



HAL
open science

**Le discours de 'l'intime' dans les 'Rougon-Macquart' :
Etude d'une trilogie romanesque : la Joie de vivre,
L'OEuvre, Le Docteur Pascal**

Miyuki Terashima

► **To cite this version:**

Miyuki Terashima. Le discours de 'l'intime' dans les 'Rougon-Macquart' : Etude d'une trilogie romanesque : la Joie de vivre, L'OEuvre, Le Docteur Pascal. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030064 . tel-01067923

HAL Id: tel-01067923

<https://theses.hal.science/tel-01067923>

Submitted on 24 Sep 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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée
EA 3423 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle
Équipe Zola, CRP19 et CNRS/ITEM

Thèse de doctorat
Langue, littérature et civilisation françaises

Miyuki TERASHIMA

Le Discours de l'« intime » dans *Les Rougon-Macquart*

Étude d'une trilogie romanesque : *La Joie de vivre*,
L'Œuvre, *Le Docteur Pascal*

Thèse dirigée par
Monsieur le professeur Alain PAGÈS
de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Soutenue le 23 juin 2011

Jury :

M. Jean-Louis CABANÈS, Professeur émérite à l'Université de Paris 10
M. René-Pierre COLIN, Professeur émérite à l'Université de Lyon 2
M. Philippe HAMON, Professeur émérite à l'Université de Paris 3
M. Alain PAGÈS, Professeur à l'Université de Paris 3

Résumé

Le mot « intime » en français suggère à la fois la convivialité au sein du cercle familial et la conscience intérieure de l'individu. Cette dualité essentielle de l'« intime », qui attire de nombreux écrivains français depuis des siècles, englobe un large éventail de thématiques littéraires, caractérisées par deux courants : la représentation de la vie familiale et les écrits autobiographiques. En règle générale, l'esthétique du naturalisme établie par Zola est considérée comme indifférente à l'égard de la littérature intime, développée par les écrivains romantiques. Cependant, certains de ses romans présentent les caractéristiques de l'écrit de l'intime du XIX^e siècle.

Dans cette étude, nous nous attacherons à établir le lien intérieur entre *La Joie de vivre* (1884), *L'Œuvre* (1886) et *Le Docteur Pascal* (1893), trois romans exceptionnellement chargés d'éléments autobiographiques dans la série des *Rougon-Macquart*. L'intrigue de ces œuvres se déroule au sein du foyer et se concentre sur la psychologie des protagonistes, qui pourraient être définis comme *alter ego* de l'auteur. Dans *La Joie de vivre*, Zola projette son angoisse personnelle sur Lazare, jeune pessimiste souffrant de névrose. Dans *L'Œuvre*, l'auteur exprime sa vision esthétique à travers la création artistique du peintre Claude. Dans *Le Docteur Pascal*, véritable synthèse de la série, Zola manifeste enfin sa croyance optimiste à la vie à travers Pascal, son porte-parole.

Le discours de l'« intime » chez Zola, aspect essentiel mais pourtant négligé de son œuvre romanesque, montre ainsi une mise en pratique du roman psychologique que l'auteur semble pourtant vouloir rejeter dans ses écrits « naturaliste ».

Mots clés : intime, intimité, famille, autobiographie, Zola, *Les Rougon-Macquart*

Abstract

This study focuses on the two themes which the word “ intimacy ” refers to : firstly private life in a family, and secondly internal conscience of each individual. Due to the dual meaning of this word, two mainstream themes in the 19th century literature were formed : presentation of familial life and autobiography. In considering “ intimacy ” in naturalism, which have not been taken up until now, the autobiographic nature of Zola’s novels will be brought to light, as compared to autobiography in romanticism.

