuent. Créon leur oncle et successeur, rend hommage à Étéocle en lui offrant de grandes funérailles, mais laisse le corps de Polynice sans sépulture, lui interdisant ainsi l'accès aux Enfers et laissant son âme errante.

La symbolique des frères ennemis se rencontre également dans la mythologie romaine. Romulus et son frère jumeau Rémus sont fils de la vestale Rhéa Silvia et -selon la légende- fille du dieu Mars, elle-même fille de Numitor, roi de la légendaire ville latine d'Alba Longa. Ensemble, ils décident de fonder une ville et choisissent pour emplacement « l'endroit où ils avaient été abandonnés et où ils avaient passé leur enfance »[210]. Selon Tite-Live, c'est le droit de nommer la ville et donc celui de la gouverner qui serait à l'origine du conflit fratricide. Pour se départager, les jumeaux consultent les auspices ; Romulus se place sur le Palatin, Rémus sur l'Aventin. L'interprétation du présage est problématique : Rémus a le premier aperçu six vautours, mais Romulus a fini par en observer douze. Tite-Live rapporte dans le livre premier de son *Histoire romaine* deux versions de la mort de Rémus. Selon la première, Rémus tomba (victime d'un coup de pelle du centurion Celer) pendant la bagarre qui suivit le décompte des auspices ; selon la seconde, il franchit par dérision le sillon sacré (*pomœrium*) que vient de tracer Romulus qui le tua sous le coup de la colère. On raconte enfin que, pris de remords, Romulus enterra son frère sur l'Aventin avec tous les honneurs.

Quoi qu'il en soit, dans tous ces récits, qu'ils soient mythologiques ou bibliques, la haine fraternelle émane de la colère, de l'ambition et de la soif de pouvoir d'un des deux frères. Cette haine se lave dans le sang par la mort du frère le plus faible et invite ainsi à une réflexion plus profonde, religieuse ou politique.

René Girard a bien montré dans son ouvrage *La violence et le sacré* que la proximité et la parenté étaient précisément les éléments qui causaient la concurrence entre les deux frères. Le critique affirme ainsi : « Les frères sont rapprochés et séparés par une même fascination, celle de l'objet qu'ils désirent ardemment tous les deux et qu'ils ne peuvent ou ne veulent partager : un trône, une femme, ou de façon générale l'héritage paternel »[211]. Si dans *Pierre et Jean*, aucun des deux frères ne meurt, la base de leur rivalité semble naître du même fondement : le conflit prend sa source dans la jalousie grandissante de Pierre. Un héros n'aime pas qu'on lui vole l'affiche. Les causes de cette jalousie, présentées d'un mot dans le premier chapitre, sont tout à fait ordinaires : « Mais une vague jalousie, une de ces jalousies dormantes qui

210 Tite-Live, *Histoire romaine*, livre I, Flammarion, « Garnier Flammarion », 1999.
211 René Girard, *La Violence et le sacré*, Grasset, 1972, p.96.

grandissent presque invisibles entre frères ou entre sœurs jusqu'à la maturité et qui éclatent à l'occasion d'un mariage ou d'un bonheur tombant sur l'un, les tenait en éveil dans une fraternelle et inoffensive inimitié » (p.31). L'expression oxymorique « fraternelle et inoffensive inimitié » souligne la bénignité de la jalousie originelle. L'animosité de Pierre remonte à la naissance de son frère puisque l'aîné avait regardé « avec une hostilité de petite bête gâtée cette autre petite bête apparue tout à coup dans les bras de son père et de sa mère, et tant aimée, tant caressée par eux » (p.31). Le dépit de Pierre nous est présenté au départ comme une réaction animale et primitive. Mais cette vivacité des sentiments du petit Pierre et l'exclusivité des premiers sentiments qu'il éprouve sont comme autant de signes qui annoncent les conséquences graves qui en découleront. Cette rivalité grandissante avec Jean tourne même au duel et à la confrontation singulière des deux frères : le lecteur assiste, au premier chapitre, moins à une partie de pêche qu'à un lutte acharnée à la rame sous l'œil attentif de Monsieur Roland qui assume le rôle d'arbitre devant les regards spectateurs des deux femmes. La balade en mer devient une lutte « pour montrer [la] vigueur » des deux frères. La confrontation suscite en eux des sursauts d'orgueil belliqueux : « L'orgueil de mâles des deux frères s'éveilla tout à coup à la perspective de se mesurer l'un contre l'autre » (p.37). Les personnages deviennent à ce moment précis du roman deux forces épiques, et employons le terme, deux héros épiques. En effet, si l'on se réfère à la définition donnée par Simone Weil dans *La source grecque* qui réfléchissait à propos de l'*Iliade* à la "source grecque", Pierre et Jean peuvent aisément être identifiés comme des héros épiques : « Le vrai héros, le vrai sujet, le centre de l'*Iliade*, c'est la force. La force qui est maniée par les hommes, la force qui soumet les hommes, la force devant quoi la chair des hommes se rétracte. [...] Le fort n'est jamais absolument fort, ni le faible absolument faible, mais l'un et l'autre l'ignorent. Ils ne se croient pas de la même espèce; ni le faible ne se regarde comme le semblable du fort, ni il n'est regardé comme tel. Celui qui possède la force marche dans un milieu non résistant, sans que rien, dans la matière humaine autour de lui, soit de nature à susciter entre l'élan et l'acte ce bref intervalle où se loge la pensée. Où la pensée n'a pas de place, la justice ni la prudence n'en ont. C'est pourquoi ces hommes armés agissent durement et follement. Leur arme s'enfonce dans un ennemi désarmé qui est à leurs genoux ; ils triomphent d'un mourant en lui décrivant les outrages que son corps va subir ; Achille égorge douze adolescents troyens sur le bûcher de Patrocle aussi naturellement que nous coupons des fleurs pour une tombe. En

usant de leur pouvoir, ils ne se doutent jamais que les conséquences de leur acte les feront plier à leur tour[...]. Ce châtiment d'une rigueur géométrique, qui punit automatiquement l'abus de la force, fut l'objet premier de la méditation chez les Grecs. Il constitue l'âme de l'épopée[…]. Un usage modéré de la force, qui seul permettrait d'échapper à l'engrenage, demanderait une vertu plus qu'humaine, aussi rare qu'une constante dignité dans la faiblesse »[212]. En affirmant qu'« aujourd'hui ils allaient montrer leurs biceps » (p.38), le narrateur ne souligne rien d'autre que l'exacerbation de leur force virile. Le combat en lui-même est épique : il se déroule en deux temps. L'assaillant, Pierre, semble prendre le dessus : « Pierre eut d'abord l'avantage. Les dents serrées, le front plissé, les jambes tendues, les mains crispées sur l'aviron, il le faisait plier dans toute sa longueur à chacun de ses efforts » (p.38) ; la force physique se déploie ici dans la totalité du corps et du visage. Cette attaque de l'aîné porte ses fruits puisque « le *un* redoublait de rage et le *deux* ne pouvait répondre à cette nage désordonnée » (p.38). L'avantage tourne pourtant du côté de Jean qui, sur l'ordre de son père, s'était mis à ramer seul. C'est ce que souligne Maupassant : « Mais à partir de ce moment l'avantage lui resta ; il s'animait, s'échauffait, tandis que Pierre, essoufflé, épuisé par sa crise de vigueur, faiblissait et haletait. Quatre fois de suite, le père Roland fit stopper pour permettre à l'aîné de reprendre haleine et de redresser la barque dérivant » (p.38). Pierre, mauvais perdant, finit par se mettre en colère : « Le docteur alors, le front en sueur, les joues pâles, humilié et rageur, balbutiait : « Je ne sais pas ce qui me prend, j'ai un spasme au cœur. J'étais très bien parti, et cela m'a coupé les bras » (p.38). De ce duel acharné, Jean qui ressort glorieux et honoré fait figure d'Achille moderne ; quant à Pierre, sa honteuse seconde place lui retire son statut provisoire de héros épique. Pire : Madame Roland ne fait qu'attiser la rivalité des deux frères en soulignant la dignité perdue de Pierre et en proclamant l'immaturité de ce dernier : « Voyons, Pierre, à quoi cela rime-t-il de se mettre dans un état pareil, tu n'es pourtant pas un enfant » (p.38). Force est de constater, que cet épisode ne fait que renforcer l'amertume et le mépris de l'aîné envers son cadet qui le ridiculise. Par la suite, Pierre ne fera qu'accumuler sourdement les griefs contre Jean, comme on a pu le constater, ci-dessus, à propos des désirs mimétiques de Pierre : ce dernier lui reproche d'avoir détourné à son profit l'attention de ses parents, il lui en veut d'être riche alors qu'il ne possède aucune fortune personnelle et lui porte grief de l'attention que lui porte Madame Rosémilly et dont il est

212 Simone Weil, *La source grecque*, « Espoir », Gallimard, 1953, p.13-26.

secrètement amoureux.

Ce qui parachève cette rivalité des deux frères est l'attention commune portée à leur voisine, Madame Rosémilly. Le narrateur souligne soigneusement, au chapitre premier, que « les deux fils, à leur retour, trouvant cette jolie veuve installée dans la maison, avaient aussitôt commencé à la courtiser, moins par désir de lui plaire que par envie de se supplanter » (p.33). La jeune femme n'est plus un objet de désir et d'amour en tant que tel mais devient un prétexte à une rivalité fraternelle. Tout comme Romulus et Rémus qui convoitaient un même objet, Rome, Étéocle et Polynice un même trône, celui de Thèbes, les frères ennemis de Maupassant aspirent à une même femme mais la banalité de « l'objet » tend à montrer que la thématique a été soigneusement retravaillée ; Maupassant a recomposé le mythe des frères ennemis à plus petite échelle, une échelle médiocre, mesquine. Tous les événements du roman, tous les sentiments des frères s'élaborent dans la petitesse d'une vie étriquée et corsetée. Dès le chapitre liminaire, le narrateur indique que Pierre et Jean « s'épiaient » (p.31). Le thème des frères ennemis est indéniablement tombé dans une sorte de banalité petite-bourgeoise où chacun joue un rôle exigu et prosaïque, prosaïsme qui va de pair avec la quotidienneté de la vie des personnages. C'est ce que souligne le narrateur au chapitre liminaire : « Leur mère […] apaisait sans cesse les petites rivalités nées chaque jour entre ses deux grands fils, de tous les menus faits de la vie quotidienne » (p.32). L'isotopie de la platitude « petites », « menus » et « quotidienne » met au jour cette même idée. Les paroles prononcées par l'aîné semblent trempées dans une éternelle méchanceté gratuite : « Ce mot, sans rien exprimer, agaçait Jean rien que par l'intonation, qui lui paraissait méchante et blessante » (p.41). En somme, le mythe des héros positifs contenu dans le thème des frères ennemis, est subtilement déconstruit dans *Pierre et Jean* pour laisser place à l'élaboration d'une poétique de la médiocrité dont les persiflages, sarcasmes et autres petitesses quotidiennes sont les signes patents. Il s'agit alors de montrer désormais comment se construit en parallèle de cette poétique de la banalité une écriture du vide et du ressassement, autre facteur de la désacralisation des deux frères.

2) Pierre et le renvoi aux thèmes archétypaux des tragédies antiques

Par l'enquête qu'il va mener tout au long du roman et son désir de vengeance perpétuel, Pierre permet d'opérer des renvois avec certains personnages et thèmes contenus dans les grands récits tragiques de l'Antiquité. La structuration dramatique de l'œuvre qui se base sur l'enquête progressive que va mettre en place l'aîné des Roland rappelle la structure d'*Œdipe-Roi*. Pierre ressemble à Œdipe en ce sens qu'il veut faire toute la lumière sur son histoire. Mais à la différence d'œdipe qui est mû au départ par des motivations publiques (il veut découvrir et punir le coupable du meurtrier de l'ancien roi de Thèbes, Laïos, meurtre non élucidé à l'origine de la peste), Pierre ouvre son enquête pour son propre profit. Au départ, son enquête concerne l'origine de son malaise : « Il cherchait d'où lui venait cet énervement, ce besoin de mouvement sans avoir envie de rien » (p.60) mais très vite, il identifie cette origine, ce qui le soulage provisoirement : « Il se sentait mieux, content d'avoir compris, de s'être surpris lui-même, d'avoir dévoilé l'autre qui est en nous » (p.60). Comme Œdipe, Pierre est d'une nature curieuse qui le pousse à comprendre ce qui n'a pas été encore élucidé. Cette qualité est évoquée furtivement par le narrateur lors d'une explication sur les circonstances de la rencontre entre le docteur et Marowsko : « Cette réputation de conspirateur redoutable […] avait séduit l'imagination aventureuse et vive de Pierre Roland » (p.64). Comme Œdipe, le docteur se met à soupçonner son entourage, le premier suspect étant sa mère : « Il se leva avec la résolution de prévenir son frère, de le mettre en garde contre cet affreux danger menaçant l'honneur de leur mère » (p.80). Le jeune homme porte même ses soupçons sur sa propre personne, chose que ne fera que trop tardivement Œdipe : « Il se suspectait lui-même, à présent, interrogeant, comme les dévots leur conscience, tous les mystères de sa pensée » (p.91). Si le tragique est ici affaibli, l'enquête d'Œdipe reposant sur l'élucidation d'un meurtre, celle de Pierre sur l'élucidation de l'origine d'un héritage de famille, l'enjeu est *in fine* le même: celui du compte à rebours d'une prise de conscience d'une vérité qui était connue et que l'on voulait ignorer. Considérons un instant la définition qu'offre Michel Butor dans *L'emploi du temps* de la structure de la pièce tragique : « Dans le roman policier, le récit se fait à contre-courant, puisqu'il commence par le crime, aboutissement de tous les drames que le détective doit retrouver peu à peu [...]. Dans le roman policier, le récit explore peu à peu des événements antérieurs à celui par lequel il commence [...] ce qui est tout à fait naturel

puisque dans la réalité, [...] c'est seulement lorsque l'explosion du malheur est venue troubler notre vie que, réveillés, nous cherchons ses origines »[213]. Cette définition est parfaitement applicable à *Œdipe-Roi* comme à *Pierre et Jean* : les deux héros commencent à chercher leurs origines au moment où un malheur survient et bouleverse le confort de leur existence bien réglée.

Par son désir de vengeance, Pierre ressemble à Oreste tel qu'il apparaît chez Eschyle et Euripide. Parvenu à l'âge adulte, ce dernier aura pour seule obsession de venger son père en tuant Égisthe et Clytemnestre. Ce dernier crime, qu'il parvient à exécuter, fait d'Oreste un matricide, un paria pour sa cité. Livré à la puissance de son démon intérieur, Pierre a le même désir de meurtre. Le désir de fratricide a remplacé le matricide antique, comme le signale le narrateur : « Pierre avait reculé jusqu'à la cheminée, la bouche entrouverte, l'œil dilaté, en proie à une de ces folies de rage qui font commettre des crimes » (p.152). Le docteur se mue en monstre, au paroxysme de l'aliénation.

Oreste et l'aîné des Roland ont une obsession commune, celle de laver un affront familial. Obsédé par la faute d'adultère commise jadis par sa mère et ayant progressé dans son enquête, Pierre atteint au fil des chapitres son "apogée" et devient le représentant de l'aliénation à son paroxysme. Le personnage contient donc en son sein une partie des interrogations et des problématiques contenues dans les tragédies antiques et est en ce sens un miroir de l'homme marqué par sa tragique condition.

3) La poétique du ressassement

Pierre et Jean est résolument un roman de la répétition, et ce, à tous les niveaux de l'organisation formelle du roman. Elle se déploie non seulement dans la construction de la diégèse mais également dans la récurrence obstinée des motifs. Comme l'affirme Jean-Louis Cabanès dans les actes du colloque de Fécamp « l'épuisement du romanesque (l'intrigue est simplifiée à l'extrême, la durée se réduit à deux mois) semble ainsi compensée par l'expansion proliférante de la redite »[214] ; en somme la répétition joue un rôle déterminant

213 Michel Butor, *L'emploi du temps*, Les Éditions de Minuit, 1956, p.161.

214 Jean-Louis Cabanès, « Ressassement et progression narrative dans *Pierre et Jean* » in *Maupassant et l'écriture* (actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993), Nathan, 1993, p.187.

dans l'agencement romanesque. Comment se manifeste alors cette écriture du ressassement dans le roman, quel rôle joue la répétition dans le processus romanesque et en quoi ce ressassement concourt-il à créer une banalisation de l'existence des deux frères ?

a) La redite dans les commentaires du narrateur

L'écriture de Maupassant est, en effet, souvent marquée par de multiples répétitions. En atteste la phrase suivante au discours indirect libre : « Ah ! les remords ! les remords ! » (p.110) au chapitre cinq. La double exclamation, la reprise littérale des mêmes termes marquent clairement cette poétique de la répétition. Maupassant nuance à sa manière en déclinant les mêmes phrases, les mêmes syntagmes, les mêmes moules syntaxiques. Comme l'affirme Jean-Louis Cabanès « les redites, vibrato discrètement pathétique, donnent l'illusion que le romancier participe aux souffrances de ses personnages »[215].

b) La redite dans le discours des frères

La redite du narrateur « déteint » sur celle du héros. Elles se font, d'ailleurs, directement écho. Le ressassement de Jean est souligné de manière patente par le narrateur lui-même au chapitre huit : « Vingt fois déjà il s'était posé cette question » (p.167). Quant à Pierre, il se questionne constamment sur le même objet : son frère Jean est-il le fruit d'une relation adultérine ? La récurrence du verbe demander est d'ailleurs si importante qu'il devient une sorte de leitmotiv : « Il se demandait » (chapitre 8)… Au chapitre quatre, Pierre se demande : « Pourquoi a-t-il laissé toute sa fortune à mon frère et rien à moi ? » (p.96) avant de se requestionner quelques paragraphes suivants : « Pourquoi ce Maréchal a-t-il laissé toute sa fortune à Jean ? » (p.98) et cette interrogation ressurgit au cours de ses déambulations vers le port du Havre : « Alors…alors pourquoi laisser toute sa fortune à Jean ? » (p.101) dont on trouve une variation quelques lignes plus loin : « Alors…alors…il avait donc eu une raison

215 Jean-Louis Cabanès, *op.cit.*, p.191.

puissante et secrète de tout donner à Jean -tout- et rien à Pierre ? » (p.101). Les obsessions du héros se ritualisent, envahissent peu à peu toutes ses pensées, favorisant une victimisation dans un processus de délire de persécution. Ce que souligne bien Maupassant au quatrième chapitre : « Plus il y songeait, plus il revivait le passé des dernières années, plus le docteur jugeait invraisemblable, incroyable cette différence établie entre eux » (p.101). La répétition du terme « plus » dans un rythme ternaire dit à elle seule le protocole de victimisation. Et cette obsession d'injustice est telle qu'elle provoque des réactions anxiogènes chez lui : « Et une souffrance aiguë, une inexprimable angoisse entrée dans sa poitrine, faisait aller son cœur comme une loque agitée. Les ressorts en paraissaient brisés, et le sang y passait à flots, librement, en le secouant d'un ballottement tumultueux » (p.101). La comparaison du cœur de Pierre à une « loque agitée » est suffisamment forte pour souligner l'angoisse profonde du jeune homme.

Pierre est donc mû par des pensées qui deviennent autant d'obsessions. Les mêmes questions et les mêmes doutes se fixent indubitablement dans son esprit : la scène liminaire du cinquième chapitre ne dit rien d'autre. L'insomnie qui travaille Pierre fait remonter en lui les mêmes interrogations : « Alors il recommença lentement, un à un, tous les raisonnements qui avaient torturé son cœur sur la jetée pendant que criaient les sirènes » (p.109). Dans le dernier chapitre, tracer le bilan d'une vie revient à résumer les effets d'une rumination : « Une heure plus tard il était étendu dans son petit lit marin, étroit et long comme un cercueil. Il y resta longtemps, les yeux ouverts, songeant à tout ce qui s'était passé depuis deux mois dans sa vie, et surtout dans son âme. À force d'avoir souffert et fait souffrir les autres, sa douleur agressive et vengeresse s'était fatiguée, comme une lame émoussée » (p.189). L'assimilation de son agressivité-douleur avec une « lame émoussée » dit à elle seule le ressassement extrême de la douleur dont la conséquence est l'épuisement de cette dernière. Quoi qu'il en soit, résumer est une variante de répéter et l'existence de Pierre se voit réduite à un éternel recommencement. Mais la redite peut également se déployer sous la forme de la reprise des paroles d'un des personnages secondaires du roman par l'actant principal. Les paroles de Marowsko qui prédisaient à l'annonce de l'héritage : « Ça ne fera pas un bon effet » (p.67) ressurgissent sous la forme d'une citation dans le discours intérieur de Pierre au chapitre suivant : « Tout à coup le souvenir lui vint de ce qu'avait dit Marowsko la veille : "Ça ne fera pas bon effet" » (p.79).

Quel est alors le rôle de cette répétition chez le héros ? On peut postuler que le ressassement suggère l'incapacité de Pierre à se faire de lui-même une image parfaitement stable. Manifestement, il ne sait que penser de lui, ne cessant d'osciller entre un *ego* démesuré et une culpabilité dévorante. Son moi est tellement complexe et insaisissable qu'il ne parvient pas à s'auto-analyser.

c) La redite dans la structure dramatique

- Les constructions symétriques

Maupassant fait courir d'une séquence à une autre les mêmes motifs. L'obsession est également thématique. Plusieurs scènes se font directement écho : les chapitres deux et quatre narrent tous deux une promenade de Pierre sur le port, les chapitres deux et neuf une visite à son confident Marowsko, les chapitres trois et neuf une visite à la fille de la brasserie. La construction symétrique romanesque est incontestable, eu égard surtout aux premier et dernier chapitres de *Pierre et Jean* qui se répondent point par point. L'œuvre débute dans La Perle, le père Roland ayant « les yeux fixés sur l'eau, et soulevant par moments, d'un mouvement très léger, sa ligne descendue au fond de la mer » (p.29) et se clôt sur le même bateau : « Un fiacre les attendait qui les conduisit à l'avant-port où Papagris tenait la Perle toute prête à prendre le large » (p.192). Dans les deux chapitres, le vent est absent ; il faut donc ramer, ce que souligne Roland au premier chapitre : « Plus de vent, dit-il, on va ramer, les gars ! » (p.35) puis le narrateur au dernier chapitre « Il n'y avait aucun souffle d'air ; c'était un de ces jours secs et calmes d'automne, où la mer polie semble froide et dure comme de l'acier » (p.192). Le motif de l'absence de vent semble mimer cet essoufflement narratif où la clôture ne fait que revenir sur la scène d'ouverture, où la cyclicité est maîtresse. Les deux chapitres présentent des transatlantiques, le Normandie, ce que ne manque pas de remarquer le père Roland au chapitre liminaire : « Tenez, voici la Normandie qui se présente à l'entrée » (p.40), et la Lorraine. Toutefois, la construction symétrique est parasitée par une structure asymétrique puisque si la Normandie entre au port (« N'est-ce pas aujourd'hui que doit entrer

la Normandie ? » à la p.35 questionne Roland), la Lorraine le quitte avec à son bord le héros dont le parcours initiatique reste à faire. En outre, le chapitre d'ouverture et de clôture se terminent sur un retour à la terre ferme : « Lorsqu'ils furent revenus à terre » (p.195) au chapitre dernier. Enfin, de part et d'autre du livre, le duel des deux frères commence et s'achève par des souhaits, de Pierre à Jean : « Eh bien, mon petit Jean, te voilà riche ! Je suis bien aise de t'avoir rencontré tout seul ce soir, pour te dire combien cela me fait plaisir, combien je te félicite et combien je t'aime » (p. 64), et de Jean à Pierre : « Je te félicite de tout mon cœur, car je sais qu'il y avait beaucoup de concurrents » (p. 182).

- Les scènes reprises en écho

La composition en "boucle" -les mêmes personnages se retrouvent dans des lieux identiques- se donne à lire dans l'ensemble du roman. Des points fixes sont d'abord créés autour des scènes de repas. Déjeuners ou dîners en famille rythment les étapes du quotidien, comme en attestent les chapitres premier, trois, quatre et sept. Toute la banalité de la vie du héros apparaît alors pleinement : ce qui semble primer dans le déjeuner du chapitre trois semble être le retard pris par Pierre : « Il rentra pour déjeuner avec un quart d'heure de retard » ; la discussion qui s'amorce s'appuie d'ailleurs sur ce retard puisque le père Roland s'écrie : « Allons, Pierre, dépêche-toi, sacrebleu ! Tu sais que nous allons à deux heures chez le notaire. Ce n'est pas le jour de musarder ». Durant d'autres repas, comme celui du chapitre quatre, Pierre se caractérise, à contrario, par une ponctualité sans faille : « Il ne rentra pas en retard à l'heure du déjeuner et il amusa toute sa famille par son esprit et sa bonne humeur » (p.91). Cette reprise d'une même scène, jamais reproduite à l'identique mais avec un léger décalage qui confère à la situation un éclairage sensiblement différent, a une double finalité, quelque peu paradoxale : elle participe à créer une impression d'immobilisme, de statisme dans un univers marqué par de menus incidents dans une continuité de vie de famille mais tend également à montrer la versatilité du héros ; mouvement et statisme se mêlent donc habilement dans cette même scène reprise en écho.

Toutes ces scènes reprises en écho montrent que l'existence des deux frères n'est en fait

rythmée que par la répétition et la cyclicité. C'est ainsi que se dessine une véritable tension entre un sublime amené par l'attrait mythologique et un banal grâce à cette poétique du ressassement.

B) Une vie : quelle vie ?

Si le titre du premier roman de Maupassant, publié pour la première fois en feuilleton dans le journal *Gil Blas* en 1883, *Une vie*, est d'une simplicité trompeuse, il n'en demeure pas moins que le personnage principal est complexe et problématique à bien des niveaux : il figure à la fois la représentation du non-héros, ainsi que le préconisait Émile Zola dans ses *Romanciers naturalistes* : « Le second caractère du roman naturaliste, fatalement le romancier tue les héros [...]. La beauté de l'œuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage »[216] et le parcours d'une héroïne de tragédie et d'une sainte des temps modernes. Au travers de cette analyse, nous tenterons de répondre aux interrogations suivantes : en quoi Jeanne subsume-t-elle et incarne-t-elle à elle seule la représentation classique du héros réaliste-naturaliste ? Dans quelle mesure peut-on légitimer un rapprochement avec Gervaise Macquart dans *L'Assommoir* ? Enfin, dans quelle mesure la tentation de l'héroïsme n'a-t-elle pu être évitée ?

I) Jeanne ou le refus de la représentation héroïque

Si Maupassant ne s'est jamais réclamé d'aucune école littéraire comme le souligne sa correspondance avec Alexis : « Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots, à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés »[217], il est toutefois patent que sa production romanesque, et en premier chef *Une vie*, constitue le fruit de toute l'esthétique réaliste-naturaliste. Il conviendra alors de mettre au jour les éléments propres à une telle esthétique.

216 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes* in *Œuvres complètes*, tome X. Cité par Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Armand Colin « Lettres sup », 2005 (2ème édition) p.151-152.

217 Guy de Maupassant, Lettre à Paul Alexis du 17 janvier 1877, lettre publiée par M.G-E Lang dans *Le Figaro* du 18 février1823.

1) La banalisation à l'œuvre chez Jeanne

a) Un physique quelconque

Le narrateur prend bien soin, au fil du roman, de ne pas idéaliser ni sublimer le portait physique de son personnage principal. Bien au contraire, il se plaît à souligner la neutralité, voire la fadeur du visage de Jeanne. Dès le chapitre liminaire, son portait est caractérisé par les demi-teintes et les couleurs pastel : « [Elle avait des] cheveux d'un blond luisant qu'on aurait dit avoir déteint sur sa chair, une chair d'aristocrate à peine nuancée de rose, ombrée d'un léger duvet, d'une sorte de velours pâle qu'on apercevait un peu quand le soleil la caressait » (p.28-29). Aucune couleur franche, tranchée ne ressort de ce portrait ; tout est discret, imperceptible, même ses poils : « Elle avait, sur l'aile gauche de la narine, un petit grain de beauté, un autre à droite, sur le menton, où frisaient quelques poils si semblables à sa peau qu'on les distinguait à peine » (p.29). L'isotopie de l'insignifiance « petit », «semblables », « à peine » participe à créer cet effet de demi-teinte. Élément non anodin puisque la description physique annonce tout à la fois le romantisme exacerbé et la passivité du personnage. En somme, rien d'exceptionnel et d'extraordinaire ne ressort de ce portrait. Davantage : en soulignant que Jeanne « semblait un portrait de Véronèse » (p.28), le narrateur n'insiste sur rien d'autre que sur la dimension plate, unidimensionnelle de la jeune femme : il s'agit à ce moment précis moins d'une description que d'un portrait, d'une peinture littéraire. Tous les indices qui auraient pu être interprétés comme des signes de supériorité sociale ou morale se condensent finalement en quelques poncifs largement rebattus et par conséquent péjoratifs : blancheur et lactescence de la peau, blondeur des cheveux et bleuté des yeux. Pour ce dernier élément, la comparaison établie par l'auteur est, à ce titre, révélatrice : « Ses yeux étaient bleus, de ce bleu opaque qu'ont ceux des bonshommes en faïence de Hollande » (p.29). En assimilant la couleur du regard de Jeanne à la couleur des motifs des carreaux de faïence, l'insistance est mise avant tout sur une coloration précieuse et stéréotypée qui suinte

le déjà-vu. Le discrédit sur le physique de Jeanne est parachevé par la mention de sa poitrine et de sa taille : la châtelaine est « mûre de poitrine, ondoyante de la taille » (p.29) ; la métaphorisation de sa gorge réifie Jeanne en un quelconque fruit et l'adjectif « ondoyante » ne dit rien d'autre que les fluctuations et l'inconstance, en somme la non-présence physique de Jeanne.

Maupassant complète le portrait de son personnage en évoquant les nombreuses altérations corporelles dues à l'âge. Jeanne est, entre autres, atteinte d'une canitie précoce : « Les cheveux de Jeanne, gris déjà, étaient devenus blancs » (p.226), détail non insignifiant puisqu'il recouvre une valeur symbolique forte destinée à renforcer l'impression que les ravages du temps sont particulièrement sensibles pour ce type d'individu.

b) Un personnage entre immobilité et passivité

- Le statisme géographique

Du début du roman en 1819 jusqu'en 1848, Jeanne aura vécu presque exclusivement en Haute-Normandie. Elle qui rêvait de longs et d'exotiques voyages, comme elle le confiait lyriquement à Julien au troisième chapitre : « Comme j'aimerais voyager ! » (p.60) puis plus loin : « Je voudrais aller en Italie... ; et en Grèce... ah ! oui, en Grèce... et en Corse ! ce doit être si sauvage et si beau ! » (p.61), elle qui voulait parcourir des « pays tout neufs comme la Corse, ou les pays très vieux et pleins de souvenirs, comme la Grèce » (p.61), s'enlisera dans la campagne normande. En effet, tout son parcours est circonscrit dans la même région : après avoir passé ses douze premières années au château paternel des Peuples à Yvetot les-Eaux, de 1802 à 1814, Jeanne reste enfermée au couvent du Sacré-Cœur à Rouen jusqu'en 1819. Le début du roman la présente lors de son retour au château des Peuples dans lequel elle s'établira plus de trente ans, malgré un court voyage en Corse d'août à octobre 1819. Elle finira sa vie, guère plus loin, dans un petit hameau de Batteville après la vente du château des Peuples : elle « achetait en même temps une petite maison bourgeoise sise auprès de Goderville, sur la grand-route de Montivilliers, dans le hameau de Batteville » (p.237) au douzième chapitre. Les deux uniques escapades de Jeanne, le voyage de noces en Corse et la

recherche de son fils à Paris en 1847, disent l'enfermement spatial du personnage, qui ne parviendra jamais à voyager et à s'échapper de sa médiocre vie. En effet, si le voyage en Corse figure de prime abord un instant magique, il représente surtout en creux l'expérience de la solitude de la jeune femme qui « sentait entre elle et lui comme un voile » (p.91). Ces départs, ces allées et venues qui aboutissent tous au même lieu clos des Peuples dessinent ainsi l'élaboration d'un itinéraire bloqué. C'est sous le signe de la dispersion et de la rupture que s'organise l'ensemble topographique et le motif redondant dans lequel il s'inscrit est la discontinuité. En atteste la Corse qui figure plus que tout autre lieu la fragmentation. Les villes, séparées par les montagnes, la mer, les maquis…sont isolées et la difficulté de leur accès souligne d'autant mieux leur dispersion. Le paysage morcelé rappelle et annonce la dislocation des autres sites ; l'unité du roman se fait paradoxalement dans la thématique de la dislocation topographique, symbolique de la dislocation du personnage.

La vie de la châtelaine figure donc à la fois un parcours bien plat (un parcours qui se transforme en piétinement) et un itinéraire chaotique sans cesse menacé de fragmentation. *In fine*, cet immobilisme géographique ne sera qu'un autre avortement de ses rêves et un des signes évidents de l'échec de sa vie. Cet enfermement spatial ne constitue d'ailleurs pas une innovation chez Maupassant : de la maison close à la diligence, les espaces clos dans l'univers fictionnel de l'écrivain sont intimement liés à la figure féminine. Cette séquestration métaphorique de la femme omniprésente dans la production romanesque de Maupassant reflète, tout en le parodiant, un certain parti pris idéologique de son époque. Ce n'est pas un hasard si le roman s'ouvre en première page sur le lieu fermé qu'est la chambre.

- Le refus du présent

On peut définir Jeanne par son incapacité à vivre dans le présent. Au chapitre liminaire, elle se contente d'établir quelques projections dans l'avenir : « Lorsqu'il fut passé, elle se sentit triste comme après une déception. Mais elle comprit l'exaltation de son espoir et sourit à sa démence. Alors, un peu calmée, elle laissa flotter son esprit au courant d'une rêverie plus raisonnable, cherchant à pénétrer l'avenir, échafaudant son existence » (p.40). Les

considérations sur son avenir ne figurent jamais des projets concrets et le participe présent « échafaudant » dit à lui seul l'immatérialité de ses desseins. Lorsque, par exemple, elle rencontre Julien, elle ne s'interroge par sur la particularité de l'individu, ses qualités, ses défauts mais cherche à le faire correspondre à l'image mentale qu'elle a de l'homme idéal : « Était-ce bien l'être créé pour elle, à qui elle dévouerait son existence ? Étaient-ils ces deux prédestinés dont les tendresses se joignant devaient s'étreindre, se mêler indissolublement, engendrer L'AMOUR ? » (p.62-63). Elle parvient difficilement à quitter le vague de la rêverie pour former des projets concrets. Aux chapitres sept et huit, lorsque Jeanne découvre la réalité sur son mariage, elle quitte son univers fantasmagorique : « Oh ! sa vie était cassée, toute joie finie, toute attente impossible » (p.133) ; elle ne reprend goût à la vie que lorsqu'elle parvient à trouver un nouveau tremplin pour ses rêveries, son fils Paul. C'est ce que souligne discrètement le narrateur : « Puis elle rêva d'avenir pour lui. Que serait-il ? Tantôt elle le voulait grand homme, renommé, puissant. Tantôt elle le préférait humble et restant près d'elle, dévoué, tendre, les bras toujours ouverts pour maman. Quand elle l'aimait avec son cœur égoïste de mère, elle désirait qu'il restât son fils, rien que son fils ; mais, quand elle l'aimait avec sa raison passionnée, elle ambitionnait qu'il devînt quelqu'un par le monde » (p.174). Les incohérences et les oppositions soulignent à nouveau le caractère vague de la rêverie d'avenir qui n'a aucune prise sur le réel puisque Jeanne n'élève pas Paul de manière à ce qu'il devienne quelqu'un. À partir du moment où elle estime qu'elle n'a plus d'avenir, Jeanne se réfugie dans le passé, évitant toujours le présent qu'elle déteste : « Elle revivait surtout dans le passé, dans le vieux passé, hantée par les premiers temps de sa vie » (p.259). Si l'analogie avec l'héroïne flaubertienne Emma Bovary semble s'imposer ici, une différence majeure entre les deux femmes apparaît : Emma, comme Jeanne, rêve et se révèle incapable de trouver le bonheur dans le cadre qu'a conçu pour elle la société, mais Emma, elle, essaie, maladroitement mais passionnément, de donner corps à ses fantasmes. Jeanne, à l'inverse, ignore le présent et l'action fait avorter tous ses désirs.

Son refus du présent se signe, en outre, par l'ignorance de Jeanne concernant les épisodes historiques qui lui sont contemporains ou par les bouleversements sociologiques. Elle semble ne rien connaître de l'assassinat du duc de Berry ou de la Monarchie de Juillet ; bien au contraire, les événements historico-culturels glissent sur la jeune châtelaine qui n'a plus aucune prise avec le temps. Tout le propos de Georges Lukacs dans *Le Roman historique*

prend alors sens lorsqu'il déclare que « le caractère purement privé de l'action a complètement aboli son historicité »[218]. En somme, le personnage n'est marqué d'aucune historicité, d'aucune contingence; elle n'appartient en rien à son époque et fait partie de ce que l'on nommera une uchronie.

c) Un parcours de l'échec et de la désillusion

Chez le héros classique, le parcours initiatique qui se manifeste par une série d'épreuves morales ou physiques, conduit le personnage à une évolution positive, un aboutissement personnel. Toute aventure, voyage ou même déplacement devient quête, comme l'a constaté Simone Vierne dans « Des romans du Graal aux romans de Jules Verne : surgissements et éclipses du mythe de la quête » : « Le voyage conçu comme une quête a un but, qui va au-delà du dé-paysement, même si le voyageur n'en est pas toujours conscient : il s'agit pour lui de transcender l'humaine condition, en touchant comme Ulysse aux portes de la mort, ou comme Énée en descendant aux Enfers, et d'en ressortir autre, selon un schème initiatique bien connu »[219]. En effet, le premier des poètes par exemple, Orphée, ne devient véritablement héros et mythe qu'au moment où il entreprend son long voyage aux Enfers pour ramener Eurydice. Cette épreuve est comme une période transitoire, un rite de passage où cet être d'exception côtoie les forces du chaos avant d'inaugurer un temps nouveau. Il prouve aux yeux du monde qu'il est capable de vaincre les Enfers et qu'il mérite donc pleinement son statut de héros. Ici, rien de tel : si certains déplacements ont valeur de quête pour Jeanne, on pense à la recherche de son fils à Paris ou à la recherche du bonheur et de l'extase amoureuse en Corse, tous se soldent par des échecs et des désillusions.

- Un échec sentimental

Le début d'*Une vie* tend à montrer une jeune femme prédestinée à l'amour et à la beauté. Selon le narrateur, elle « semblait un portrait de Véronèse » (p.28) et à la sortie du couvent,

218 Georges Lukacs, *Le Roman historique*, « Petite Bibliothèque Payot », Payot, 2000.

219 Simone Vierne dans « Des romans du Graal aux romans de Jules Verne : surgissements et éclipses du mythe de la Quête » in *Loxias*, mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : http ://revel.unice.fr/loxias/index.html ?id=912.

elle est « radieuse, pleine de sèves et d'appétits de bonheur, prête à toutes les joies, à tous les hasards charmants » (p.28). Maupassant insiste sur ce sentiment de liberté et de bien-être qui la traverse en rythmant les premières pages de son roman de nombreuses occurrences de l'adjectif « libre » : « Elle se promettait une joie infinie de cette vie libre » (p.29), « maintenant elle était libre d'aimer » (p.39), etc… Cette liberté retrouvée après cinq années au couvent l'invite d'ailleurs à la vie : « Jeanne […] se sentait revivre ainsi qu'une plante enfermée qu'on vient de remettre à l'air ; et l'épaisseur de sa joie, comme un feuillage, abritait son cœur de la tristesse. Bien qu'elle ne parlât pas, elle avait envie de chanter, de tendre au-dehors sa main pour l'emplir d'eau qu'elle boirait ; et elle jouissait d'être emportée au grand trot des chevaux, de voir la désolation des paysages, et de se sentir à l'abri au milieu de cette inondation » (p.31). La comparaison filée de la jeune femme à une « plante » est, à ce titre, univoque. La liberté est ressentie comme une immense bouffée d'air frais et une excitation extrême.

Son romantisme aurait pu également la prédestiner au grand amour. Malgré un physique commun, la jeune femme figure surtout un stéréotype des grandes dames romantiques : ses cheveux sont « d'un blond luisant » (p.28), sa peau « à peine nuancée de rose » (p.28) et ses yeux « bleus, de ce bleu opaque qu'ont ceux des bonshommes en faïence de Hollande » (p.29). Son « plan de vie » est également romantique. Jeanne échafaude sans cesse des projets de bonheur. Une vie d'amour indestructible, un mari aimant, des enfants constituent les quelques modestes aspirations de la jeune femme : « Elle laissa flotter son esprit au courant d'une rêverie plus raisonnable, cherchant à pénétrer l'avenir, échafaudant son existence. Avec lui elle vivrait ici, dans ce calme château qui dominait la mer. Elle aurait sans doute deux enfants, un fils pour lui, une fille pour elle. Et elle les voyait courant sur l'herbe entre le platane et le tilleul, tandis que le père et la mère les suivraient d'un œil ravi, en échangeant par-dessus leurs têtes des regards pleins de passion » (p.40). Ses désirs empreints d'un romantisme bucolique sont pourtant contrecarrés dès le début par la présence du conditionnel qui les place dans une réalisation plus qu'incertaine.

Ainsi, à cet éveil de la liberté, des sens et de l'amour va succéder l'échec amoureux de la jeune normande. Le désenchantement lui apparaît très rapidement le jour même de son mariage : « Cette idée étrange lui vint : " Aimait-elle son mari ? " Voilà qu'il lui apparaissait tout à coup comme un étranger qu'elle connaissait à peine. Trois mois auparavant elle ne

savait point qu'il existait, et maintenant elle était sa femme. Pourquoi cela ? Pourquoi tomber si vite dans le mariage comme dans un trou ouvert sous vos pas ? » (p.81). Au lieu de se sentir chérie et entourée comme toute jeune mariée, Jeanne ne ressent que solitude et tristesse. C'est ce que Maupassant souligne ironiquement : « Quand elle fut en toilette de nuit, elle se glissa dans son lit ; et ses draps un peu frais, faisant frissonner sa peau, augmentèrent cette sensation de froid, de solitude, de tristesse qui lui pesait sur l'âme depuis deux heures » (p.81). Cette première nuit passée avec Julien est marquée par la violence et la peur, comme en attestent ces quelques exemples : « Elle tressaillit horriblement » (p.81), « elle eut un sursaut nerveux et poussa un petit cri » (p.81), « éperdue, prête à crier de peur et d'effarement » (p.83) ou encore « elle ne remuait pas, raidie dans une horrible anxiété, sentant une main forte qui cherchait sa poitrine cachée entre ses coudes. Elle haletait bouleversée sous cet attouchement brutal » (p.83). La nuit de noces se transforme rapidement en scène de viol : la jeune fille est devenue femme au prix de la plus grande déception. Le choix du point de vue interne permet de mettre en lumière cet échec sentimental : « Elle se dit, désespérée jusqu'au fond de son âme, dans la désillusion d'une ivresse rêvée si différente, d'une chère attente détruite, d'une félicité crevée : " Voilà donc ce qu'il appelle être sa femme ; c'est cela ! c'est cela !" » (p.84). Elle réalise pleinement qu'elle est mal mariée, mal aimée. Le début du chapitre six insiste sur le désenchantement : « Alors elle s'aperçut qu'elle n'avait plus rien à faire, plus jamais rien à faire […]; à peine sortie des murs austères où ses illusions étaient écloses, son attente d'amour se trouvait tout de suite accomplie » (p.102-103).

Tous les jeux amoureux, les désirs qui s'éternisent sont absents de son histoire avec Julien. La suite de la vie de Jeanne ne fera que confirmer ce bilan. De désillusions en désillusions, elle connaîtra tous les aspects négatifs du mariage : les infidélités, l'indifférence, la solitude, le mépris, les douleurs de la maternité. En ce sens, elle incarne la faillite de l'amour et de son corollaire le mariage. La célèbre maxime d'Aragon « il n'y pas d'amour heureux » trouve alors sa pleine signification.

- L'échec maternel

À cet échec marital vient s'ajouter l'échec d'une mère. Dès l'annonce de sa maternité, le

malheur s’abat sur Jeanne puisqu’elle apprend au même moment la liaison de son mari avec sa sœur de lait, Rosalie, et la paternité adultérine de Julien. Tandis qu’elle vient de découvrir brutalement l’infidélité de Julien : « Elle aperçut, à côté de la tête de son mari, la tête de Rosalie sur l'oreiller » (p.131), le médecin lui apprend qu’elle va être mère et lui préconise le calme : « Calmez-vous, madame ; toute émotion pourrait devenir grave ; car vous êtes enceinte » (p.138). Sa première pensée de mère est marquée par la crainte : elle est « inquiète, craignant qu'il ne ressemblât à son père » (p.138). Le contexte est pour le moins peu propice à se réjouir de ce futur événement d’autant plus que cette maternité est moins le fruit du désir que du hasard. Jeanne accueille cette grossesse avec froideur : « Puis elle resta silencieuse, n'écoutant pas même ce qu'on disait, s'enfonçant en sa pensée. Elle ne put dormir de la nuit, tenue en éveil par cette idée nouvelle et singulière qu'un enfant vivait là, dans son ventre ; et triste, peinée qu'il fût le fils de Julien ; inquiète, craignant qu'il ne ressemblât à son père. Au jour venu, elle fit appeler le baron » (p.138). Lorsque la jeune femme accouche, le narrateur n’accorde de place, dans un premier temps, qu’à la douleur physique : « Les douleurs reprirent tout à coup avec violence, et devinrent bientôt épouvantables » (p.150). Ses cris « involontaires jaillissaient entre ses dents serrées » (p.150). La souffrance est si intense que la jeune femme pense même que la mort la guette, comme en atteste la phrase suivante : « Mais une convulsion effroyable la saisit, un spasme si cruel qu'elle se dit : " Je vais mourir, je meurs ! " Alors une révolte furieuse, un besoin de maudire emplit son âme, et une haine exaspérée contre cet homme qui l'avait perdue, et contre l'enfant inconnu qui la tuait » (p.151). L'acmé de cette douleur culmine lors de la dernière contraction puisque son enfant devient un « fardeau » (p.151). Une fois l’enfant né, la fibre maternelle de Jeanne s’éveille instantanément : elle passe imperceptiblement d’un extrême à un autre, signe de son instabilité psychologique : « Son cœur et sa chair se ranimaient, elle se sentait mère ! » (p.151). À partir de cet instant, cet enfant devient sa seule raison de vivre. Maupassant souligne ironiquement l’obnubilation de la jeune femme pour Pierre : « Dès lors elle n'eut plus qu'une pensée : son enfant. Elle devint subitement une mère fanatique » (p.151). Le sème même de l’adjectif « fanatique » dit à lui seul la possession obsessionnelle de Jeanne. Cette dernière veut posséder exclusivement son fils. Pour ce faire, elle commence par lui consacrer tout son temps, toutes ses journées : « Il lui fallait toujours le berceau près de son lit, puis, quand elle put se lever, elle resta des journées entières assise contre la fenêtre, auprès de la

couche légère qu'elle balançait » (p.152). Mais les nuits sont également consacrées au nouveau-né : « Elle passait les nuits assise auprès du berceau à regarder dormir le petit » (p.152). En ne pouvant se résoudre à quitter son fils, le personnage est incapable de raisonner. Sans l'intervention autoritaire de son médecin puis de Julien, Jeanne aurait dépéri : « Elle s'épuisait dans cette contemplation passionnée et maladive […] elle ne prenait plus aucun repos ». Il ne s'agit de rien d'autre que d'un suicide inconscient dont atteste l'accumulation des verbes connotant la maladie : « Elle s'affaiblissait, maigrissait et toussait » (p.152). Cette possession monomaniaque ira, au fil du roman, crescendo. Lorsque Paul va au collège au Havre, elle refuse d'accepter toute séparation avec lui : « Jeanne revint ainsi tous les deux jours, et le dimanche pour les sorties. […] Elle demeurait assise au parloir, n'ayant ni la force ni le courage de s'éloigner du collège » (p.221). Cette attitude pour le moins insensée lui vaudra d'être « gardée à vue aux Peuples, comme une prisonnière » (p.221). En somme, ce désir de possessivité n'est qu'une des formes de folie obsessionnelle, de comportement monomaniaque qui interdit au personnage toute maîtrise de lui-même.

La possession exclusive de Jeanne pour son fils se double d'une jalousie tout aussi maladive, envers sa sœur de lait : « Quand le petit être assoiffé tendait les bras vers le gros sein aux veines bleuâtres, et prenait entre ses lèvres goulues le bouton de chair brune et plissée, elle regardait, pâlie, tremblante, la forte et calme paysanne, avec un désir de lui arracher son fils, et de frapper, de déchirer de l'ongle cette poitrine qu'il buvait avidement » (p.152). L'intervention d'une tierce personne est vécue par Jeanne comme une véritable agression, comme le souligne la succession des verbes « arracher », « frapper », « déchirer ». Plus tard, elle ressentira une même jalousie envers la maîtresse de Paul : « Tout de suite une haine s'alluma en elle contre cette maîtresse qui lui volait son fils, une haine inapaisable, sauvage, une haine de mère jalouse » (p.227) au point que la maîtresse de Paul devient sa rivale : « Elle sentit qu'entre cette femme et elle une lutte commençait, acharnée » (p.228). Sa jalousie est si excessive que le personnage principal d'*Une vie* préfère perdre son fils plutôt que d'accepter de le partager : « Elle sentait aussi qu'elle aimerait mieux perdre son fils que de le partager avec l'autre » (p.228). De cette jalousie découle une véritable violence, dont les manifestations sont autant physiques que psychologiques, la jeune femme étant pourtant encline à la passivité. La réunion de ces deux traits de caractère contraires exhibe ainsi la versatilité et l'instabilité psychologique dans laquelle se trouve la châtelaine. Il s'agit en

somme de l'égoïsme maternel poussé à son extrême et que la psychanalyse nomme « la pathologie de la castration ». Garder son enfant pour elle seule, tel est l'unique désir de Jeanne. Les conséquences, si graves soient-elles, sont alors de peu d'importance. En effet, elle est prête à priver Paul de toutes sortes de connaissances et de curiosités. Faire accéder son fils au savoir, lui montrer d'autres horizons que le château des Peuples, lui faire découvrir une autre réalité que celle qui l'entoure, c'est prendre le risque de le voir s'éloigner et Jeanne ne peut s'y résoudre : « Qu'a-t-il besoin de tant savoir. [...] Il vivra et vieillira heureux dans cette maison [...]. Que peut-on demander de plus ? » (p.218-219). Sans la clairvoyance du père de Jeanne, Paul serait resté « ignorant, niais » (p.218). Il n'hésite pas à juger sévèrement sa fille : « Jeanne tu n'as pas le droit de disposer de cette vie. Ce que tu fais est lâche et presque criminel ; tu sacrifies ton enfant à ton bonheur particulier » (p.219). Comment alors expliquer le culte qu'elle voue à son fils et ce don total d'elle-même ? Son attention démesurée aux moindres petits détails : « Tu n'as pas froid aux pieds ? Tu n'as pas mal à la gorge ? » (p.218), sa crainte de le voir mourir au moindre rhume, sont autant de précautions pour se protéger elle-même. La venue de Paul la garantissait « contre tout désespoir » (p.151) ; elle lui offre un amour compensateur de tous ses malheurs et sa seule véritable crainte est celle du vide de la solitude : « Que ferait-elle ? que deviendrait-elle ? » s'il arrivait malheur à Paul ; « Qu'est-ce-que je deviendrai ... toute seule... à présent ... ? » (p.219) se demande-t-elle lors du départ de Paul pour le collège. Le fait qu'elle désire un autre enfant alors même qu'elle est consciente de l'infidélité de son mari vient corroborer cette hypothèse. En donnant naissance à un autre enfant, elle trouverait un remède à sa crainte de solitude (on sait toute la mise en scène qu'elle sera capable d'élaborer pour réussir à obtenir cet enfant malgré le refus de Julien). Jeanne apparaît moins comme une mère que comme une génitrice prête à tout pour combler la vacuité de sa vie.

Plus tard, lorsqu'elle rêve l'avenir de son fils, Maupassant présente clairement la dualité du sentiment maternel chez Jeanne : « Quand elle l'aimait avec son amour égoïste de mère, elle désirait qu'il restât son fils, rien que son fils ; mais quand elle l'aimait avec sa raison passionnée, elle ambitionnait qu'il devînt quelqu'un par le monde » (p.174). L'échec maternel se solde donc en échec éducatif.

2) La circularité romanesque comme marqueur du banal quotidien

Dès la première lecture, ce qui s'impose au lecteur est l'image de la temporalité circulaire. Les huit premiers chapitres du roman tracent une boucle et cela, depuis le mois de mai 1819 ; date à laquelle Jeanne sort du couvent, jusqu'au printemps de l'année suivante où elle accouche d'un garçon. Les saisons du cœur miment le rythme de la *physis* alors que se constitue une météorologie romanesque, symbole évident des états d'âme de Jeanne. Ses émois charnels copient la vie animale. En effet, à l'agitation silencieuse de la nuit, aux frémissements des « bêtes nocturnes » (p.38) correspondent ces « frissons » (p.38) que le personnage sent courir en elle. Âme sensible, elle vit, dans les deux premiers chapitres, à l'unisson de la *physis* : « Une affinité l'unissait à cette poésie vivante » (p.38). Aucun hasard non plus si la fin du mois d'août -en pleine saison estivale- correspond à l'épanouissement corporel et sexuel de la châtelaine. Maupassant traite d'une manière originale le thème de la fuite du temps : au lieu que l'enfance, l'adolescence, la maternité, la mort soient déclinées sur un mode élégiaque et rebattu, l'évolution de la jeune femme est associée aux métamorphoses successives du paysage. Chaque année, elle semble naître, vivre et mourir en même temps que la flore qui l'entoure. Lorsqu'elle entre à la fin de chaque année dans l'hibernation animale et l'engourdissement des sens, c'est parce que la nature elle-même est en deuil : « Le platane et le tilleul se dévêtaient rapidement sous les rafales » (p.107). Une fois, le printemps revenu, la jeune femme repart en quête d'accouplement : « Le printemps était venu tout doucement. Les arbres nus frémissaient sous la brise encore fraîche, où pourrissaient les feuilles de l'automne, les primevères jaunes commençaient à se montrer » (p.146). On comprend mieux pourquoi l'évocation du règne végétal se fait à grand renfort d'hyperboles.

Les époques de l'année mentionnées par Maupassant concourent à renforcer l'impression qu'un temps cyclique répète éternellement une scène originelle. En parfaite harmonie avec les grands cycles naturels, les saisons du cœur, les anniversaires de la vie privée ou les commémorations locales : tels sont les événements marquants du livre. La chronologie obéit au calendrier grégorien mais l'histoire débute débute aux beaux jours, conformément aux

découpages anciens de l'année solaire, et ce sont finalement les périodes équinoxiales et les deux solstices qui donnent à l'aventure de Jeanne une ampleur bien supérieure aux simples émotions de sa vie intime. Autre élément : on constate que les souvenirs se substituent progressivement aux faits et que l'existence se dissout dans la célébration rituelle des premiers désirs, de l'amour déçu, de l'échec, la répétition de l'attente se confondant avec les tourments de la nostalgie. Si les événements sont clairement datés, comme la sortie du couvent ou le baptême de Paul, ils sont au fur et à mesure remplacés par des notations telles que « un soir, vers la fin du mois » (p.72), « elle demeura trois mois dans sa chambre » (p.211). La durée s'étale, les repères ponctuels perdent leur importance, comme pour signifier que la seule temporalité qui soit valable est celle d'un temps circulaire, signe patent du pessimisme chez Maupassant.

II) Sublimation de Jeanne : entre héroïne de tragédie, de conte de fées et sainte des temps modernes

1) La structuration tragique

a) L'omniprésence de la mort

La mort quasi présente tout au long du texte rappelle sans cesse l'inévitable issue de toute existence. La mort inaugurée dans *Une vie* est celle de la baronne au neuvième chapitre évoquée par un recours euphémistique : « [Adélaïde] n'était plus enflée comme au moment de l'attaque ; elle semblait dormir à présent plus paisiblement qu'elle n'avait jamais fait » (p.179) ; cette douce mort ne fera que débuter une longue suite de décès : s'ensuivra au chapitre dix celui de Julien, décrit froidement et succinctement par le narrateur « L'homme

avait le front ouvert et toute la face écrasée » (p.208) et celui de Gilberte de Fourville annoncée par le massacre de la chienne Mirza. Jeanne, à la fin du dixième chapitre, accouche d'un bébé mort-né, mort très vite expédiée par le récit : « Le soir même, elle accoucha d'un enfant mort : d'une fille » (p.210) ; c'est ensuite, au chapitre suivant, au tour du baron de succomber à une attaque d'apoplexie : « Un soir, comme il réglait les dernières formalités dans le cabinet d'un homme d'affaires, il roula sur le parquet, frappé d'une attaque d'apoplexie […]. Il était mort » (p.230) puis de tante Lison « tante Lison, âgée alors de soixante-huit ans, eut une bronchite qui dégénéra en fluxion de poitrine ; et elle expira doucement » (p.230); le roman s'achève enfin, au dernier chapitre, sur la mort de la femme de Paul, lors de son accouchement racontée dans une lettre de Paul : « Ma femme est mourante après avoir accouché d'une petite fille, voici trois jours » (p.268). On remarque à deux reprises le rapprochement brutal de la naissance et de la mort (le bébé mort-né, l'accouchement mortel…) qui dit la négation de tout espoir. Ce rapprochement oxymorique est souligné par la présence de la veuve Dentu « garde-malade, sage-femme et veilleuse des morts » (p.149-150) appelée aussi bien pour les accouchements que pour les veillées funèbres. La mort devient si prégnante qu'elle hantera Jeanne, en proie à des hallucinations : « Et sa voix vous poursuit; on croit l'entendre; on voudrait fuir n'importe où, échapper à la hantise de cette maison » (p.187). Plus loin, le narrateur souligne que « soudain, dans une brusque hallucination qu'enfanta son idée fixe, elle crut voir, elle vit, comme elle les avait vus si souvent, son père et sa mère chauffant leurs pieds au feu. Elle recula épouvantée, heurta du dos le bord de la porte, s'y soutint pour ne pas tomber, les yeux toujours tendus sur les fauteuils » (p.267). La mort, qu'elle prenne une forme physique ou métaphysique, est un signe patent de la reconstruction du tragique chez Maupassant.

b) La fatalité

L'omniprésence de la mort, les indices qui préfigurent l'issue malheureuse du mariage de Jeanne invitent à lire *Une vie* comme une tragédie. Si Jeanne est fascinée, dès sa première nuit aux Peuples, par la tapisserie qui orne sa chambre et qui représente « les amours immobiles de Pyrame et de Thysbé » (p.37), c'est bien parce que ce couple de héros tragiques figure la

propre destinée de Jeanne. Si l'on se réfère aux *Métamorphoses* d'Ovide qui offrent la première version connue de Pyrame et de Thisbé, le récit est le suivant : dès l'enfance, Pyrame, jeune Assyrien, est passionnément épris de la jeune et belle Thisbé, qui éprouve pour lui les mêmes sentiments. Ils habitent la même ville, presque la même maison, et cependant ils ne peuvent ni se voir, si s'entretenir ensemble librement à cause de l'hostilité de leurs pères. Un mur les rapproche et les sépare en même temps : leurs maisons sont mitoyennes, et le marbre « fendu de pitié »[220] (Théophile de Viau) présente une fissure grâce à laquelle les amants peuvent communiquer et convenir d'un rendez-vous nocturne hors des murs de la cité, sous un mûrier blanc planté au bord d'une fontaine, près du tombeau du roi Ninus. Parvenue la première sous le mûrier, Thisbé, enveloppée dans un voile, est attaquée par une lionne et s'enfuit en laissant tomber son vêtement. Pyrame survient peu après, ramasse le voile qu'il reconnaît avec épouvante, en le voyant maculé de sang et lacéré par la lionne, et, reportant sur lui la culpabilité de cette mort, il se perce de son épée. Son sang jaillit sur les fruits blancs du mûrier et les teint de noir. Sur ces entrefaites, Thisbé, sortie du lieu où elle s'est sauvée, revient à l'endroit du rendez-vous ; mais, ayant trouvé Pyrame expirant, elle ramasse l'épée fatale, et s'immole à son tour. Selon le texte ovidien, elle « appuya sous sa poitrine la pointe de l'épée / Encore tiède de Pyrame et s'affaissa dessus »[221]. Sur sa prière, un même tombeau réunira les deux amants et les fruits du mûrier porteront la trace noire de cette double mort tragique.

Le jeu intertextuel se donne à lire explicitement ici et lorsque Jeanne « reconnut les malheurs de Pyrame et de Thysbé » (p.36) et qu'elle « se sentit heureuse d'être enfermée dans cette aventure d'amour qui parlerait sans cesse à sa pensée des espoirs chéris, et ferait planer, chaque nuit, sur son sommeil, cette tendresse antique et légendaire » (p.36), elle dit bien qu'elle ne veut devenir rien d'autre qu'une Thisbé. Jeanne se conçoit consciemment à certains passages comme une véritable héroïne de tragédie : « Oh ! moi, je n'ai pas eu de chance. Tout a mal tourné pour moi. La fatalité s'est acharnée sur ma vie » (p.234). Le *fatum* invoqué par la jeune femme renvoie en plein cœur de la tragédie classique racinienne où le héros faisait face à une destinée cruelle, ou à une force intérieure qui le dépassait (passion, folie...). On pense légitimement à Phèdre sans cesse poursuivie par la vengeance de Vénus. Ce pouvait être une hérédité chargée qui accablait le héros racinien : Oreste, par exemple, est sous le joug d'une

220 Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé* in *Théâtre du XVIIe siècle*, La Pléiade, Gallimard, 1975, p.258 (v. 376).
221 Ovide, livre IV des *Métamorphoses* (vers 162-163), « Thesaurus », Actes Sud, 2001, p.160-161.

fatalité qui l'écrase parce qu'il appartient à la famille des atrides, les descendants d'Atrée qui multiplièrent massacres (la guerre de Troie), assassinats (selon certaines sources, Agamemnon aurait sacrifié sa propre fille à la déesse Artémis pour sa gloire personnelle), parricides, adultères et incestes. Oreste, tout au long de la pièce, à force d'assumer cette lourde hérédité, en sera la victime. Chez Maupassant, l'atavisme chargé a disparu : Jeanne est une victime d'elle-même, son ascendance ne joue en rien dans son malheur.

Le récit est également pensé selon une structuration, une progression propre au tragique. En effet, Jeanne rêve fréquemment de bonheur au début du roman et l'on sait que la tragédie ne se conçoit pas sans une idée du bonheur, aussi lointain soit-il, une aspiration au bien et à l'harmonie. Ce désir de félicité est l'élément qui va conduire au désespoir, le dramaturge démontrant ainsi qu'il n'y pas de salut à la portée de l'homme. La passion du début qui faisait vibrer le héros va finir par le ravager à petit feu. Ainsi de Jeanne qui voit son existence déçue plus que détruite par l'effondrement progressif de tous ses idéaux.

Toutefois, une telle lecture du personnage de Jeanne serait faussée si nous ne prenions pas en compte une autre différence majeure opérée par Maupassant : les propos de la jeune femme s'élaborent en excuse à son inaction et non comme une source de conflits dans la mesure où elle ne s'insurge pas contre sa destinée. Contrairement à une Bérénice ou à une Andromaque, Jeanne ne se bat pas contre son destin parce qu'elle le sait déjà inéluctable ; elle ne fait preuve d'aucun courage et de volonté. Élément que ne manque pas de souligner un Maupassant ironique et critique face à son personnage : « Elle se croyait si directement poursuivie par une malchance obstinée contre elle qu'elle devenait fataliste comme un Oriental ; et l'habitude de voir s'évanouir ses rêves et s'écrouler ses espoirs faisait qu'elle n'osait rien entreprendre, et qu'elle hésitait des journées entières avant d'accomplir la chose la plus simple, persuadée qu'elle s'engageait toujours dans la mauvaise voie et que cela tournerait mal » (p.261). La présence des verbes modalisateurs (« se croyait », « persuadée ») ainsi que les formules hyperboliques (« journées entières », « la chose la plus simple ») font entendre le jugement critique du narrateur naturaliste sur son personnage. En somme, comment la définir selon tous ces éléments distillés par Maupassant ?

Peut-être faut-il y voir un véritable personnage-victime, victime de son éducation, de son mariage, de son manque de volonté ou de la société mais dont le processus de victimisation est interne, inhérent à la personne. Finalement, le personnage devient son propre bourreau, un

bourreau contre lequel elle ne tente même pas de s'élever, ce qui nous conduit au postulat catégorique suivant : Jeanne n'est pas une héroïne de tragédie classique avec toute la grandeur et la superbe que présuppose ce concept, tout au plus figure t-elle une nouvelle Phèdre affaiblie et édulcorée. Maupassant dresse le portrait d'un drame individuel, intime et monotone, « la lente dépossession d'un être »[222] pour reprendre la formule de Louis Forestier.

2) Un parcours christique

L'itinéraire de Jeanne Le Perthuis des Vauds n'est pas sans rappeler le parcours christique. Le premier élément d'analogie se situe à la fin du roman avec les calendriers sur lesquels Jeanne tente de reconstituer sa vie. En effet, ces calendriers sont comparés aux « gravures d'un chemin de la croix » (p.263). En fait, le calendrier ressemble fortement aux quatorze tableaux qui représentent les étapes du chemin parcouru par le Christ portant sa croix, ces étapes étant aussi appelées stations.

Les quatorze stations sont les suivantes : Jésus est condamné à être crucifié, il est chargé de sa croix, il tombe pour la première fois sous le poids de sa croix, il rencontre sa mère, Simon de Cyrène aide Jésus à porter sa croix, Sainte-Véronique essuie le visage de Jésus, Jésus tombe pour la seconde fois, il rencontre des femmes de Jérusalem qui pleurent, il tombe pour la troisième fois, il est dépouillé de ses vêtements, il est cloué sur la croix, il meurt sur la croix, il est détaché de sa croix et son corps est remis à sa mère, son corps est remis au tombeau.

De même, *Une vie* comprend quatorze chapitres ; même s'il ne s'agit pas de tirer de ce simple constat une interprétation ésotérique fondée sur la symbolique des nombres, il est néanmoins patent que l'itinéraire de Jeanne figure le parcours d'une sainte laïcisée, dont le modèle n'est autre que Jésus lui-même. Volontairement ou non, l'imaginaire religieux ne manque pas de transparaître, en filigrane, dans le roman. Archétype culturel ou simple filtre de lecture, le syncrétisme mythologique est largement exploité ; il peut se manifester comme une parodie des croyances religieuses traditionnelles, comme en atteste la *Nuit de Noël*, comme une subversion plus implicite des règles du sacré, *La Maison Tellier* à l'appui, ou comme ici où le

222 Expression utilisée par Louis Forestier dans la notice des romans de Maupassant, La Pléiade, Gallimard, 1987, p.1492.

syncrétisme mythologique se construit sur les ruines d'un substrat idéologique oublié ou ignoré, celui du Chemin de Croix. L'originalité est que la référence religieuse est vidée de toute forme de transcendance spirituelle et se convertit en une comédie dérisoire, tout comme le surnaturel du parcours christique se mue en un ensemble de superstitions grotesques du personnage principal. Ainsi, les quatorze chapitres dans lesquels se trouvent résumés les trente ans de l'existence de Jeanne peuvent se lire comme les insignifiantes étapes d'un destin commun. Tandis que la première étape de l'itinéraire de Jésus est représentée par la condamnation à la crucifixion, celle de Jeanne est symbolisée par la condamnation au mariage malheureux et destructeur ; l'analogie Christ / Jeanne est patente mais la transfiguration « païenne » l'est tout autant.

3) Une héroïne pervertie de conte de fées

Dans un registre plus léger que celui du théâtre tragique ou celui de la religion, Jeanne peut s'apparenter à l'héroïne du conte populaire, *Cendrillon*. Toutefois, il s'agit ici d'une Cendrillon pervertie, voire parodiée en ce sens que l'existence de Jeanne reproduit à l'inverse le parcours magique de la jeune femme aux haillons. Alors que le conte-type retraçait le parcours d'une enfant des cendres au trône, la châtelaine connaît, elle, un désenchantement. Heureuse au début du roman, elle va connaître des malheurs successifs : la perte des gens qu'elle aime (Cendrillon est habituée dès sa plus tendre enfance à ne pas avoir de mère ni d'entourage aimant), l'infidélité et la méchanceté de Julien (Cendrillon verra sa rencontre amoureuse placée sous de meilleures augures en rencontrant le prince). Le narrateur souligne d'ailleurs ironiquement le fourvoiement dans lequel se jette Jeanne lorsqu'elle pense avoir rencontré le prince charmant : « Était-ce bien LUI l'époux promis par mille voix secrètes, qu'une Providence souverainement bonne avait ainsi jeté sur sa route ? » (p.62). Le fait que la magie intervienne dans le conte est évidemment l'élément déclencheur de toutes les métamorphoses; or, *Une vie* est un récit réaliste-naturaliste qui ne laisse aucune place au merveilleux. Jeanne ne peut pas être sauvée par quelque bonne marraine ou quelque mère défunte (dans certaines versions du conte en effet, ce n'est pas une fée qui aide l'héroïne, mais sa mère défunte qui lui

apparaît alors sous la forme d'un animal ou d'un arbre). Le désenchantement de Jeanne qui va de désillusions en désillusions permet de mettre en exergue l'injustice d'une destinée qui s'oppose alors de manière très identifiable au thème de la justice du destin dans *Cendrillon*.
Dernier contrepoint dans une optique plus spécifiquement sexualisante : Jeanne devient, après quelques leurres de flatterie, un objet sexuel servant à assouvir les besoins sexuels d'un homme brutal et sauvage quand Cendrillon symbolise l'idéal féminin, sublimé, qui attire tous les regards durant la soirée. C'est donc par le regard masculin que se dévoile lentement une image épurée de la femme ; image selon laquelle la femme fuit le désir masculin qui la déçoit, lorsque celui-ci semble la "déshabiller du regard", ou la mettre dans son plus simple appareil. Dans *Une vie*, la jeune femme ne peut pas fuir ni se dérober au regard de son bourreau. Même une fois mère, Jeanne ne parviendra pas à grandir et à tirer des leçons d'une vie décevante; Cendrillon, elle, passera du passage enfantin à celui d'adulte accomplie et épanouie. Tous ces éléments montrent que Jeanne symbolise une Cendrillon inversée qui ne peut être sauvée par aucun enchantement ni aucune pantoufle de vair.

DEUXIÈME PARTIE : VERS UNE TYPOLOGIE DU HÉROS RÉALISTE-NATURALISTE

Les analyses des différentes études de cas nous conduisent tout naturellement à une tentative de construction d'une figure héroïque réaliste-naturaliste. Nous emploierons le terme « typologie » car l'on peut constater des traits caractéristiques, communs d'un personnage à l'autre ce qui permet d'aboutir à un système cohérent et pertinent. Malgré l'hétérogénéité d'un groupe dans lequel apparaissent des personnages aussi différents qu'Étienne, Félicité ou encore Frenhofer, des constantes se dessinent ostensiblement. La galerie de personnages qui peuplent notre corpus répond *in fine* aux mêmes caractéristiques de construction. Nous distinguerons deux phases dans cette construction de la figure héroïque :

- dans un premier temps, une volonté forte de non-héros se dessine.
- la tentation héroïque n'est, ensuite, finalement pas évitée : les auteurs du corpus ne parviennent pas à renoncer à la glorification de leur héros : les personnages deviennent à des degrés divers, des héros grâce à un processus de formation. Des hommes et des femmes sont avant tout des êtres qui apprennent et qui se forment, soit en se démarquant des siens, soit en les reniant. Le dénominateur commun de toutes les œuvres choisies se situe dans le fait qu'il s'agit à chaque fois de romans d'apprentissage. Les personnages parviennent également au statut de héros par une sacralisation à laquelle n'ont pu échapper nos quatre auteurs. Il conviendra alors d'élucider les moyens de sacralisation propres à chaque poétique.

A) Une volonté forte de non-héros

Zola, Maupassant, Flaubert et Balzac se rejoignent tous dans une même idée : le rejet du concept traditionnel du héros, trop éloigné du lecteur et du public. L'idée du non-héros, nous l'avons déjà vu, ne naît pas avec eux; c'est une idée qui est déjà répandue et recherchée au XIXe siècle. De Victor Hugo qui affirmait dans *Les Misérables* que « la vie, le malheur, l'isolement, l'abandon, la pauvreté, sont des champs de bataille qui ont leurs héros; héros obscurs plus grands parfois que les héros illustres »[223] à Jacques Prévert qui disait dans *Choses et autres* « l'étoffe des héros est un tissu de mensonge »[224], les auteurs n'ont eu de cesse de critiquer l'hégémonie du héros et ses prétendues qualités. Réfléchissons à présent sur les moyens de mise en œuvre d'un tel refus en prenant en compte un ensemble de critères qui définissent le héros : le critère social, esthétique, moral et le « fait de structure ».

I) Le critère social

Il existe bien une espèce de mythe-type de la naissance du héros. Traditionnellement, la séquence s'inscrit de la manière suivante : le héros est l'enfant de parents illustres; il représente fréquemment une descendance royale ou princière. Violette Morin dans son article consacré aux idoles et aux héros de l'*Encyclopediae Universalis* précise que la première des quatre vertus du héros est la noblesse. Pierre-Henri Simon ne dit pas autre chose dans *Le domaine héroïque des Lettres françaises* : « Originellement et dans sa définition la plus stricte, le héros est un être fort, de naissance noble et quasi-divine »[225]. Le critère nobiliaire comme distinction de la figure héroïque ne fait donc pas débat et est établie encyclopédiquement et, par voie de conséquence, scientifiquement. Les œuvres du corpus mettent à mal cette distinction sociale. C'est Zola qui explore le plus entièrement cette remise en cause du héros noble, pour laisser la place au héros de condition modeste, et notamment de

223 Victor Hugo, *Les Misérables*, La Pléiade, Gallimard, 1951, p.693.
224 Jacques Prévert, *Choses et autres*, Le point du jour, NRF Gallimard, 1972, p.109.
225 Pierre-Henri Simon, *Le domaine héroïque des Lettres françaises, X^{e}-XIXe siècles*, Armand Colin, 1963.

condition ouvrière. Son dessein s'affiche dès la préface de *L'Assommoir* : « J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes »[226]. Gervaise est une non-héroïne en ce sens qu'elle n'est pas issue d'une grande lignée, loin s'en faut. Elle est la fille d'Antoine Macquart, simple soldat puis vannier, paresseux et ivrogne notoire, et de Joséphine Gavaudan, tantôt marchande aux halles, tantôt rempailleuse. Malgré ses efforts constants et répétés, Gervaise ne parviendra qu'à une ascension sociale bien modeste : au plus haut, elle deviendra blanchisseuse dans le quartier de la Goutte d'Or. Son fils, personnage principal de *Germinal*, est marqué par cette même misère familiale, son père étant ouvrier tanneur à Plassans. Et si la misère se transmet de génération en génération dans le microcosme zolien, c'est parce que l'écrivain naturaliste théorise ses conceptions déterministes de l'espèce humaine, directement héritées de l'influence du *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du docteur Lucas. Même si l'écrivain naturaliste se défend de tout fatalisme (on pense légitimement au *Docteur Pascal*), l'individu ne peut échapper à son hérédité et à son milieu, comme il le proclame dans la préface de *La Fortune des Rougon* : « Je veux montrer comment une famille […] se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois »[227].

Si la démarche de Flaubert est quelque peu différente, Félicité connaît une naissance tout aussi ingrate. Le début du chapitre deux précise que « son père, un maçon, s'était tué en tombant d'un échafaudage. Puis sa mère mourut, ses sœurs se dispersèrent » (p.23). Ses origines ouvrières se doublent d'une solitude orpheline prématurée, qui l'apparente en ce sens à Raphaël de Valentin et à Frédéric, fils sans père ou dont on ne parle quasiment jamais. En choisissant deux personnages dont le sang n'a rien de bleu, Flaubert s'insère dans ce refus du héros non héroïque, et dans une perspective essentiellement critique. Si le peuple fait l'objet de critiques dans la production romanesque flaubertienne, y compris dans *Un cœur simple*, l'aristocratie est également vivement raillée. L'idéologie de l'aristocratie est montrée du doigt pour son incapacité à comprendre et à produire l'art, son conformisme et sa frivolité morale.

226 Émile Zola, *Ébauche* de *L'Assommoir*, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale, cote N.A.F. 10271.
227 Émile Zola, préface de *La Fortune des Rougon*, *Œuvres Complètes* t.4, Nouveau Monde Éditions, 2003, p.21.

Tous ces stéréotypes qui la caractérisent ne représentent que les indigences de l'imaginaire d'une classe sociale qui ne peut que copier et non inventer ou créer des modes de pensée. Cette critique que Flaubert émet contre la noblesse se traduit par le choix de personnages simples, issus du menu peuple.

Cependant, la remise en cause de la noblesse héroïque ne se manifeste pas seulement par la présentation de personnages de classe ouvrière ; elle s'affiche également par la présence de personnages issus de la petite bourgeoisie, provinciale en général. Pierre et Jean sont les fils d'un ancien bijoutier parisien, devenu rentier au Havre et de sa femme, dont la profession n'est même pas mentionnée. Deux hypothèses s'offrent à cette omission : soit Madame Roland n'exerce aucune profession, soit elle travaille (peut-être dans l'ancienne bijouterie de son mari ?); mais son activité est tellement insignifiante qu'elle ne mérite même pas d'être signalée. Le mot du père Roland, inaugural du roman, « zut ! » (p.29) témoigne du milieu modeste dans lequel évolue la famille.

Davantage : une forme de bâtardise s'insinue dans la plupart des personnages du corpus, s'incarnant brillamment dans la figure de Frenhofer et de Frédéric. On ignore tout de la naissance ou de l'environnement familial du vieux peintre et l'on ne cerne que peu d'éléments sur la nativité de Frédéric. Marthe Robert a bien théorisé ce phénomène dans *Roman des origines, origine du roman*; elle y stipule que, dans le cadre romanesque, le jeune enfant passe par deux types de scénarios : celui de l'enfant trouvé qui s'imagine d'une famille royale (comme c'est le cas de Don Quichotte) et celui du bâtard qui relègue le père dans un royaume de fantaisie (l'éloigne ou s'en débarrasse...). Il s'agit en somme de la dialectique entre l'enfant trouvé et son monde chimérique et le bâtard parti à la conquête du réel. Ces deux types de fantasmatiques constituent, pour l'essayiste, le « roman des origines »[228], c'est-à-dire le matériau premier de la construction romanesque. Frédéric est le type même du bâtard parti à la conquête du réel; le jeune homme, d'origine modeste, est poussé par un violent désir de réussite et de fortune, et ce, aussi rapidement que possible afin de changer en supériorité sociale incontestable une médiocrité native ressentie comme une malédiction. De même, la trajectoire romanesque de *Pierre et Jean* va vers l'idée de l'enfant bâtard, l'identité de la mère réelle n'étant pas remise en cause, seule la figure paternelle apparaissant sous une forme idéalisée. À contrario, *Une vie* peut être rapportée au fantasme de « l'enfant trouvé » où

228 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, « Tel », Gallimard, Éditions Bernard Grasset, 1972.

l'enfant s'imagine être un enfant adopté, issu d'autres parents, d'un couple parental idéalisé.

On retrouve cependant deux personnages qui font figure d'exception. Ces derniers sont les seules incarnations d'une forme d'aristocratie, mais celle-ci est à chaque fois déviée, détournée. C'est Émile dans *La Peau de chagrin* qui révèle le mieux la noblesse du jeune homme : « Que chantez-vous avec votre Valentin tout court ? s'écria Émile en riant. Raphaël de Valentin, s'il vous plaît ! » (p.119). Mais les considérations généalogiques à l'énumération grotesque jettent le discrédit sur cette prétendue noblesse : « Nous ne sommes pas un enfant trouvé, mais le descendant de l'empereur *Valens*, souche des *Valentinois*, fondateur des villes de Valence en Espagne et en France, héritier légitime de l'empire d'Orient » (p.119). L'expansion nominale « héritier légitime de l'empire d'Orient » effectue l'opération inverse de ce qu'elle semble désigner : Raphaël n'a aucune filiation impériale, ni même royale, sa noblesse n'est en rien synonyme de grandeur. L'expression « nous ne sommes pas un enfant trouvé » pose un postulat de non-bâtardise du personnage, comme si cet élément lui conférait de la noblesse. Son marquis de père est « chef d'une maison historique, à peu près oubliée en Auvergne, [venu] à Paris pour y lutter avec le diable » (p.156) mais il est vite ruiné par la Restauration. Lorsque débute *La Peau de chagrin*, Raphaël est un jeune aristocrate certes, mais un aristocrate désargenté et orphelin. Et le jeune homme n'aura de cesse de courir derrière cette noblesse déchue, comme si une réintégration sociale était encore possible. Ainsi, il se rapprochera de la jeune comtesse russe, Fœdora, en prenant soin d'écarter la modeste Pauline. Et c'est lorsque cette dernière deviendra la baronne de Vistchnau que le jeune homme s'autorisera à nouer une relation intime avec elle. De même, s'il aime à rencontrer les dandys et la jeune élite parisienne, c'est moins pour leur apport culturel que le rayonnement social qu'ils dégagent. Le chapeau de Raphaël, qu'un vieillard lui demande d'ôter lorsqu'il rentre dans la maison de jeu au début du roman, est, à ce titre, exemplaire. L'attribut est culturellement lourd de sens : avoir ou ne pas avoir un chapeau revient à avoir accès ou non à une vie en société. D'un point de vue anthropologique, *La Peau de chagrin* traite du combat mené par un jeune homme noble mais désargenté pour s'assurer, dans la société parisienne des années 1830, la conservation symbolique du signe de sa classe, le chapeau. Afin de mieux comprendre la surdétermination sociale accumulée dans ce chapeau, on peut lier la scène augurale à un passage du roman dans lequel Balzac fait faire à son personnage d'amères réflexions sur ses incessants et inévitables efforts en vue de se préserver par son chapeau une

certaine existence mondaine. Lorsque Raphaël s'apprête à courtiser Fœdora, il se met à penser : « Je ne possédais pas un denier. Pour comble de malheur, la pluie déformait mon chapeau. Comment pouvoir aborder désormais une femme élégante et me présenter dans un salon sans un chapeau mettable ! Grâce à des soins extrêmes, et tout en maudissant la mode niaise et sotte qui nous condamne à exhiber la coiffe de nos chapeaux en les gardant constamment à la main, j'avais maintenu le mien jusque-là dans un état douteux. Sans être curieusement neuf ou sèchement vieux, dénué de barbe ou très soyeux, il pouvait passer pour le chapeau d'un homme soigneux ; mais son existence artificielle arrivait à son dernier période, il était blessé, déjeté, fini, véritable haillon, digne représentant de son maître. Faute de trente sous, je perdais mon industrieuse élégance » (p.203). Le chapeau de Raphaël, emblème de son statut dans la société, est censé lui servir de carte de visite dans les différents salons mondains qu'il fréquente. Or, au fur et à mesure de son usure, « digne représentant de son maître » (p.203), portant l'empreinte de sa misère, ce chapeau finit par porter haut une misère matérielle et morale, pourtant soigneusement cachée. Et c'est, avec en poche un dernier louis d'or et sur la tête ce chapeau -témoin de sa misère- que Raphaël, dans la première page du roman, se présente dans la maison de jeu. Au niveau de la signification romanesque, ce « jeu de chapeau » a ainsi la valeur de « scène » à proprement parler *initiale*. Ce chapeau, c'est la noblesse déchue.