This study examines and analyses three particularly autobiographical novels from total twenty volumes of the *Rougon-Macquart* series : *La Joie de vivre* (1884), *L’Œuvre* (1886) and *Le Docteur Pascal* (1893), considering those novels as a trilogy. Those three pieces clearly reflect the duality of “ intimacy ”, in depicting family life of the protagonist and, at the same time, the interior mind of Zola who appears as his *alter ego*. In *La Joie de vivre*, Zola, as a pessimist suffering neurosis, is depicted through Lazare. In *L’Œuvre*, Zola, based upon his experience as an art critic, demonstrates his artistic vision through the painter Claude. In *Le Docteur Pascal*, Zola’s confession full of optimism, contrary to the past after having concluded his works in the *Rougon-Macquart* series, is reflected in Pascal who is a philosophical scientist.

This study analyses how Zola, who has been deemed as a naturalist in sharp contrast to an autobiographical writer, has taken the theme of “ intimacy ” into his novels through his own experience in private life, and how he produced the trilogy novels which are fiction and, at the same time, autobiographical pieces.

Keywords : intimate, intimacy, family, autobiography, Zola, *Les Rougon-Macquart*

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout remercier mon directeur de thèse, M. Alain Pagès, professeur à l'Université de Paris-3, qui m'a constamment guidée, depuis le choix de mon sujet d'étude jusqu'aux différentes étapes de sa conception, avec une bienveillante sollicitude et une grande patience.

Ma reconnaissance va également à M. René-Pierre Colin, professeur émérite à l'Université de Lyon-2, pour ses généreux et scrupuleux conseils qui ont permis d'améliorer grandement la qualité de ce travail.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à M. Jean-Louis Cabanès, professeur émérite à l'Université de Paris-10, pour m'avoir aimablement encouragée dans la poursuite de mes recherches.

Mes remerciements vont aussi à l'ensemble des membres du jury, Messieurs Jean-Louis Cabanès, René-Pierre Colin, Philippe Hamon et Alain Pagès d'avoir accepté d'examiner mon travail.

Je remercie M. Tatsuo Tsukimura, professeur à l'Université de Tokyo et M. Kôsei Ogura, professeur à l'Université de Keiô-Gijuku, pour leurs pertinentes remarques tout au long de mes années de doctorat et leurs encouragements précieux.

Je remercie infiniment M. Lucas Scrive, M^{me} Leslie Audigane, M^{me} Jacqueline Cohen, qui ont attentivement lu tous mes travaux et m'ont donné de pertinents conseils, ainsi que M. Raphaël Languillon et M^{me} Suzanne Benoît, qui ont apporté d'utiles corrections à mes textes.

Je remercie sincèrement M^{lle} Sandrine Garau, M^{lle} Cécile Jenvrin, M^{lle} Anne Ménez et M. Sébastien Bécoulet, pour avoir fait preuve d'une réelle sollicitude à mon égard tout au long de mon séjour à Paris et en particulier pour leurs encouragements chaleureux durant la rédaction de cette thèse.

Je présente enfin tous mes remerciements à mes amis et ma famille, qui m'ont permis de surmonter les périodes difficiles inhérentes à la vie de doctorant à l'étranger et aussi au Japon.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE	9
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	11
INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE Évolution de l'« intime » dans la littérature : des Lumières au naturalisme.....	23
Chapitre I. Développement de la notion d'« intime » dans la littérature du XIX ^e siècle	25
Chapitre II. Évolution des thèmes de l'« intime » chez Zola	79
Chapitre III. Genèse d'une trilogie des « romans intimes » dans <i>Les Rougon-Macquart</i> ...	121
DEUXIÈME PARTIE Représentations de l'« intime » au sein du cercle familial dans <i>Les Rougon-Macquart</i>	169
Chapitre IV. Le refuge absolu : l'idéal de la « maison » dans <i>Les Rougon-Macquart</i>	171
Chapitre V. La constitution et la décomposition de l'intimité familiale	223
Chapitre VI. Une illusion de l'unité : le malaise du « moi » dans le territoire intime	265
TROISIÈME PARTIE La représentation du « Moi » de l'auteur : les luttes intimes de Lazare, Claude et Pascal	317
Chapitre VII. La lutte humaine contre la « douleur » dans <i>La Joie de vivre</i>	319
Chapitre VIII. La lutte contre l'Ange de Claude dans <i>L'Œuvre</i>	369
Chapitre IX. Le docteur Pascal, porte-parole de Zola	421
CONCLUSION	471
ANNEXE	475
BIBLIOGRAPHIE.....	491
INDEX NOMINUM.....	529
TABLE DES MATIÈRES	537

LISTE DES ABRÉVIATIONS

RM : Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol.