On retrouve la même particule nobiliaire dans le nom de Jeanne, fille du baron Simon-Jacques Le Perthuis des Vauds. Si le début du roman s'attarde sur le portrait social du baron : « C'est un gentilhomme de l'autre siècle, maniaque et bon […]. Aristocrate de naissance, philosophe par tempérament, libéral par éducation » (p.28), on se rend compte rapidement que le baron est très peu attaché à l'argent : il n'hésite pas, par exemple, à donner à Rosalie, en guise de dote, une ferme d'une grande valeur, et ce, en dépit des circonstances dans lesquelles elle est partie. Ce qui frappe surtout chez le père de Jeanne, c'est son aristocratie dépassée. « Un gentilhomme de l'autre siècle » (p.28) signale bien que l'homme est prisonnier du passé, avec un réel problème d'intégration dans la société actuelle. Mais cette aristocratie est encore à nuancer : elle est provinciale et les hommes sont présentés comme étant des hobereaux normands.

Ainsi, les romans réalistes et naturalistes sont volontiers peuplés de personnages principaux d'origine modeste, voire ouvrière ou de personnages issus d'une petite bourgeoisie

provinciale, mesquine et confinée dans son univers médiocre et prosaïque. Et quand le choix du personnage se trouve portée, rarement, vers une naissance aristocratique, l'écrivain prend bien soin de dévier, de marginaliser cette haute extraction.

II) Le critère esthétique

La remise en cause du héros traditionnel trouve une autre manifestation dans l'altération physique que subissent les personnages. Aucun personnage du corpus n'est épargné. La plastique parfaite et les proportions à l'équilibre idéal des héros antiques sont des données annihilées par les écrivains réalistes-naturalistes. Ces derniers n'hésitent pas à brosser des portraits ingrats à leurs personnages, à commencer par une laideur physique, du moins une dysharmonie faciale ou corporelle que nous nommerons « disgrâce physique ». Marquée par la disproportion, la figure de Frenhofer est en tout singulière : « Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate; une bouche rieuse et ridée, un menton court, fièrement relevé, garni d'une barbe grise taillée en pointe, des yeux vert de mer ternis en apparence par l'âge, mais qui par le contraste du blanc nacré dans lequel flottait la prunelle devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l'enthousiasme » (p.18). Cette disparité faciale est d'autant plus frappante qu'elle contraste avec la perfection harmonieuse des visages qu'il peint. Si les contours de son visage sont accidentés, son regard contient également une forme de monstruosité, au sens premier et latin du terme. Le narrateur ajoute que ses « yeux n'avaient plus de cils, et à peine voyait-on quelques trace de sourcils au-dessus de leurs arcades saillantes » (p.18). La silhouette du peintre n'est guère plus valorisée : son « corps [est] fluet et débile, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur, et travaillée comme une truelle à poisson, jetez sur le pourpoint noir du vieillard une lourde chaîne d'or, et vous aurez une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique » (p.18). Les irrégularités du teint, de la peau, le regard inquiétant, etc... transfigurent l'apparition du vieillard en une figure monstrueuse fantastique et fantasmagorique.

L'ingratitude physique se lit également au travers de certaines figures féminines du corpus, en l'occurrence Gervaise et Félicité. L'isotopie de la maigreur maladive domine le portrait de cette dernière : « Son visage était maigre et sa voix aiguë » (p.21). Aucune précision supplémentaire n'est apportée quant aux traits de son visage; on les imagine aisément disgracieux et tirés par les difficultés de sa vie de domestique. Un des brouillons évoque ainsi cette comparaison : « Plate comme une planche »[229]. C'est la même usure quotidienne qui enlaidit le visage de Gervaise : « Elle était grande, un peu mince, avec des traits fins, déjà tirés par les rudesses de la vie » (p.26). Le folio 120 parle de « cuisse droite déviée et amaigrie »[230]. Si les corps et les visages sont émaciés, c'est parce que ces personnages vieillissent trop vite. Autre supputation : la maigreur de ces femmes symboliserait, outre de déplorables conditions de vie, une fragilité, une faiblesse qui les ferait ployer, au moindre coup de vent, sous le poids de leur existence miséreuse.

Le motif de la vieillesse ne doit pas non plus être négligé dans l'appréhension de la construction des « tableaux » naturalistes. Généralement, cette vieillesse n'a rien de naturel. Si Frenhofer est qualifié sans cesse de « vieillard » (il l'est de fait), c'est surtout le labeur qui a décati le faciès du peintre : « Le visage était d'ailleurs singulièrement flétri par les fatigues de l'âge, et plus encore par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps » (p.18). Le vieil artiste confesse même avoir travaillé sans relâche durant une décennie sur sa toile maîtresse, mais c'est pour mieux relativiser la longueur de ces années : « Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? » (p.38). Pour Raphaël, c'est, à proprement parler la peau de chagrin, métaphoriquement son VOULOIR, son désir destructeur, qui l'a flétri prématurément. Dès son entrée au tripot, les joueurs remarquent une décrépitude chez Raphaël : « Au premier coup d'œil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère, ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse, son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées ! La morne impassibilité du suicide donnait à son front une pâleur mate et maladive, un sourire amer dessinait de légers plis dans les coins de sa bouche, et sa physionomie exprimait une résignation qui faisait mal à voir » (p.66). On retrouve le même profil maladif (maigreur, pâleur) que celui de Félicité et Gervaise. Mais l'accablement est tel chez un aussi jeune

229 Gustave Flaubert, brouillon d'*Un cœur simple*.

230 Émile Zola, *Ébauche* de *L'Assommoir*, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale, cote N.A.F. 10271, f°120.

homme que les joueurs s'interrogent sur le motif qui a vieilli prématurément le jeune noble : « Était-ce la débauche qui marquait de son sale cachet cette noble figure jadis pure et brûlante, maintenant dégradée ? Les médecins auraient sans doute attribué à des lésions au cœur ou à la poitrine le cercle jaune qui encadrait les paupières, et la rougeur qui marquait les joues, tandis que les poètes eussent voulu reconnaître à ces signes les ravages de la science, les traces de nuits passées à la lueur d'une lampe studieuse » (p.66). Dans la dernière partie du roman, la vieillesse est le substitut temporaire de la mort, les traits de Raphaël représentant sa mort imminente : « Cependant, la faiblesse générale de son jeune corps était démentie par des yeux bleus où toute la vie semblait s'être retirée » (p.278). Un autre passage de l'œuvre est particulièrement illustratif. Étant déjà bien affaibli, Raphaël reçoit la visite de son ancien professeur, Porriquet. Ce dernier résume fort bien l'état mortifère dans lequel se trouve l'aristocrate désargenté par la formule pour le moins paradoxale de « jeune cadavre » (p.280). Le désir a finalement eu raison du jeune homme, totalement transfiguré : « En apercevant le marquis à l'œil dévorant, au front chargé de pensées, il ne put reconnaître l'élève au teint frais et rose, aux membres juvéniles, dont il avait gardé le souvenir » (p.280). La dialectique entre vieillesse affichée et âge réel du personnage devient une évidence au sein de la poétique réaliste-naturaliste lorsque l'on prend en compte la souffrance physique ou intellectuelle des personnages « entortillés » sur eux-mêmes. Tantôt, c'est la misère sociale qui explique ce vieillissement prématuré : Gervaise semblait « vieillie de dix ans par les heures d'angoisse et de larmes qu'elle venait de passer » (p.26) ou Félicité, vieillotte dès sa jeunesse : « A vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge » (p.21-22). La formule lapidaire du narrateur sonne comme un constat sans appel. Tantôt, c'est la souffrance psychologique qui a raison du personnage : par sa tristesse, Jeanne affiche beaucoup plus que son âge véritable, environ quarante-sept ans à la fin du roman : « L'hiver s'avançait ; et Jeanne se sentait envahie par une invincible désespérance. Ce n'était pas une de ces douleurs aiguës qui semblent tordre l'âme, mais une morne et lugubre tristesse » (p.247), ce qui autorise Maupassant à parler de « vieille mère désespérée » (p.250).

La chevelure joue un rôle central dans ce refus de l'esthétique héroïque antique et biblique. Souvenons-nous que le héros antique était pourvu d'une chevelure abondante, symbole de sa puissance et de son rayonnement. Samson tire sa force de son opulente chevelure de nazir car il est consacré et dévoué à Dieu. En somme, la mythologie du héros s'inscrit aussi dans la

symbolique des cheveux, symbole de puissance, nous l'avons vu pour les hommes, attribut de féminité et de sensualité chez les femmes. La sociologue Frigga Haug évoque la sexualité que dégage la chevelure : « Les cheveux ont d'une certaine manière toujours été associés à la sexualité; des allusions et des suppositions sont faites quant à des qualités cachées que les cheveux des femmes révèleraient. Les cheveux peuvent être provocateurs »[231]. Les cheveux longs et épais sont donc le modèle de chevelure qui permet au héros de rayonner. Les héroïnes grecques sont fréquemment pourvues d'une luxuriante chevelure : Aphrodite enveloppait sa nudité dans ses longs cheveux blonds, Ariane, dont la belle chevelure flottait au vent contribua probablement à la séduction de Dionysos. L'acte de couper les cheveux contient une charge symbolique lourde : la psychologie freudienne parle d'un équivalent avec l'acte de castration. Samson en fournit la juste illustration.

On comprend alors pourquoi les cheveux de nos figures féminines sont mis à rude épreuve. Certaines les cachent, comme Félicité : « Un bonnet lui cachant les yeux » (p.21); d'autres, comme Jeanne, voient leur blondeur originelle se transformer en canitie précoce : « Les cheveux de Jeanne, gris déjà, étaient devenus blancs » (p.226). La métaphore de la fumée grise, lorsque Gervaise lave son linge, a valeur de présage dans *L'Assommoir* : « Elle versa l'eau chaude dans le baquet, et savonna le linge une dernière fois, avec les mains, se ployant au-dessus de la batterie, au milieu d'une vapeur qui accrochait des filets de fumée grise dans ses cheveux blonds » (p.36). Les hommes n'échappent pas à cette transformation capillaire, symbole de la vieillesse prématurée. Les cheveux blonds « naturellement bouclés » (p.67) de Raphaël, dans lesquels Pauline aimait à plonger ses mains, sont « devenus rares » (p.278) à la fin du roman. Quant à Frenhofer, il est dépourvu de toute capillarité, élément qui est évoqué à plusieurs reprises par le narrateur : « Un front chauve » (p.18), puis « le crâne d'ivoire de l'homme singulier » (p.20). Le seul personnage qui échappe à ces différentes altérations capillaires est Frédéric dont il est stipulé au premier chapitre qu'il a de « longs cheveux » (p.11). Mais c'est à cause de lui que Madame Arnoux coupera ses cheveux blancs et dont la symbolique, que nous avons déjà évoqué, éclaire la fin de l'œuvre : « Elle défit son peigne; tous ses cheveux blancs tombèrent. Elle s'en coupa, brutalement, à la racine, une longue mèche » (p.437).

Un élément parachève cette banalisation physique. Une platitude, une fadeur des visages

231 Frigga Haug, *Female sexualization* : A Collective Work of Memory, Londres, Verso, 1987.

parfois doublée d'une absence de coquetterie chez les femmes. Nous avons déjà signalé dans l'étude de cas maupassantienne, que le portrait de Jeanne était dominé par une forme de monotonie, de fadeur qui s'accentuait lorsque le personnage ne prenait pas soin d'elle. Dans *L'Assommoir*, le laisser-aller n'est pas un moment temporaire dans la vie de Gervaise : c'est sa manière d'être. Nul hasard qu'on la retrouve « dépeignée, en savates, grelottant déjà sous sa camisole blanche » (p.26). En somme, les personnages réalistes-naturalistes véhiculent une image en tout éloignée de celle de la perfection des héros antiques, que ce soit par une difformité physique, une simple dysharmonie faciale ou encore une vieillesse ou une maigreur morbide affichées.

III) Le critère moral

La « fabrique » du non-héros réaliste-naturaliste s'inscrit également à travers une remise en cause des critères moraux du héros traditionnel. Nous en analyserons trois dont découlent les autres : le courage, la connaissance et la sagesse.

On ne rappellera pas l'importance du courage dans l'histoire littéraire du héros. Si grande soit l'hétérogénéité que contient ce terme, cette vertu n'a eu de cesse de s'affaiblir au cours des siècles, entraînant un affaiblissement du héros lui-même. Durant l'Antiquité gréco-latine, le courage s'est d'abord manifesté par les armes puis, ce furent les aventures qui témoignèrent de la vaillance des chevaliers errants au Moyen-Âge. Entre le XVIe et le XIXe siècle, le courage mental a pris le relais de la hardiesse physique et guerrière : cela peut aller de la grandeur d'âme à la simple prise de décision.

Un paradigme se dessine clairement dans la construction de l'esthétique du personnage réaliste-naturaliste : celui de la lâcheté, de la complaisance et de la mollesse, qui mène inéluctablement à une poétique de l'échec. C'est un des fils d'Ariane de notre typologie du héros réaliste-naturaliste. Hormis Félicité et Étienne, véritables combattants du quotidien, toutes nos figures contiennent en elles cette faiblesse. La lâcheté revêt des formes diverses : tantôt, ce peut être un manque d'énergie ou de vigueur morale qui témoigne d'une abdication devant l'effort, tantôt un manque de bravoure, notamment devant un danger, tantôt encore un manque de dignité, de loyauté qui porte à des actions basses, viles ou cruelles.

Sur cette échelle de la lâcheté, se trouve en bas Frenhofer. Le peintre est un homme passionné, dévoué corps et âme à la création artistique. S'il ne ménage aucun effort pour parvenir à la perfection picturale, on décèle cependant une forme de lâcheté. Elle intervient au moment où ses deux acolytes lui demandent de leur montrer sa Belle-Noiseuse. La réaction de Frenhofer, instinctive, frise l'agressivité : « Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois la perfectionner encore » (p.34). La décennie qu'il a passé à peindre sa Catherine Lescault n'a pas fait accéder Frenhofer à la satisfaction. Son argument de perfectionnement pourrait en cacher un autre, beaucoup moins reluisant pour le vieil homme, celui de la peur du regard des autres, et tout particulièrement, des artistes, sur son œuvre-maîtresse. Cette hypothèse peut se confirmer lorsque Porbus tente une seconde fois sa chance en évoquant la charmante Gillette et que Frenhofer lui répond à la négative en invoquant un tout autre argument : « Comment ! s'écria-t-il enfin douloureusement, montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile sous lequel j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! » (p.58). Le fait que le vieillard change d'argument pour expliquer son refus est peut-être le signe que l'explication est à chercher vers un contenu plus implicite, celui d'une peur de révéler son œuvre au grand jour, celle de l'artiste qui a peur d'être repoussé et dénié par ses contemporains.

Les femmes placent plutôt leur lâcheté du côté d'un manque d'énergie, d'une abdication devant l'effort. Tout au long de *L'Assommoir*, Gervaise va progressivement accepter ce qu'elle avait toujours catégoriquement refusé. Après sa liaison ratée, elle se fait la promesse de ne plus se mettre en ménage mais quelques années plus tard, elle épouse Coupeau. Elle, qui « ne voulait pas boire » va devenir la compagne de bar de son mari. Le folio 122 de *L'Assommoir* stipule explicitement : « Son idéal, ne pas être battue et manger »[232]. Ce manque de volonté lui fait même renier ses valeurs, de fidélité par exemple. Elle cède, comme impuissante, aux avances de son ancien amant : « Lentement, il la baisa sur l'oreille, ainsi qu'il la baisait autrefois pour la taquiner et l'étourdir. Alors, elle fut sans force, elle sentit un grand bourdonnement, un grand frisson descendre dans sa chair » (p.324). La succession de tous ces laisser-aller explique, en partie, l'échec professionnel et familial de Gervaise dont la fin ne pouvait être que funeste. Jeanne s'apparente, en ce sens, à la blanchisseuse mais son niveau social aidant, sa chute sera moins spectaculaire. L'ensemble du roman va évoquer une dialectique efficace

232 Émile Zola, *Ébauche* de *L'Assommoir*, BN, ms, NAF 10271, f°122.

d'un Julien agissant et d'une Jeanne pensante. La résignation désemparée a pris la place de la révolte. Face à Julien qui la délaisse et la trompe, Jeanne multiplie les précautions et les soins, dont les nombreuses locutions verbales sont les témoins : « essayer de », « se hasarder à »... De la même manière, elle se résigne à pardonner la relation adultérine de Julien lorsque l'abbé Picot tente d'obtenir la réconciliation des époux : « Alors le prêtre prit la main du jeune homme, et, l'attirant près du lit, la posa dans la main de sa femme. Il appliqua dessus une petite tape comme pour les unir d'une façon définitive; et, quittant son ton prêcheur et professionnel, il dit, d'un air content : "Allons, c'est fait : croyez-moi, ça vaut mieux » (p.144). Sa passivité extrême et sa candeur l'apparentent à Frédéric dont elle reprend l'insatisfaction chronique. Dans le même temps, sa lourdeur terrienne la rapproche du tempérament de Félicité.

Dans *Pierre et Jean*, le problème est encore différent. La lâcheté prend la forme de la mollesse et du non-dit. L'ensemble du roman est basé sur le secret de la naissance de Jean, autour de laquelle se cristallise un véritable tabou. *Pierre et Jean* est ainsi un roman familial, au sens où l'entendirent Freud puis Marthe Robert : il s'agit du récit d'une quête des origines où rien n'est dit, où tout est à chercher et trouver. Si les dialogues sont très nombreux dans l'œuvre, il est patent qu'ils traduisent la plupart du temps une difficulté, voire une impossibilité à communiquer. Bien des échanges s'achèvent sur des fins de non-recevoir ou sur le brusque départ d'un des protagonistes. Le dialogue qui clôt le premier chapitre du couple Roland cesse avec l'éloignement du mari : « Tiens, je vais me coucher. Bonsoir. C'est égal, en voilà une veine, une rude veine !" Et il s'en alla, enchanté, malgré tout, et sans un mot de regret pour l'ami mort si généreusement » (p.53). Tout est à deviner : si la mère Roland vit sur le non-dit, Maupassant joue également de l'implicite dans le roman. La promenade initiale en mer se présente sous l'apparence d'une paisible partie de pêche familiale; c'est au lecteur d'appréhender les indices d'un conflit larvé et d'un déséquilibre profond. Le rassemblement des personnages sur la barque du père Roland agit comme un leurre : chacun demeure seul, séparé des autres par sa propre préoccupation et qu'aucun dialogue véritable ne leur permettra de partager. Quant le père Roland ne s'intéresse qu'au produit de sa pêche, Madame Roland ne songe qu'à goûter la douceur d'une ballade maritime.

Dans *La Peau de Chagrin*, Raphaël, malgré quelques instants de volonté énergique, manque souvent de courage et de hardiesse, comme en atteste sa décision de mettre fin à ses jours au

début du roman. Cet épisode est doublement lâche : l'acte du suicide est vu comme une abdication à la vie, une fuite en avant. Mais cette lâcheté est en quelque sorte doublée dans la mesure où il n'a même pas le courage de mettre son plan à exécution, prenant d'abord comme prétexte une remise à plus tard : « Une mort en plein jour lui parut ignoble, il résolut de mourir pendant la nuit, afin de livrer un cadavre indéchiffrable à cette société qui méconnaissait la grandeur de sa vie » (p.72).

Mais celui qui incarne le plus cette lâcheté est incontestablement Frédéric. Flaubert fait accomplir à son personnage un trajet qui lui fait traverser différents milieux sans que le jeune homme ne soit jamais capable de choisir. Il se piège lui-même en idéalisant une passion pour une femme érigée en idéal inaccessible. La lâcheté va jusqu'à le mener à la trahison de son ami Deslauriers auquel il avait promis quinze milles francs pour la fondation d'un journal. C'est encore cette même lâcheté qui va engendrer une série de malentendus et de situations faussées dans la deuxième partie : Madame Arnoux croit qu'il est l'amant de Rosanette, Rosanette croit qu'il lui est attaché, Arnoux croit qu'il se bat pour son honneur et vient interrompre un duel qui s'achève dans le grotesque.

Le héros traditionnel antique relève, en outre, de la mystique du souverain : il est celui qui sauve le monde, le renouvelle, inaugurant ainsi une nouvelle étape. C'est en général après avoir accompli son « épiphanie héroïque » qu'il apparaît comme un sauveur. Ce peut être d'une nation, d'une cité, d'une armée ou d'un groupe déterminé d'individus. C'est grâce à ce statut quasi-messianique que le héros devient chef politique, récupère un trône perdu (Œdipe ou Thésée) ou épouse la fille de son prédécesseur. La logique est inversée pour les personnages principaux du corpus. Ce sont eux qui ont besoin de protection et d'assistance.

Certains ne parviennent pas à rencontrer l'aide salvatrice et finissent par en mourir. Ainsi de Frenhofer dont la solitude provoquée par son exil intérieur engendrera une folie. Le vieux peintre confond tellement son être avec son être créatif que pour se donner la mort, il doit faire « mourir » ses peintures : « Il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles » (p.71) . Les seuls personnages qui auraient pu l'extirper de cette confusion, Porbus et Poussin, prononcent la phrase qui va assassiner l'artiste : « Il n'y a rien sur sa toile » (p.69). Personne non plus pour sauver Gervaise. Si tout le monde est témoin pendant des mois du fait qu'« elle dégringolait plus bas encore, acceptait les dernières avanies, mourait un peu de faim tous les jours » (p.516), aucune bonne âme ne viendra l'arracher à la pauvreté et à l'alcool; elle finira

par en succomber : « Même on ne sut jamais au juste de quoi elle était morte. On parla d'un froid et chaud. Mais la vérité était qu'elle s'en allait de misère, des ordures et des fatigues de sa vie gâtée. Elle creva d'avachissement, selon le mot des Lorilleux. Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours ; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche » (p.517).

Si d'autres ont été sauvés, leur obsession, leur monomanie ont finalement eu raison d'eux. Raphaël, en voulant se suicider, apparaît d'emblée comme l'anti-héros par excellence, à la fois lâche, inutile à la société et à autrui. Une indistinction est posée sciemment par le narrateur quant à la nature de ce sauvetage. Il peut s'agit d'une contingence météorologique : « Mauvais temps pour se noyer » (p.71) ou de l'intervention de la vieille dame qui prononce ces paroles. L'acquisition de la peau de chagrin étant un salut artificiel, factice, c'est Pauline qui va tenter de sauver le jeune homme en se suicidant. Finalement, la peau de chagrin aura raison de lui. Les autres personnages, au lieu de sauver et de guérir, n'auront de cesse de réclamer l'aide des autres. Frédéric, s'il revient à plusieurs reprises au domicile maternel, vient réclamer un appui financier ou moral. Lorsqu'il part au Havre pour visiter son oncle dont il doit recevoir un héritage, on apprend que sa mère lui a remis « la somme indispensable » (p.11) pour effectuer le voyage. Ce voyage, antérieur au début des aventures du jeune homme dans le roman, permet de camper la psychologie du personnage, avant même une quelconque description, dans un état de dépendance et de tutelle vis-à-vis de la figure maternelle.

À la connaissance encyclopédique des héros-honnêtes hommes du XVIe-XVIIe siècles se substitue une ignorance des personnages du corpus.

L'ignorance de Jeanne émane principalement de son éducation. La jeune fille appartient à une génération pour laquelle l'instruction, facultative, est davantage la marque du rang social et l'assurance de la moralité que le véhicule d'un savoir scientifique. Le lecteur ignore le contenu des savoirs que Jeanne a reçus au couvent mais sa catastrophique nuit de noces lui fournit un indice significatif. Son éducation probablement trop chaste ou son idiosyncrasie par trop idéaliste l'ont rendu inapte à comprendre « les choses humaines » (p.28). C'est son père qui tente, trop tard, au travers d'un laïus embarrassé, de révéler à la jeune mariée une réalité encore couverte du manteau de Noé. Mauvais tribun, il termine par ces paroles surprenantes dans la bouche d'un individu aussi libéral : « Je ne puis t'en dire davantage, ma chérie; mais

n'oublie point ceci, seulement ceci, que tu appartiens tout entière à ton mari » (p.80). L'inadaptation et la naïveté de Jeanne n'est pas seulement culturelle. Derrière le défaut de connaissances positives se cache aussi une ignorance plus profonde. Jeanne ignore ce qu'elle ne veut pas connaître; c'est ici le mystère de sa personnalité, avec son entêtement, ses contradictions, le refus passif du réel. Sa sédentarité expliquerait également cette naïveté extrême. Ne connaissant ni le monde ni la société, Jeanne tient des propos bêtifiants à propos de l'avenir de son fils : « Que serait-il ? Tantôt elle le voulait grand homme, renommé, puissant. Tantôt elle le préférait humble et restant près d'elle, dévoué, tendre, les bras toujours ouverts pour maman » (p.174). La méditation qui va suivre la mort de sa mère fournit un autre exemple de la simplicité niaise de la jeune femme. Dans son soliloque ambigu, le pathos de la situation le dispute à la banalité d'un développement fourre-tout sur la survie de l'âme : « Tout n'était donc que misère, chagrin, malheur et mort. Tout trompait, tout mentait, tout faisait souffrir et pleurer. Où trouver un peu de repos et de joie ? Dans une autre existence sans doute ! Quand l'âme était délivrée de l'épreuve de la terre » (p.180-181). Sa naïveté prend également la forme de la bondieuserie; après qu'elle eut été enceinte, « inondée d'une joie délirante, elle ferma sa porte chaque soir, se vouant, dans un élan de reconnaissance vers la vague divinité qu'elle adorait, à une chasteté éternelle » (p.194). Sa dévotion mariale n'a rien à envier à l'idolâtrie psittaciste de Félicité ! Cette dernière est dénuée de toute forme de connaissance et de culture scolaire. Son unique savoir vient de la géographie illustrée par Bourais à Paul : « Ce fut même toute son éducation littéraire » (p.29). La servante ne sachant ni lire ni écrire, elle doit systématiquement avoir recours à Madame Aubain pour des actes anodins de la vie quotidienne : « Ne sachant lire aucun des deux, elle eut recours à sa maîtresse » (p.49). Cette ignorance, d'origine sociale et culturelle, n'est même pas contrebalancée par un éventuel bon sens. La servante n'a aucun sens commun, comme en atteste ce passage d'*Un cœur simple* : « Dès lors, Félicité pensa exclusivement à son neveu. Les jours de soleil, elle se tourmentait de la soif quand il faisait de l'orage craignait pour lui la foudre » (p.47). Incapable de comprendre la distance qui la sépare de son neveu, elle se tourmente inutilement. Ce qui est frappant, c'est qu'aucune évolution morale n'apparaît chez Félicité : le jour de sa mort, elle est aussi ignorante que le jour où Théodore l'abandonna. Peu de renseignements nous sont donnés quant à l'éducation qu'a reçu Gervaise, notamment parce que *L'Assommoir* s'ouvre au moment où Gervaise a vingt-deux ans. Les folios 120 et 121 signalent tout de même les éléments

suivants : « Gervaise, née en 1828, 22 ans en 1850, bancale de naissance, la cuisse droite déviée et amaigrie, reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eues à endurer dans une heure de lutte et de soûlerie furieuse, grande fille fluette, avec une jolie petite face ronde ; son infirmité est presque une grâce ; - a un enfant à quatorze ans, Claude, de Lantier, ouvrier tanneur à peine âgé de dix-huit ans ; quatre ans plus tard en a un autre enfant Étienne ; - se sauve à Paris dans les premiers jours de février avec son amant, en 1850 ; Claude a huit ans et Étienne quatre ans ; - est abandonnée par Lantier trois mois après son arrivée, dans les premiers jours de mai […]. J'ouvre donc la scène un jour où elle est allée laver le linge, le jour même de l'abandon »[233]. L'implicite est clair : partie tôt du domicile familial, Gervaise n'a reçu aucune éducation, qu'elle soit scolaire ou religieuse; probablement est-elle également analphabète.

Si certains hommes du corpus, Raphaël et Étienne, ont en eux une forme d'ignorance, cette dernière est assumée en ce sens qu'elle est prise en charge, acceptée. En effet, ils tentent de se soulever de cette inculture par la lecture et la fréquentation de la société. Cette idée met au jour une interrogation fondamentale : pourquoi les hommes parviennent-ils, ou tout du moins, essaient-ils de s'extirper de leur ignorance alors que les femmes, toutes classes sociales confondues, semblent condamnées à la naïveté et à l'obscurantisme ? La réponse est à chercher dans la condition féminine au XIXe siècle et sur son oppression dans une société où les institutions sont dominées par l'homme. Que l'on soit servante, blanchisseuse ou fille de baron, la femme est enfermée dans son appartenance sexuelle, ce que Chantal Bertrand-Jennings nomme « l'autre mal du siècle »[234] à propos des écrivaines romantiques du XIXe siècle. Dans cette société conservatrice où la modération des sentiments et la discrétion des sensations sont prisées, les femmes sont obligées de taire leurs émotions, y compris et surtout les plus douloureuses. Et taire cela ne va pas sans conséquence sur leur état psychique. Face aux inconstances d'un Julien ou d'un Auguste, les femmes ont du mal à s'ouvrir aux autres, à faire preuve de curiosité et, par voie de conséquence, à apprendre.

Contrairement à elles, Étienne est avide de connaissances et se donne les moyens d'accéder à une certaine forme de connaissance. Conscient de son « manque d'instruction, qui le rendait embarrassé et timide, dès qu'il se trouvait devant un monsieur en redingote » (p.282), le jeune

233 Émile Zola, *Ébauche* de *L'Assommoir*, BN, ms, NAF 10271, f°120-121.

234 Chantal Bertrand-Jennings, « Un Autre mal du siècle. Le romantisme des romancières 1800-1846 » in *Clio*, Presses Universitaires du Mirail, 2005, *Clio*, 2006/2 n°24, p.322.

homme plonge à corps perdu dans la lecture et la réflexion révolutionnaire. La première étape est donc la prise de conscience de son ignorance : « Et sa première étape fut de comprendre son ignorance. Une honte secrète, un chagrin caché le rongèrent dès lors : il ne savait rien, il n'osait causer de ces choses qui le passionnaient, l'égalité de tous les hommes, l'équité qui voulait un partage entre eux des biens de la terre. Aussi se prit-il pour l'étude du goût sans méthode des ignorants affolés de science » (p.216-217). Se mettant à lire sans méthode et pêle-mêle des journaux engagés, des brochures, traités d'économie politique ou même un livre de médecine, il acquiert une connaissance pointue dans le domaine révolutionnaire. Ce savoir est crucial pour le jeune homme dans la mesure où il est LE moyen de prendre le pouvoir à la classe bourgeoise. C'est ce que le narrateur affirme pour Étienne au discours indirect libre : « C'était pour ça, nom de Dieu ! Et pour d'autres choses, que tout péterait un jour, grâce à l'instruction » (p.220). La raison qui guide Raphaël à apprendre et à étudier apparaît comme moins glorieuse, conforme à son tempérament individualiste. Rêvant de renommée et de reconnaissance, il étudie sans relâche dans sa modeste chambre du quartier latin. Si l'idée le réjouit au départ : « Je me réjouissais en pensant que j'allai vivre de pain et de lait, comme un solitaire de la *Thébaïde*, plongé dans le monde des livres et des idées, dans une sphère inaccessible, au milieu de ce Paris si tumultueux, sphère de travail et de silence, où, comme les chrysalides, je me bâtissais une tombe pour renaître brillant et glorieux » (p.166), l'étude se fait dans la privation et la pauvreté. Pour écrire sa *Théorie de la volonté*, le jeune homme a appris « les langues orientales, l'anatomie, la physiologie » (p.173) et toute sa jeunesse finalement s'est déroulée dans une ambiance studieuse et livresque : « Depuis l'âge de raison jusqu'au jour où j'eus terminé ma théorie, j'ai observé, appris, écrit, lu sans relâche, et ma vie fut comme un long pensum » (p.173).

Ultime critère moral du héros : sa sagesse, son expérience qui le fait parvenir à une vérité universelle. Si ce critère est apparu tardivement dans l'histoire du mot « héros », il devient incontournable dès le XVIIIe siècle. Grâce à son esprit affuté, le héros est un individu mature, modéré, capable de prendre les plus sages décisions. Exceptés Félicité et Pierre et Jean, tous les personnages du corpus apparaissent comme opposés à ce modèle primaire. Le fait que les œuvres présentent, au début, des personnages jeunes a pour corollaire une inexpérience de ces derniers. Raphaël, avant même d'être appelé par son nom, est reconnu en tant que « jeune homme » (p.61) ou que « jeune inconnu » (p.73). Il est significatif, dans la scène augurale de

La Peau de chagrin, que les habitués devinent immédiatement la jeunesse néophyte de Raphaël : « Au premier coup d'œil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère […]. La verte vie de la jeunesse y luttait encore avec les ravages d'une impuissante lubricité » (p.66). Son inexpérience est telle qu'un des joueurs s'exclame prophétiquement : « C'est un cerveau brûlé qui va se jeter à l'eau, répondit un habitué en regardant autour de lui les joueurs qui se connaissaient tous » (p.68). Un autre joueur, plus pragmatique, décèle son inexpérience à une stratégie peu conventionnelle de jeu : « Ce n'est pas un joueur, reprit le banquier, autrement il aurait groupé son argent en trois masses pour se donner plus de chances » (p.69). De même, quelques pages plus loin, l'antiquaire traite le jeune homme de « jeune étourdi » (p.103) lorsque ce dernier pense que tous ses vœux vont dans l'instant s'exaucer. Cette jeunesse est d'autant plus frappante qu'elle est mise en relief par le contraste avec la vieillesse du marchand. Outre sa jeunesse, Raphaël apparaît à certains passages du texte comme un être irresponsable, le personnage allant même jusqu'à faire l'apologie de la débauche, dans une perspective qui, a posteriori, rappelle Baudelaire : « La débauche est certainement un art comme la poésie, et veut des âmes fortes » (p.251).

L'inexpérience d'Étienne est tout aussi frappante, que ce soit dans le domaine du savoir intellectuel ou du travail minier. Le troisième chapitre insiste sur les difficultés que rencontre le jeune homme dans la compréhension du mécanisme des machines : « Les cages, au milieu de ce branle-bas, apparaissaient et s'enfonçaient, se vidaient et se remplissaient, sans qu'Étienne comprît rien à ces besognes compliquées. Il ne comprenait bien qu'une chose : le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente » (p.73). Les conditions extrêmes du métier rendent malade le novice, comme en atteste l'énumération suivante : « Certes, il se croyait brave, et pourtant une émotion désagréable le serrait à la gorge, dans le tonnerre des berlines, les coups sourds des signaux, le beuglement étouffé du porte-voix, en face du vol continu de ces câbles » (p.78-79). L'inexpérience d'Étienne le rend vulnérable aux fluctuations de température, au glissement du sol, etc... : « Étienne, rudement, se heurta la tête. Sans la barrette de cuir, il avait le crâne fendu […]. Pas un des ouvriers ne se cognait, ils devaient connaître chaque bosse, nœud des bois ou renflement de la roche. Le jeune homme souffrait aussi du sol glissant, qui se trempait de plus en plus […]. Mais ce qui l'étonnait surtout, c'étaient les brusques changements de température » (p.83).

L'inexpérience de Jeanne se manifeste, elle, dans une naïveté surprenante qui prend tantôt la

forme d'une niaiserie tantôt la forme de la rêverie clichesque. C'est avec un lyrisme convenu que la jeune femme s'extasie, en arrivant aux Peuples, sur la « molle blancheur de la nuit » (p.38), face à une lune qui « achève son voyage à travers le ciel » (p.40) jusqu'à ce que « l'astre clair » (p.51) finisse par céder la place à « l'immense globe flamboyant » (p.40). Le fait que Jeanne ait été élevée au couvent du Sacré-Cœur n'est pas non plus anodin. Coupé du tumulte de la vie mondaine, le pensionnat religieux est un espace clos destiné à protéger les jeunes filles pubères des influences du milieu extérieur ou à éviter que leurs propres pulsions ne rencontrent un objet sur lequel elles puissent s'exercer. Si le baron a tenu à ce que sa fille y entre, c'est pour pouvoir « la tremper lui-même dans un bain de poésie raisonnable; et, par les champs, au milieu de la terre fécondée, ouvrir son âme, dégourdir son ignorance à l'aspect de l'amour naïf, des tendresses simples des animaux, des lois sereines de la vie » (p.28).

Contrairement à elle, la blanchisseuse de *L'Assommoir* n'est en rien naïve mais elle connaît une autre forme d'aberration : celle du manque de modération. L'exemple du choix du papier peint pour sa boutique en fournit la juste illustration : « Gervaise voulait un papier gris à fleurs bleues, pour éclairer et égayer les murs. Boche lui offrit de l'emmener ; elle choisirait. Mais il avait des ordres formels du propriétaire, il ne devait pas dépasser le prix de quinze sous le rouleau. Ils restèrent une heure chez le marchand, la blanchisseuse revenait toujours à une perse très gentille de dix-huit sous, désespérée, trouvant les autres papiers affreux » (p.161-162). Au lieu de respecter le choix financier du propriétaire, seule contrainte à son choix, elle décide de privilégier le plaisir et l'esthétique. Plus tard, accablée de dettes, Gervaise continuera pourtant à dépenser sans compter. C'est ce qu'indique le narrateur au chapitre neuf : « Quand on lui fermait un crédit dans une maison, elle en ouvrait un autre dans la maison d'à côté. Elle brûlait le quartier, elle avait des poufs tous les dix pas » (p.338). Quelques lignes plus loin, Zola fait un clin d'œil quelque peu ironique sur le manque de modération de Gervaise à travers la métaphore alimentaire : « Ça tournait à la dégringolade lente, le nez davantage dans la crotte chaque semaine, avec des hauts et des bas cependant, des soirs où l'on se frottait le ventre devant le buffet vide, et d'autres où l'on mangeait du veau à crever » (p.338-339). La blanchisseuse ne sait jamais trouver le juste milieu; et cet équilibre aurait été un garde-fou pour sa survie.

Pour Frédéric, nous évoquerons son inconséquence, son impertinente insouciance. À la fin du chapitre cinq de la deuxième partie, un épisode révèle l'impulsivité de Frédéric et son

détachement par rapport aux événements. Alors qu'il fait sa cour à Louise et que le Père Roque l'a emmené visiter ses propriétés, le jeune homme trouve en rentrant chez sa mère trois lettres : une de M. Dambreuse l'invitant à dîner, une de Rosanette qui lui demande de l'argent, une autre encore de Deslauriers qui tente de le convaincre de ne pas rentrer à Paris. Frédéric réagit par impulsivité en décidant de rejoindre Paris et finit par mentir à son entourage : « Pour motiver son voyage, Frédéric inventa une histoire; et il partit, en disant à tout le monde et croyant lui-même qu'il reviendrait bientôt » (p.266). Le jeune homme n'est qu'un oisif qui ne peut vivre qu'en dépensant sa fortune. Après avoir été ruiné et avoir hérité de son oncle une somme considérable, Frédéric joue sans cesse avec ses biens, ne pensant jamais à les faire fructifier. De même, Frédéric ne donne aucune suite à la proposition de M. Dambreuse de le faire rentrer au Conseil d'État et perd d'autres occasions par simple négligence.