OC, Cercle du livre précieux : Émile Zola, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction d'Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1966-1970, 15 vol.

OC : Émile Zola, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction d'Henri Mitterand, Nouveau Monde éditions, 2002-2010, 21 vol.

Corr. : Émile Zola, *Correspondance*, édition commentée et annotée, sous la direction de Bard H. Bakkar, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Paris, Édition du CNRS, 1978-2010, 11 vol.

Ms. N.A.F. : Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises.

N.B. : – Les références indiquées dans les notes qui suivent sont données de façon abrégée quand les ouvrages sont cités dans la bibliographie générale.
– Le lieu d'édition n'est indiqué que si l'ouvrage a été publié ailleurs qu'à Paris.

INTRODUCTION

Plus d'un siècle après la mort d'Émile Zola, le nombre des études consacrées à l'écrivain et au naturalisme ne cesse d'augmenter. Depuis 2002, date de la commémoration du centenaire de la mort du romancier, la critique s'efforce, plus que jamais, d'explorer ce qui fait la richesse littéraire des œuvres du romancier au moyen de recherches tant biographiques, que socio-historiques, génétiques, politiques ou encore stylistiques. Pour commémorer ce centenaire, plusieurs ouvrages sont parus en 2002. Citons par exemple la nouvelle édition des *Œuvres complètes* en vingt et un volumes, parue aux éditions du Nouveau Monde, dirigée par Henri Mitterand, et qui prête une attention particulière à l'ordre chronologique des écrits du romancier. Signalons aussi le travail génétique de Colette Becker, intitulé *La Fabrique des Rougon-Macquart*, consacré à la transcription et à l'édition intégrale des manuscrits de la série. En décembre 2006, s'est tenu un colloque commémorant le centenaire de la réhabilitation du capitaine Alfred Dreyfus à l'École Militaire de Paris, où se sont réunis des historiens et des sociologues ainsi que des spécialistes de Zola, partageant le même intérêt pour cette affaire historique et pour le célèbre *J'accuse* (1898) de Zola. Cette année 2008 a également été l'occasion de célébrer le centenaire de l'entrée de Zola au Panthéon et de la création d'une exposition et d'un grand colloque internationaux dirigés par Alain Pagès.

Les premières années de ce nouveau siècle sont ainsi caractérisées par la parution de plusieurs numéros spéciaux, l'organisation de plusieurs colloques internationaux et de multiples conférences sur Zola, sans compter les représentations théâtrales ou cinématographiques inspirées de son œuvre. Toutes ces tentatives ont évidemment ouvert de nouvelles perspectives dans le domaine des études interdisciplinaires sur l'écrivain et le naturalisme. À présent, la vaste fresque des *Rougon-Macquart* (1871-1893) a permis d'apprécier le talent de l'écrivain mais également son regard éclairant et souvent sans

concession sur la société de son temps. Il apparaît ainsi comme un écrivain engagé, un intellectuel qui n'a pas hésité à intervenir dans le débat public. Les études critiques qui marquent ces années mémorables mettent au jour quelques unes des facettes inconnues du romancier, Zola « tel qu'en lui-même », pour reprendre l'expression selon Henri Mitterand¹.

Cette abondance d'études consacrées à l'auteur conduit parfois à des travaux portant sur des aspects relativement « marginaux » de l'œuvre du romancier. Par souci, légitime, d'originalité, les chercheurs ont parfois tendance à s'adonner à des recherches documentaires en lieu et place de la lecture minutieuse des œuvres qui est pourtant la méthode privilégiée des recherches littéraires. Ces travaux conduisent parfois à séparer les différentes dimensions de l'œuvre : Zola comme journaliste dans *Écrits sur l'art*², Zola comme chef du naturalisme dans *Les Rougon-Macquart*, Zola comme phalanstérien dans *Trois Villes*³ et *Quatre Évangiles*⁴ et enfin Zola comme dreyfusard dans *J'Accuse*. Cela revient à dire que ses lecteurs se focalisent parfois sur l'observation de chaque fragment sans tenir compte de l'image kaléidoscopique de ses gigantesques travaux littéraires. Une relecture attentive est pourtant susceptible, selon nous, de redécouvrir l'étroite interdépendance qui unit toutes les dimensions de cette œuvre, témoignant ainsi de la difficulté qu'il y a à les séparer les unes des autres. Zola demeure certes, avant tout, un romancier. Mais sans cesser de faire œuvre de romancier, Zola n'a jamais pu se contenter de n'écrire « que » des récits. Tout en restant dans le domaine littéraire jusqu'à sa mort, il ne s'est jamais contenté de ses œuvres tout le long de sa vie. À travers le développement de la réévaluation du romancier, nous ne pouvons négliger cet aspect conflictuel, voire contradictoire, du Zola « intime », tiraillé sans cesse entre la confiance en sa vocation artistique et le doute sur son génie.

Nous avons intitulé notre étude *Le discours de l'« intime » dans Les Rougon-Macquart*. « Intime », car celui-ci suggère à la fois la vie intime familiale et les

¹ Dans sa dernière étude, Henri Mitterand insiste sur la nécessité d'oublier maintenant tous nos préjugés sur Zola afin de saisir ses activités dans leur intégralité. (Voir Henri Mitterand, *Zola, tel qu'en lui-même*, P.U.F., 2009.)

² À savoir *Mes haines* (1866), *Mon Salon* (1866) et *Édouard Manet* (1867).

³ À savoir *Lourdes* (1894), *Rome* (1896) et *Paris* (1898).

⁴ À savoir *Fécondité* (1899), *Travail* (1900), *Vérité* (1903) et *Justice* (inachevé).

profondeurs intimes de l'individu. Cette dualité essentielle de l'« intime », qui attire de nombreux écrivains français depuis des siècles, englobe un large éventail de thématiques littéraires : cercle familial, territoire, secret, honte, confiance ou bien encore confession. De prime abord, pourtant, ce sujet pourrait sembler assez paradoxal, voire audacieux, puisque l'esthétique du naturalisme établie par Zola est généralement considérée comme indifférente à l'égard de la littérature intime et autobiographique. Parler d'un « Zola intimiste » ou encore de « romans intimes et naturalistes » a-t-il un sens ? N'y a-t-il pas une incompatibilité essentielle entre le discours de l'« intime » et le naturalisme ? Il n'est pas si étonnant que les lecteurs de Zola aient été pendant longtemps peu sensibles à ses aspects « intimes ». Critiques à l'égard du romantisme, les romanciers naturalistes décrivent impitoyablement, sans voile, la réalité de la société humaine et ses maladies fatales d'un point de vue physiologique ; telle est en tout cas l'étiquette attribuée au naturalisme, en particulier aux œuvres de Zola, à travers l'histoire littéraire du XIX^e siècle. À partir du début du XX^e siècle, les œuvres d'André Gide ou bien celles de Marcel Proust, par exemple, sont conçues comme une sorte de réaction antithétique contre le style « naturaliste ». Ces écrivains s'attachent en effet à développer deux dimensions particulièrement problématiques de l'« intime » à travers leurs écrits littéraires : la convivialité au sein du cercle familial et la conscience intérieure de l'individu. Cette dimension introspective apparaît peu en effet chez les écrivains naturalistes, si nous négligeons l'évolution et la dissolution interne de ce courant littéraire. Cela permettrait d'expliquer l'insuffisance des études littéraires sur le discours de l'« intime » des romanciers naturalistes.