Enfin, Frenhofer fait figure de personnage dénué de toute sagesse. En fait, on assiste à une sorte de dédoublement du peintre, à l'origine pourtant doué et raisonnable, en personnage exalté, frénétique. Sa passion l'a vieilli prématurément, le rendant de moins en moins lucide. À la fin de la première partie, Porbus constate : « Le voilà en conversation avec son esprit ! » (p.38) tandis que Poussin voit en lui « une complète image de la nature artiste, de cette nature folle à laquelle tant de pouvoirs sont confiés, et qui trop souvent en abuse » (p.39). Frenhofer est clairement une incarnation littéraire de la folie artistique. Il est le vieux fou qui brûle ses toiles. De ce fait, il incarne plus largement un archétype balzacien : l'homme entièrement possédé par une monomanie et qui finit par être victime de cette passion : l'amour, l'avidité, la peinture ! Cette folie s'exerce au sein même de son art. En effet, en voulant réconcilier deux écoles, deux manières de peindre dans une même toile, Frenhofer exprime une sorte de schizophrénie, à la fois tragico-dramatique et avant-gardiste.

IV) Le héros comme « fait de structure »

Pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon dans *Texte et idéologie*, le héros entendu comme personnage principal d'une œuvre est un « fait de structure ». Depuis la naissance du roman, le personnage principal de l'action s'est toujours révélé être un héros. Un personnage principal remplit des rôles actanciels et thématiques et il est à l'origine des grandes fonctions distributionnelles qui assurent la dynamique interne du récit; tandis qu'un personnage secondaire ne remplit en général que des rôles thématiques et son action se situe du côté des fonctions intégratives. Tant et si bien que les seconds sont soit des porte-paroles (Philippe Hamon donne l'exemple de Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris* qui a pour seule fonction d'introduire le lecteur au monde des Halles), soit des adjuvants, soit des enjeux dans la quête, parfois conflictuelle, des premiers. D'autre part, un personnage principal renvoie à des valeurs de façon complexe tandis qu'un personnage secondaire le fait de façon, en général, univoque. En fait, seuls les personnages principaux relèvent de l'*ipséité* et sont dotés d'une véritable identité narrative qui témoigne qu'au terme du récit, ils ne sont plus les mêmes qu'au début; les personnages secondaires, relèvent, eux, de la *mêmeté*, évoluant peu. Deux œuvres du corpus remettent radicalement en cause le héros comme étant le personnage principal d'une œuvre de fiction : *Pierre et Jean* et *Germinal*.

Avec *Pierre et Jean*, Maupassant reconsidère ce critère définitoire de personnage principal unique en posant le problème du dédoublement héroïque. Une interrogation sous-tend l'ensemble du roman : un héros peut-il supporter de partager l'affiche avec autrui ? Il convient d'abord de rappeler que Maupassant nourrit une obsession sur le thème du double. *Le Horla* présente, ainsi, sur le mode fantastique, un dédoublement du sujet, à telle enseigne que la partie clivée du moi finit par gagner son autonomie complète à l'égard de l'autre : « On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? Moi sans doute ? Ce ne pouvait être que moi »[235]. L'écriture est ici au plus près de la peinture de l'être puisque celui-ci est le lieu d'une déchirure intérieure si entière qu'une partie de ce moi va se détacher de l'autre au point de se voir attribuer un nom par celle-ci. Dans *Pierre et Jean*, les deux personnages sont bien distincts mais ils posent le problème de la représentation du double inversé et du dédoublement héroïque. En effet, nous avons remarqué, dans l'étude de cas consacrée à ce roman, que Maupassant avait mis tout en

235 Guy de Maupassant, *Le Horla* in *Œuvres complètes*, Louis Conard, 1927, p.15.

œuvre pour créer un équilibre parfait entre les deux actants. Trois chapitres étaient consacrés à Pierre puis à Jean : ce sont donc les deux actants principaux du récit autour desquels gravitent les autres personnages. En ce sens, ce sont bien des « faits de structure » en ce qu'ils hiérarchisent le système des personnages mais lorsque Philippe Hamon propose ce concept, il pense avant tout au héros central et unique. Autre élément qui, en les dissociant, permet de réunir les deux frères pour en faire un couple : leur opposition radicale dans tous les domaines. Jean est blond; fort bien, Maupassant lui fabrique un frère brun. L'un est colérique; l'autre sera valétudinaire. L'un ne va jamais sans l'autre : mieux, l'un fait avancer l'autre. C'est parce que Jean hérite de son père caché que Pierre va entamer des recherches sur son origine. L'action avance parce que Pierre va sans cesse se positionner, par jalousie, par rapport à Jean. L'un renvoie à l'autre et l'interrogation rhétorique que posait Boris Vian dans *L'Herbe rouge* : « Quoi de plus seul qu'un héros ? »[236] réactualise le rapport entre les deux personnages. Pierre renvoie à Jean et vice-versa en ce sens que le couple est à la recherche du même secret. C'est l'idée que développe Louis Forestier dans *Maupassant, Romans* : « Pour l'un et pour l'autre c'est bien la même progression à la fois lucide et angoissée vers un secret dont le dernier mot ne sera jamais découvert »[237]. L'innovation considérable de Maupassant, c'est d'offrir ici un héros constitué d'un couple de frères ennemis.

Zola va utiliser une toute autre technique pour décentraliser l'attention portée au héros. Si Étienne demeure le personnage principal de *Germinal*, sa place est réduite par la multitude de personnages secondaires qui peuplent le roman, l'importance de la foule et du « personnage-res ». Il est significatif qu'Étienne soit absent ou ait un rôle figuratif dans plusieurs chapitres au profit de la foule, de la masse. Étant donné que la critique littéraire évoque fréquemment la foule des mineurs comme personnage collectif, nous offrirons comme exemple significatif la foule des femmes opérant la castration de Maigrat. Les femmes devenues « louves » autorisent la manifestation de ce que Gustave Le Bon nomme le devenir ultime de la foule, à savoir la désinhibition de la pulsion de meurtre. Ce crime cristallise à la fois le fantasme du viol collectif et la simple pulsion sexuelle. Cette mise en scène de la foule permet à Zola d'exhiber le potentiel devenir animal de l'homme, ce qu'Étienne seul n'aurait pu signifier. De même, le jeune mineur, représentant ambigu d'un peuple touché par l'atavisme et par

236 Boris Vian, *L'Herbe rouge*, in *Oeuvres Romanesques Complètes*, tome II, La Pléiade, Gallimard, 2010, p.335.

237 Louis Forestier, notice des romans de Maupassant, La Pléiade, Gallimard, 1987, p.1492.

l'ambition personnelle, ne pouvait incarner à lui seul la marche des mineurs vers la justice sociale : il fallait bien une foule sublime de mineurs pour la représenter.

Il est significatif que Zola commence dans l'*Ébauche* de *Germinal* par faire l'économie du personnage principal (contrairement à l'*Ébauche* de *L'Assommoir* dans laquelle Gervaise apparaissait dès les premiers feuillets). Dans les treize premiers feuillets, c'est la foule des houilleurs qui est opposée au Capital. Étienne n'apparaît qu'au f°415 et comme simple amant de Catherine. Zola hésite pendant toute la première partie de l'*Ébauche* pour savoir qui sera son « personnage principal ». Il note encore, au f° 436 : « Étudier le personnage de Catherine de façon à le faire central et intéressant. Il faut qu'il emplisse le livre, si je veux obtenir beaucoup d'intérêt. Ne pas le faire passif, idyllique, trouver une lutte humaine, quelque chose de poignant en elle »[238]. Car c'est encore à travers un personnage de femme qu'il veut montrer l'asservissement de la misère et de l'hérédité. Comme Gervaise, « il faut que Catherine meure. (...) Morte de misère *excellent*, morte de la mine » (f^{os}416-417)[239]. Pour Zola, la femme est un personnage plus efficace sur le plan dramatique et sur le plan romanesque, parce qu'elle lui permet d'exprimer plus facilement une certaine vision des mœurs ouvrières (mœurs relâchées, prédominance de l'instinct, importance du corps...).

B) L'exécution de la « symphonie héroïque »

Tous les efforts des écrivains réalistes-naturalistes du corpus n'auront finalement pas suffi à éviter la tentation héroïque. Leurs personnages, si médiocres soient-ils, deviennent envers et contre tout des héros. Se met alors en place que ce Pierre-Henri Simon nomme la « symphonie héroïque »[240] dans *Le procès du héros*. Trois raisons expliquent cette transfiguration : leur parcours initiatique, leur sacralisation et leur pouvoir d'identification.

238 Émile Zola, *Ébauche* de *Germinal*, BN, ms, NAF 10307, f°436.
239 Émile Zola, *op.cit.*, f°416-417.
240 Pierre-Henri Simon, P*rocès du héros : Montherlant, Drieu La Rochelle, Jean Prévost*, « Pierres Vives », Éditions du Seuil, 1950.

I) Le parcours initiatique

Le personnage devient inexorablement héros parce qu'il suit une sorte de parcours initiatique dont on peut dégager les différentes étapes. C'est Joseph Campbell dans *Le Héros aux mille et un visages* qui théorise ce phénomène. Le critique américain soutient qu'il existe un parcours type du héros et que toutes les cultures partagent ce même archétype qui s'exprime à travers les différents mythes. Il expose les conditions de départ, les stades de développement et les buts atteints par le héros lors de son parcours. Le parcours type est pour le critique une sorte d'« amplification de la formule exprimée dans les rites de passage : séparation-initiation-retour »[241]. En d'autres termes, le héros est toujours celui qui s'aventure hors de son monde familier et personnel pour pénétrer dans un lieu de merveilles surnaturelles; il y combat des éléments fabuleux et le terme de ce combat se solde toujours pas une victoire éclatante. S'ensuit le retour du héros plein de ce qu'il a remporté pour autrui. Énée descendit aux Enfers, franchit la redoutable rivière des morts, jeta un gâteau au gardien Cerbère et s'entretint avec l'ombre de son père défunt. Tout lui fut révélé : la destinée des âmes, le sort de Rome qu'il allait fonder et de quelle façon éviter les épreuves ou savoir les endurer. Il regagna le monde par la Porte d'Ivoire pour y accomplir son œuvre. Ce parcours peut prendre des formes diverses selon la civilisation et l'époque durant lesquelles l'aventure se déroule : ce peut être par de vigoureux récits chez les Grecs, d'imposantes histoires chez les Romains ou de grandes légendes comme dans la Bible. Nous constaterons que des traces de ce schème, porté toutefois à un tout autre degré, apparaissent lors du parcours du personnage réaliste-naturaliste, ainsi héroïcisé. En somme, les écrivains naturalistes réactualisent, consciemment ou non, ce parcours type ancestral.

1) La séparation

La première grande étape, celle du départ, se subdivise chez Campbell en cinq phases : l'appel de l'aventure, le refus de l'appel, l'aide surnaturelle, le passage du premier seuil et la plongée dans l'obscur royaume. Ces subdivisions n'apparaissent pas toutes dans le schème du héros

241 Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010, p.36.

naturaliste, ne serait-ce que pour un motif d'ordre générique. En effet, l'aide surnaturelle présuppose l'apparition d'éléments merveilleux, propres au genre merveilleux; or, le mouvement réaliste-naturaliste se situe à l'exact opposé de ce genre. Les composantes de la fiction naturaliste n'accepte dans son giron quelque élément merveilleux que ce soit, cette aide surnaturelle ne peut donc se donner à lire.

Revenons à la première subdivision, celle de l'appel de l'aventure. Cette expression signifie que le destin a sommé le personnage et que son centre d'intérêt l'a fait passer de son milieu habituel à un lieu inconnu. Ce lieu, tantôt concret (un pays lointain, une haute cime), tantôt abstrait (un état de rêve profond), représente un espace de tourments, de souffrances ou d'exploits surhumains. Et ce qui va pousser le héros à prendre la route peut être un simple geste maladroit comme un détail fortuit. Si le corpus ne présente aucun lieu qui ressemble à une forêt épaisse ou un royaume céleste, on constate que le personnage bascule, au début de l'œuvre, d'un milieu familier à une zone qui lui est étrangère. La différence majeure est l'absence d'amplification, d'agrandissement épique ou dramatique que l'on trouve dans ces récits originels. Les personnages ne partent jamais très loin et les lieux n'ont rien d'exotique mais peu importe, ils franchissent tous cette première étape. Chez Émile Zola, le départ des héros est souvent provoqué par une nécessité pécuniaire. Gervaise quitte l'hôtel dans lequel elle vit avec son mari volage et ses deux enfants pour se rendre au Mont-de-Piété. Elle quitte donc la sphère familière de sa chambre pour pénétrer dans ce lieu de tracas financier. L'exclamation de Gervaise : « Et l'on trouve toujours un monde, là-dedans ! » (p.30) reste suffisamment floue pour que l'on puisse imaginer que Gervaise prononce ces mots dans ce sens précis. Ce voyage n'est pas long, le narrateur stipulant qu'elle revint « au bout d'une demi-heure » (p.29). C'est la même nécessité économique qui pousse Étienne à quitter son Sud natal pour la région froide qu'est le Nord. Métaphoriquement, Montsou, c'est le froid ténébreux et inquiétant qu'il va devoir affronter seul. La première parole qu'il prononce, après s'être présenté : « Il n'y a pas de travail ici ? » (p.51) signale la nécessité impérieuse dans laquelle se trouve le jeune homme. En somme, cela relève presque d'une question de vie ou de mort : travailler à Montsou ou mourir de faim et de froid ?

L'esthétique maupassantienne présente un appel vers l'aventure moins sombre. Jeanne quitte le couvent du Sacré-Cœur à Rouen dans lequel elle est restée cinq ans et regagne en compagnie de ses parents la propriété familiale des Peuples à Yvetot. Si l'on observe la carte

de Normandie d'après Georges Bafaro, on constate que trente-cinq kilomètres séparent Rouen d'Yvetot[242]. Le motif provoquant le départ de l'héroïne, la fin de la formation scolaire et religieuse censée garantir la pureté de l'adolescente, est attendu, prévisible. Il a été calculé consciemment par le baron : « Il l'avait tenue là sévèrement enfermée, cloîtrée, ignorée, et ignorante des choses humaines. Il voulait qu'on la lui rendît chaste à dix-sept ans pour la tremper lui-même dans un bain de poésie raisonnable » (p.28). Quant aux frères, c'est l'annonce de l'héritage qui les fait quitter le domicile paternel : « Et [Jean] s'en alla car il désirait être seul pour réfléchir. Pierre, à son tour, déclara qu'il sortait, et suivit son frère, après quelques minutes » (p.52). Cette annonce sonne comme un coup de tonnerre pour les jeunes frères : l'un, abasourdi, part pour réfléchir, l'autre, indisposé, pour tenter de dissiper son malaise grandissant.

Flaubert est plus elliptique sur la véritable nature du départ de ses personnages principaux. Quittant la ferme de Colleville pour rentrer au service de Madame Aubain à Pont-l'Évêque, Félicité peut être mue par deux éléments déterminants et le texte n'aide pas à lever cette ambiguïté. Soit la jeune femme est déçue par son premier amour, Théodore, soit elle est lassée, épuisée des mauvais traitements qu'elle a subis à la ferme. De même, on ignore pourquoi Frédéric retourne à Nogent-sur-Seine « où il devait languir pendant deux mois » (p.11).

L'aventure peut être due à quelque phénomène fortuit qui, au hasard d'une promenade, attire le regard et entraîne le héros loin des chemins battus. Tel est le cas de Raphaël qui décide de quitter le monde vivant pour aller vers le royaume des Ténèbres mais, ici, le motif n'a rien de noble ni d'altruiste. La perte de son dernier sou précipite le désespoir du jeune aristocrate désargenté. Il décide de se donner la mort, presque par hasard, comme le signale l'allure de son pas : il « prit le chemin des Tuileries et traversa le jardin d'un pas indécis. Il marchait comme au milieu d'un désert, coudoyé par des hommes qu'il ne voyait pas, n'écoutant à travers les clameurs populaires qu'une seule voix, celle de la mort » (p.70).

Pourquoi Frenhofer ne connaît-il pas cet appel vers l'aventure ? Deux hypothèses s'offrent à nous. Le peintre est vieux, il a déjà tout vu, tout connu, à l'instar du vieil antiquaire dans *La Peau de chagrin*; il n'a nul besoin d'explorer un ailleurs, un avenir qui est derrière lui. On comprend mieux pourquoi Étienne, Gervaise, Pierre, Jean, Jeanne, Félicité et Raphaël sont de

242 Carte de Normandie d'après Georges Bafaro, La Normandie dans *Une vie*. *Analyses et réflexions sur Une vie*, Ellipses, 1979.

très jeunes hommes et femmes. Ce ne sont pas des êtres « faits » mais en devenir, soumis (car malléables) aux changements de personnalité. Ils sont ouverts à toutes les suggestions, capables de s'émerveiller (au moindre coup de vent chez Jeanne) comme de se lamenter lorsque la vie ne se montre pas conforme à leurs espérances. Les désillusions ne sont plus envisageables chez Frenhofer, individu arrivé à pleine maturité. Deuxième élément de réponse : le provincialisme commun à certains des personnages du corpus (Frédéric, Jeanne, Gervaise qui se sauve à Paris avant que ne débute *L'Assommoir*). Frenhofer est déjà un peintre reconnu par ses pairs et établi en plein cœur de Paris, là où se condensent les artistes. Il n'est pas besoin de « monter » à la capitale pour se faire un nom.

La deuxième subdivision ne constitue pas une étape nécessaire en soi. En effet, le refus de l'appel concerne les héros qui n'ont pas répondu à cet appel de l'aventure. Campbell affirme ainsi : « Refuser l'appel, c'est transformer l'aventure en sa négation. Prisonnier d'un dur et pesant labeur, ou d'une « culture », le sujet perd toute possibilité de s'affirmer par une action signifiante et devient une victime à sauver »[243]. Le fait que *L'Éducation sentimentale* s'ouvre sur le retour de Frédéric à Nogent-sur-Seine est significatif de sa régression. Non seulement il refuse cet appel vers l'ailleurs, fusse-t-il proche géographiquement, mais il se réfugie dans le giron maternel. Ce refus marque ce que Campbell appelle « le refus d'abandonner ce que l'on considère comme son intérêt personnel »[244]. Cette négation de l'aventure, de prime abord, nous aurait fait placer Frédéric dans la catégorie des anti-héros mais, si l'on suit la logique de Campbell, le refus est une étape inhérente au parcours du héros. Nous avons vu que Flaubert reste très laconique quant à la raison du retour de Frédéric mais cela fait sens si l'on considère que le motif est psychanalytique, interne à l'inconscient du sujet, et donc, à ce titre, indicible. Le tout jeune homme est, en ce début de roman, encore impuissant à se débarrasser du moi infantile et la sphère d'idéaux et de liens émotionnels qu'il implique. De même, la lâcheté de Raphaël le conduit au refus de cette « aventure de la mort ». En effet, lorsque le jeune homme aperçoit « la baraque surmontée d'un écriteau où ces paroles sont tracées en lettres hautes d'un pied : SECOURS AUX ASPHYXIES » (p.72), il frissonne. Ce frisson, c'est la prise de conscience qu'il est en bonne santé et qu'il peut donc vivre, même sans le sou. Cette lucidité retrouvée constitue le moteur du refus de l'aventure de l'au-delà.

Il convient de reformuler la troisième subdivision, appelée par Campbell « l'aide

243 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.61.
244 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.61.

surnaturelle »[245] en « figure protectrice ». En effet, il est impensable de parler de « surnaturel » lorsque l'on étudie un corpus de textes réalistes-naturalistes; *La Peau de chagrin* faut figure d'exception, en ce qu'elle contient des éléments directement puisés dans le genre fantastique. Cette aide surnaturelle est offerte par une figure protectrice (souvent une petite vieille ou un vieil homme) qui pourvoit le voyageur d'amulettes contre les forces maléfiques. Campbell signale que « dans les légendes chrétiennes des saints, c'est la Vierge qui tient habituellement ce rôle […]. Dans les contes de fées, ce peut être quelque nain, habitant des bois, sorcier ermite, berger ou forgeron […]. Dans les mythologies […] le rôle atteint l'ampleur des grandes figures du guide, du maître, du passeur, du conducteur des âmes vers l'au-delà »[246]. Que représente l'antiquaire de *La Peau de chagrin* sinon ce guide qui va mener imperceptiblement Raphaël vers sa peau d'onagre ? Le vieillard mène physiquement le jeune homme vers cette originale amulette et, par voie de conséquence, vers la mort : « Retournez-vous, dit le marchand en saisissant tout à coup la lampe pour en diriger la lumière sur le mur qui faisait face au portrait, et regardez cette PEAU DE CHAGRIN » (p.94-95). Le vieillard est certes un marchand de mort, une « espèce de fantôme » (p.89) qui prend apparemment Raphaël pour un « dupe […] de quelque charlatanisme » (p.95), mais c'est surtout celui qui va exaucer le vœu premier de Raphaël, le menant vers son aventure de l'au-delà. Le jeune homme reçoit, dès lors qu'il rentre dans ce magasin d'antiquités, par hasard ou fatalisme, un secours inattendu qui le guide en direction de l'aventure vers laquelle il s'est lui-même appelé.

La quatrième étape, le « passage du premier seuil », est celle qui fait passer le héros devant le gardien du seuil, à l'entrée de la zone interdite : « De tels gardiens bornent les frontières du monde […]. Au-delà, c'est l'obscurité, l'inconnu et le danger »[247] précise Campbell. Contrairement au commun des mortels qui va rester et respecter les limites convenues, le héros est celui qui va passer ce seuil, seuil qui lui donnera ensuite accès à un lieu inconnu, un champ libre dans lequel son contenu inconscient va pouvoir se déverser. Mais ce n'est qu'en défiant ce gardien des frontières établies que le héros pénètre dans une nouvelle zone d'expérience. Chez Balzac, ce gardien est toujours auréolé de mystère, de magie quasi-ésotérique. Dans *La Peau de chagrin*, le gardien prend la forme du vieil antiquaire, garant de

245 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.69.
246 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.70-71.
247 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.76.

la frontière entre la vie et la mort. Ce dernier tente pourtant d'alerter Raphaël sur l'acquisition de la peau de chagrin : « Jeune homme, prenez garde, s'écria le vieillard avec une incroyable vivacité » (p.101). Cédant alors aux tentations du désir, le jeune homme défie son gardien pour pénétrer dans un « après peau de chagrin », aux événements de sa nouvelle existence. L'originalité du *Chef-d'œuvre inconnu* se situe dans le fait que le gardien de Frenhofer n'est autre que lui-même. En effet, en refusant de montrer son œuvre maîtresse, le vieux peintre restait dans son autarcie familière et rassurante, se protégeant ainsi de toute critique. Il franchit une sorte de Rubicond lorsqu'il accepte que Poussin voit Catherine Lescault en échange d'une pose de Gillette : « Oh ! Laissez-la moi pendant un moment, dit le vieux peintre, et vous la comparerez à ma Catherine. Oui, j'y consens » (p.64). Il est ensuite obligé de montrer sa toile, et c'est bien ici que se situe l'inconnu : l'exposition de sa peinture aux yeux de tous.

Parfois, ce peut être la mère qui va jouer le rôle de gardien. En la quittant, les personnages s'exposent à leur moi adulte, à une zone d'expérience dans laquelle leur libido incestueuse va pouvoir se dissiper. Frédéric apparaît comme un jeune homme encore castré par l'instance maternelle, comme en atteste l'emploi de ces conditionnels à valeur programmatique : « Mme Moreau nourrissait une haute ambition pour son fils. Elle n'aimait pas à entendre blâmer le Gouvernement, par une sorte de prudence anticipée. Il aurait besoin de protections d'abord; puis, grâce à ses moyens, il deviendrait conseiller d'État, ambassadeur, ministre. Ses triomphes au collège de Sens légitimaient cet orgueil; il avait remporté le prix d'honneur » (p.20). Après un moment de doute, Frédéric décide de s'écouter en quittant le domicile familial : « Frédéric hésitait. Mais son amitié fut plus forte. Il prit son chapeau » (p.21). Cette amorce de départ sera suivie du véritable départ à Paris, entérinant ainsi l'émancipation du jeune homme. Dans *Pierre et Jean*, c'est également la figure maternelle qui est la gardienne du passage du premier seuil. Madame Roland est le seul personnage à détenir les clés du secret qui tiendra en haleine Pierre. Ce dernier va devoir s'opposer, se confronter à sa mère pour la confondre et aller ainsi vers l'inconnu du secret.

Dernière étape de ce départ, ce que Joseph Campbell nomme métaphoriquement « le ventre de la baleine »[248], c'est-à-dire le moment où le héros est englouti dans le ventre de la baleine,

248 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.85.

dans l'inconnu et semble avoir succombé à la mort. Dans notre corpus, personne ne succombe d'une telle manière à la mort mais tous plongent dans un obscur royaume, engloutis dans un inconnu propre à chaque personnage. La sphère inconnue chez Balzac prend la forme du désir qui vient noyer Frenhofer et Raphaël. Ce dernier, depuis l'acquisition de son amulette magique, sombre dans des alanguissements de désirs sans fin, ou pour être plus exact, dans une sorte de désir protéiforme sans fin, celui que l'antiquaire nomme « VOULOIR et POUVOIR » (p.99). Le jeune homme a désiré s'engloutir dans ce désir en faisant l'acquisition de la peau de chagrin. Il s'y jette à corps perdu en adoptant une sorte de crédo de la débauche. L'ivresse se mue en expérience mystique revivifiante : « L'ivresse vous plonge en des rêves dont les fantasmagories sont aussi curieuses que peuvent l'être celles de l'extase » (p.253). Désir irrépressible pour le jeu, l'ivresse, la jouissance sensuelle : « Parfois mes goûts naturels se réveillaient comme un incendie longtemps couvé […]. J'étais rongé de vices, plongé dans la débauche, voulant tout, ayant tout; enfin ivre à jeun, comme saint Antoine dans sa tentation » (p.174). La comparaison met au jour un Raphaël, nouveau saint Antoine détourné de l'étude, victime de tentations qui le font agoniser à petit feu. On retrouve cette idée de succombation à la mort dont parle Campbell mais réactualisé en une poétique du désir individualiste toute balzacienne. Mais finalement, que ce soit l'ivresse, la débauche, Aquilina, la richesse... Tous ces désirs ne sont là que pour signifier que l'histoire du désir est éternelle. Frenhofer est plongé dans un même désir frénétique, celui de l'art qui se cristallise autour de Catherine Lescault. Lorsqu'il s'écrie : « Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime » (p.58), on constate que son désir s'est transformé en monomanie. Il personnifie la toile en amante « Elle m'aime » (p.58) et perd ainsi pied avec la réalité, trop décevante pour lui. Ce tourbillon du désir produit une forme d'annihilation de Frenhofer et de Raphaël.

Quant à Jeanne et Félicité, elles sont envahies par l'amour qu'elles portent aux autres. La jeune servante se noie dans ses amours platoniques. Si l'on voulait les citer intégralement, la liste serait bien longue. Là où Félicité se perd, c'est qu'elle se met à vivre par procuration la vie des êtres qu'elle aime ou plutôt qu'elle vénère. Ainsi, c'est elle qui éprouve la peur que devrait ressentir Virginie lorsqu'elle fait sa communion : « La première communion la tourmentait d'avance. Elle s'agita pour les souliers, pour le chapelet, pour le livre, pour les gants. Avec quel tremblement elle aida sa mère à l'habiller ! Pendant toute la messe, elle éprouva une

angoisse » (p.41). Ce principe de vie par procuration devient pathologique pour Félicité car cette dernière finit par s'assimiler à la personne qu'elle vénère. C'est ce que souligne, de manière neutre, le narrateur : « Quand ce fut le tour de Virginie, Félicité se pencha pour la voir; et, avec l'imagination que donnent les vraies tendresses, il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant ; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son cœur lui battait dans la poitrine; au moment d'ouvrir la bouche, en fermant les paupières, elle manqua s'évanouir » (p.41-42).

Une telle pathologie apparaît chez Jeanne, submergée par ses pensées et ses aspirations. Un véritable hiatus se crée entre les actions et les dires de Jeanne et ses pensées dont les réalisations sont quasiment toujours avortées. Ses rêveries, faites de poncifs, signalent que Jeanne a été engloutie dans le monde d'imagination et de fantasme. On pense par exemple à ses projets de voyage déclinant tout un catalogue de clichés. La Corse, c'est « si sauvage et si beau » (p.61), en Suisse, ce sont les inévitables chalets et les lacs; en Grèce, on doit retrouver « les lieux où se sont accomplies les grandes choses » (p.61); l'Angleterre présente une physionomie « instructive » (p.61). La palme revient au paysage national dont la description oscille entre chauvinisme et inventaire prédadaïste : « Le plus beau pays du monde, c'était la France, avec son climat tempéré, frais l'été et doux l'hiver, ses riches campagnes, ses vertes forêts, ses grands fleuves calmes et ce culte des beaux-arts » (p.61). Frédéric peut en ce sens être rapproché de Jeanne : le jeune homme est lui aussi englouti par ses aspirations, ses rêves de réussite sociale, politique et amoureuse. Flaubert se moque dès le début du roman des aspirations grandioses de son personnage qui a déjà perdu toute notion de la réalité et du réalisable. En effet, après avoir souligné l'oisiveté du jeune homme : « Les distractions de Frédéric étaient moins sérieuses. Il dessina dans la rue des Trois-Rois la généalogie du Christ, sculptée sur un poteau, puis le portail de la cathédrale. Après les drames moyen âge, il entama les mémoires : Froissart, Comines, Pierre de l'Estoile, Brantôme » (p.24), le narrateur présente, non sans ironie, le projet de Frédéric : « Les images que ces lectures amenaient à son esprit l'obsédaient si fort, qu'il éprouvait le besoin de les reproduire. Il ambitionnait d'être un jour le Walter Scott de la France » (p.24). L'article défini à valeur particularisante « le Walter Scott » renforce encore la démesure d'un tel projet.

Si Pierre et Jean ne font pas preuve d'une telle hypertrophie, ils sont noyés dans l'inconnu du doute, en particulier l'aîné des Roland. Dès l'annonce de l'héritage, Pierre confie à Marowsko

qu'il pressent quelque chose, sans pouvoir déterminer la nature de cet inconnu : « Tiens, il nous est arrivé une chose assez bizarre, ce soir. Un des amis de mon père, en mourant, a laissé sa fortune à mon frère » (p.67). La suspicion de Pierre se cristallise sur une côtelette : « Il prit dans le plat creux, au milieu de la table, la côtelette réservée pour lui. Elle était froide et sèche. Ce devait être la plus mauvaise. Il pensa qu'on aurait pu la laisser dans le fourneau jusqu'à son arrivée, et ne pas perdre la tête au point d'oublier complètement l'autre fils, le fils aîné » (p.72). Il est notable que le doute transparaît dans une telle imagerie; Maupassant met en place un drame, tel qu'il apparaît dans les grands récits mythologiques ou antiques, mais réactualisé dans l'univers plat et mesquin de la petite bourgeoisie qui ne peut donner à lire son doute et son envie qu'au travers d'un vulgaire morceau de viande.

La plongée dans le « ventre de la baleine » prend une forme plus concrète dans la poétique zolienne. On retrouve le goût de Zola pour la personnification du *res*, porteur de symbole. Étienne, comme ses camarades mineurs, est englouti par le Voreux : « Il ne comprenait bien qu'une chose : le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer » (p.73). Comme le ventre de la baleine s'emplit des hommes qu'elle dévore, le ventre du Voreux grossit en ingérant les mineurs : « Le mineur acheva d'un geste. Son tour était arrivé, la cage avait reparu, de son mouvement aisé et sans fatigue. Il s'y accroupit avec des camarades, elle replongea, puis jaillit de nouveau au bout de quatre minutes à peine, pour engloutir une autre charge d'hommes. Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple » (p.74). Les bruits, les grondements, les trépidations, l'haleine « grosse et longue » (p.120) du Voreux construisent l'image d'une machine-monstre qui ressemble à la monstruosité animale de la baleine. Gervaise est, elle, par une engloutie par une autre machine-monstre dont les mystérieuses entrailles fascinent : « À peine entendait-on un souffle intérieur, un ronflement souterrain; c'était comme une besogne de nuit faite en plein jour » (p.61). Élément central de la mythologie zolienne, l'alambic dans le café du père Colombe est animé d'une vie intérieure sourde et fascinante. De forme étrange, il distille une « sueur d'alcool » (p. 62) capable d'inonder tout Paris. Comme le Voreux dans *Germinal* et La Lison dans *La Bête humaine*, l'alambic est une machine, un ventre à l'intérieur complexe, recélant une vie infernale et ténébreuse, face à laquelle Gervaise

tente de lutter. Toutefois, la blanchisseuse ne s'y engouffre pas immédiatement; elle commence par « aller regarder, au fond, derrière la barrière de chêne, le grand alambic » (p.61) qui « devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris » (p.62) puis finit par y plonger.

2) L'initiation

L'étape de l'initiation, centrale, est celle des épreuves et des victoires et comporte selon Campbell six subdivisions, qui n'apparaissent pas toutes dans notre corpus : le chemin des épreuves, la rencontre avec la déesse, la femme tentatrice, la réunion au père, l'apothéose et le don suprême.

La première subdivision, le chemin des épreuves, montre la vaillance, l'ingéniosité ou la vélocité du héros qui doit survivre à une succession d'aventures qui sont autant d'épreuves. Campbell précise que « c'est une phase de l'aventure pour laquelle les récits mythologiques montrent une prédilection. Elle est à l'origine de toute une littérature où se succèdent épreuves et supplices miraculeux »[249]. Il s'agit souvent de tâches difficiles, à l'instar de la descente aux enfers d'un Orphée ou d'une Psyché. Si les épreuves de la vie quotidienne ont supplanté les combats surhumains des héros antiques, nos héros s'exposent bien à cette étape décisive dans leur construction personnelle. Les épreuves sont parfois purement physiques, approchant ainsi les personnages d'une certaine forme d'héroïque épique. Dans la scène augurale de *Pierre et Jean*, les frères apparaissant comme des avatars de héros épiques. La puissance virile des frères se lit à travers le nu des bras : « Aujourd'hui ils allaient montrer leur biceps » (p.38). Duel sans arme donc : une fois rangé le crochet des hameçons, ne reste pour se mesurer que la force des bras, les « biceps » de chacun. Et les deux frères, sur ce point, s'opposent encore : à chaque caractère sa musculature. Bras maigres et nerveux pour l'impétueux Pierre, gras et blancs pour le flegmatique Jean. Dès lors, l'issue du combat ne fait guère de doute : l'énergie crispée que déploie Pierre dans un élan rageur ne peut avoir longtemps raison de la tranquille régularité de Jean. La métaphore filée du bras permet de suggérer la victoire éclatante du cadet : « J'étais très bien parti, et cela m'a coupé les bras » (p.38) maugrée Pierre. La victoire physique de Jean préfigure ainsi l'ascendant qu'il aura, durant tout le roman, sur son aîné.

249 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.91.

Raphaël connaît également des difficultés physiques à plusieurs moments du récit. Cette souffrance physique témoigne d'une lutte pour rester lucide et cohérent dans sa perception des choses. Lorsque le jeune homme visite les richesses de l'antiquaire, il est souvent présenté comme victime de son corps. Avant même de pénétrer dans les magasins, il fait l'expérience d'une « extase douloureuse » (p.74), de « vertiges » (p.75); ces troubles se doublent d'une déformation de la perception : « Il […] continua d'apercevoir les choses sous d'étranges couleurs » (p.75). Une fois dans le magasin, le jeune homme est donc fatigué, fiévreux et affamé. Son combat le plus important, c'est surtout celui que Raphaël va mener contre ses propres désirs. L'anticipation de ses dernières volontés ne suffit pas à l'épargner; l'aristocrate désargenté porte sur lui les stigmates de cette terrible lutte à la fin de l'œuvre : « La faiblesse générale de son jeune corps était démentie par des yeux bleus où toute la vie semblait s'être retirée, où brillait un sentiment extraordinaire qui saisissait tout d'abord. Ce regard faisait mal à voir » (p.278).

Dans *Germinal*, Étienne rencontre une série d'épreuves physiques dans la mine. Il s'adapte d'abord à ses nouvelles et difficiles conditions de travail, s'habitue ensuite à la quotidienneté de la tâche; sa victoire se signe dans l'aisance dont il fait preuve, dans la mine : « Il s'accoutumait, son existence se réglait sur cette besogne et ces habitudes nouvelles, qui lui avaient paru si dures au début » (p.185). Même si le jeune homme s'endurcit rapidement, il tombe malade d'épuisement : « Une fièvre éphémère [...] le tint quarante-huit heures au lit, les membres brisés, la tête brûlante, rêvassant, dans un demi-délire, qu'il poussait sa berline au fond d'une voie trop étroite, où son corps ne pouvait passer » (p.185). Cette maladie contient une espèce de rituel symbolique : en supportant cette épreuve du feu, à priori anodine, Étienne parvient à une intégration dans le groupe, voire même à une reconnaissance. Les mineurs l'acceptent dans leur communauté maintenant que le jeune homme connaît empiriquement les souffrances relatives à leur profession.

Les figures féminines du corpus traversent également des épreuves physiques. Tantôt elles sont relatives à un travail éreintant. L'accumulation liminaire des verbes d'action à l'imparfait itératif dans *Un cœur simple* insiste sur la somme des tâches quotidiennes qu'accomplit Félicité : « Elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre » (p.19). Les journées sont longues pour la jeune servante qui « se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au

soir sans interruption ; puis, le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre » (p.21). Gervaise fait preuve de tout autant de résistance physique que son homologue flaubertien. Son épreuve physique, c'est le travail quotidien à la blanchisserie : « Elle travaillait toujours dur, se mettant en quatre pour ses pratiques, passant elle-même les nuits, les volets fermés, lorsque la besogne était pressée » (p.169). Même avant d'obtenir sa boutique, sa force physique est remarquable. C'est Madame Boche qui la distingue la première au lavoir : « Quelle mâtine ! Elle vous aplatirait du fer, avec ses petits bras de demoiselle » (p.34). Comme dans *Pierre et Jean*, la nudité des bras donne à lire la puissance physique. Tantôt encore, ces épreuves sont inhérentes à la condition féminine, en l'occurrence l'enfantement. Jeanne vit ses grossesses comme de véritables combats contre elle-même. En attendant Paul, le narrateur signale que la châtelaine « accomplissait la période de sa grossesse douloureuse […] toujours souffrante » (p.146). L'accouchement est une épreuve de force qui lui donne une « sensation intolérable de pesanteur dans le ventre » (p.149).

La douleur est si violente que la mort semble se rapprocher : « Parfois la crise devenait tellement violente que toute idée s'éteignait en elle. Elle n'avait plus de force, de vie, de connaissance que pour souffrir […]. Mais une convulsion effroyable la saisit, un spasme si cruel qu'elle se dit : " Je vais mourir, je meurs !" » (p.150-151). Le narrateur ne mentionne pas sa douleur morale, esquisse à peine une phrase sur sa souffrance physique : « Quand elle voulut se lever, elle ne le put tant elle souffrait » (p.210). Maupassant est elliptique sur la fausse-couche : peut-être veut-il signifier que la somme de souffrances a été déjà tellement importante qu'un tel événement, s'ajoutant aux autres, finit par glisser, couler sur la jeune femme. L'accouchement de Gervaise est présentée comme encore plus violente que le premier de Jeanne. L'entêtement de la blanchisseuse pour continuer ses besognes alors même qu'elle enfante produit une dramatisation scénique notable : « Elle ne voulut pas s'en aller tout de suite, restant là à se tortiller sur une chaise, donnant un coup de fer quand ça se calmait un peu ; les rideaux pressaient, elle s'entêtait à les finir ; puis, ça n'était peut-être qu'une colique, il ne fallait pas s'écouter pour un mal de ventre. Mais, comme elle parlait de se mettre à des chemises d'homme, elle devint blanche […] Elle revint dans la chambre, crut avoir le temps de mettre un couvert à un bout de la table. Et il lui fallut reposer bien vite le litre de vin ; elle n'eut plus la force d'arriver au lit, elle tomba et accoucha par terre, sur un paillasson » (p.127-

128). Si le héros s'aventurait dans le ventre de la baleine précédemment, c'est maintenant dans son propre ventre que se produit l'épreuve, tantôt purificatrice, tantôt mortificatrice.

Les épreuves, morales, sont également fréquentes chez nos héros. Tous, sans exception, subissent d'une manière ou d'une autre ce type d'épreuve, dont ils sortent ou non vainqueurs. Loin de viser l'exhaustivité, nous fournirons quelques exemples significatifs. L'amour congédié, repoussé constitue une expérience malheureuse et fréquente pour nos personnages : Raphaël est repoussé par Fœdora, Frédéric connaît la désillusion avec Madame Arnoux, Félicité est oubliée pour « une vieille femme très riche » (p.26) par Théodore, Pierre se voit voler Madame Rosémilly par son propre frère... Le souci de la perte financière figure également dans la liste des épreuves rencontrées : que ce soit Raphaël qui perd son dernier sou au tripot, Frédéric qui doit demander de l'argent à sa mère, Gervaise endettée par ses dépenses inconsidérées, Étienne qui arrive sans un sou en poche à Montsou ou encore Pierre qui ne comprend pas pourquoi l'héritage lui échappe.

Les exemples, à l'envi, nous conduisent à la postulation suivante : les épreuves sont de toute autre nature que dans les grands récits bibliques ou antiques dans lesquels le héros était confronté à de grandes forces maléfiques. Ces dernières ont été remplacées par de simples obstacles, inhérents à la vie de la classe moyenne ou ouvrière ou au sexe féminin. Mais ces derniers ne sont pas pour autant plus faciles à franchir, si grandes soient l'obstination et la volonté des personnages réalistes-naturalistes.

Nous réunissons les deux prochaines subdivisions « La rencontre avec la déesse »[250] et « la femme tentatrice »[251] en une seule, celle que nous renommons « l'aventure déterminante », celle où va se jouer l'aptitude du héros à obtenir le don d'amour, de vie et d'éternité. Au cours de cette aventure, le héros va devenir maître de son destin et libéré son champ de conscience, prenant ainsi la place du père (du roi). Campbell la nomme « ultime aventure » (p.101). Si nos personnages ne rencontrent aucune déesse ni aucun être suprême, ils sont confrontés à une espèce d'épreuve finale au terme de laquelle ils gagneront l'amour, la vie ou l'éternité. L'épreuve déterminante peut être de nature physique, le personnage prouvant son courage via la force qu'il déploie. Cette épreuve se cristallise tantôt par une aventure concrète, celle du taureau pour Félicité (on assiste à un duel violent de la servante contre l'animal, métaphore à peine masquée de la lutte de la pureté humaine contre la férocité bestiale), celle du duel pour

250 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.101-109.
251 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.110-113.

Raphaël, tantôt par un lieu concret. Ainsi, l'acquisition de la blanchisserie au milieu du roman symbolise l'aventure déterminante pour Gervaise, celle dans laquelle elle y prospérera, s'attirant ainsi l'intérêt des habitants du quartier et y déclinera. « L'ultime aventure » prend parfois la forme d'une révélation qui confronte le personnage à un réel inattendu et douloureux. C'est en apprenant que sa sœur de lait est enceinte de son propre mari que Jeanne désacralisera la figure maritale et perdra une partie de sa candeur; c'est en apprenant que Jean n'est pas le véritable fils de Roland que Pierre trouvera une explication à la jalousie qu'il ressent envers Jean. Mais, le fils aîné, à la différence du cadet, ne connaîtra jamais la vérité complète sur le passé de sa mère : seul Jean entend, hébété, les aveux de Madame Roland. Ironie de Maupassant : celui qui s'est acharné à découvrir le mensonge n'en aura jamais l'explication ultime tandis que celui qui a fui ce mensonge se le voit imposé. Dans *Germinal*, Étienne est lui-même le moteur de la révélation. Dans la forêt de Vandame, il est celui qui annonce au peuple la victoire prochaine du prolétariat sur le patronat et la fin de l'injustice sociale. Cette harangue le révèle aux yeux de toute la communauté des mineurs comme un porte-parole messianique et tout puissant. Grâce à ce discours déterminant, le jeune homme s'attirera honneur et estime avant que cette situation ne se retourne contre lui. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, ce n'est pas une révélation mais une confrontation qui met au jour la folie de Frenhofer. En effet, lorsque le vieux peintre accepte enfin de peindre Gillette, il accepte, fût-ce pour un court instant, de se séparer de sa Catherine : « Oh ! laissez-la-moi pendant un moment, dit le vieux peintre, et vous la comparerez à ma Catherine. Oui, j'y consens » (p.64). Tentative vaine puisqu'il semblait « jouir par avance du triomphe que la beauté de sa vierge allait remporter sur celle d'une vraie jeune fille » (p.64). Nulle trace d'épreuve déterminante qui pousserait Frédéric à devenir maître de son destin : cette passivité constante nous conduit à la postulation qui s'affirme encore davantage d'anti-héros.

Campbell évoque ensuite « La réunion au père »[252], étape durant laquelle le critique montre que l'aspect courroucé du père est un reflet de l'ego. Le héros soutenu par la déesse doit comprendre que le père (roi) est aussi miséricordieux. Mère et père se réfléchisse l'un dans l'autre. Le héros qui ouvre son esprit à un degré de maturité transcende l'obscurité, aperçoit le visage occulté du père et comprend. Cette étape n'apparaît pas dans les œuvres du corpus, ce qui met au jour une originalité fondamentale : les héros réalistes-naturalistes n'ont pas besoin

252 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.114.

de se ré-unir au père, qu'il soit réel ou de substitution, pour transcender l'obscurité. L'observation de la vie avec son lot de misères pour Gervaise et Étienne, de désillusions pour Jeanne, Félicité, Raphaël ou Frédéric, de secrets pour Pierre et Frenhofer suffit à une compréhension plus ou moins totale du personnage.

Nous réunissons les deux dernières subdivisions que Campbell nomme « Apothéose »[253] et « le don suprême »[254] en une dernière étape d'initiation que nous rebaptisons : « Illumination et vérité ». Reprenons le système originel avant de l'appliquer à notre corpus. Le héros, lorsqu'il a dépassé les derniers stades de l'ignorance et de l'angoisse, accède à l'illumination. Il atteint la vérité universelle : tous les êtres humains viennent de la Source Immanente et celle-ci vit en nous. L'idée de sexe est alors anéantie et les paradoxes de la création volent en éclats. Pour acquérir le don suprême, une sorte d'énergie vitale, le héros doit surmonter un obstacle final. S'il est élu, il sera soutenu par les divinités. Mais il arrive qu'il doive s'en emparer par la ruse si les dieux sont défavorables. L'illumination et la vérité se révèlent parfois par la mort du personnage, qui accède ainsi à une forme d'éternité.

Les personnages de notre corpus accèdent à une vérité qui est plus ou moins universelle. Si la fin des romans met en exergue une illumination du héros, la vérité qui en ressort est souvent à une échelle personnelle, intime, qui se situe donc à l'exact opposé de la vérité universelle et cosmique des héros des grands récits. La révélation de la naissance véritable de Jean permet à Pierre de connaître la vérité sur l'identité de son frère et de découvrir des aspects ignorés de sa propre personnalité. Le jeune homme prend conscience des réactions qui lui échappaient auparavant et cet autre « moi » qui est en lui. De même, Jeanne découvre par l'abbé Picot que Julien lui est constamment infidèle : après l'avoir trahie avec Rosalie, Julien a continué ses infidélités avec Gilberte : « C'est un devoir pénible que je vais accomplir, madame la comtesse, mais je ne puis faire autrement […]. Sachez donc que votre mari entretient une amitié criminelle avec Mme de Fourville » (p.200). Si cette vérité ne rend pas Jeanne plus combative, elle permet au personnage de reconsidérer la triste réalité.

Lorsque le personnage parvient à une vérité moins intime, plus universelle, on constate que cette illumination va souvent de pair avec une mort imminente, comme si la conséquence de la révélation de la vérité universelle ne pouvait avoir comme conséquence unique et

253 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.135-155.
254 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.156-172.

inéluctable la mort. Raphaël parvient à une vérité générale à la fin du roman : VOULOIR est néfaste et n'apporte en rien le bonheur; seul l'amour l'autorise, comme il le confie lui-même à Pauline : « Je crois commencer une nouvelle vie. Le passé cruel et mes tristes folies me semblent n'être plus que de mauvais songes. Je suis pur, près de toi » (p.300). Cette illumination passe par une assimilation à une huître mais il est malheureusement trop tard : « Devenir une des huîtres de ce rocher, sauver son écaille pour quelques jours de plus en engourdissant la mort, fut pour lui l'archétype de la morale individuelle, la véritable formule de l'existence humaine, le beau idéal de la vie, la seule vie, la vraie vie […]. À ses yeux, il n'y eut plus d'univers, l'univers passa tout en lui » (p.365). Si le jeune héros trouve l'amour physique en même temps que la mort, Félicité dans *Un Cœur simple* trouve, pour sa part, l'illumination par l'amour mystique. C'est le perroquet que Félicité pour le Saint-Esprit qui, selon elle, la vérité. Mais cela n'a rien d'absurde. Nombre de contes traditionnels tendent à montrer le perroquet comme un animal détenteur de vérité. Cette idée de perroquet comme personnage sacré se retrouve, par exemple, dans un conte indien. Ce dernier narre comment un perroquet, caché dans un temple, conseille à une femme, venue faire ses prières, de se raser la tête et de donner tout ce qu'elle possède afin d'aller au paradis. Ladite femme pense que c'est un dieu qui s'adresse à elle et lui obéit. Une fois qu'elle a exécuté ses ordres et qu'elle a appelé les gens à venir assister à son assomption, le perroquet la ridiculise. Dans ce genre de conte, la vérité, parfois inattendue, apparaît avec le perroquet. Selon Marie-Louise von Franz, « dans un certain nombre d'histoires arabes, le perroquet est une figure […] capable de révéler la vérité […] et qui résout positivement bien des aventures dramatiques »[255]. Flaubert, qui écrivait à sa mère du Caire : « Nous avons pris 2 drogmans; le soir un conteur arabe vient nous lire des contes »[256] n'ignorait probablement pas le symbolisme lié à cet animal. Chez Félicité, Loulou représente l'aboutissement de sa quête du Père idéal et permet l'épiphanie finale qui révèle la servante à elle-même.

Étienne, lui, parvient, à une vérité d'un tout autre ordre : une vérité politique et sociale. En effet, malgré l'échec de la grève qu'il a menée, le jeune mineur repart avec la certitude qu'une justice sociale est possible et que le moyen pour y parvenir est la lutte : « Du sang nouveau

255 Marie-Louise von Franz, *La Voie de l'individuation dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, 1978, p.101.

256 Gustave Flaubert, lettre à sa mère du 5 janvier 1850, *Correspondance*, volume I, La Pléiade, Gallimard, 1973, p.558.

ferait la société nouvelle. Et, dans cette attente d'un envahissement des barbares, régénérant les vieilles nations caduques, reparaissait sa foi absolue à une révolution prochaine, la vraie, celle des travailleurs, dont l'incendie embraserait la fin du siècle de cette pourpre de soleil levant, qu'il regardait saigner au ciel » (p.591).

Enfin, Frenhofer atteint la vérité artistique. L'illumination surgit lorsque le vieux peintre comprend qu'il n'y a rien sur sa toile : « Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans ! » (p.70). La vacuité de sa production, et, par voie de conséquence, de son existence, lui éclate à la face, ce qui lui fait s'exclamer : « Je n'aurai donc rien produit » (p.70). Cette illumination est révélée une seconde fois par la mort de l'artiste.

3) Le retour

« Le retour du héros et sa réintégration dans la société, étape indispensable à la circulation continue de l'énergie spirituelle dans le monde et qui, du point de vue de la communauté, est la justification du long exil, peut apparaître au héros comme l'exigence la plus dure. »[257]

La première subdivision, « le refus du retour »[258] est un passage facultatif durant lequel le héros refuse la responsabilité de revenir avec son trophée pour en faire profiter la collectivité. Cette étape est absente des parcours initiatiques de nos personnages. En revanche, on retrouve la deuxième subdivision, « La fuite magique »[259] essentiellement chez Zola. Expliquons cette étape pour Campbell : si l'élu s'empare du don avec la bénédiction de la déesse ou du dieu, il est ensuite chargé explicitement de retourner vers sa communauté. Il emprunte un chemin sûr soutenu par les forces protectrices. Mais si le héros s'est emparé de l'élixir contre la volonté des déités, alors il doit fuir dans une poursuite mouvementée semée d'obstacles. Si les évasions étaient souvent magiques, à l'instar de celle d'un héros gallois, Gwion Bach qui s'échappa grâce à une potion divinatoire, aucune trace de sorcellerie ni d'envoûtement dans les récits zoliens, notamment dans *Germinal*. Étienne fuit à la fin du roman vers un ailleurs qui n'a rien d'exotique, se refusant ainsi à continuer ce qu'il avait offert au peuple, la lutte révolutionnaire. Émile Zola réactualise cette étape en l'adaptant à ses aspirations.

257 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.42.
258 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.173.
259 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.176-184.

La subdivision suivante, « La délivrance venue de l'extérieur »[260] évoque l'aide extérieure que reçoit le héros afin de rentrer chez lui (car il lui est souvent difficile de renoncer à la félicité touchée pour revenir à la dispersion du monde). C'est le point crucial de l'aventure, l'étape difficile du passage du royaume mystique au retour du gris quotidien. Chargé de son trophée, le héros retrouve des hommes qui pensent être le centre du monde, alors qu'il a lui-même mit son ego à mort. Le sens de la quête héroïque (mystique) est souvent incompris de la société. Cette subdivision n'apparaît quasiment pas dans le parcours des personnages du corpus. Ils sont souvent seuls, sans aucune aide pour les ramener vers chez eux. Leur chute et leur mort se produisent souvent dans l'isolement : Gervaise, Félicité, Frenhofer se retrouvent isolés, sans personne pour les ramener. Pauline dans *La Peau de chagrin* parviendra tout de même à aider, soulager Raphaël lorsqu'il commence à agonir sous l'effet de la peau. Il l'avoue à sa bien-aimée : « Tu seras ma femme, mon bon génie. Ta présence a toujours dissipé mes chagrins et rafraîchi mon âme; en ce moment, ton sourire angélique m'a pour ainsi dire purifié. Je crois commencer une nouvelle vie » (p.300).

Nous réunissons les deux dernières subdivisions intitulées « Maître des deux mondes »[261] et « Libre devant la vie »[262] : le héros peut librement circuler entre les deux royaumes. Il dévoile la totalité du mystère des dieux à l'humanité (il ouvre le royaume de l'Impérissable dans le cœur) et devient une sorte de guide pour les hommes. En opérant la réconciliation de la conscience individuelle avec la volonté universelle, il est le maître du devenir et non de ce qui fut, il est le vecteur des transformations.

La transformation peut être artistique : dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Frenhofer rapporte une nouvelle forme d'art qui va révolutionner la peinture classique, académique. Balzac devient une sorte d'écrivain voyant, celui qui décrit la première peinture capable de se passer de sujet, une toile abstraite avant que l'histoire de la peinture n'en soit arrivée à l'abstraction. La transformation est tantôt sociale, Pierre rétablit le véritable ordre familial en perçant le secret de sa naissance et Étienne, devenu guide, rapporte la révolution aux prolétaires à la fin de *Germinal*, tantôt morale, Frédéric retourne à Nogent en ramenant ses désillusions.

260 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.185-193.
261 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.202-210.
262 Joseph Campbell, *op.cit.*, p.211-214.

II) Sacraliser le commun

On nomme sacralisation le fait de conférer à une personne, un objet ou une idée un caractère sacré. Bien qu'émanant du domaine religieux, le terme est, par extension, utilisé lorsque l'objet, l'idée ou la personne concernée sont considérés comme fondamentalement intouchables dans la société. Les personnages du corpus se muent en héros grâce à trois processus principaux de sacralisation : le retour vers les grands genres antiques (épopée et tragédie), la mise en place de figures religieuses et la reconstitution de figures éternelles (qu'elles soient bibliques ou mythologiques).

1) La tentation des grands genres antiques

L'opinion commune s'accorde à dire que l'épopée et la tragédie forment les deux grands genres de l'Antiquité. Le recours à ces deux grandes formes littéraires forme ainsi une sorte de tentation pour Zola et Maupassant qui héroïsent leurs héros qu'ils voulaient pourtant non héroïques. Revenons tout d'abord sur les éléments qui ont permis d'inscrire l'épopée et la tragédie comme des genres nobles et sublimes et la réactualisation opérée par les écrivains réalistes-naturalistes.

a) Le modèle épique

Parce que tout leur semblait commencer avec Homère, les Anciens ont placé l'épopée au premier rang de la poésie. C'est le grand genre par excellence et l'on comprend pourquoi son fondateur est entouré de légendes. Outre ses dates de vie et de mort, on prête à Homère une cécité, comme s'il avait vu avec un autre regard son environnement. De lui, procèdent les lois du genre : l'épopée est un poème composé d'hexamètres dactyliques, d'envergure nationale et qui narre les exploits historiques ou mythiques d'un héros ou d'un peuple. Ce récit a généralement pour cadre un pays âpre et sauvage, où l'humanité est maintenue dans des

conditions de vie primitives. Le sujet de *L'Iliade* est simple et unique : celle de la colère d'Achille. Si le genre est noble dès sa naissance, c'est parce qu'il met en scène un héroïsme guerrier mêlant violence et sensibilité. Durant les scènes de batailles, les guerriers donnent le meilleur d'eux-mêmes jusque dans la mort, réalisant ainsi leur *aristie*. Un peu plus tard, grâce à Apollonios de Rhodes avec ses *Argonautiques*, l'amour se met à jouer un rôle important dans le destin du héros. On admet alors le goût prononcé de Zola pour l'épique, qui retrouve dans ce genre tous les ingrédients propres à la construction d'un bon scénario : récit grandiose, grandes forces qui s'opposent, héroïsme guerrier porté par l'amour individuel et collectif...

Le choix même du prénom, Étienne, met sur la piste de l'héroïque épique en renvoyant au premier martyr de la chrétienté Saint-Étienne. Plusieurs éléments renvoient au personnage religieux même si Zola a opéré certaines variantes. Quand saint Étienne accomplissait des « prodiges et des signes remarquables parmi le peuple »[263], le jeune mineur réalise des actes remarquables. Si le caractère exceptionnel du référent perdure, les prodiges se sont transformés en actes remarquables, Zola refusant catégoriquement, au nom d'une conception positiviste dont il se réclame, de mettre en scène un quelconque phénomène extraordinaire dû à une cause surnaturelle. Ainsi, l'agrandissement épique n'entraîne absolument pas dans la poétique zolienne l'intervention du merveilleux. Mais c'est surtout la lapidation finale du mineur qui imite la lapidation du martyr. Ce dernier, après avoir été traîné hors des murs de Jérusalem, est lapidé à mort. Si la fin du mineur n'est pas aussi tragique, il devient, lui aussi, ce que nous nommerons un « martyr laïc ».

En montrant le héros sur fond de foule moderne, où l'homme a un rapport complexe à la machine, Zola ramène le roman naturaliste vers l'épopée des temps lointains. *Germinal* est un roman au souffle épique indéniable : le sujet est l'histoire d'un individu vaillant et courageux se battant pour sa communauté en même temps que l'histoire d'un groupe humain combattant pour sa propre survie. Le tableau grandiose des mineurs qui parcourt le pays et qui déferle tel un cataclysme naturel est révélateur : « Un vent de tempête semblait souffler, pareil à ces rafales brusques qui précèdent les grands orages [...] le roulement de tonnerre approchait, la terre fut ébranlée » (p.408). Les forces du bien, menées par Étienne, sont facilement identifiables et affrontent avec acharnement la Compagnie en même temps que les forces naturelles hostiles qui sont autant de symboles puissants : les mineurs doivent « se battre

263 *Nouveau Testament*, « Actes des Apôtres », Société biblique française & Éditions du Cerf, 1988, 2004, p.1557.

contre la terre, comme s'ils avaient une revanche à prendre » (p.544). Il y a bien épopée en ce sens que face aux mineurs, s'érige une force qui a pour elle l'immense avantage d'être à la fois constamment présente et invisible : un capital ne se voit pas. Le fait que les véritables propriétaires de la mine ne se trouvent pas dans le nord, qu'il s'agisse d'une société anonyme basée à Paris, est significatif. Autrement dit, le détenteur du pouvoir n'est pas un acteur présent sur la scène de l'affrontement mais cette puissance qui échappe au jour est immense. En fait, le capital "minotaure" est un colossal capital car il tente de se constituer comme une force de domination universelle par l'élimination du petit capital. La façon dont la fosse Deneulin va être phagocytée par la grande compagnie en atteste. Autrement dit, au capital repérable et identifiable à un seul individu se substitue un capital anonyme, qui gouverne de façon à la fois silencieuse et terrifiante l'humanité. Et c'est bien cela que combat Étienne et, à sa suite, tous les mineurs. *Germinal* est pleinement une épopée moderne aux forces adversaires déséquilibrées, contenant une envergure nationale telle qu'on la trouvait dans les épopées grecques. La lutte sociale devient lutte mystique, la grève devient une croisade, une guerre de religion.

Comme l'épopée antique présentait une progression dramatique faite de grands tableaux, la structure de *Germinal* est constituée de scènes grandioses. Le lecteur suit des scènes fortes de rassemblements : la manifestation, le discours d'Étienne dans la forêt, la scène de destruction du Voreux, etc...

Si l'héroïsme guerrier et violent se donne surtout à lire dans les scènes de foules, il n'en demeure pas moins qu'Étienne est le juste représentant du héros épique qui n'hésite pas à aller jusqu'à son *aristie*. Véritable héros homérique de son époque, il va jusqu'au bout de lui-même en sauvant Catherine dans la mine. Mécanicien devenu mineur par hasard, Étienne devient le fer de lance d'une lutte acharnée contre la machine et le capital. Si le jeune homme est un héros révolutionnaire, il acquiert ce statut assez tardivement. C'est d'abord comme meurtrier qu'il se définit dans le travail préparatoire. Zola en avait d'abord fait un «leader » ouvrier que son lourd atavisme poussait à des actes de violence et des instincts meurtriers. Comme fils de Gervaise, il ferait le lien entre les deux romans ouvriers. Surtout, instrument privilégié de violence dans un monde de violence, il servirait à mettre en scène un déferlement de violence. Toutefois, la confrontation de Zola avec la réalité sociologique de la mine au cours d'un séjour à Anzin et surtout les exigences de l'écriture feront basculer l'œuvre vers l'optimisme

prophétique des dernières lignes : « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre » (p.594). Le romancier naturaliste transgresse les lois de l'hérédité en le transformant progressivement en héros positif. Edmond de Goncourt précise dans son journal, le 16 janvier 1884, que son ami Zola « serait plus porté à faire quelque chose se rapportant à une grève dans un pays de mine et qui débuterait par un bourgeois égorgé à la première page »[264]. Le romancier bâtit, après quelques hésitations, au f° 441, un nouveau scénario : « Ce livre est l'éducation de révolte d'un jeune homme, il assiste à toutes les injustices sociales et s'en aigrit beaucoup. Il se prépare pour plus tard à la Commune. D'autant que son cœur en saigne avec Catherine »[265]. Dans ce folio, Zola parle d'éducation de la révolte, idée qui sera confirmée dans les folios suivants : « Mon premier mineur, brave homme calme, suit sa femme et s'irrite avec elle sous le coup de la misère, de la faim. *C'est là la grande étude centrale* qui doit dominer toutes les autres, une analyse à faire magistrale »[266]; Étienne devient le héros épique du livre, celui qui prend l'ascendant sur les autres mineurs, qui crée une société de secours dont il devient le secrétaire. Il devient la conscience des mineurs, le point central autour duquel va s'organiser la grève. Le mineur bonhomme et superstitieux cesse d'être une brute pour devenir « peu à peu un homme ». Avec le dernier feuillet de l'*Ébauche*, le jeune homme est pleinement le héros de l'histoire : « Tout un personnage central maintenant, beaucoup plus mouvementé. Un héros enfin »[267]. En désirant améliorer et réformer en profondeur les conditions de vie des ouvriers, Étienne ouvre une brèche et allume le feu entre Capital et Travail, Gras et Maigres... Grâce à lui, les ouvriers entrevoient un idéal de justice et un monde meilleur; même si la grève tourne finalement du côté du patronat, le courage et l'authenticité du jeune homme ont jeté le discrédit sur les forces de mort. Si le héros n'a pas terrassé le monstre, il l'a fortement affaibli.

Dernier élément qui exhibe la tentation épique : la démesure d'Étienne qui rappelle ostensiblement l'*hybris* du héros épique antique. Selon Patrice Pavis, c'est l'*hybris* qui pousse le héros à agir et à se dépasser. Dans le portrait que Zola brosse de son chef, au folio 497, on retrouve les éléments qui correspondent aux stéréotypes du héros à l'orgueil démesuré :

264 Edmond de Goncourt, *Journal*, tome XII, 16 janvier 1884, Éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956, p.80.
265 Émile Zola, *Ébauche* de *Germinal*, BN, ms, f°441.
266 Émile Zola, *Ébauche* de *Germinal*, BN, ms, f°479.
267 Émile Zola, *Ébauche* de *Germinal*, BN, ms, f°499.

« Étienne a des aspirations au-dessus de son travail […], il voit au delà de sa classe »[268], aussi sent-il le besoin d'instruction ; mais « c'est un demi-savant, plein de trous, d'affirmation et de doute, se lançant dans des rêves utopiques, faisant de la propagande, ayant de l'influence sur ses camarades. En résumé, un ambitieux séduit, comme tous ces chefs ouvriers, par l'argent »[269]. L'analyse de Zola deviendra au folio 494 « l'étude de l'ambition, du combat de l'ignorance, de tout le drame qui doit se passer dans un de ces chefs de la bagarre »[270]. Zola suggère qu'Étienne se plaît à s'attribuer un grand rôle : « Il avait la propagande obstinée des nouveaux convertis, qui se créent une mission »[271]. L'emploi du pronominal est bien le signe du narcissisme et de l'égocentrisme du personnage. Cette déviance d'Étienne a un double intérêt pour le romancier naturaliste : elle permet d'identifier encore davantage le personnage comme héros épique des temps modernes tout en exhibant la méfiance de Zola vis-à-vis de la catégorie des « chefs ouvriers ». Il a déjà plusieurs fois critiqué ces derniers qu'il assimile aux politiciens, depuis *Les Mystères de Marseille*. Il venait de le faire dans des articles publiés dans *Le Figaro*, en 1880-1881, et recueillis dans *Une campagne*, auxquels il peut songer. L'écrivain y fait allusion dans son folio 497 en mentionnant « les divisions qui déchirent le parti ouvrier »[272]. On comprend mieux la distribution des tendances politiques entre ses personnages : Étienne sera un collectiviste autoritaire, Rasseneur un possibiliste, et « Souvorine » un anarchiste. L'*hybris* chez Zola constitue plus qu'une thématique présente dans *Germinal* : le péché de démesure est un mythe relatif qui parcourt un nombre important des productions zoliennes (on pense, par exemple, aux excès de Gervaise ou à la soif de luxe de Nana).

Au vu du poids de l'épique au sein du roman, comment expliquer ce goût prononcé de Zola ? Pourquoi ce vif intérêt pour l'épique ? La réponse est peut-être à trouver dans l'idée d'agrandissement. En effet, l'épopée impliquant nécessairement divers procédés hyperboliques, Zola parvient à trouver un espace suffisamment grand pour afficher une théorie qui lui tient à cœur : la grandeur du peuple. Le « merveilleux épique » qui naît du mélange du surnaturel et de la réalité rejoint aisément un concept fondamental de la création littéraire zolienne, celui du « réalisme symbolique », lié à la transfiguration du réel par

268 Émile Zola, *Ébauche* de *Germinal*, BN, ms, f°497.
269 Émile Zola, *Ébauche* de *Germinal*, BN, ms, f°497.
270 Émile Zola, *Ébauche* de *Germinal*, BN, ms, f°494.
271 Émile Zola, *op.cit*.
272 Émile Zola, *Ébauche* de *Germinal*, BN, ms, f°497.

l'écriture pour atteindre le plan du symbole révélateur de la vérité cachée derrière le masque de la réalité. Zola écrivait dans une lettre à Henri Céard que « la vérité mont[ait] d'un coup d'aile jusqu'au symbole »[273].

b) Le réinvestissement du modèle tragique : le tragique quotidien

La tragédie a souvent été considérée comme le plus grand genre dramatique, le plus noble, par opposition à la comédie. Ce jugement s'explique par le fait que la tragédie offre au public une impression d'éloignement. Il s'agit d'un des traits fondamentaux de la tragédie : elle élabore en effet un monde textuel « s'incarnant » par la suite dans une mise en scène qui crée une distance par rapport à la réalité quotidienne, prosaïque. Cet effet de distance s'obtient de plusieurs façons : par le choix du sujet, emprunté soit à l'Histoire, soit à la légende, qu'elle relève de la mythologie gréco-romaine ou chrétienne; par le choix des personnages toujours illustres, nobles; par le choix de grands thèmes : le pouvoir avec le problème de la légitimité politique qui lui est intimement liée, la justice, l'amour-passion, etc...; par le recours, enfin, à un langage châtié, à un style élevé (noblesse de l'alexandrin, beauté des images, etc...). Le fait que la tragédie se joue à distance a pour conséquence d'agrandir, d'amplifier, de sacraliser même ce qui y est représenté.

Mais ce qui caractérise surtout la tragédie et qui lui confère une sorte de grandeur sublime, se situe dans l'idée qu'il n'est pas permis d'espérer, que les jeux sont faits : tout se place sous le signe de la fatalité. Le héros, s'il se bat, est irrémédiablement dépassé par une puissance qui le domine et sur laquelle il n'a pas de contrôle. Cette transcendance peut être figurée par une divinité, comme dans les tragédies grecques d'Eschyle ou de Sophocle), par une passion, comme dans les pièces raciniennes, ou par des valeurs imposées par un ordre social, comme fréquemment chez Corneille. Cette force condamne le héros à une existence fermée, sans d'autre issue que la mort. S'il veut combattre, c'est en pure perte : il n'a pas de prise sur les événements, il ne peut agir sur eux, révélant par le fait même son impuissance et sa misère. La tragédie met donc à nu la vanité, la misère irrémédiable de l'homme, tout en cherchant à

273 Émile Zola, lettre à Henry Céard, lettre du 22 mars 1885, *Correspondance* (volume V), Presses de l'université de Montréal, Éditions du CNRS, 1985, p.249.

sacraliser cette misère selon une esthétique de la distance. En ce sens, le genre a toujours partie liée avec le pathos en même temps que le sublime.

C'est bien ce « double emploi » qui attire Zola lorsqu'il construit son personnage de blanchisseuse dans *L'Assommoir* et Maupassant lorsqu'il pense à Jeanne pour *Une vie* ou, dans une moindre mesure, à Pierre et Jean. Si les deux écrivains s'inspirent fortement de certains éléments du modèle originel, il en rejettent d'autres, créant ainsi une forme nouvelle de récit : le tragique quotidien qui ouvrira la porte à de nombreuses pièces, dès la fin du XIXe siècle, telles *La Sonate des Spectres* de Strindberg ou encore *L'Intruse* de Maeterlinck. En quoi peut-on parler de tragique quotidien dans *L'Assommoir*, *Une vie* et *Pierre et Jean* ? Quel est le poids du modèle antique dans cette nouvelle forme narrative ?

Le terme de tragique appelle celui de tragédie, de pièce funeste : Zola et Maupassant veulent créer un drame dont le dénouement soit malheureux par une esthétique de la simplicité qui rappelle sans conteste le dépouillement de la dramaturgie racinienne. Lorsque Zola réfléchit à *L'Assommoir* et à Gervaise, il a, dès le début, en tête une idée de drame à la fois pathétique et sublime car « d'une nudité magistrale ». En atteste ces quelques notes du folio 159 : « Je pourrai prendre sans doute pour cadre la vie d'une femme du peuple […]. Je la fais passer par toutes les crises et toutes les hontes inimaginables. Enfin je la tue dans un *drame* »[274] et du folio 164 : « Si je prends le titre : La simple vie de Gervaise Coupeau <Macquart>, il faudra que le caractère du livre soit précisément la simplicité, une histoire d'une nudité magistrale, de la réalité au jour le jour, tout droit. Pas de complications. Très peu de scènes »[275]. Si l'écrivain naturaliste doute à propos de certains personnages ou de certaines scènes, il affirme fréquemment dans son travail préparatoire, vouloir pour son personnage une mort tragique : « Là un drame pour finir. Je fais mourir Gervaise tragiquement, ou *plutôt* je la montre mourant à 41 ans, épuisée de travail et de misère ». Il précise même que « la fin, le drame, est d'abord la chose la plus importante » dans le folio 166. L'*Ébauche* construit une architecture d'ensemble, tendue vers le dénouement tragique de son héroïne. Les conditions de vie précédant la mort de Gervaise dans le scénario final accentuent le funeste de la scène finale : « Maintenant, elle habitait la niche du père Bru. C'était là-dedans, sur de la vieille paille, qu'elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés. La terre ne voulait pas d'elle, apparemment. Elle devenait idiote, elle ne songeait seulement pas à se jeter du sixième sur le

274 Émile Zola, *Ébauche* de *L'Assommoir*, BN, ms, NAF 10271, f°159.
275 Émile Zola, *Ébauche* de *L'Assommoir*, BN, ms, NAF 10271, f°164.

pavé de la cour, pour en finir. La mort devait la prendre petit à petit, morceau par morceau, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle s'était faite »[276]. Gervaise est marquée du sceau d'une fatalité personnelle, celle de l'hérédité. Comme Néron était prisonnier d 'une lourde hérédité familiale (fils de la meurtrière Agrippine, neveu du tyran sanguinaire Caligula), la blanchisseuse est fortement marquée par son hérédité en étant à la fois la descendante de la névrosée Adélaïde et l'enfant d'alcooliques notoires.

Maupassant oriente *Pierre et Jean* du côté du drame tragique en proposant tout au long du récit une destruction des illusions de Pierre et, surtout, une dégradation familiale consécutive à l'héritage, lourd de sens caché. Dès le début du récit, la mort rôde autour des personnages et bientôt ne quitte plus Pierre. L'impossibilité pour l'aîné des Roland d'échapper à cette fatalité qui s'abat sur lui renvoie irrémédiablement au propre de la tragédie. Certains critiques reconnaissent clairement dans le roman le dessin d'une tragédie classique. Paul Bourget dans *Études et Portraits III* y voyait « un drame serré, distribué en courtes scènes et suivi avec la rigueur d'une tragédie, [coupée] en trois actes aussi dessinés et aussi nets qu'une pièce classique »[277]. Marcello Spaziani, dans la préface à son édition du roman, corrobore cette même idée. La construction romanesque, outre le fait qu'elle comporte une exposition, une intrigue contenant des péripéties et un dénouement, est caractérisée par une dramatisation du récit. Cette dernière multiplie scènes et temps forts tout en accordant à la parole une place de premier plan.

Mais c'est surtout la simplicité de l'action qui autorise un tel rapprochement. Rappelons que Racine, dans la préface de *Bérénice*, insistait déjà sur l'importance de la simplicité de l'action dans une tragédie : « Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés. « Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple et ne soit qu'un »[278]. Maupassant construit cette « simplicité d'action » en épurant à l'extrême le scénario de *Pierre et Jean*. Ce dernier, résumable en une phrase, se limite à un petite histoire de famille. Nulle intrigue secondaire, nulle digression : tout sert à la narration d'une seule et même crise. Le fait que le roman ait été écrit rapidement, que Maupassant ait réduit la part des jugements personnels et des intrusions d'auteur montrent que le travail allait

276 Émile Zola, *Ébauche* de *L'Assommoir*, BN, ms, NAF 10271.
277 Paul Bourget, *Études et portraits III. Sociologie de la littérature*, Plon, 1906.
278 Jean Racine, préface de *Bérénice*, GF Flammarion, 1997, p.48.

dans le sens d'une mise à distance toujours plus grande. Cette simplification du sujet va de pair avec une réduction massive du nombre de protagonistes : tout tourne autour de Madame Roland et de ses deux fils. Au total, on dénombre une dizaine de figures dans l'ensemble du « personnel romanesque » de *Pierre et Jean*. Vient s'ajouter un resserrement de la durée de l'action, qui contraste nettement avec l'extension des romans précédents. Alors que *Bel-Ami* s'étendait sur plus de trois ans, *Pierre et Jean* ne couvre qu'une durée de deux mois, la durée de la crise morale et, en ce sens, renvoie à la fameuse unité de temps des règles de la tragédie classique. Ce dépouillement se retrouve dans la modestie du sujet d'*Une vie* : les tribulations de Jeanne ne sont qu'un cas particulier illustrant les petites misères de l'humanité, en dehors de toute valeur exemplaire. Nous avons déjà constaté, dans l'étude de cas consacrée à Jeanne, que le personnage était marqué du sceau du funeste : nombreuses morts qui l'entourent, isolement moral, solitude physique, emprisonnement progressif... Si Jeanne ne connaît pas une fin aussi funeste que Gervaise, elle finit tout de même sa vie dans la tristesse et la monotonie. Le destin de l'héroïne est une accumulation d'épreuves inscrites dans le registre de la perte; aussi Jeanne se voit-elle condamnée à un état de deuil permanent qui n'a rien à envier à la situation de la blanchisseuse zolienne. Un autre mode de lecture est également possible pour la fin du roman : celui de l'amorce d'une nouvelle tragédie. Jeanne, qui a toujours souffert par amour sera encore une fois victime de ce qui pouvait sembler, à première vue, une forme d'espoir : sa petite-fille. Cet événement peut être la source de tortures renouvelées, comme elle les a connus avec son fils. Selon Henri Mitterand, le relatif *happy end* qui couronne *Une vie* serait artificiel et aurait pour unique fonction de satisfaire un lectorat féminin, avide d'espoir optimiste.

L'expression « tragique quotidien » renvoie à un autre concept, celui de pathos qui doit parcourir l'œuvre. Les scènes pathétiques dans *L'Assommoir* assurent une scansion du récit tout en alternant avec des descriptions de rites ou d'activités professionnelles. Prenons l'exemple se situant au chapitre dix au moment où Gervaise et Coupeau tombent dans la misère et s'installent dans un nouvel appartement sordide au sixième étage. Zola dresse ici une véritable scène pathétique par la progression de la scène, les procédés de gradation et l'élargissement final. La progression de la misère va crescendo. La torture physique, causée par la faim, du début fait écho à la scène de l'oie rôtie, provoquant une sorte de contrepoint tragique et ironique : « Les fringales arrivaient » (p.384) note Zola. L'écrivain évoque ensuite

le froid par une métaphore éloquente : « La petite Sibérie de leur cambuse » (p.384). Le double sens de l'expression restitue à la fois le froid glacial et le confinement de l'espace avec la référence à la cambuse. C'est enfin la menace de l'expulsion qui est annoncée par différents personnages secondaires : « Le père Boche présentait la quittance ! […] M. Marescot arrivait […] et il avait toujours le mot d'expulsion à la bouche » (p.384). La misère des Coupeau est accentuée par le contraste avec le portrait de Marescot « couvert d'un bon paletot, ses grandes pattes fourrées dans des gants de laine » (p.384). Grâce à la gradation, Zola souligne à quel point la vie du couple est devenu un véritable calvaire : « Tous les maux, le chômage des ateliers, les fainéantises engourdies des gelées, la misère noire des temps humides » (p.384). Les dernières phrases finalisent la démarche de recherche pathétique en évoquant le thème de la fin du monde : « Un vrai jour du jugement dernier, la fin des fins » (p.384). Cet exemple montre le poids du mélodrame et du pathos dans la construction du personnage zolien. Maupassant n'hésite pas à fréquemment utiliser le registre pathétique pour faire de ses personnages, Pierre et Jeanne, des victimes malheureuses. Il lui est aisé de présenter Pierre, dépossédé de tout, en contraste avec la situation du cadet. Sans même évoquer sa position financière, on note que Pierre est dépossédé de l'affection et de l'admiration familiale, notamment maternelle. Fils œdipien, le narrateur prend le temps de préciser qu'il « n'aimait que sa mère au monde » (p.98) pour mieux insister par la suite sur « l'abandon » qu'il va subir au profit de Jean. On comprend mieux pourquoi les métaphores maritimes du début ont laissé la place à des images de la noyade, nombreuses dans la deuxième moitié de l'œuvre. Le narrateur évoque ainsi la perte du jeune homme parmi les baigneurs de Trouville : « Pierre marchait au milieu de ces gens, plus perdu, plus séparé d'eux, plus isolé, plus noyé dans sa pensée torturante, que si on l'avait jeté à la mer du pont d'un navire, à cent lieues au large » (p.116). Pour Jeanne, c'est plutôt le recours aux métaphores végétales qui jouent ce rôle. Elles soulignent subtilement les ruptures pathétiques dont est victime la châtelaine : « Puis tout à coup, quand toutes les sèves se réveillèrent sous la chaleur du soleil […], une grande agitation la saisit » (p.263). Dans son travail préparatoire, Maupassant a tenté de lier plusieurs éléments pathétiques à la jeune femme, un des plus remarquables étant l'enfant aveugle recueilli par Jeanne. La mise en scène du chien Massacre suffira dans la version définitive à apporter la touche de pathétique destinée à tirer les lames des âmes sensibles.

Au pathos s'ajoute l'idée de confinement. Comme le héros tragique étouffe dans un univers

qui l'oppresse, le personnage naturaliste est sclérosé par une géographie qui le comprime et l'écrase. Lorsqu'il réfléchit au dénouement de *L'Assommoir,* Zola décide de placer la boutique de Gervaise à côté de celle de la patronne. Dans la poétique zolienne, c'est la topologie de la promiscuité qui exhibe l'asphyxie de la blanchisseuse. Cette topographie attribuée au drame va peser sur toutes les composantes du roman : comment réunir autour de Gervaise le large « personnel romanesque » dans une cour hermétiquement close ? Zola trouve la solution en prenant pour point de convergence la Maison qui joue un rôle de centre de « gravité ». Les personnages maupassantiens sont également confinés dans un espace restreint. On note que Jeanne et Pierre sont installés dans un cadre normand qu'ils ne quitteront jamais, excepté le départ final de Pierre. Cette « fixation » normande s'explique doublement : l'ancrage biographique de l'écrivain justifie un choix qui s'imposait de lui-même et la mise en place d'une économie de moyens éclaire l'idée de « fixation » dans une seule et même région.

Or, les écrivains réalistes-naturalistes n'adhèrent pas complétement au modèle de la tragédie antique. Ils ne le peuvent pas. Alors que le personnage de tragédie est un être noble, puissant, un héros capable d'accomplir des actes imposants, le personnage naturaliste vit dans un univers prosaïque et monotone dans lequel aucune action admirable ne peut être accomplie. Le simple fait de vivre est tragique pour Gervaise, Jeanne et Pierre. Il ne s'agit plus d'exploit, ni de déclamatoire, mais de la capacité de résistance humaine à la souffrance. Jeanne, Pierre et Gervaise sont écrasés par les vicissitudes de la vie et cela suffit à créer leur tragique : le tragique quotidien. Ainsi, Maupassant et Zola abolissent l'idée, pourtant centrale dans la tragédie classique, d'éloignement dans lequel le peuple ne pouvait pas s'identifier. Pierre, en proie à des forces qui le dépassent, dans *Pierre et Jean* nous présente une image tragique de la condition humaine, une mise en scène d'une grande passion humaine : la jalousie. étant en proie, tout au long du roman, à des forces qui la dépassent. Écartelé entre raison et folie, l'aîné ressent une douleur croissante qui va du simple doute à une torture morale extrêmement violente. En atteste la jalousie destructrice qui s'empare de Pierre envers sa mère : « Il la regardait avec une colère exaspérée de fils trompé, volé dans son affection sacrée, et avec une jalousie d'homme longtemps aveugle qui découvre enfin une trahison honteuse » (p.121). Si profonde soit la blessure, elle finit par « s'émousser » avec le temps : le découragement de Pierre l'éloigne du héros tragique, beaucoup plus pugnace et offensif. Maupassant n'a nul besoin de provoquer la mort de son héros, l'exil lui suffit pour souligner le caractère funeste et

malheureux du dénouement. En s'embarquant sur la *Lorraine*, Pierre « se trouvait condamné à cette vie de forçat vagabond, uniquement parce que sa mère s'était livrée aux caresses d'un homme » (p.183). Jeanne, elle, est en proie à cette même jalousie destructrice et à une peur viscérale de la solitude. La “machination” tragique orchestrée par Maupassant s’opère en trois étapes : solitude, enfermement, exil. C’est autour de ce triptyque funèbre que s’articule le passage d’un resserrement du moi à son expansion forcée qui la défait d'elle-même. Quant à Gervaise, le tragique de sa situation est savamment orchestré par une poétique de la décomposition des corps, du langage... C'est l'idée que développe David Baguley dans *Zola et les genres* : « *L'Assommoir* raconte l'envahissement de l'être par une matérialité hostile et la dégradation du langage en bavardage. L'attachement de Gervaise à des objets hétéroclites, à sa pendule en particulier, dont la perte signale la chute dans la temporalité baroque du coucou du père Bazouge, évoque la même attitude désespérée chez la Winnie de Beckett. Mais c'est surtout par la nuit du chapitre XII, où s'exprime la nostalgie des "beaux jours", que la poétique de la décomposition et de la mort se révèle pleinement »[279].

2) Figures religieuses

Le processus de sacralisation est, nous l'avons déjà signalé, originellement religieux. Depuis le développement du christianisme, la figure de l'excellence est souvent associée à celle du saint et de la sainte. L'apparition de cette nouvelle figure emprunte, concurrence puis occulte le terme même de héros au cours du Moyen-Âge. La vie de saint Martin au IVe siècle est à ce titre emblématique. Le personnage, extrêmement populaire en Occident pendant plusieurs siècles, nous est connu par les biographies édifiantes de Sulpice Sévère au IVe siècle et Grégoire de Tours au VIe siècle. Le récit d’anecdotes successives a servi de modèle aux nombreuses hagiographies médiévales. Ancien légionnaire romain venu de Pannonie (actuelle Hongrie), Martin se convertit au christianisme après le célèbre épisode du manteau partagé avec un mendiant transi de froid. L’évêque de Tours fut très actif dans l’évangélisation des campagnes gauloises. L’épisode du pin abattu le représente luttant contre des païens qui

279 David Baguley, « Rite et tragédie dans *L'Assommoir* », in *Les Cahiers naturalistes*, n°52, Éditions Grasset-Fasquelle, 1978, p.89.

acceptent d'abattre le pin qu'ils vénèrent, à condition que le saint se laisse attacher du côté où il doit tomber. Mais grâce à un signe de croix opportun, Martin réussit à détourner la chute de l'arbre sur les paysans. Le saint est bien un « athlète de la foi » qui, à l'instar des héros païens, accomplit des exploits extraordinaires. Il fait l'objet d'un culte le plus souvent populaire et local mais, à la différence des héros, le saint combat moins pour protéger la cité terrestre que pour préparer l'avènement de la cité céleste. L'humilité et la chasteté caractérisent le saint quand le héros cherche la gloire, insiste sur sa dimension érotique et crée un personnage de femme séduite par ses exploits. C'est ce qui autorise Gilbert Cesbron dans sa pièce *Briser la statue* à faire dire à un de ses personnages : « Les héros sont des alibis, mais les saints sont des modèles »[280]. Si un acte suffit pour être qualifié de héros quand toute une vie est nécessaire pour devenir un saint, on peut tout de même considérer le saint comme un type de héros, celui d'une épopée mystique au cours de laquelle il dépasse le domaine du nécessaire et du contingent en se plongeant dans les ténèbres et la mort, pour renaître mystiquement.

a) Vierges laïcisées

Qui dit sacralisation dit processus qui mène du profane au sacré. Le sujet doit donc au départ ne pas avoir de lien direct avec le religieux sacré. Ainsi de saint Martin, légionnaire de l'armée romaine. L'originalité de Zola, Maupassant et Flaubert est d'avoir insufflé à leurs personnages cette dimension sacrale mais dans un contexte profane et prosaïque. En effet, Flaubert dans *Un cœur simple*, Zola dans *L'Assommoir* et Maupassant dans *Une vie* glorifient leur héroïne en en faisant des Vierges modernes. Comment les écrivains parviennent-ils alors à insuffler à leur figure féminine une dimension religieuse, sacrale dans un univers marqué par le profane et le prosaïsme ?

L'observation des critères définissant la Vierge suffit déjà à poser certains paradoxes avec la représentation de la figure féminine réaliste-naturaliste. Si Marie est une femme dévouée toute entière à Dieu et qui n'a donc eu aucune relation sexuelle, Gervaise et Jeanne ont connu, avec plus ou moins de désillusions, la luxure de la chair. Si la blanchisseuse se rêve « pareillement à une sainte vierge » (p.188), elle connaît bien « les choses de la vie », mariée à Lantier puis à

280 Gilbert Cesbron, prologue de *Briser la statue*, Duc In Altum, 2009.

Coupeau. Au milieu du roman, la jeune femme se plaint même d'avoir « deux hommes sur le dos, à soigner et à contenter » (p.342). Dans *Une vie*, Jeanne cristallise son désir sensuel et sexuel lorsqu'elle imagine « l'époux promis par mille voix secrètes » (p.62). Après avoir trouvé un apaisement à ses désirs dans la contemplation du paysage, Jeanne va se laisser aller aux premiers émois charnels, synonymes des premières douleurs : « Il descendit, ce baiser, il pénétra dans ses veines et dans ses moelles; et elle en eut une telle secousse mystérieuse qu'elle repoussa éperdument Julien de ses deux bras, et faillit tomber sur le dos » (p.77). Que ce soit dans *L'Assommoir* ou dans *Une vie*, une topographie du corps féminin abandonné aux caresses s'élabore, éloignant de prime abord les deux femmes de la Vierge. Il est vrai que Félicité n'est pas mariée mais Flaubert nous signale clairement qu'elle « n'était pas innocente à la manière des demoiselles » (p.25). De ce sens premier et virginal découle un autre sens qui s'applique, en revanche, pleinement aux trois figures féminines : la Vierge, puisqu'elle est dans l'éternelle continence, est pure, sans souillure. Cette intégrité physique va de pair avec une intégrité morale : la Vierge incarne la Bonté. Marie citerait elle-même la Miséricorde, la Bonté dans le *Magnificat* alors qu'elle portait l'enfant Jésus dans ses entrailles : « Il est venu en aide à Israël son serviteur en souvenir de sa bonté, comme il l'avait dit à nos pères, en faveur d'Abraham et de sa descendance pour toujours »[281]. Ce cœur, plein de compassion et sensible au malheur humain, peut être celui de Gervaise, Félicité ou Jeanne. Le substantif « compassion » retrouve son sens plein et originel de « supporter (*patior*) avec (*cum*) » dans la mesure où les trois femmes, au-delà de leurs propres afflictions, partagent les souffrances de leurs compagnons d'infortune. Celle qui va le plus loin dans ce partage de la douleur est Félicité. Elle ne se contente pas de souffrir avec la personne concernée, elle supporte cette souffrance comme si cette dernière était la sienne. L'épisode de la communion de Virginie est éloquent : « La première communion la tourmentait d'avance […]. Quand ce fut le tour de Virginie, Félicité se pencha pour la voir ; et, avec l'imagination que donnent les vraies tendresses, il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant ; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son cœur lui battait dans la poitrine ; au moment d'ouvrir la bouche, en fermant les paupières, elle manqua s'évanouir » (p.41). En une phrase, « la bonté de son cœur se développa » (p.58), Flaubert résume la vie miséricordieuse de son personnage, qui, affublé de son perroquet, renvoie encore à Marie, parfois représenté avec cet oiseau. Si Gervaise ne

281 *Nouveau Testament*, « Évangile selon Luc », Société biblique française & Éditions du Cerf, 1988, 2004, p.1468.

pratique pas cette assimilation, la blanchisseuse s'attendrit pour les plus démunis, faisant preuve d'une véritable bonté d'âme. Le discours indirect libre souligne la vive réaction de Gervaise lorsqu'elle assiste à l'agonie de Lalie Bijard : « Gervaise, cependant, se retenait pour ne pas éclater en sanglots. Elle tendait les mains, avec le désir de soulager l'enfant; et, comme le lambeau de drap glissait, elle voulut le rabattre et arranger le lit. Alors, le pauvre petit corps de la mourante apparut. Ah ! Seigneur ! quelle misère et quelle pitié ! […] Oh ! ce massacre de l'enfance, ces lourdes pattes d'homme écrasant cet amour de quiqui, cette abomination de tant de faiblesse râlant sous une pareille croix ! On adore dans les églises des saintes fouettées dont la nudité est moins pauvre » (p.473). Cette dernière phrase nous ramène vers l'idée que ces femmes, dont les analogies avec la figure de la Vierge sont indéniables, n'ont rien de religieux au début mais vont finir par se construire leur propre religiosité.

Prenons comme point de référence Félicité. Dans *Un cœur simple*, la servante vit dans un univers provincial où la religion n'a guère de place. Madame voit se succéder chez elle une série de laïcs (Monsieur Bourais l'ancien avoué, Monsieur de Gremanville l'aristocrate désargenté..) sans aucun curé à l'horizon, contrairement à *Bouvart et Pécuchet* où l'abbé Jeufroy est intégré aux notables du village. Si Félicité fait preuve d'une régularité en se levant tôt « pour ne pas manquer la messe » (p.21), cela relève moins de piété que de structure obsessionnelle, ce que confirmera le rituel mis en place lors de la mort de Virginie : « Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir » (p.53). Et quand la religion fait réellement surface dans le conte, elle s'introduit par le biais de comportements sociaux à la fin du chapitre deux : « Mais une occupation vint la distraire; à partir de Noël, elle mena tous les jours la petite fille au catéchisme » (p.38). Le christianisme, abordé par la notion de catéchisme, est d'emblée mis à mal : « Le curé discourait, les enfants récitaient, elle finissait par s'endormir » (p.40). Malgré une impression d'inefficacité de la religion, le récit engage l'assentiment de Félicité. Cette dernière est d'abord attirée par certaines grandes scènes religieuses : « Elle croyait voir le paradis, le déluge, la tour de Babel, des villes en flammes, des peuples qui mouraient, des idoles renversées » (p.40) qui sont comme autant d'images qui parlent à son imagination. Elle est ensuite séduite par le Saint-Esprit car il est un support à ses pensées fantaisistes : « Elle avait peine à imaginer sa personne ; car il n'était pas seulement oiseau, mais encore un feu, et d'autres fois un souffle. C'est peut-être sa lumière qui voltige la nuit aux bords des marécages, son haleine qui pousse

les nuées, sa voix qui rend les cloches harmonieuses » (p.40). Grâce à la religion, la servante crée ses propres images. Le christianisme exhibe moins la simplicité de la jeune servante que son pouvoir créatif, son imagination débridée où la marge de liberté et de subjectivité force au respect. Ce Saint-Esprit va surtout se cristalliser sur le symbole du perroquet. La croyance de la servante se fixe d'abord sur Loulou vivant qui a une fonction compensatrice : l'animal fait office de fils et d'époux auquel elle se sent liée presque sensuellement : « Loulou, dans son isolement, était presque un fils, un amoureux. Il escaladait ses doigts, mordillait ses lèvres, se cramponnait à son fichu ; et, comme elle penchait son front en branlant la tête à la manière des nourrices, les grandes ailes du bonnet et les ailes de l'oiseau frémissaient ensemble » (p.66). Une fois mort, il continue à jouer un rôle essentiel pour Félicité. Il est d'abord fondateur d'un espace-temps qui manquait à la servante. En effet, placé dans sa chambre, le perroquet unifie le mélange mi-religieux mi-profane de la pièce, que l'accumulation suivante donne à imaginer : « Une grande armoire gênait pour ouvrir la porte. En face de la fenêtre surplombant le jardin, un œil-de-bœuf regardait la cour ; une table, près du lit de sangle, supportait un pot à l'eau, deux peignes, et un cube de savon bleu dans une assiette ébréchée. On voyait contre les murs : des chapelets, des médailles, plusieurs bonnes Vierges, un bénitier en noix de coco ; sur la commode, couverte d'un drap comme un autel, la boîte en coquillages que lui avait donnée Victor ; puis un arrosoir et un ballon, des cahiers d'écriture, la géographie en estampes, une paire de bottines ; et au clou du miroir, accroché par ses rubans, le petit chapeau de peluche ! » (p.69). Les objets corporels les plus prosaïques côtoient des éléments liturgiques, et ce qui rassemble ce « bazar » est bien Loulou. C'est également grâce à lui que Félicité « se rappelait alors les jours disparus » (p.70). Le perroquet est donc un élément révélateur de vérité. L'animal assume surtout une fonction religieuse, représentant à lui seul le christianisme : « À l'église, elle contemplait toujours le Saint-Esprit, et observa qu'il avait quelque chose du perroquet. Sa ressemblance lui parut encore plus manifeste sur une image d'Épinal, représentant le baptême de Notre-Seigneur. Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou » (p.70). Ce parcours montre de quelle manière la religion envahit l'existence profane de la servante et révèle, en filigrane, le questionnement flaubertien sur le sentiment religieux. Le fait que Félicité vive la religion à travers un fétiche religieux amène à nous questionner sur la genèse même du personnage de Félicité, partagé entre dévotion religieuse et fétichisme, à mi-chemin entre la *Mater dolorosa*

et l'idolâtre superstitieuse.

Flaubert, comme il l'annonce dans une lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie avait Félicité en tête, et ce conte, avant d'être écrit, était déjà l'histoire de son héroïne : « L'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin, et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion *rêvée* […]. Seulement, pour rendre l'histoire plus compréhensible et plus amusante, au bon sens du mot, j'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage »[282]. Plus crûment, Flaubert confie aux frères Goncourt que « ça devait être, dans le même milieu et la même tonalité, une vieille fille dévote et ne baisant pas »[283]. Se mêlent ainsi dans ses propos des mots tels que vierge, héroïne humaine, femme, dévote... des termes un peu flous, voire antithétiques qui peuvent, sans doute, nous mener à l'idée d'une dualité prégnante à propos de Félicité. Le paradoxe contenu dans la construction du personnage de Félicité est patent : d'un côté, elle est présentée comme une sainte; d'un autre, elle est « basse », vulgaire, ne méconnaissant pas les rapports qui président la sexualité. Or, un saint présuppose une pureté parfaite, loin de toute idée sexuelle dépravante. C'est ainsi que le paradoxe se trouve résolu dans l'expression « sainteté laïcisée ». Chez Flaubert, il n'y a pas de sacré sans sexe; que ce soit Félicité, Saint-Julien ou Saint-Antoine, ils traînent tous après eux une lourde pesanteur sensuelle, un fétiche qui animalise le symbole divin, des crimes à forte connotation sexuelle et un cortège d'objets de désir qui multiplient leurs attributs tentateurs à proportion que le saint les repousse.

Revenons à la manière dont Flaubert s'y est pris pour faire de Félicité une image virginale, et plus largement de la sainte laïcisée. Son prénom d'abord : il est celui de plusieurs saintes chrétiennes plus ou moins connues. Félicité de Carthage, compagne de Perpétue est la première martyre catholique, suivie de Félicité de Rome, veuve martyre à Rome, Félicité de Padoue enfin. On relève enfin une dernière sainte martyrisée durant la Révolution, Bienheureuse Félicité Pricet. Beck signale dans son article « Félicité et le taureau : Ironie dans *Un Cœur simple* de Flaubert » que « le nom de Félicité est le premier nom de femme, sans compter bien sûr Marie, évoqué dans la messe. C'est là sans aucun doute une marque

282 Gustave Flaubert, lettre à Melle Leroyer de Chantepie du 30 mars 1857, *Correspondance*, volume II, La Pléiade, Gallimard, 1980, p.697.

283 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, tome IV, 17 mars 1861, Éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956, p.167.

d'honneur insigne et une preuve de l'estime dans laquelle sa mémoire est gardée »[284]. Flaubert connaissait les détails concernant sainte Perpétue et sainte Félicité puisqu'il avait pris connaissance d'un certain nombre de documents et d'iconographies pour rédiger *Salammbô*. Les destinées des deux saintes sont intimement liées par le rapport de subordination qui existe entre elles, comme entre Madame Aubain et sa servante. Félicité fait face à la bête furieuse aux côtés de sa maîtresse, comme le fit l'esclave de Perpétue avant elle.

L'écrivain va sans cesse mêler sacré et profane, religieux et laïc dans le système descriptif de son héroïne. Les exemples montrant ce mélange systématique foisonnent. Au chapitre premier, « le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, [Félicité] enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main » (p.21). La servante est présentée au beau milieu du prosaïsme des tâches ménagères mais un « rosaire à la main ». Plus loin, les tentatives avortées de Théodore montrent une Félicité fuyant la sexualité et toute relation charnelle. Après la peur (« Elle eut peur et se mit à crier », p.24), la jeune femme se met à éprouver du malaise face à son prétendant. Plus ce dernier s'approche d'elle, plus Félicité tente de fuir : « Elle ne sut que répondre et avait envie de s'enfuir » (p.24). Cette fuite donne l'impression que la jeune femme est ignorante dans le domaine sexuel et que cette même fuite serait la matérialisation de cet inconnu effrayant. Or, le narrateur détrompe rapidement le lecteur lorsqu'il annonce qu'elle « n'était pas innocente à la manière des demoiselles, les animaux l'avaient instruite » (p.25). Le bas le plus élémentaire et bestial côtoie le sublime de sa réaction : « la raison et l'instinct de l'honneur l'empêchèrent de faillir » (p.25). Lorsque Théodore l'abandonne, l'attitude de la jeune femme est étrange en ce qu'elle est paradoxale. Elle fait, en effet, appel à Dieu (« appela le bon Dieu »), comportement présupposant une forme de dévotion sereine et d'élévation religieuse. Or, Flaubert jette, une fois de plus, le discrédit en ajoutant une proposition coordonnée suspecte : « et gémit toute seule dans la campagne jusqu'au soleil levant » (p.26). La colère et la douleur physique coudoient l'élévation silencieuse de la prière. Ces exemples que nous pourrions multiplier à l'envi signalent que Félicité fait preuve à la fois d'une véritable humilité et de chasteté, qualités essentielles à la sainte, mais qu'elle est dans le même temps une servante qui ne comprend rien aux dogmes et qui vit une existence grossière et prosaïque. *In fine*, ce paradoxe se résout si on regarde du côté de Flaubert et de sa conception de la religion et du sacré. « Je

284 W.J. Beck, « Félicité et le taureau : Ironie dans *Un Cœur simple* de Flaubert », Romance Quaterly, 37 (3), 1990, p.299-300.

tourne à une espèce de mysticisme esthétique »[285] écrit Flaubert. Dans ses lettres, il utilise très souvent l'expression « sacro-sainte littérature », certes avec un peu de distance emphatique dans la voix, mais aussi avec toute la foi du martyr prêt à se faire tuer pour une religion sacrée. L'art récupère en quelque sorte le sacré que la société a perdu. Quelque sujet qu'il traite, profane ou sacré, l'artiste lui confère une aura qui tient moins à l'objet représenté qu'au pouvoir de la représentation. En fait la dualité religieux / profane qui règne chez Félicité est peut-être inhérente à la dualité de Flaubert lui-même. Il aime la moralité et l'immoralité. L'écrivain veut tirer connaissance de toute expérience, si scandaleuse soit-elle. Apparemment, la croyance religieuse de l'écrivain est une non-croyance, ou bien une croyance plus particulière par rapport à la tradition catholique. En tout cas, sa foi le distingue et l'écarte encore de ses semblables. Dans un livre écrit sous la forme d'un essai, Jacques Chessex affirme que « Flaubert a le fantasme de Dieu, comme il a les harems dans la tête, et l'Orient, la bêtise, la médecine, Paris, l'imposture littéraire et politique, et les mœurs de la province normande »[286]. Le critique s'appuie sur la structure des *Trois* contes pour étayer sa thèse : « Mais l'énigme de Dieu reste troublante, dans *Trois Contes*, parce qu'au pessimisme absolu de *L'Éducation*, à son écriture déserte, s'est substitué un lyrisme de sympathie, une écriture à la fois tragique et charitable, -plus nue dans *Un cœur simple*, épique dans Julien, mimétiquement ornée et lyrique dans *Hérodias*, et toujours nourrie par un sentiment, par une émotion, par une implication de soi qui ressemblent étrangement à l'amour. Point d'espoirs, certes, et le terrible destin broyeur d'hommes. Mais l'âme ? Mais la vision de l'abrupt ? *Trois Contes* nous propose une sorte de fantastique spirituel, qui ne cesse de se prolonger, de s'amplifier, à la fois dans chacun des trois textes et réciproquement, en écho, en miroir, en regard, dans la rumeur et le spectacle d'une trilogie *cohérente* »[287]. La présence de Dieu est toujours là, incarnée dans l'humilité de Félicité, la fatalité du meurtre et de l'ascèse chez Julien. Ce que rejette Flaubert, c'est le dogme, inventé surtout, pour lui, par la peur de la mort; il est un esprit tolérant qui accepte toutes les religions, respectant les différences, les appréciant même dans une perspective de recherche. Félicité est donc bien une vierge laïcisée qui vit pour et par les autres, qui semble née pour s'occuper d'autrui. La vie qu'elle mène chez

285 Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 4 septembre 1852, *Correspondance*, volume II, La Pléiade, Gallimard, 1980, p.151.
286 Jacques Chessex, Flaubert ou le désert en abîme, Bernard Grasset, 1991, p.27.
287 Jacques Chessex, *op.cit.*, p.27-28.

Madame Aubain ressemble à celle, rigoriste, d'une ascète : « Elle se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au soir sans interruption ; puis, le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main. Personne, dans les marchandages, ne montrait plus d'entêtement. Quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes. Économe, elle mangeait avec lenteur, et recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain, -un pain de douze livres, cuit exprès pour elle, et qui durait vingt jours » (p.21). Humilité, modestie et sobriété caractérisent l'existence de la jeune femme qui, lors de son combat contre le taureau, se distingue par son don de soi exceptionnel et son courage, spontané de surcroît. L'épisode du taureau dans lequel l'animal représente le mâle impétueux et auquel Félicité résiste, peut être lu comme une répétition de la première épreuve dans laquelle la jeune femme se trouvait face à la brutalité de Théodore. La pureté virginale de Félicité éclate encore davantage lorsque l'on met en parallèle ces deux épisodes.

L'épilogue du conte vient renforcer ce postulat : la mort de la jeune femme qui confond Loulou avec le Saint-Esprit, est une renaissance dans le monde de l'au-delà. Cette scène finale dans laquelle le perroquet vient chercher Félicité pour rejoindre Dieu est assimilable à l'Assomption durant lequel la Vierge est amenée miraculeusement au ciel par les anges. Elle en vient même à imaginer que la procession de la Fête-Dieu est la cérémonie de sa propre Assomption, comme en atteste la présence de trois reposoirs. La servante est donc liée à la fois à la Trinité et à la Vierge. Voilà donc le parcours de l'héroïne vers une forme de religiosité dans laquelle le christianisme se donne à lire et se questionne.

L'univers de Gervaise dans *L'Assommoir* est aussi profane que celui de Félicité. Le premier lieu dans lequel se trouve la blanchisseuse est celui de la débauche par excellence, la couche : « Toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes » (p.19). Les endroits dans lesquels elle habite ou par lesquels elle transite figurent soit des espaces de l'intime comme l'hôtel Boncœur, l'appartement de la rue Neuve, le logement du sixième étage ou la niche du père Bru soit des lieux publics suggérant la débauche ou le négoce, comme la blanchisserie ou le café du père Colombe. Il faut attendre le chapitre trois pour entendre parler d'église et de prêtre. La religion s'introduit dans *L'Assommoir* par le biais des préoccupations financières de Coupeau : « Il lui resta tout juste six francs, le prix d'une messe à l'autel des pauvres […].

Mais un mariage sans messe, on avait beau dire, ce n’était pas un mariage. Il alla lui-même à l’église marchander » (p.87). La pratique religieuse, à travers la cérémonie du mariage, est d'emblée mise en mal. Coupeau et Gervaise souhaitent se marier à l'église, non par conviction religieuse mais pour la fonction sociale et mondaine que le sacrement comporte. Le catholicisme n'est pas pris au sérieux et les hommes d'église n'ont guère meilleure presse ! Ils font peu d'apparitions dans le roman et ces rares apparitions les montrent dans une bien piètre figure. Ainsi du prêtre qui « finit par laisser [la messe] à cinq francs » (p.87) à Coupeau ou de celui « très vieux » (p.366) qui célèbre les obsèques de Maman Coupeau. Le narrateur revient souvent, par le biais du discours indirect libre, sur le thème du charlatanisme religieux : « Ces farceurs-là, en crachant leur latin, ne savaient seulement pas ce qu’ils dégoisaient ; ils vous enterraient une personne comme ils vous l’auraient baptisée ou mariée, sans avoir dans le cœur le moindre sentiment » (p.366).

La religion ne s'introduit jamais dans le quotidien de Gervaise; elle n'apparaît que très épisodiquement au travers des grands événements qui rythment son existence : sa noce au chapitre trois, le baptême puis la communion de sa fille Nana aux chapitres quatre et dix, enfin l'enterrement de sa belle-mère au chapitre neuf. Or, même ces saints-sacrements sont malmenés. Le mariage religieux de Gervaise dans une « église vide » (p.91) condense une série de transgressions et de situations risibles à commencer par les convives qui se font remarquer par leur retard et leur verre à la main : « En chemin, les hommes prirent de la bière […]. [Le bedeau leur demanda] furieusement si c’était pour se moquer de la religion qu’ils arrivaient en retard » (p.91). Gervaise méconnaît les us et coutumes catholiques « ne sachant pas quand il fallait s’agenouiller, se lever, s’asseoir » (p.91) pour son mariage. Pour le décès de la mère de Coupeau, Zola laisse le soin à Madame Lorilleux, grâce au discours indirect libre, de souligner cette ignorance : « Quelle cruche, ne pas savoir seulement se conduire avec un mort ! Elle n’avait donc enterré personne dans sa vie ? » (p.352). Coupeau, lui, préfère ignorer fièrement ces coutumes. Ainsi, il ne « voyait guère la nécessité de baptiser la petite ; ça ne lui donnerait pas dix mille livres de rente, bien sûr ; et encore ça risquait de l’enrhumer » (p.132); il reste indifférent lorsqu'on le consulte pour la mise en bière de sa mère et s'endort lors de la veillée funéraire « pas pour dormir, disait-il, pour réfléchir » (p.359). Cette indifférence côtoie parfois une vraie méfiance : « Moins on avait affaire aux curés, mieux ça valait » (p.132).

Les différentes cérémonies ne riment à rien tant elles sont rapidement expédiées et dans des conditions parfois étonnantes. La noce de mariage est célébrée à la va-vite dans un vacarme épouvantable : « La dernière messe était dite, l'église s'emplissait du piétinement des sacristains, du vacarme, des chaises remises en place […]. Le prêtre à l'air maussade [...] semblait les unir au milieu d'un déménagement, pendant une absence du bon Dieu, entre deux messes sérieuses » (p.91). Même Coupeau relève la singularité d'une telle situation par une comparaison éloquente : « Ah bien ! ça ne traîne pas. Ils vous envoient ça en quatre mouvements… C'est comme chez les dentistes : on n'a pas le temps de crier ouf ! ils marient sans douleur » (p.92). De même, l'enterrement de la mère de Coupeau « fut vite bâclé » (p.366) et la veillée mortuaire se déroule dans une cacophonie déplacée : « Des voisines mordues de curiosité, qui se présentaient soupirant, roulant des yeux éplorés ; elles entraient dans le cabinet, dévisageaient la morte, en faisant un signe de croix et en secouant le brin de buis trempé d'eau bénite ; puis, elles s'asseyaient dans la boutique, où elles parlaient de la chère femme, interminablement, sans se lasser de répéter la même phrase pendant des heures » (p.356).

Les rituels religieux eux-mêmes saut galvaudés car vidés de leur substance religieuse et solennelle, devenant de simples conventions sociales, voire des incongruités. La prière, acte visant à entretenir un rapport privilégié et intime avec dieu, devient risible lorsqu'elle est effectuée par maman Coupeau qui, « reprise par les larmes, pleurait dans le livre de messe qu'elle avait emprunté à une voisine » (p.91). La messe dominicale s'est peu à peu effacée pour laisser la place à une autre activité, moins spirituelle : « Les Coupeau sortaient presque tous les dimanches avec les Goujet » (p.138). La pratique du parrainage, de la responsabilité spirituelle d'une personne nouvellement baptisée, devient une affaire de protocole social : « Les Lorilleux avaient accepté d'être parrain et marraine ; en arrière, ils rechignaient ; pourtant, si le ménage ne s'était pas adressé à eux, ils auraient fait une drôle de figure » (p.132). Quant au catéchisme, il est considéré comme un enseignement qui sanctionne, qui punit plus qu'il n'apprend : « On l'avait renvoyée du catéchisme, à cause de sa mauvaise conduite » (p.378) à propos de Nana. La cérémonie essentielle de la communion, censée établir un lien intime entre le communiant et Jésus, représente dans *L'Assommoir* un épisode comique durant lequel Coupeau « était pincé au cœur. Il y eut particulièrement un cantique, quelque chose de suave, pendant que les gamines avalaient le bon Dieu, qui lui sembla couler

dans son cou, avec un frisson tout le long de l'échine » (p.381).

Cette lacune de la pratique catholique se cristallise à travers les objets religieux, sans cesse manquants : « Madame Lerat dut monter chez les voisines pour emprunter un crucifix ; elle en rapporta un trop grand, une croix de bois noir où était cloué un Christ de carton peint, qui barra toute la poitrine de maman Coupeau, et dont le poids semblait l'écraser. Ensuite, on chercha de l'eau bénite ; mais personne n'en avait, ce fut Nana qui courut de nouveau jusqu'à l'église en prendre une bouteille » (p.352). Les objets de culte deviennent des marchandises, à l'instar de ce petit crucifix : « Gervaise fouillait dans la commode, cherchant un petit crucifix en cuivre, apporté par elle de Plassans ; mais elle se rappela que maman Coupeau elle-même devait l'avoir vendu » (p.351).

Toutefois, si profane soit l'univers dans lequel vit Gervaise et si profane soit-elle, il n'en demeure pas moins que la jeune femme réactive à sa manière la foi catholique. Cette dernière se transforme, chez la blanchisseuse, en foi en l'homme, qui, à y regarder de plus près, est un des principaux fondements des religions monothéistes. Malgré toutes les incompréhensions, les malentendus et les superficialités de la jeune femme face à la religion, Gervaise tient à ponctuer les grands événements de sa vie à l'église et surtout à garder foi en l'humain par un don de soi constant pas toujours récompensé.

Si Jeanne est élevée au couvent, elle vit dans un univers tout aussi profane que celui de Gervaise. Le modèle parental ne l'incite guère à la piété et au zèle religieux. L'absence de spiritualité s'étale au grand jour et se cristallise autour de la figure paternelle qui voulait « la tremper lui-même dans un bain de poésie raisonnable ; et, par les champs, au milieu de la terre fécondée, ouvrir son âme, dégourdir son ignorance à l'aspect de l'amour naïf » (p.28). Si le baron admet les manifestations de piété qu'il considère *in petto* comme un ensemble de « symbole[s] puéril[s] » (p.216), c'est par tolérance naturelle. Ennemi des dogmes, il se méfie des hommes de foi. Le nouvel abbé, guindé dans son fanatisme et son intransigeance de jeune séminariste, sera sa cible favorite. Pour lui, l'abbé fait partie de ces hommes qui « ne sont pas humains », qui sont « anti-physiques ».

Pour la baronne, le christianisme est une résultante d'un ensemble de sentiments confus et de traditions féminines : « Elle ne fréquentait guère l'église, bien qu'elle aimât les prêtres par une sorte d'instinct religieux de femme » (p.49). Ses convictions théologiques coïncident souvent avec ses préjugés nobiliaires. Ainsi, elle ne se préoccupe de l'existence de l'abbé

Picot qu'à partir du moment où sa fille va être en âge de s'établir. On perçoit donc la véritable nature de ce « délicat sentiment de déférence » (p.52) qui la pousse soudain à fréquenter l'église. La religion devient un concept subjectif, flou qui se donne à lire sous de vagues dehors de piété. En ce sens, Jeanne ressemble à sa mère. C'est en partageant le mysticisme de l'abbé Tolbiac que Jeanne trouve une compensation à sa soif d'idéal : « Il faisait vibrer en elle la corde de poésie religieuse que toutes les femmes ont dans l'âme » (p.196). Finalement, le narrateur résume assez bien la nature de la religiosité chez Jeanne en affirmant que « la religion de Jeanne était toute de sentiment ; elle avait cette foi rêveuse que garde toujours une femme ; et, si elle accomplissait à peu près ses devoirs, c'était surtout par habitude gardée du couvent, la philosophie frondeuse du baron ayant depuis longtemps jeté bas ses convictions » (p.196).

In fine, la religion des trois figures féminines s'incarne dans une sorte de religiosité du sentiment qui se matérialise par un système fétichiste. Le fétichisme se condense tantôt dans un système temporel, tantôt dans un objet. Chez Jeanne, l'attachement obsessionnel se retrouve dans une fixation au passé. Si les années passent, Jeanne demeure une éternelle adolescente. Le narrateur insiste sur la monomanie de la châtelaine à la fin de sa vie : « Et une idée la saisit qui fut bientôt une obsession terrible, incessante, acharnée. Elle voulait retrouver presque jour par jour ce qu'elle avait fait. Elle piqua contre les murs, sur la tapisserie, l'un après l'autre, ces cartons jaunis, et elle passait des heures, en face de l'un ou de l'autre » (p.262). Pour Félicité et Gervaise, ce sont des objets qui jouent ce rôle transitionnel. Pour Gervaise, c'est la pendule qui tient ce rôle : « Elle seule enlevait le globe, essuyait les colonnes avec religion, comme si le marbre de sa commode se fût transformé en chapelle » (p.138). Dans *Un cœur simple*, Loulou fonctionne comme un fétiche religieux individuel qui ne supporte pas le partage. Enfermé dans la chambre-chapelle, le perroquet finit par être déifié par Félicité. Ces objets, animaux ou systèmes temporels permettent aux auteurs de mettre en dérision le comportement fétichiste. Les trois héroïnes puisent enfin leur religiosité dans un sentiment qui mêle des enseignements mal assimilés et une imagination débridée.

b) Parcours christiques

Les parcours de Jeanne dans *Une vie*, d'Étienne dans *Germinal* et de Raphaël dans *La Peau de chagrin* ne sont pas sans rappeler l'itinéraire christique. Revenons d'abord sur les caractéristiques les plus essentielles du modèle originel. Fils de Joseph le charpentier et de Marie, Jésus de Nazareth est avant tout un grand voyageur. Il parcourt l'Égypte, Bethléem, Nazareth... et se caractérise par son extrême humilité, comme en atteste l'épisode du baptême de Jean-Baptiste ou celui du jeûne dans le désert. Investi d'une mission divine, il acquiert auprès du peuple une importance capitale et son « fameux » statut messianique. Grâce à son don pour convaincre la foule, il touche les riches comme les plus pauvres, les fervents comme les indifférents. Son Amour culmine lorsqu'il décide d'offrir le sacrifice suprême de sa vie terrestre en réparation des péchés du monde.

Si Jeanne n'a aucun don particulier pour toucher la foule, son itinéraire apparaît en filigrane comme une version laïcisée des quatorze stations du Chemin de Croix. Le découpage en quatorze chapitres ne correspond pas exactement aux quatorze étapes christiques, le narrateur mettant en place des variantes de ce système originel. La jeune femme suit un véritable chemin de croix, un calvaire dont la première étape est sa condamnation à l'amour déçu. Comme Jésus était condamné à être crucifié, Jeanne est dès le départ destinée au malheur. Lorsqu'elle quitte le couvent, la jeune femme « interrog[e] l'horizon » (p.27), signe annonciateur d'un destin qui lui échappe déjà. Le mariage de Jeanne au quatrième chapitre représente la croix qu'elle va se mettre à porter. Il est significatif que l'attente de la demande en mariage se fasse dans la douleur, une douleur encore non identifiée : « Elle vécut jusqu'au soir comme si elle était grise, sans savoir ce qu'elle faisait, prenant machinalement des objets pour d'autres, et les jambes toutes molles de fatigue sans qu'elle eût marché » (p.68-69). Troisième station : Jésus tombe une première fois sous le poids de sa croix. La description barbare de la nuit de noces signe métaphoriquement la première « chute », la première désillusion concrète de Jeanne : « Elle se dit, désespérée jusqu'au fond de son âme, dans la désillusion d'une ivresse rêvée si différente, d'une chère attente détruite, d'une félicité crevée : " Voilà donc ce qu'il appelle être sa femme ; c'est cela ! c'est cela ! " » (p.84). Il est significatif que la nuit de noces soit directement suivie de l'adieu de Jeanne à ses parents : « Les adieux furent courts et sans tristesse. La baronne seule semblait émue » (p.86). À la rencontre de

Jésus avec sa mère se substitue l'adieu de la jeune femme à la baronne. C'est ensuite le moment des aides : comme le christ était soutenu par Simon de Cyrène qui l'aidait à porter sa croix et par Sainte véronique qui lui essuyait le visage, Jeanne trouve une aide précieuse chez ses proches. Son père d'abord : il aide sa fille à tromper l'ennui et l'échec de son mariage. Il n'hésite pas à la faire rire, fût-ce au détriment de son gendre : « Jeanne et son père, malgré l'obsession pesante qui leur restait de la brutalité de Julien, se remirent à rire en contrefaisant les gestes et les intonations des Briseville » (p.116). Quant à la baronne, elle joue un rôle compensateur. Il est révélateur que la deuxième chute de Jeanne se déroule lorsqu'elle n'a plus ses appuis, ses parents étant partis dans une de leurs résidences, à Rouen. Au début du chapitre sept, la découverte de sa domestique dans le lit de son mari la conduit à un état de prosternation profonde. Plus tard, la confession de Rosalie provoque les pleurs de la baronne qui renvoient aux pleurs des femmes de Jérusalem que Jésus rencontre : « Alors, brusquement, la baronne se mit à pleurer aussi avec un gros bruit de suffocation; et ses sanglots convulsifs accompagnaient ceux de Rosalie » (p.140). Le narrateur insiste sur les larmes de « petite mère » à plusieurs reprises : « On n'entendait plus que le bruit des larmes de Rosalie et de la baronne », « et la baronne, tout essoufflée encore de sanglots »... Au chapitre neuf, Jeanne tombe une troisième fois lorsqu'elle apprend une nouvelle infidélité de Julien avec Gilberte de Fourville. Avant d'être crucifié sur la croix, Jésus est dépouillé de ses vêtements; Jeanne, elle, est débarrassée de ses illusions : « Tout le monde était donc perfide, menteur et faux. Et des larmes lui vinrent aux yeux. On pleure parfois les illusions avec autant de tristesse que les morts » (p.170). En sacrifiant sa vie à Julien, puis à Paul, la jeune femme illustre le concept du dévouement ultime ; cela permet de « gigantiser » le personnage, d'en faire une martyre hors du commun.

Dans *Germinal*, on peut discerner de nombreux parallèles entre la vie de Jésus et celle d'Étienne. Son arrivée à Montsou ressemble à l'entrée en scène du Christ dans la Genèse. La Bible indique que « la terre était déserte et vide, et la ténèbre à la surface de l'abîme »[288], *Germinal* stipule que le mineur arrive dans une nuit froide, sans étoiles et qu'il foule un « sol noir » (p.49). Des chapitres entiers renvoient aux passages de l'Évangile évoquant la vie cachée de Jésus. Les longues conversations de Lantier avec Souvarine qui l'initie aux idées de Bakounine et avec Rasseneur renvoient aux journées de Jésus, alors âgé de douze ans, passées

288 *Ancien Testament*, « La Genèse », Société biblique française & Éditions du Cerf, 1988, 2004, p.22.

au temple de Jérusalem, Jésus « assis au milieu des maîtres, à les écouter et les interroger »[289]. Lorsqu'Étienne est emmuré dans la veine Guillaume, comment ne pas penser que cette image est le reflet du Christ au calvaire ? Une fois sa formation achevée, Étienne parvient à faire rêver tous les mineurs, y compris la Maheude, profondément pragmatique. En exaltant « une société nouvelle » (p.591), le jeune homme gagne la confiance des mineurs, comme Jésus avait acquis la confiance des « chrétiens des premiers temps de l'Église, qui attendaient la venue d'une société parfaite, sur le fumier du monde antique » (p.223). Les deux figures osent évoquer un monde nouveau, un avenir enchanté qui redonne de l'espoir, aux mineurs pour Étienne, aux fidèles pour Jésus. Ils exercent tous deux une mission publique où un renouveau est annoncé. La prédication du jeune homme fait de lui un incontestable chef qui décide de tout et pour tous. Il parvient ainsi à persuader les mineurs de cesser le travail. Lorsqu'il leur parle dans la forêt, la foule ressent alors « une exaltation religieuse […], une fièvre d'espoir des premiers chrétiens de l'Église, attendant le règne prochain de la justice » (p.343). Cette scène de la clairière rappelle le « Sermon sur la Montagne » de Matthieu et de Luc dans le *Nouveau Testament*. Étienne livre son sermon à une large foule, masse de nouveaux croyants, comme l'avait fait Jésus de Nazareth sur une montagne au nord de la mer de Galilée. La comparaison messianique se fait de plus en plus explicite et précise. Il devient l'homme qui apporte la bonne nouvelle du proche avènement des temps meilleurs, l'homme-missionnaire. Ce rêve de liberté d'un monde meilleur institué par le progrès et par Étienne renvoie ostensiblement à l'espoir chrétien de la nouvelle Jérusalem prônée par Jésus.

Son entourage rappelle, en outre, celui de Jésus. Étienne rencontre lui aussi sa Marie-Madeleine en la personne de la Mouquette, jeune femme aux mœurs faciles et au grand courage. Zola nous précise que la jeune femme « l'adorait comme un jésus » (p.326). Il a son Judas en la personne de Chaval, traître parmi son peuple. Aux côtés du jeune homme, on trouve Souvarine, qui n'est pas sans rappeller Jean-Baptiste. Comme le prophète, il « baptise » intellectuellement Étienne et prépare la mission de son héros. En outre, il figure le personnage du sauvage, comme en atteste sa description : « Il devait avoir une trentaine d'années, mince, blond, avec une figure fine, encadrée de grands cheveux et d'une barbe légère » (p.190). À ses côtés également, on relève Maheu dont le nom dérivant directement de Matthieu rappelle le nom de l'apôtre qui suivit aveuglé le Messie. Quant à Catherine, si généreuse fût-elle, elle

289 *Nouveau Testament*, « Évangile selon Luc », *op.cit.*, p.1471.

représente, conformément à l'idéologie judéo-chrétienne, la femme tentatrice, celle qui rend tout salut impossible et qui mène Lantier à la mort. Les lieux dans lesquels le jeune homme évolue sont autant d'images chrétiennes. Les mines représentent des images populaires et littéraires de l'enfer biblique.

Comme Jésus dans le désert, Étienne connaît la tentation, une tentation protéiforme. Il s'agit tantôt d'orgueil personnel, tantôt de résistance aux nombreuses provocations de la Compagnie qui « profitait des moindres prétextes pour forcer ses dix mille ouvriers au chômage » (p.226). Cependant, le mineur n'est pas aussi ferme devant la tentation que Jésus qui, face à Satan qui lui proposait d'embrasser un destin intemporel, choisit la voix de l'humilité. Lantier, lui, se gonfle « de vanité » (p.282) et choisit l'affrontement avec la Compagnie, fût-ce aux prix de retombées catastrophiques. S'il n'accomplit pas de miracle, il en promet. Avec l'aide de l'Internationale, Étienne est présenté aux mineurs par Pluchart qui prend des accents, des mots et des images analogues à celles dont se servent les prêtres pour exalter la grandeur de l'Église catholique. Contrairement au Christ, Lantier est dépassé par les événements. Revenu à Montsou, il assiste à de nouveaux déchaînements de violence, sans parvenir à modérer le flot des mineurs exaspérés. Suggérant à contre-cœur la reprise du travail, il finit même par perdre sa foi dans l'avènement du peuple : « Il n'était même plus de cœur avec les camarades, il avait peur d'eux, de cette masse énorme, aveugle et irrésistible du peuple » (p.510). Il est le premier à vouloir abandonner la lutte après l'avoir fomentée, surtout pour sa gloire personnelle. C'est d'ailleurs ce qui provoque la révolte de la Maheude.

Comme le signale Pierre Aubéry dans son article « Imitations de Jésus chez Zola : *Germinal* », « la passion, le calvaire, la crucifixion et la résurrection de Lantier ne reproduisent pas littéralement ceux de Jésus, mais le mouvement général est bien le même »[290]. À la fin du roman, on assiste à une résurrection d'Étienne qui ressort de son expérience mûri et plein d'espoirs. Son passage a changé la perception des mineurs sur leur condition. Il n'est plus le seul à prêcher la bonne nouvelle; c'est tout un peuple écrasé et refoulé sous terre qui a été crucifié et s'est reconnu comme le Messie humilié. La révolution future à laquelle rêve Lantier sera donc une sorte d'apocalypse, dont l'accomplissement échappera dans une large mesure au peuple. Il est intéressant de noter qu'il est le seul mineur qui parvienne à s'échapper de la mine pour accéder à une réalité moins brutale. Il ressort

290 Pierre Aubéry, « Imitations de Jésus chez Zola : *Germinal* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 53, 1979, p.31-45.

moins meurtri que les autres mineurs du drame qu'il a contribué à pousser à son paroxysme. L'action de Lantier et ses épreuves ne font pas de lui un vrai rédempteur; c'est plutôt le sacrifice des mineurs qui semble racheter le jeune homme et le lancent sur la voie où il trouvera son salut personnel. Ce n'est pas la prédication et les obstacles d'un seul homme qui vont sauver les multitudes, mais plutôt la générosité et l'abnégation du peuple qui vont permettre le salut moral et matériel ici-bas de quelques-uns qui pensent parler pour tous. En somme, Étienne est un Christ revisité. Un Christ que nul n'a suivi sans conséquence, un Christ égoïste qui n'a assuré, finalement, que son propre salut mais un Christ qui a guidé son peuple vers l'espoir. Zola s'inscrit nettement dans un modèle suggéré par la tradition judéo-chrétienne, celle d'une nécessaire intervention d'un individu charismatique pour révéler le peuple à lui-même mais il signale dans le même temps l'ambiguïté du mode de transmission d'un tel message.

Dans *La Peau de chagrin*, on retrouve ces mêmes images d'inspiration chrétienne où le personnage principal peut être assimilé à un Christ, un Christ quelque peu « modernisé » en ce sens qu'il est ambigu. On ne peut ignorer l'aspect satanique de la scène du pacte. Celui-ci est mis en valeur par la confrontation de l'Antiquaire, double de Méphistophélès, et de Raphaël, « ange sans rayons » (p.67). Le jeune homme est, dès le départ, de la famille des créatures célestes, des messagers divins. Si le jeune aristocrate porte le nom du peintre qui a peint le portrait du Christ (qui faisait face à la peau de chagrin) et qu'il est confronté lui aussi à la tentation, il s'écarte toutefois du Messie par son comportement; il figurerait alors une sorte d'anti-Christ. En effet, tandis que Jésus avait choisi le Savoir et l'Amour, Raphaël n'a pas résisté au pouvoir et au vouloir proposé par le vieil homme. La tentation païenne de la jouissance symbolisée par la peau d'onagre n'aura réussi qu'à exacerber l'avidité du personnage : « Eh ! bien, oui, je veux vivre avec excès » (p.101) proclame-t-il en saisissant l'objet. La confrontation initiale du portrait du Christ et de la peau de chagrin dans le magasin d'antiquités peut ainsi apparaître comme l'opposition chrétienne du bien et du mal. En s'emparant de la peau, Raphaël abandonne l'amour du prochain, la non-violence et le dévouement pour l'égoïsme et la violence. Cette dernière se manifeste sous la forme de désirs homicides et lors de la scène du duel où le jeune homme tue son adversaire sans en éprouver le moindre remords. Quant au désir du héros pour Pauline, il se situe toujours dans la logique du désir possessif, non dans celle de l'amour et du dévouement. Il abandonne la jeune femme

et ne lui avoue qu'à la fin le secret de la peau. La scène finale va dans le même sens en illustrant les « furieux désirs » (p.270) du jeune homme comparé à un « oiseau de proie » (p.379). Le calvaire du Christ est devenu une agonie « sexuelle » de Raphaël. Mais ce rapport à l'éthique est plus complexe qu'il n'y paraît. En fait, le jeune homme est partagé entre « les ténèbres et la lumière, le néant et l'existence » (p.67). Ses tentations peuvent alterner avec une sorte de béatitude séraphique. En effet, le jeune homme prend le parti, au début du roman, de dilater à l'infini son espace intérieur pour atteindre l'harmonie existentielle, spirituelle. Bien qu'il travaille sans relâche, les « hauteurs célestes » (p.169) où l'entraînent ses « méditations scientifiques » (p.169) lui prodiguent un tel plaisir que l'exercice de la pensée lui semble « la plus heureuse solution de la vie humaine » (p.171).

Si Félicité n'est pas une incarnation du Christ à proprement parler (il s'agit plutôt d'une Vierge laïcisée, comme nous l'avons constaté plus haut), les qualités de la servante rappellent celles de Jésus. À travers l'épisode du taureau, le narrateur souligne que la jeune femme est prête à se sacrifier pour les autres, et pour sa maîtresse en particulier. Cette scène est à la fois annonciatrice du sacrifice que Félicité fera de sa vie et confirme son rôle de martyre. Elle devient à son tour une figure légendaire, celle de Pont-L'Evêque : « Cet événement, pendant bien des années, fut un sujet de conversation à Pont-L'Evêque » (p.32). Quant à l'évolution du récit, elle est construite sur la progression du sentiment religieux chez le protagoniste. Cet « éveil » religieux fait penser à la figure messianique, qui vient progressivement à la religion qu'il va fonder. Le récit a bien un caractère initiatique ; en ce sens, Félicité subit toute une série d'épreuves qui l'amènent vers un au-delà paradisiaque, incarné par Loulou.

III) La reconstitution des figures éternelles

Le dernier type de sacralisation du personnage naturaliste passe par sa transfiguration en grandes figures mythologiques et mythiques, que nous nommerons, sous une appellation générique, de « figures éternelles ». Avant de les expliciter plus largement, il convient de revenir sur ce que signifie « figure éternelle » ou mythe, ses usages étant multiples, afin

d'opérer une première classification. Tous les usages du mythe se retrouvent dans la littérature moderne, quel que soit le genre; il est donc difficile de le construire rigoureusement.

Le mythe est fortement lié à la littérature en ce sens qu'ils sont tous les deux les produits de l'imagination artistique : ils séduisent, avant même d'être littéralisés, par la beauté d'une forme, par leur rapport avec le rituel. C'est ce que Michel Tournier nomme métaphoriquement « le bruissement mythologique de la littérature »[291]. Mais ce « bruissement » a poussé sur le réel. Le mythe devient alors une sorte d'anti-chambre du savoir, de promesse de savoir. Il s'agit à présent d'analyser la construction du héros mythographique naturaliste, c'est-à-dire la manière dont se réalise l'écriture du héros-mythe dans le texte romanesque réaliste-naturaliste. On comprend d'ores et déjà que, grâce à cet apport mythique, on se débarrasse des clichés du roman de mœurs chez Zola, Flaubert, Maupassant et Balzac et de l'idée de non-héros absolu. Les personnages du corpus sont en quelque sorte « bombardés » par des mythes absolus ou relatifs qui s'y précipitent à des moments romanesques différents. Ils subissent la convergence d'une série d'images qui ordonne et oriente leur destinée, même si elle est empruntée au réel objectif. Les quatre écrivains entrelacent les supports et les valeurs de ces mythes; ainsi, la structure mythique des personnages n'apparaît que dans l'ombre du texte, toujours à deviner. Le texte parle toutefois de lui-même si le lecteur opère ce que les psychanalystes appellent l'« écoute flottante »; ces ombres finissent par transparaître et se constituent sur une sorte de syncrétisme de représentations. Comme le dit Henri Mitterand à propos de Zola, « Zola cite assez rarement les héros des mythologies classiques, mais dans l'ombre de ses principaux personnages apparaissent indéniablement des figures qui appartiennent à la réserve intertextuelle des grands mythes »[292].

1) Les mythes absolus

Un mythe implique, au départ et obligatoirement, une référence à l'antique, à des récits véhiculés par les cultures les plus anciennes. Ce récit est non individuellement attesté,

291 Michel Tournier, *Le vent Paraclet*, Gallimard, 1977, p.187.
292 Henri Mitterand, *Zola : l'histoire et la fiction*, P.U.F., 1990, p.10.

transmis collectivement d'époque en époque, rapportant des actions données comme légendaires, vécues par des héros (humains ou anthropomorphiques) ou par des agents qui incarnent un invariant de condition ou de rôle. À cela s'ajoute un critère déterminant : la croyance du public pendant des millénaires dans la trame de l'histoire contée et la connaissance que ce même public a acquise du sens de cette histoire car le mythe classique a toujours pour fonction d'expliquer un des aspects primordiaux de l'existence humaine (le mythe de la cosmogonie, celui de l'histoire originel des peuples...). C'est ce que nous appellerons volontiers « mythes absolus » car ce sont les mythes les plus fondamentaux, ceux qui ont eu le plus puissant pouvoir génératif sur le plan de l'imaginaire narratif. On y retrouve une structure fondamentale : la présence d'un héros, des acolytes et des adversaires entourant ce héros, une aventure, des instruments souvent magiques et surtout un sens contextualisable.

a) Thésée

Le personnage mythique fonctionne comme une sorte de structuration commune à l'héroïsation d'Étienne et de Félicité. Zola et Flaubert puisent surtout leur inspiration dans l'épisode central de la confrontation du héros grec avec le Minotaure. Revenons quelques instants sur ce moment capital, conté par Apollodore dans sa *Bibliothèque* et par Ovide dans ses *Fastes* et ses *Métamorphoses*. Arrivé en Crête, Thésée rencontre Ariane, qui tombe amoureuse de lui et lui confie une pelote de fil afin qu'il puisse retrouver son chemin dans le labyrinthe. Il livre un combat violent contre le monstre et parvient finalement à l'abattre à l'aide d'une massue de cuir. Ovide est assez succinct lorsqu'il évoque le combat du jeune grec; il signale seulement que « le monstre […] fut vaincu lors qu'on lui envoya pour la troisième fois les victimes que le sort désignait tous les neuf ans »[293]. Le héros ressort du labyrinthe grâce au fil d'Ariane et s'enfuit avec elle à bord du navire, accompagné des jeunes rescapés. Il est aisé de voir en Félicité le pendant féminin de Thésée lors de son combat contre le taureau. L'animal dans *Un cœur simple* figure un avatar profane du monstre mythologique qui possédait un corps d'homme et une tête de taureau. Le choix de l'animal n'a rien d'étonnant en ce sens qu'il est l'archétype fécondateur des religions zoroastrienne, égyptienne, grecque et

293 Ovide, *Métamorphoses*, tome II, Les Belles Lettres, 1989, p.66.

romaine. En fait, l'épreuve de Félicité se déroule en deux temps. Elle fait d'abord face à une bête imposante avec un courage sans borne comme le héros antique, mais, elle, semble connaître des formules magiques permettant d'amadouer la bête : « Murmurant une sorte de complainte, elle flatta sur l'échine celui qui se trouvait le plus près; il fit volte-face, les autres l'imitèrent » (p.31). Mais la véritable épreuve n'a pas encore eu lieu. En effet, contrairement au bœuf castré auquel Félicité pouvait murmurer des complaintes sans danger, le taureau qui évoque le mâle impétueux, est un adversaire de taille auquel la servante tente de résister. C'est ce que souligne le narrateur à plusieurs reprises : « Félicité reculait toujours devant le taureau » (p.31), « le taureau avait acculé Félicité contre une claire-voie » (p.31). Si elle finit par fuir, elle combat énergiquement l'animal, transcendant sa peur pour l'amour des siens : elle « lançait des mottes de gazon qui l'aveuglaient » (p.31). Flaubert se sert ici des caractéristiques mythologiques du taureau pour introduire un élément ontologique dans son récit. En effet, le texte nous signale que « la lune à son premier quartier éclairait une partie du ciel » (p.30). Or, on s'aperçoit que la première lettre de l'alphabet, *alef*, en hébreu, signifie « taureau » et symbolise la lune à sa première semaine. Quoi qu'il en soit, le jeune femme devient comme Thésée, la représentation humaine de l'être qui a su contenir la force incontrôlée, la domination perverse.

Dans *Germinal*, le mythe antique de Thésée affrontant le Minotaure et ses principaux éléments vont s'y trouver redistribués. Le héros affronte un taureau métaphorique, comme les personnages zoliens le font souvent avec la machine-monstre. Ainsi de Florent qui se mesurait aux Halles ou de Gervaise qui luttait avec l'alambic. Dans *Germinal*, Étienne se bat contre une force colossale, un Minotaure moderne, qui prend essentiellement deux formes, le Voreux et le Capital. Le personnage du Minotaure est ici une mine, figure terrifiante, dévoratrice, et, au fond, y brûle un feu maudit. L'onomastique fonctionne à plein régime dans cette idée de dévoration et de voracité; c'est aussi le Capital qui est d'autant plus effrayant qu'il est insaisissable, qu'il est une force colossale invisible. Ce Thésée moderne évolue dans les méandres des galeries qui renvoient textuellement au labyrinthe du Minotaure construit par Dédale. Zola signifie bien que la mine avec son dédale de « couloirs obscurs » (p.78) et son enchevêtrement de galeries est comparable au labyrinthe antique. Le narrateur signale même plus implicitement : « Il voyageait dans un dédale de couloirs obscurs, où les pieds nus faisaient un bruit mou de vieux chaussons » (p.78). Le labyrinthe est celui des boyaux de la

mine, espace chtonien à l'image des couloirs sombres et interminables de la grande maison ouvrière de *L'Assommoir.* Le réinvestissement du mythe se fait ici de manière originale : au combat de l'homme contre la machine infernale se substitue le combat de l'homme contre la nature. Lorsque le jeune homme descend pour la première fois dans la mine, il est perdu et ignorant de tout. Au fur et à mesure de son apprentissage, Étienne finit par avoir la mainmise sur cette nature qui l'a si souvent dominée. De manière métaphorique, c'est surtout sa propre nature, ses propres névroses et son hérédité si chargée qu'il combat et qu'il finit par vaincre, ce qui n'est pas sans rappeler le symbolisme du mythe du Minotaure qui représenterait les fautes refoulées dans l'inconscient obscur du héros. En d'autres termes, ce combat devient un combat de l'esprit des héros, antique et zolien, contre leur propre moi, empli de fautes originelles ou non.

Enfin, cet épisode est central en ce qu'il sert de rite initiatique à Félicité et à Étienne. Comme toute initiation, les personnages subissent des épreuves qualifiantes au terme desquelles ils sortiront vainqueurs et grandis, érigés ainsi au rang de héros. Ici, il s'agit d'un moment d'affrontement physique et métaphorique; au départ, les deux jeunes gens représentent de pures extériorités, sans véritable conscience et, grâce à cette épreuve, se transforment, *in fine*, en véritables héros de tout un village et de toute une communauté.

b) Orphée et Pygmalion

Les deux mythes étant liés l'un à l'autre, nous les regrouperons et les traiterons de concert. En effet, les deux figures sont extrêmement proches l'une de l'autre, tant sur le plan psychologique -Orphée et Pygmalion sont avant tout des amoureux transis capables de transcender l'insurmontable- que structurel. L'amour impossible (l'une des amantes est aux enfers, l'autre n'est pas humaine) pousse le héros à se surpasser en inventant un mouvement de pétrification du fantasme. En fait, ils veulent détourner la *sémiosis* de l'évanouissement, de la disparition en *sémiosis* artistique, notamment sculpturale. De plus, l'épisode de Pygmalion fait justement partie, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, d'un ensemble qui n'est autre que la légende, l'échec d'Orphée. Tout comme Pygmalion se voue au célibat à cause de la conduite répréhensible des Propétides, Orphée est déçu par les femmes et se met en quête de l'unique.

Or, entre les deux épisodes qui mettent en scène le pouvoir extrême de l'art, Orphée chante et raconte l'histoire de Pygmalion. C'est donc à tous les niveaux que les deux récits se présentent comme fondamentalement entrelacés. Ainsi, l'animation du chef-d'œuvre de Pygmalion trouve-t-il sa fin dans la mort d'Orphée. Rites privés, amoureux, intervention de l'art, etc... il serait difficile de dénombrer les multiples analogies qui existent entre ces deux mythes.

Frenhofer réactualise la figure de Pygmalion et d'Orphée auxquels le peintre s'identifie bien volontiers dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. D'abord, le peintre conduit et dramatise la notion de *colossos,* qui intervient dans la construction de ces deux mythes. L'idée au départ met en place plusieurs éléments : c'est une statue religieuse qui mettait en œuvre à la fois une figuration de l'invisible et une production pétrifiée de la catégorie du double; la mort y étant pensée en termes de pétrification mais aussi de « passage dans les dessous invisibles ». L'intérêt est à chaque fois le même : le deuil de la femme aimée, de la femme unique, incomparable, dont on vante la beauté idéale. Entre la notion de *colossos* et celle de représentation picturale, l'écart est faible. Si Frenhofer échoue là où Pygmalion réussit, la ressemblance structurale des récits est là. Les deux hommes sont portés par un fantasme de la toute-puissance de l'objet et ces deux hommes possèdent une certaine opulence, comme si l'argent n'était pas étranger à ce rêve de transformer tout *sèma*, « sens » en *sôma*, « corps ». D'ailleurs, certaines versions de l'histoire insistent sur l'échec du sculpteur : jamais une statue ne sera animée sous les doigts d'un humain. Clément d'Alexandrie affirme dans son *Protreptique* que « personne dans son bon sens n'eût songé à s'unir à la statue d'une déesse, ni à s'enterrer avec une morte […]. Mais vous, l'art vous trompe et vous fascine d'une autre manière, en vous entraînant, sinon à l'amour, du moins au respect, à l'adoration des statues et des peintures »[294].
Le peintre tente d'empêcher la disparition de sa Catherine Lescault en la fixant sur une toile. C'est ce qui confère au « bout de pied » (p.68) de la femme un statut paradoxal de visibilité : c'est à travers ce corps déjà encrypté, enseveli, en train de disparaître que se donne à voir qu'il y a « une femme là-dessous » (p.68). Ainsi présenté, Catherine devient un être unique, incomparable; l'effet de beauté, soit le moment de découverte de ce « pied délicieux » (p.68), n'en aura été que plus poignant. Le plaisir devant la beauté est déterminé par un rapport endeuillé à la beauté. La cohérence est totale entre la dialectique de l'être animé (l'incarnat de

294 Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, Éditions du Cerf, 2004, p.121-122.

Frenhofer) et l'être pétrifié (le buste de Galatée). Jusqu'à cette centralité du nom de Vénus qui résume à lui seul toute la quête de Frenhofer : la déité faite femme. Le vieux peintre déplore ainsi : « Mais où est-elle vivante […] cette introuvable Vénus des anciens, si souvent cherchée, et dont nous rencontrons à peine quelques beautés éparses ? » (p.39). Ce « pied vivant » (p.68) de Catherine est présenté comme l'épars d'une beauté strictement comprise comme *venustas*. Quoi qu'il en soit, ce culte de Vénus est intimement lié aux deux autres mythes en ce sens qu'il constitue leur source fondamentale : Frazer avait bien noté que cette origine remonterait à un rite phénicien de mariage royal avec la divinité, le roi Pygmalion y personnifiant Adonis. Il s'agit donc d'un mariage symbolique avec une image, une statue, ayant fait place le plus souvent à divers protocoles de prostitution sacrée. Frenhofer, autre Pygmalion ou Orphée, fait le lien entre l'invisible et l'élément plastique d'une nouvelle forme de Vénus. Le peintre symbolise le désir de l'artiste de donner la vie à son œuvre; il se hisse au rang d'un dieu capable de créer sur du néant, statut qui rappelle ostensiblement celui du roi chypriote et du poète lyrique.

Dans *La Peau de chagrin*, Raphaël se met à imaginer que Pauline devient Galatée. Il se dit ainsi : « C'était mon enfant, ma statue. Pygmalion nouveau, je voulais faire d'un vierge vivante et colorée, sensible et parlante, un marbre » (p.177). Il s'agit effectivement d'un nouveau Pygmalion en ce sens qu'il effectue l'opération inverse du sculpteur mythique : l'aristocrate désargenté, en contenant ses sentiments et en restant insensible aux attentions de Pauline, souhaite transformer la jeune femme en objet inanimé.

c) Prométhée

La mythologie grecque imprègne encore davantage certains héros réalistes-naturalistes par la présence de Prométhée qui, sans être tutélaire, n'en est pas moins manifeste. Apollodore insiste dans sa *Bibliothèque* sur l'exploit d'un des premiers sauveurs de l'homme : « Prométhée façonna des hommes avec de l'eau et de la terre; il leur donna également le feu, qu'il avait caché au creux d'une férule, à l'insu de Zeus »[295]. Grâce à Athéna qui le fait entrer secrètement dans l'Olympe, le jeune homme parvient à allumer une torche au char de feu du Soleil, à en détacher un morceau de braise incandescente qu'il glisse dans la tige creuse d'un fenouil

295 Apollodore, *Bibliothèque* (7.1.), Éditions de l'Aire, 2003, p.33.

géant. Par ce stratagème, Prométhée arrive à offrir le feu aux hommes sans être aperçu. Mais Prométhée est puni par Zeus : il est condamné à demeurer éternellement enchaîné au sommet du Caucase où un aigle lui dévore le foie, qui repousse sans cesse. Associé à la ruse et à la bienfaisance envers les hommes mais aussi à la transgression de l'interdit et à l'excès d'audace, le personnage est un être ambigu. On le retrouve sous les traits de Frenhofer, de Pierre et d'Étienne. Il s'agit de trois hommes qui ont « dérobé » une vérité et qui ont une vocation à la désobéissance. Trois personnages qui incarnent métaphoriquement la figure prométhéenne. Comme Prométhée, le vieux peintre dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* est dans l'acte de vol. Il souhaite dérober « la flamme céleste » (p.22), le secret de la vie pour le conférer à son œuvre. Cette flamme, Frenhofer y fait à plusieurs reprises référence. Il la refuse, par exemple, à Porbus lorsqu'il contemple *Marie égyptienne* : « Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste » (p.22). Comme Prométhée, le vieux peintre est un créateur, un voleur de feu qui donne vie à sa création; il ne tient pas compte des limites que l'art s'est assigné, allant toujours plus loin dans la création. Balzac attribue à son Frenhofer ses propres élans créateurs, tels qu'ils le seraient si la conscience des « limites » que tout artiste doit avoir ne lui interdisait de dérober le secret de l'existence pour l'enfermer dans la création artistique. Même si ce vœu est destiné à l'échec, il est empli de bonne volonté. Il est également tout aussi ambivalent que la figure mythologique. En effet, si Poussin a l'impression d'être « chez le dieu de la peinture » (p.33), il y discerne dans le même temps un aspect diabolique : « Il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure » (p.18). Plus tard, lorsqu'il le regarde peindre, il « semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains » (p.31). Frenhofer est à la fois un dieu et un rival de dieu.

Pierre dans *Pierre et Jean* a cette même volonté de révélation, même si elle de toute autre nature que celle de Frenhofer. Lui aussi veut faire éclater la flamme, celle, métaphorique, de la vérité. L'ensemble du roman sous-tend cette quête de la vérité qui deviendra la véritable obsession de l'aîné Roland. Ce qui était familier devient insolite. C'est ainsi qu'il éprouve envers son père un sentiment de stupeur : « Son père, surtout, étonnait son œil et sa pensée. Ce gros homme flasque, content et niais, c'était son père, à lui ! » (p.120). Pierre n'a de cesse de chercher la vérité, fût-ce au prix d'une certaine torture morale. Au chapitre quatre, le discours intérieur du jeune homme s'organise comme un raisonnement où il analyse des

données. Même s'il rencontre certaines difficultés, qu'il tâtonne dans ses réflexions, le jeune homme persévère pour comprendre ce qu'il ne fait que pressentir. Ce besoin se fait impérieux, comme en atteste le recours à des termes exprimant la prière : « Alors, à mi-voix, comme on parle dans les cauchemars, il murmura : "Il faut savoir. Mon Dieu, il faut savoir." Il cherchait plus loin, maintenant, dans les temps plus anciens où ses parents habitaient Paris […]. Et puis après... après... oh ! mon Dieu... après ?... » (p.101-102). Toutefois, Pierre et Frenhofer sont mûs par un désir de vérité personnelle; leur quête n'a pas de but collectif, contrairement à Prométhée. Étienne dans *Germinal* ressemble en ce sens à la figure prométhéenne. Malgré des sursauts d'orgueil, le mineur est l'homme qui veut mener le peuple vers l'autonomie. Ce feu qu'il veut dérober, c'est la liberté qu'il veut voler au Capital pour le rendre aux prolétaires. Ainsi, le personnage mythique et sa volonté d'émancipation ressurgissent avec force chez Frenhofer, Pierre et Étienne qui réactivent sur un autre mode la figure antique.

2) Les mythes relatifs

Si on retrouve une structure identique aux mythes absolus dans les mythes relatifs, on en dénombre trois sortes : ceux dont les contenus narratifs et les incarnations varient pour un même signifié ou qui sont désignés par le nom de ce signifié avant d'être désignés par un nom personnel (mythe de la culpabilité, de l'hérédité..), ceux qui se constituent par l'agglomération d'un capital de valeurs autour d'un personnage (imaginaire ou réel) qui ne vient pas du fond des âges mais qui s'est imposé à la mémoire collective par une œuvre d'art ou par une tradition discursive (mythe de Dom Juan, d'Olympia, etc...) : ce sont donc des mythes de longue durée mais sans dieu; ceux enfin qui sont dégradés ou médiatiques : ces para-mythes ou pro-mythes sont véhiculés dans un circuit momentané de communication collective que Barthes dans ses *Mythologies* a fait un sort. Il s'agit du figement progressif dans le cours d'une génération donnée d'un couple constitué d'un côté par la référence classificatoire à un être réel ou à une catégorie d'objets et qui sont nantis d'une espèce de notoriété universelle à l'intérieur d'une culture donnée, et de l'autre coté par un complexe de significations et d'évocations hypostasiées et valorisées par la parole collective, rapidement proliférante, jusqu'au point où

ce type de mythe dégradé peut devenir un facteur dans la création littéraire (mythe de Brigitte Bardot de 1950, mythe du patron prédateur de nos jours...). On se rend compte que tous ces usages de mythes dégradés sont instillés dans la construction héroïque des personnages du corpus.

a) Figures classiques du discours psychanalytique et socio-ethnologique

Certains personnages du corpus sont mythifiés par un recours aux figures classiques du discours psychanalytique. Ils ont partie liée avec ces piliers de la psychanalyse freudienne qui ne sont jamais dénommés. La poétique zolienne aime ordinairement jouer avec ces représentations, notamment la figure du père. On trouve des pères sacrificateurs comme Aristide dans *L'Argent* qui se débarrasse de la concurrence de son fils ou Pierre dans *La Fortune des Rougon* qui laisse assassiner Sylvère, des pères nobles comme Pascal Rougon dans *Le Docteur Pascal*, des pères victimes, impuissants, absents comme Chanteau dans *La Joie de vivre*, Fouan dans *La Terre* ou encore des pères reniés, châtiés comme Mouret dans *La Conquête de Plassans*. La figure de la mère apparaît aussi sous plusieurs cartes combinées à l'intérieur du cycle. On y trouve la figure de la mère terrible (Lisa dans *Le Ventre de Paris*, Madame Josserand dans *Pot-Bouille*), aimante (Caroline dans *L'Argent*). Dans notre corpus, on décèle une figure de la mère souffrante à travers toutes les femmes. Elle l'est d'abord dans l'accouchement; celui de Nana chez Gervaise, celui de Paul chez Jeanne. Les femmes deviennent des mères, des corps « souffrant[s] pour l'autre »[296] comme le souligne Emmanuel Lévinas. Ce déplacement du féminin au maternel permet d'exhiber une vulnérabilité corporelle en ce sens que le corps cesse d'être pour soi. Aucun hasard si la souffrance inhérente à l'enfantement est longuement relatée dans *L'Assommoir* et *Une Vie*. Outre l'accouchement, la mère souffre à cause des responsabilités trop lourdes qu'elle endosse seule. Si Coupeau aide au départ la blanchisseuse, cela va être de courte durée. Dès le chapitre quatre de *L'Assommoir*, l'ouvrier zingueur devient inutile, ne rapportant plus rien au ménage, devenant un fardeau. Gervaise doit alors assumer la boutique, les enfants, les soins de son époux et les tâches domestiques. Sa complaisance la pousse même à plaindre Coupeau :

296 Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, LGF, « Le Livre de poche / Biblio-Essais », n°412, 2000, p.100.

« Mon Dieu ! on devait tout comprendre. Coupeau souffrait encore de sa jambe, puis il se trouvait entraîné, il était bien forcé de faire comme les autres, sous peine de passer pour un mufe. D'ailleurs, ça ne tirait pas à conséquence » (p.170). Cette impuissance et cette absence de l'époux se retrouvent dans *Une Vie* où Jeanne doit assumer, seule, tous les tracas de la vie quotidienne et, surtout, les relations adultérines de Julien. Le statut familial de Félicité dans *Un cœur simple* clarifie encore davantage la souffrance de l'héroïne. Éternelle célibataire, la servante ne connaît pas le bonheur du partage amoureux, condamnée à une vie par procuration.

Les frères eux-mêmes, notamment les frères ennemis, jouent un rôle important dans ce recours aux figures classiques de la psychanalyse. Issus du modèle antique, on les retrouve sous les traits de Romulus et Rémus et d'Étéocle et Polynice dans la tragédie grecque. L'opposition entre deux frères, où l'un tue l'autre devenant ainsi la souche d'une vaste lignée, est extrêmement répandue dans les contes et les légendes occidentales et orientales. Les exemples appartiennent tantôt à la mythologie (Osiris et Seth dans la mythologie égyptienne, Shun et Yao dans la mythologie chinoise, Abel et Caïn dans la tradition judéo-chrétienne...), tantôt à la littérature, tantôt encore à l'histoire (Richard Cœur de lion et Jean sans terre). Ces innombrables exemples de conflits violents proviennent du fait que les deux éléments d'une même fratrie se ressemblent : ils ont le même père ou la même mère, le même sexe; or, ce sont ces parentés qui les rendent concurrents et qui vont être à l'origine de la jalousie. C'est ce qui autorise René Girard à écrire dans *La violence et le sacré* que « les frères sont rapprochés et séparés par une même fascination, celle de l'objet qu'ils désirent ardemment tous les deux et qu'ils ne peuvent ou ne veulent partager : un trône, une femme, ou de façon générale l'héritage paternel », que « dans le système instable qu'ils constituent, les *frères ennemis* n'occupent jamais la position en même temps »[297]. Les écrivains réalistes-naturalistes sont extrêmement intéressés sur le parti qu'on peut tirer de ces images de la gémellité, en particulier Zola et Maupassant. Si les personnages zoliens du corpus ne comportent pas de telle image, Zola aime mettre en scène dans les *Rougon-Macquart* des relations de gémellité, qu'elles soient réelles comme Antoine Macquart et Pierre Rougon dans *La Fortune des Rougon*, Aristide et Eugène Rougon dans *La Curée*, Françoise/ Lise dans *La Terre* ou imaginaires, symboliques comme le couple Coupeau/ Lantier dans *L'Assommoir.* Maupassant dans *Pierre et Jean*

297 René Girard, *La Violence et le sacré*, Bernard Grasset, 1972, p.220.

réactive ce mythe « psychanalytique » en mettant en scène deux frères que tout oppose. Il est notable que le conflit entre les deux frères est bien moins spectaculaire que dans les récits originels. Nulle mort, nul fratricide, nulle trace de sang ne viennent entacher le récit maupassantien. Le conflit n'en est pas pour autant moins violent. L'insinuation vicieuse de la jalousie que Pierre nourrit envers son cadet conduit à des conséquences désastreuses : torture morale et agressivité de l'aîné, non-dits pesants au sein des Roland, destruction enfin de la cellule familiale. Mais alors pourquoi Maupassant s'est-il autant intéressé à réinvestir ce mythe des frères ennemis ? Maupassant, contrairement à Zola, n'a pas pour dessein d'esquisser une vaste fresque d'une famille à une époque donnée; il est plutôt obsédé par le thème du double, de l'altérité, comme en atteste l'ensemble de son œuvre romanesque. Grâce à cette figure de l'autre, représentée par Jean, l'écrivain veut montrer que l'identité du héros peut se révéler au grand jour. C'est paradoxalement à travers l'autre que le « Je » se construit et se forme.

b) Figures issues de la tradition populaire : l'exemplarité de Cendrillon et de Peau d'âne

Si les mythes de *Cendrillon* et de *Peau d'Âne* ont été popularisés par les versions de Perrault et de Grimm, le conte-type de l'enfant passant des cendres au trône se retrouve dans toutes les cultures et à travers toutes les époques. Certains éléments d'*Un cœur simple* et d'*Une Vi*e renvoient ostensiblement aux contes populaires, dont les héros, démunis au départ, au terme de plusieurs épreuves, ou bien atteignent le but qu'ils s'étaient assigné, ou bien reçoivent une fabuleuse récompense. Cette fonction héroïque se superpose à une fonction mythique du personnage, les deux fonctions étant parfaitement compatibles, le mythe pouvant être considéré « comme une ramification du conte populaire »[298] selon Kirk.

Félicité a indéniablement les qualités typiques du protagoniste de contes de fées, comme la bonté ou la vertu. Comme Cendrillon, Félicité est un modèle de dévouement. Comme elle, elle est contrainte de travailler et de vivre dans des conditions déplorables, dès son plus jeune âge. Elle assume toutes les tâches domestiques pendant que Madame Aubain se tient « tout le

298 G.S.Kirk, *Myth, its meaning and functions in ancient and other cultures*, Cambridge University Press, 1970, p.36 (traduit de l'anglais).

long du jour, assise près de la croisée dans un fauteuil de paille » (p.20) ; cette dernière n'est alors pas sans analogie avec la marâtre de Cendrillon. Les ressemblances sont frappantes si l'on compare les conditions de vie des deux jeunes femmes. Tandis que Perrault précise que « c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de madame, et celles de mesdemoiselles ses filles. Elle couchait tout au haut de la maison, dans un grenier […]. Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres… »[299], Flaubert raconte que Félicité « se levait dès l'aube […] et travaillait jusqu'au soir sans interruption; puis, le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre » (p.21). La jeune servante, par son intégrité et sa pureté, fait penser à Cendrillon. Sa qualité essentielle, la bonté, dont l'auteur précise qu'elle se développe, doit lui valoir de recevoir une récompense, qui se matérialisera dans le don de Loulou. L'animal constitue une sorte de bonne fée pour Félicité. La nature de ce don rappelle les contes merveilleux dans lesquels apparaît un personnage fantastique ayant les traits d'un animal, en particulier d'un oiseau doué de la parole. On comprend, dans cette perspective, ce don soudain de la baronne de Larsonnière à Madame Aubain et, par voie de conséquence, à Félicité. Le perroquet représente un extrême bonheur et un instant magique lors de son extase finale, la jeune femme s'imaginant recevoir la récompense divine, l'Assomption.

Si la magie n'est pas inhérente au personnage de Cendrillon -sa marraine est l'introducteur de l'élément magique- elle entoure cependant la jeune femme, qui devient un être féérique. Dès les premières esquisses, Félicité est considérée par Flaubert comme un personnage féérique qui possède des qualités hors du commun et qui connaît des formules magiques. Ainsi, lorsque deux bœufs se dressent devant Félicité et les enfants, Félicité maîtrise parfaitement la situation en « murmurant une sorte de complainte » (p.31) qui permet de faire fuir les bêtes. Cette adaptation du personnage du conte populaire n'est pas étonnant sous la plume de Flaubert qui avoue à Louise Colet dans une lettre du 16 décembre 1852 : « J'ai lu ces jours-ci les contes de fées de Perrault »[300]. Félicité elle-même devait connaître cette tradition littéraire car les contes merveilleux étaient au XIXe siècle l'apanage du prolétariat rural. L'originalité vient de ce que le traitement du modèle se fait sur un mode ironique, parodique.

299 Charles Perrault, *Cendrillon, Les Contes de Perrault*, Le Livre de Poche, 1987, p.79.

300 Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 16 décembre 1852, *Correspondance*, volume II, La Pléiade, Gallimard, 1980, p.209.

Les deux jeunes filles, Félicité et Jeanne, sont des doubles inversés de Cendrillon. Tandis que le modèle originel connaissait l'enchantement, Félicité et Jeanne subissent le désenchantement. Cendrillon connaît un mouvement ascensionnel : elle passe de la pauvreté des cendres au prestige du trône; l'indifférence générale se transforme en focalisation sur sa personne. Dans *Une Vie*, Jeanne voit sa noblesse déchue, son nom bafoué par une vie médiocre et un époux peu scrupuleux. La jeune femme est spoliée par Julien, anti-prince charmant qui lui vole sa virginité, ses biens et ses illusions. Oubliée par son propre fils, elle finit sa vie dans l'indifférence générale. Cet oubli, cette uniformisation se donne à lire lors du voyage de Jeanne à Paris où elle est littéralement perdue au milieu de la foule, personne ne lui prête attention ou ne la met en valeur. Pas plus d'ascension sociale pour Félicité dans *Un cœur simple* : le conte débute par la naissance basse et bâtarde et l'installation de la jeune femme au service de Madame Aubain et se termine par ce même constat social.

On peut référencer une autre allusion au conte de fées, celle de *Peau d'Âne*. En effet, l'objet auquel est sans cesse associé Raphaël dans *La Peau de chagrin*, la peau de chagrin, est un avatar à peine masqué de la peau d'âne. Comme la jeune femme endossait une peau d'âne pour sa propre survie, Raphaël choisit de faire sienne la peau d'onagre qu'il trouve chez l'Antiquaire. Toutefois, l'objet magique précipitera sa chute tandis que la peau sauvera la jeune femme. Autre surprise : l'analogie avec l'héroïne du conte est faite explicitement avec Pauline, non avec le héros : « Quand je rentrais, je trouvais Pauline chez moi, dans la toilette la plus modeste; mais au moindre mouvement, sa taille souple et les attraits de sa personne se révélaient sous l'étoffe grossière. Comme l'héroïne du conte de Peau d'Âne elle laissait voir un pied mignon dans d'ignobles souliers » (p.177).

c) Figures issues d'œuvres littéraires

Autre moyen de construire un statut éternel à son personnage : la mise en place de figures issues d'œuvres littéraires reconnues de manière unanime dans le patrimoine de la littérature française ou étrangère. Les portraits littéraires dans la poétique balzacienne sont indénombrables. Balzac aime à accumuler dans *La Peau de chagrin* de nombreuses références littéraires autour de son personnage. À l'image du cabinet de l'Antiquaire, c'est dans un

amoncellement de références que s'inscrit Raphaël de Valentin. Le jeune homme condense à lui seul les mythes de Dom Juan, Byron et Faust. Ces trois mythes proviennent à chaque fois d'une œuvre littéraire précise. Pourquoi un tel choix ? La réponse est peut-être à chercher du côté de l'attrait du fantastique, trait commun aux trois figures littéraires. Cela peut surprendre de la part d'un auteur qu'on « range » généralement du côté du réalisme; en fait, le nombre d'œuvres fantastiques de Balzac sont plus nombreuses qu'on ne le pense puisque, pour lui, le fantastique est toujours prêt à créer du romanesque. En ce qui concerne Byron, un rapprochement s'impose entre Manfred et Raphaël, son double halluciné. Byron lui-même apparaît immédiatement dans le roman à plusieurs reprises, en tant que référent culturel. Il s'agit d'une sorte de modèle indépassable pour toute une génération : « J'ai été Byron, puis rien ». En fait, la réminiscence romanesque se transmet de génération en génération. Ainsi c'est par son ancien professeur Porriquet que le jeune homme va être initié au mythe littéraire : « Si le classique bonhomme, critique sagace et conservateur du bon goût, avait lu lord Byron... ».

À travers les mentions de ces trois héros littéraires, Balzac donne à lire une sorte d'amoncellement de savoirs, de connaissances qui participent d'un certain fantasme du héros. Car Raphaël de Valentin a le fantasme du savoir, un fantasme ultime qui lui permettrait d'atteindre une sorte d'ataraxie. Par le truchement du jeune homme, c'est le fantasme auctorial qui transparaît. En pensant à Manfred, au séducteur libertin et à Faust, Balzac offre la possibilité à son personnage et à lui-même d'une rédemption.

CONCLUSION

Ainsi, la notion d'héroïsme se constitue en un système complexe et ambigu, pouvant s'appréhender et s'interpréter de multiples façons. Le terme de héros a d'ailleurs été si employé qu'il a parfois été galvaudé. Il est à tous les égards polymorphique, y compris au sein d'un même courant littéraire. Prenons comme points de référence les personnages de notre corpus : quand Frédéric Moreau figure le non-héros dans *L'Éducation sentimentale*, Raphaël de Valentin est un héros romantique subverti dans *La Peau de chagrin*; Jeanne représente, elle, dans *Une Vie* l'héroïsme tragique moderne. Le héros peut également voir sa figure se dédoubler, comme tel est le cas dans *Pierre et Jean*. Les exemples que nous pourrions multiplier à l'envi convergent toutefois vers des idées communes, ce qui nous mène à l'idée que le héros, dans son sens le plus général, est construit sur des constantes, des «invariants » qui témoignent de la « rêverie d'excellence »[301] dont parle Philippe Sellier.

Le concept de héros semble contenir une première constante dans la mesure où il ne peut échapper à l'évolution des courants dans l'histoire littéraire : le XVIIe et le XVIIIe ont été les grands siècles du roman héroïque, mettant en scène des personnages absolus sortant victorieux de situations critiques; mais l'introduction de l'analyse de la société au sein de la littérature a modifié la perspective du personnage : celui-ci s'est fait plus humain, plus proche de l'individu ordinaire. Zola, Maupassant, Balzac et Flaubert se sont faits les chantres, au XIXe siècle, de cette « nouvelle littérature » ; ils sont de ceux qui ont tenté de dessiner, pour utiliser la formule paradoxale zolienne, des « héros non héroïques ». Cette réflexion nous mène à une constatation simple mais sans appel : le héros littéraire est toujours le reflet de son siècle, qu'il veuille l'imiter ou le contester. Il est le reflet de ce que Max Weber appelait le « polythéisme des valeurs »[302]. Ces valeurs sont parfois contradictoires, se combattant mutuellement sans réconciliation possible. C'est bien pour cela que les héros des uns sont

301 Notion évoquée par Philippe Sellier dans *Le mythe du héros*, Bordas, 1990.
302 Notion développée par Max Weber dans *Le Savant et le politique*, « Bibliothèques 10/18 », Plon, 1959.

parfois des monstres aux yeux des autres et inversement. Tantôt bourreaux, tantôt victimes, tantôt encore sauveurs, l'essence du héros est intrinsèquement anti-manichéenne. « Il y a des héros en mal comme en bien »[303], écrivait déjà La Rochefoucauld dans ses *Maximes*, et de nos jours encore, l'héroïsme peut être un idéal défendu et utilisé par ceux qui en appellent d'autres à se sacrifier pour eux. Ainsi, la critique littéraire a toujours construit des typologies héroïques qui, malgré une exhaustivité illusoire, se révèlent éclairantes sur les valeurs de leur époque. Par ces actes exceptionnels, le héros est porteur des valeurs de la civilisation à laquelle il appartient. Dans les sociétés anciennes où la guerre était un état fréquent, voire normal, le héros guerrier incarnait l'excellence. La christianisation de la société l'obligea à composer avec des figures proches de ce bouleversement religieux; d'où cette apparition du sage, du saint avant que l'humanisme, au XVIe, la raison et le roi au XVIIe, les Lumières au XVIIIe, n'aient raison de sa morale, de sa caste et de ses violences en l'enfermant dans la littérature et en lui préférant le grand homme ou le civilisateur. Les bouleversements politiques engendrés par la Révolution, la création de la nation réhabilitent les actes du héros parce qu'ils sont exemplaires. La violence de masse de la première guerre mondiale le transforme en victime, mais la concurrence idéologique qui règne dans l'entre-deux-guerres réactive l'instrumentalisation du héros. En France, après la seconde guerre mondiale, la figure du résistant est devenue la dernière incarnation du héros national. Le déclin des héros politiques et historiques au profit des héros fictifs (personnages de cinéma, de bande dessinée...) devient le signe de l'éloignement relatif des guerres et des dictatures. La marche chronologique des héros permet, par conséquent, de mettre en avant une perspective historique du concept. Avec les stéréotypes dont il est le porteur, le héros est bien le reflet de la société où il naît, générant dans son sillage une sorte de mythologie.

D'où le second invariant du héros, il réside dans son idéalisation, sa sacralisation qui fait de lui un être digne d'admiration et de reconnaissance. Cette fonction imaginaire est essentielle : oscillant entre le religieux et le laïc, le héros participe de la condition humaine tout en la dépassant. En surclassant les êtres du commun au départ, puis en devenant au fil des siècles un individu singulier, le héros procède ostensiblement d'une rêverie fondamentale de l'humanité, qu'il est important de mettre en pleine lumière, tant elle anime – aujourd'hui encore – un grand nombre de nos représentations. Cette stratégie de rêverie tout à fait

303 Maxime de La Rochefoucauld, maxime n°185, *Maximes* in *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1964, p.427.

singulière – la rêverie d'excellence, le désir secret d'être dieu – structure en profondeur le héros littéraire comme modèle, comme image de référence. Que le héros soit un saint, un civilisateur ou un honnête homme, il attire toujours l'admiration. Philippe Sellier ne dit pas autre chose : « D'où viennent les héros ? D'un besoin inhérent à l'humanité d'admirer, de se créer des modèles, des dieux, des plus grands que soi et de la littérature »[304]. Mais alors pourquoi le héros passe-t-il par une idéalisation ? La réponse est peut-être à aller chercher dans le domaine de la psychanalyse. L'idéalisation est une façon de contrer des pulsions agressives en ce qu'elle constitue un effort pour qu'une « bonne image » ne soit contaminée par une « mauvaise » image. Les bons et les mauvais sentiments et expériences sont polarisés et maintenus dans un même individu. Ainsi, même si du modèle hérité des siècles précédents ne subsiste que des ersatz, parfois leurres, parfois réels, ils demeurent pourtant toujours dignes d'admiration.

Dernière constante inhérente à la fabrique héroïque en Occident : son parcours est d'une nature initiatique. Grâce à Campbell sur lequel nous nous sommes appuyé pour une partie de notre étude, il est patent que le voyage du héros est une métaphore de son évolution intérieure. Cet itinéraire pour apprendre à être soi-même sous-tend la structure des romans, épopées, drames, tragédies, contes mettant en scène un héros. Ces écrits, aussi hétérogènes soient-ils, se rejoignent en ce qu'ils deviennent des œuvres d'apprentissage. Y chemine de manière évolutive un héros, souvent jeune, jusqu'à ce qu'il atteigne l'idéal de l'homme accompli et cultivé. Il découvre en général un domaine particulier dans lequel il fait ses armes. Mais, derrière l'apprentissage d'un domaine, le jeune héros découvre les grands événements de l'existence (la mort, l'amour, la haine, l'altérité, etc...) et se forge sa propre identité.

Cela posé, que retenir du héros réaliste-naturaliste par rapport à ces trois invariants héroïques ? Zola, Maupassant, Balzac et Flaubert les respectent-ils ? Peut-on alors toujours qualifier Étienne, Gervaise, Jeanne, Pierre, Frenhofer, Raphaël, Félicité et Frédéric de héros ? Notre étude a permis de constater que l'on retrouve ces constantes chez le héros réaliste-naturaliste mais que les données s'y trouvent redistribués. Le fait même que l'on puisse élaborer une typologie du héros naturaliste témoigne de la présence de constantes, d'éléments récurrents lors de sa création. L'originalité réside alors dans l'altération des constantes de la figure originelle. La fabrique du héros réaliste-naturaliste constitue ainsi une véritable

304 Philippe Sellier, *op.cit.*, p.14.

charnière dans l'histoire génétique du héros littéraire.

Le héros, reflet de son époque, est demeuré une donnée respectée par les écrivains réalistes-naturalistes qui y ont vu une occasion de représenter la société dans laquelle ils vivaient. Et c'est bien là le but du naturalisme : faire évoluer leur personnage principal dans un milieu social précis au sein du cadre romanesque. Si les auteurs réalistes-naturalistes ont peuplé leurs romans d'êtres ordinaires et simples, qu'ils ont montré sans pudeur toutes les étapes de leur vie médiocre, c'était surtout parce que ces personnages étaient censés représenter la société du XIXe siècle, une société marquée par l'émergence d'une nouvelle classe sociale, celle du prolétariat et du monde ouvrier, le triomphe d'une bourgeoisie individualiste et l'affaiblissement de la noblesse et du clergé. Ces bouleversements sociaux se répercutent sur les arts : la démocratisation de l'art creuse un fossé entre les artistes à succès et les non-conformistes, ce qui fait émerger une figure de l'artiste moderne. Les parcours des personnages du corpus dans un milieu précis se font les témoins de cette période historique marquée par de profonds changements sociaux : Étienne, Gervaise, Félicité évoluent dans un univers ouvrier où les conditions de vie sont précaires et misérables; Frédéric, Pierre et Jean représentent la petite bourgeoisie mesquine, celle qui vient de province et qui veut être reconnue; Jeanne et Raphaël témoignent à eux deux de la décadence d'une aristocratie obsolète; Frenhofer, enfin, est porteur des questionnements inhérents à la sphère artistique parisienne. Les auteurs se sont affranchis en cela des interdits propres au XIXe siècle. Gervaise, Félicité, Jeanne, Étienne, Frédéric, Pierre et Jean, Raphaël et Frenhofer sont ainsi de bons témoins de la banalisation et de la désacralisation du héros, tel que le préconisait l'auteur des *Rougon-Macquart*. En effet, ces personnages principaux représentent non seulement des êtres ordinaires, dont le quotidien est semblable au notre mais également des individus faibles, en prise avec l'échec. En atteste le contenu même de *L'Assommoir* qui relate la déchéance physique, morale et matérielle de la blanchisseuse ou encore le dénouement d'une banalité affligeante de *Pierre et Jean* ou d'*Une Vie*. La déconstruction de la notion classique du héros a été minutieusement orchestrée puisque les quatre auteurs ont su remettre en cause, à des degrés divers, les critères définitoires du héros : la donnée sociale, esthétique, morale et le « fait de structure » théorisé par Philippe Hamon. À l'inverse du héros antique traditionnel, le personnage naturaliste a perdu progressivement son statut privilégié au sein de l'œuvre romanesque puisque Zola, Maupassant, Flaubert (et Balzac dans une moindre mesure) ont

rejeté cet élitisme qui lui était associé. La tentative naturaliste de déconstruction de cette figure par trop valorisée et éloignée du lecteur a définitivement fait perdre au héros son sens fort. Confronté au modèle antique, l'impression générale est spectaculairement affligeante. C'est ce qui autorise Catherine Vasseur à se questionner sur le devenir de ce terme dans une récente édition du *Héros* de Balthasar Graciàn : « Puisque tous ces mots ont encore cours de nos jours, l'occasion est justement très belle de s'interroger sur l'étrécissement de leur sens à mesure qu'ils se consument dans la gabegie de paroles orchestrée par le devoir de communication »[305]. Cette édulcoration n'est pas en fait complètement nouvelle puisque des auteurs comme Scarron ou Furetière avaient déjà exploré cette voie en mettant en cause l'idéalisation excessive de ce type de personnage. Au XIXe siècle, nombre d'auteurs se sont essayés à cette déconstruction. On pense légitimement à Stendhal ou à Flaubert créant un nouveau statut pour le héros : l'anti-héros. Emma dans *Madame Bovary* en fournit une juste illustration. En effet, la jeune provinciale est condamnée à vivre des aventures amoureuses médiocres parce qu'elle ne voit ses partenaires qu'au travers du filtre de ses lectures. La scène de la rencontre avec Léon est placée d'emblée sous le signe de l'échec. On peut d'ailleurs se demander s'il s'agit là de Bovarysme ou de Don Quichottisme. Le roman naturaliste « fatalement tue le héros »[306], observe Zola. En effet, il le tue au sens où le roman tel qu'il l'entend s'interdit les procédés qui recommandent traditionnellement le héros à l'attention du lecteur. Ainsi, chez l'auteur des *Rougon-Macquart*, le refus du héros et le refus du romanesque vont de pair. De là, un affaiblissement des qualifications de ce héros. La banalisation à l'œuvre dans l'esthétique réaliste-naturaliste, symptomatique du héros comme reflet de son époque, est donc à la fois une spécificité, une originalité de l'esthétique réaliste-naturaliste (ils n'idéalisent pas le héros comme la tradition littéraire le préconisait) et le respect de cet invariant. C'est justement le respect de cette donnée qui provoque la remise en cause de la seconde constante, celle de l'idéalisation classique du héros.

Néanmoins, il est patent que Balzac, Zola, Maupassant et Flaubert renouvellent en profondeur le concept du héros en renversant l'ordre des valeurs qui lui sont ordinairement propres. Ils recréent ce que nous avons nommé avec Pierre-Henri Simon « la symphonie héroïque »[307]. En

305 Catherine Vasseur pour une récente édition du *Héros* de Baltasar Gracián, « Le Cabinet Des Lettres », Gallimard, 2000.
306 Émile Zola, voir la note 216.
307 Voir note 240.

effet, la construction du héros dans laquelle les facteurs psychologiques (construction de l'estime de soi) coudoient des facteurs sociaux (effets de groupe et influence de l'histoire) est entièrement retravaillée et stylisée. Si l'idéalisation du héros avait été remise en cause par une banalisation de ce dernier, elle se révèle tout de même incontournable. En ce sens, la tentative de déconstruction du héros, que ce soit au XIXe siècle ou au XXe siècle chez les Nouveaux romanciers, n'est pas complètement finalisée et ne peut aboutir. Malgré ce rejet réaliste-naturaliste, « celui qui n'est pas un héros » se constitue en héros, certes marginal, subverti, perverti mais héros tout de même. C'est ainsi que la figure héroïque est déconstruite pour être reconstruite. Le second invariant du héros, c'est-à-dire son idéalisation, est donc perpétué mais sous une autre forme. Notre réflexion a montré que cette « symphonie héroïque » s'élaborait ostensiblement grâce à deux principaux éléments : le premier est celui de la topographie d'un parcours initiatique comportant de grandes lignes de force. Si certains passages archétypaux ont sensiblement évolué, le « moule » initiatique est volontiers présent. La dynamique romanesque impose obligatoirement le trajet d'une quête, et ce, même si l'objet de la quête varie. Ainsi, dans *L'Éducation sentimentale*, le jeune Frédéric connaît les premiers émois de l'amour : et réfléchissant sur les sentiments qu'il porte à Madame Arnoux, Frédéric se construit une idée de l'existence. Le roman d'apprentissage est un roman qui décrit la maturation du héros. Il part naïf, crédule et traverse des obstacles ou épreuves, afin de mûrir et d'en tirer une leçon. Même le Nouveau Roman au XXe siècle, qui tentait de détruire complètement le statut du héros, en porte des stigmates. Le parcours du personnage est conçu comme un apprentissage qui va de la découverte de sa propre contingence à la révélation de son pouvoir réflexif. Le stade d'une prise de conscience passe nécessairement par l'acceptation de l'épreuve du non-sens qui est assigné au personnage. La valeur du héros, si ce terme peut encore être accepté, réside désormais dans la reconnaissance de la non-existence des valeurs. Même la littérature fictionnelle la plus contemporaine tend à renouer avec la valeur perdue du sujet, comme en attestent le grand retour en la fin du XXe siècle de l'autobiographie et du choix très fréquent de l'auto-fiction. On pense aux récits de Modiano ou encore de Philip Roth. Le récit est centré très souvent sur l'itinéraire d'un « Je » qui tente de rassembler les images composites de lui-même et emprunte les voix de la fiction pour redevenir un « Moi » qu'on pourrait qualifier d'héroïque. Le second élément contribuant à la reconstruction héroïque est la sacralisation du « commun », le personnage commun réaliste-

naturaliste se muant, souvent en filigrane, en figure d'excellence. Les natures de cette sacralisation sont plurielles : elle peut être religieuse (la présence de figures religieuses), antique (la tentation de grands genres antiques), mythique (la reconstitution de figures éternelles) ou biographique (le personnage comme figure du créateur héroïsée). L'apport du mythe dans la poétique réaliste-naturaliste est donc non négligeable en ce qu'elle grandit encore davantage le personnage romanesque. La question qui se posait de savoir si le héros s'était vraiment absenté ou s'il n'était pas simplement travesti dans les romans du corpus se trouve alors résolue. Le héros est « celui qui n'est pas un héros » tout simplement parce qu'il l'est en puissance, il le devient et devient par là même digne d'admiration au même titre que le héros traditionnel romanesque. L'idéalisation du héros se retrouve bel et bien chez le héros naturaliste mais sous une forme surprenante qui rompt avec sa construction classique.

Il semble donc qu'il soit très difficile à Zola, Balzac, Maupassant et Flaubert comme à l'ensemble de la littérature romanesque de se délester du personnage-héros puisque le trajet héroïque est peut-être précisément le schéma constitutif du roman comme genre. Il reste que les héros dans les œuvres réalistes et naturalistes peuvent être de différente nature : héros sacralisé (grâce à différents domaines des sciences molles comme la mythologie, la psychocritique, la religion...), non-héros, anti-héros, figure du créateur héroïsée, abstraction dynamisée par le récit, etc... et qu'il faut peut-être voir dans cette métamorphose des acteurs virtuels de toute fiction, la clé du polymorphisme du roman.

L'aboutissement de ce travail nous permet d'établir, dans un premier temps, un double constat d'échec. Non seulement le réalisme-naturalisme ne parvient pas à échapper au concept de héros puisqu'il est constitutif du genre. Davantage : à travers sa destruction, il signe sa reconstruction, en filigrane, même si l'arrière-fond est parfois idéologique. Toutefois, ces échecs, loin d'être stériles, ont été extrêmement porteurs en ouvrant la voie à toute une littérature moderne remettant en cause les codes classiques romanesques. La banalisation du héros constitue une sorte d'idée-source vers une fuite du héros, bouté hors du champ romanesque. Les écrivains réalistes-naturalistes servent ainsi de prédécesseurs à certains romanciers modernes. Grâce à eux, une question peut désormais être posée : le roman peut-il se soustraire à l'hégémonie du héros ? Cette interrogation deviendra d'ailleurs une des préoccupations majeures de la littérature au siècle suivant. Au XXe siècle, une série de tentations fictionnelles signent en apparence la mort du héros. On pense légitimement au

Voyage au bout de la nuit de Céline qui marque un retour de l'anti-héros. En effet, dans cette œuvre où la guerre est représentée comme une vaste boucherie et où est mise en scène la veulerie humaine, on assiste à une dénonciation de l'héroïsme inutile. Dès le début du roman, Bardamu est un contre-modèle de courage. Face à l'ennemi, il est paralysé : « Je n'osais plus remuer »[308]. Le personnage n'a aucune certitude; il s'interroge constamment, comme en attestent les nombreuses phrases exclamatives et interrogatives : « Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? pensais-je. Et avec quel effroi ! … Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur motos, hurlants, en autos, sifflants, tirailleurs, comploteurs, volants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétaradant, enfermés sur la terre comme dans un cabanon, pour y tout détruire, Allemagne, France et Continents, tout ce qui respire, détruire, plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas), cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux ! Nous étions jolis ! »[309]. Cet anti-héros est un anti-romantique qui avoue son dégoût pour la campagne : « Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir ! »[310]. La nature, lieu traditionnellement perçu comme propice à l'épanouissement de l'individu, représente pour lui la tristesse et l'ennui profond. C'est un lieu de perdition (« les chemins qui ne vont nulle part ») où l'on s'embourbe (« bourbiers »). Céline puise dans l'apport des écrivains réalistes-naturalistes en mettant en scène un médecin ordinaire de banlieue parisienne, en prise avec l'échec et le dégoût de la vie, hostile même à toute forme d'héroïsme. Le roman existentialiste suit cette tendance avec une tentative d'éclatement de l'unité héroïque. En atteste *L'Étranger* de Camus où le « Je » ne se constitue même plus comme personnage. On assiste, en somme, à une sorte de béhaviorisme où les faits sont donnés de manière énumérative avec une prédilection pour la parataxe et où il n'y a aucune logique comportementale. Les informations nous sont données par une juxtaposition à la première personne. Dans le roman, les événements s'enchaînent de manière purement hasardeuse et c'est une sorte de fatalité qui se dresse devant Meursault. C'est pourquoi ce dernier se borne à faire l'inventaire des événements de manière froide, comme si ceux-ci survenaient indépendamment de toute volition. On retrouve cette passivité des héros réalistes-naturalistes chez Meursault. Si le personnage tue l'Arabe, c'est

308 Céline,*Voyage au bout de la nuit* in *Romans*, volume I, La Pléiade, Gallimard, 1952, p.13.
309 Céline, *op.cit.*, p.13-14.
310 Céline, *op.cit.*, p.13.

uniquement à cause du soleil et de la lumière dont il a été la victime. Dénué de volonté, Meursault ne vit que par stimulus, par désirs fugaces : il choisit de fumer, ne pas demander de voir le corps de sa mère, de ne pas assister à l'enterrement de cette dernière, juste parce qu'il en ressent l'envie. Camus lui-même parle dans la préface à la première édition américaine du roman de « l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité »[311]. Grâce au sillage creusé par les écrivains réalistes-naturalistes, le héros semble être ainsi réellement remis en cause au XXe siècle. Ce ne sont d'ailleurs pas les déclarations fracassantes des Nouveaux-romanciers qui vont démentir ce propos. En effet, ils dénoncent non seulement l'illusion réaliste mais encore le fait que le personnage se donne pour réel alors qu'il n'est qu'un être de papier. En fait, cette contestation contient un arrière-plan : celui de la remise en question de l'humanisme. Le personnage devient un simple élément d'un système que le texte doit exhiber ou avec lequel il doit jouer. *La Disparition* de Pérec en fournit l'illustration puisque le héros de l'histoire est peut-être à trouver dans le « E » qui a tout simplement été supprimé du texte. On pense également à une autre œuvre de Pérec, à savoir *Les Choses* où l'univers des objets envahit le monde dans une société de consommation étouffante. La réduction du personnage au profit de l'objet rappelle l'exploitation zolienne qui avait fait de la machine un « personnage-res », un personnage à part entière. Ces remises en cause du genre romanesque déstabilisent le lecteur. Attaché à une conception traditionnelle de l'œuvre, il recherche naturellement une hiérarchie dans les procédés narratifs afin de trouver les personnages qui portent en eux les valeurs de la société ou qui expriment l'idéologie de l'auteur. Car lire un roman, c'est s'identifier au(x) héros. Cette nouvelle conception du personnage au sein du roman permet ainsi de transformer le statut du lecteur. Alain Robbe-Grillet théorise cette mort du personnage dans son essai *Pour un nouveau roman* en offrant d'abord quelques exemples empruntés à la littérature : « Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans l'*Étranger* ? Y a-t-il là des types humains ? Ne serait-ce pas au contraire la pire absurdité que de considérer ces livres comme des études de caractère ? Et *Le Voyage au bout de la* nuit, décrit-il un personnage ? Croit-on d'ailleurs que c'est pas hasard que ces trois romans sont écrits à la première personne ? Beckett change le nom et la forme de son héros dans le cours d'un même récit. Faulkner donne exprès le même nom à deux personnes différentes. Quant au K. du Château, il se contente d'une initiale, il ne

311 Albert Camus, préface à l'édition universitaire américaine de *L'Étranger* in *Œuvres complètes*, volume I, La Pléiade, Gallimard, 2006, p.216.

possède rien, il n'a pas de famille, pas de visage; probablement même n'est-il pas du tout arpenteur »[312]. Cette série d'exemples souligne à quel point le concept de personnage-héros lui paraît obsolète dans les romans contemporains : « On pourrait multiplier les exemples. En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu […]. Il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule »[313]. La disparition du héros est telle qu'il transparaît à travers son nom où l'anonymat est poussé jusqu'à son paroxysme. Tantôt, le nom s'efface derrière sa banalité comme c'est le cas de Chauvin dans *Moderato Cantabile*; tantôt, il est réduit à un regard dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Cette dissipation nominale va souvent de pair avec une dissipation identitaire. Dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, l'identité du héros, Georges, se dissout au fil du texte au profit des impressions qui enrichissent sa conscience. Ce soupçon autour du personnage suit le contexte socio-culturel de son époque. Grâce au personnage, le lecteur partage le scepticisme et le désarroi qui inaugurent ce que Nathalie Sarraute a nommé « l'ère du soupçon ». Le XXe siècle a été traversé par des crises idéologiques dont les personnages se sont faits les reflets. L'analyse psychologique devient ainsi impossible ou superflue devant cette dissolution de la personne : les humains sont des êtres parmi d'autres, parmi des objets qui ont autant de réalité et d'identité qu'eux. Attaché à la reproduction des flux de conscience, le Nouveau Roman défait impitoyablement les apparences rassurantes des héros. S'il est patent que les Nouveaux Romanciers utilisent les apports des écrivains naturalistes dans cette nouvelle fabrique du héros en allant encore plus loin dans cette démarche de mort du héros, on aboutit, *in fine*, au même constat d'échec : ils ne peuvent échapper à la tentation héroïque, aussi mince soit-elle. Les versions de plus en plus abâtardies, de plus en plus édulcorées du héros ne peuvent venir à bout de l'ossature de cette figure inébranlable, incontournable. Aussi dissolu soit-il, Meusault demeure dans *L'Étranger* un personnage positif, qui s'accommode parfaitement de cette existence. Il accepte les choses telles qu'elles sont et ne voit par l'intérêt de mentir aux autres et à lui-même. Même s'il se réduit à n'être qu'une lettre capitale ou une voix disant la vacuité de son existence, le héros subsiste encore et toujours.

312 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1961, p.27-28.
313 Alain Robbe-Grillet, *op.cit.*, p.28.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de base

BALZAC Honoré de. *La Peau de chagrin*, introduction et notes de Jacques Martineau. Paris: Librairie Générale Française, 1972. 380 p. Les Classiques de Poche.

BALZAC Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Paris: Fernand Nathan, 2006. 119 p. Carrés classiques.

FLAUBERT Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris: Grands textes classiques, 1994. 442 p.

FLAUBERT Gustave. *Un cœur simple*, premier volet de la trilogie *Trois* Contes, préfacé par Michel Tournier. Gallimard, 1999. 210 p. Folio Classique.

MAUPASSANT Guy de. *Pierre et Jean*. Paris: Hachette Livre, 1998. 255 p. Classiques Hachette, n°97.

MAUPASSANT Guy de. *Une vie*, préfacé par André Fermigier. Gallimard, 1974. 320 p. Folio Classique.

ZOLA Émile. *Germinal*, préfacé par André Wurmser. Gallimard, 1978. 576 p. Folio classique, n°3304.

ZOLA Émile, *L'Assommoir*, préfacé par Jean-Louis Bory. Gallimard, 1978. 561 p. Folio Classique, n°3303.

Correspondances et autres ouvrages des auteurs du corpus

BALZAC Honoré de, *Correspondance*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 2006.

BALZAC honoré de, *Lettres à Madame Hanska* (1845-1850). Paris: Robert Laffont, 1990, p. Bouquins.

BALZAC Honoré de, *Grassou*. Paris: La Pléiade (volume VI), Gallimard, 1977.

BALZAC Honoré de, *Melmoth réconcilié*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1979.

FLAUBERT Gustave, *Bouvart et Pécuchet*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1952.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*. Paris: La Pléiade (volumes I-), Gallimard, 1998-

1973.

MAUPASSANT Guy de, Correspondance.

ZOLA Émile, *L'Œuvre*. Paris: La Pléiade (volume IV) Gallimard, 1966.

ZOLA Émile, *La Débâcle.* Paris: La Pléiade (n°194), Gallimard, 1978.

ZOLA Émile, *La Fortune des Rougon*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1985.

ZOLA Émile, *Nana.* Paris: La Pléiade (n°154), Gallimard, 1989.

Ouvrages et articles généraux traitant du héros

CAMPBELL Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*. Escalquens Paris: Oxus, 2010. 410 p.

GIRARD René, *La Violence et le sacré*. Paris: G.B.Grasset, 1993. 451 p.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: G.B.Grasset, 2001. 375 p. Pluriel.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n°6. Paris: Larousse, 1972, pp.86-110.

HAMON Philippe, *Texte et idéologie*. Paris: P.U.F., 1984. 227 p. Quadrige.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman.* Paris: Éditions de Minuit, 1996. 144 p. Critique.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1976. 364 p. Tel.

SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris: Bordas, 1990. 207 p. Les Thèmes littéraires.

SIMON Pierre-Henri, *Le domaine héroïque des Lettres françaises, X-XIXe siècles*. Paris: Armand Colin, 1963. 422 p.

SIMON Pierre-Henri, P*rocès du héros: Montherlant, Drieu La Rochelle, Jean Prévost.* Paris: Éditions du Seuil, 1950. 313 p. Pierres Vives.

TOMACHEVSKI Boris, « Thématique », *Théorie de la Littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 1965. pp.463-541.

Ouvrages et articles sur le réalisme et le naturalisme

BECKER Colette, *Zola en toutes* lettres. Paris: Bordas, 1990. 175 p. En toutes lettres.

MITTERAND Henri, *Zola: l'histoire et la fiction*. Paris: P.U.F., 1990. 294 p. Écrivains.

SEASSAU Claude, *Émile Zola le réalisme* symbolique. Paris: José Corti, 1989. 435 p.

ZOLA Émile, *Deux Définitions du roman*, *Œuvres complètes*, tome 2, 1866-1867. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2002. 731 p.

ZOLA Émile, *Le Roman expérimental*, *Œuvres complètes*, volume 10. Paris: Cercle du Livre Précieux, Tchou éditeur, 1968.

ZOLA Émile, *Les Romanciers naturalistes.* Paris: François Bernouard, 1927-29. 312 p.

ZOLA Émile, « Revue dramatique et littéraire » , *Le Voltaire*.

Ouvrages et articles sur *Le Chef-d'œuvre inconnu* et sur *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac

BAYARD Pierre, *Balzac et le troc de l'imaginaire. Lecture de La Peau de chagrin*. Paris: Minard, 1978. 190 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Peinture incarnée*. Paris: Éditions de Minuit, 1985. 169 p. Critique.

GENETTE Gérard, *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. Tel Quel.

GENETTE Gérard, *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 285 p. Poétique.

GLEIZES Delphine, « Copier, c'est vivre », *L'Année balzacienne* 2004/1 n° 5. Paris: P.U.F., 2004. pp. 151-167.

GOETZ Adrien, interview dans l'édition d'Éric Hoppenot du *Chef-d'œuvre inconnu.* Paris: Nathan, 2009, pp.110-114.

MASSOL-BÉDOIN Chantal, « L'artiste ou l'imposture: le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac », *Romantisme* n°54. Paris: Armand Colin, 1986. pp.45-48.

VANONCINI André, « Le pacte: structures et évolutions d'un motif balzacien », *L'Année balzacienne* 2002/1 n°3. Paris: P.U.F., 2002. pp.279-292.

Ouvrages et articles sur *L'Éducation sentimentale* et sur *Un cœur simple* de Gustave Flaubert

BECK W.J., « Félicité et le taureau: Ironie dans *Un Cœur simple* de Flaubert », *Romance Quaterly* vol.37 n°3. Lexington: University Press of Kentucky, 1990, pp.293-300.

CHESSEX Jacques, *Flaubert ou le désert en abîme*. Paris: Bernard Grasset, 1991, 279 p.

DEBRAY GENETTE Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*. Paris: Éditions du Seuil, 1988. 310 p. Poétique.

LE JUEZ Brigitte, *Le Papegai et le Papelard dans Un Cœur simple de Flaubert*. Amsterdam: Rodopi, 1999. 128 p.

SÉGINGER Gisèle, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*. Strasbourg: P.U.F. de Strasbourg, 2000.
256 p.

Ouvrages et articles autour de *Germinal* et *L'Assommoir* d'Émile Zola

-Travaux préparatoires de Zola

ZOLA Émile, *Ébauche* de *Germinal*, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale, cote N.A.F. 10307.

ZOLA Émile, *Ébauche* de *L'Assommoir*, Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale, cote N.A.F. 10271.

ZOLA Émile, *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, BN, N.A.F 10345.

- Ouvrages et articles sur *Germinal*

AUBÉRY Pierre, « Imitations de Jésus chez Zola: *Germinal* », *Les Cahiers naturalistes* 1979 n° 53. Paris: Éditions Grasset-Fasquelle, 1979. pp.31-45.

BRADY Patrick, *le bouc émissaire chez Émile Zola: quatre essais sur Germinal et L'Oeuvre*. Heidelberg: C. Winter, 1981. 318 p. Reihe Siegen; 29 Romanistische Abteilung.

FARIA Neide de, *Structures et unité dans les « Rougon-Macquart »: la poétique du cycle*. Paris: A.G. Nizet, 1977. 310 p

- Ouvrages et articles sur *L'Assommoir*

BAGULEY David, « Rite et tragédie dans *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes* 1978 n°52. Paris: Éditions Grasset-Fasquelle, 1978. pp.80-96.

BECKER Colette, *Émile Zola: L'Assommoir.* Paris: PUF, 1994. 126 p. Études littéraires.

DUBOIS Jacques, *L'Assommoir de Zola*. Paris: Belin, 1993. 237 p. Belin Sup Lettres.

Article sur *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant

CABANÈS Jean-Louis, « Ressassement et progression narrative dans *Pierre et Jean* », *Maupassant et* l'écriture; actes du colloque de Fécamp du 21-22-23 mai 1993. Paris: Nathan, 1993. 302 p.

Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique

Résumé

Ce travail de thèse interroge la représentation du héros au sein des mouvements réaliste et naturaliste du XIXe siècle. Il s'agit, au travers d'un corpus de six romans et nouvelles, de mettre en lumière la tension inhérente à la figure héroïque chez Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant et Émile Zola. Malgré un refus apparent du modèle classique antique qui se signe par une banalisation du personnage principal, les romanciers réalistes-naturalistes n'échappent finalement pas à la tentation héroïque; en proposant un parcours initiatique et des formes originales de sacralisation, ils fabriquent un nouveau type de héros, à la fois plus proche des préoccupations de la société de l'époque et traversé par des représentations mythiques, éternelles (qu'elles soient issues du domaine mythologique, biblique, littéraire, psychanalytique ou religieux). La dialectique entre temporalité sociétale et permanence du légendaire se donne alors à lire. Cette thèse de doctorat cherche donc à démontrer l'exécution immuable d'une symphonie héroïque au sein de la poétique réaliste et naturaliste tout en rappelant la nature spécifique du héros chez chaque auteur étudié.

Mots clés: héroïsme, réalisme, naturalisme, polymorphisme.

Polymorphism of the realist-naturalist hero in the works of Balzac, Flaubert, Maupassant and Zola or the journey of initiation of an oxymoronic human being

Abstract

This thesis questions the representation of the hero by the realist and naturalist movements of the XIXth century. Transgressing six novels and short stories, it aims at highlighting the inherent tension of the heroic figure in the works of Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant and Émile Zola. Despite an apparent refusal of the classic antique model which is illustrated by a trivialization of the main character, the realist-naturalist novelists do not escape from the heroic temptation; by offering a journey of initiation and unusual forms of sacralization, they fabricate a new type of hero, both closer to the concerns of society at that era and influenced by mythical and eternal representations (whether from mythological, biblical, literary, psychoanalytical or religious fields). The dialectic between the societal temporality and the permanence of the legendary is thus to be read. This doctorate thesis therefore seeks to demonstrate the immutable execution of a heroic symphony within the realist and naturalist poetry while recalling the specific nature of the hero in the work of each author studied.

Keywords: heroism, realism, naturalism, polymorphism.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE- PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 120 – LITTERATURE FRANCAISE ET COMPAREE
UFR DE LITTERATURE FRANCAISE
17 RUE DE LA SORBONNE 75230 PARIS CEDEX 5