Il est vrai que, dans la série des *Rougon-Macquart*, Zola s'est donné pour tâche de décrire la réalité sociale d'un point de vue « scientifique » en signalant expressément le côté féroce et monstrueux de la nature humaine. Dans ses dossiers préparatoires, le romancier définit clairement le sujet de cette série :

La caractéristique du mouvement moderne est la bousculade de toutes les ambitions, l'élan démocratique, l'avènement de toutes les classes. Mon roman eût été impossible avant 89. [...] J'étudie les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne, faisant des efforts surhumains, n'arrivant pas à cause de sa propre nature et des influences, touchant au succès pour retomber, finissant par produire de véritables monstruosité morales⁵.

⁵ « Notes générales sur la marche de l'œuvre », Ms. N.A.F. 10.345, f^{os} 2 /1-3/2. Les dossiers

Zola a donc cherché à peindre la déchéance fatale d'une famille – les Rougon-Macquart – dans toutes les couches sociales, édifiant une œuvre littéraire monumentale comparable à *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac. Cette prise de position est répétée lors de la publication de *L'Assommoir* (1877). Dans l'« Ébauche » de ce roman, Zola s'y propose encore de décrire le milieu et les mœurs sociales, comme « un tableau très exact de la vie du peuple avec ses ordures, sa vie lâchée, son langage grossier, etc⁶ ». Cependant, il ne faudrait pas prendre l'immense fresque des *Rougon-Macquart* pour un reportage à l'exactitude infaillible. De fait, comme l'ont pointé les nombreuses critiques, l'aspect fondamental de son univers romanesque n'est pas aussi transparent que nous pourrions le croire. Chez Zola, l'essentiel de chaque œuvre ne réside pas forcément dans la description vraisemblable des misères de la maladie héréditaire. Même si nous pouvons considérer *Les Rougon-Macquart* comme une sorte de panorama littéraire de la deuxième moitié du XIX^e siècle, sa réalisation est remise en cause à mesure qu'elle se développe.

Le mouvement créateur conflictuel et contradictoire de Zola s'explique en partie par la série d'épreuves traversées par l'écrivain dans sa vie privée en dépit de la « notoriété » acquise en 1880 grâce à l'énorme succès de *L'Assommoir* et de *Nana* (1880). Ce qui paraît significatif, c'est que quelques uns de ses romans moins connus sont définis comme « roman intime » dans ses dossiers préparatoires. Plus paradoxalement encore, ces « romans intimes », rédigés principalement dans les années 1880, une période difficile pour le romancier, ne relèvent pas exactement du « roman naturaliste » au sens strict du terme conformément aux croyances répandues parmi les lecteurs du romancier. Au lieu de dépeindre un milieu spécifique d'un point de vue objectif, le romancier y introduit exceptionnellement des éléments biographiques. Nous établirons donc un lien entre les expériences douloureuses vécues par Zola, en particulier celles des années 1880, et ce qui nous apparaît comme une analyse introspective portant sur un aspect de la vie « intime » du romancier dans *Les Rougon-Macquart*. Par « intime », il faut entendre ici à la fois l'intimité familiale et le sens existentiel de ce terme – le « moi profond » de l'écrivain. L'aspect de l'« intime » chez Zola, ignoré jusqu'à aujourd'hui mais toujours

préparatoires des *Rougon-Macquart* ont été transcrits et recueillis dans *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, publiée par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion, t. I, 2003, pp. 28-30.

⁶ Ms. N.A.F. 10.271, f^o 158. (*La Fabrique des Rougon-Macquart, op. cit.*, t. II, 2004, p. 936.)

sous-jacent dans la conscience de l'écrivain, mérite que nous prêtions attention à la profondeur de l'univers romanesque zolien. Conscient des difficultés à établir et à élaborer l'esthétique du naturalisme dans les années 1880, l'écrivain s'efforce d'établir une nouvelle forme de roman de l'« intime » qui lui permet d'y introduire les problèmes personnels malgré sa position de fer de lance du naturalisme. L'analyse de ses romans de l'« intime » montre que ce romancier « naturaliste » n'est pas, loin s'en faut, tout à fait indifférent à l'attrait de l'écriture introspective. Zola tente en effet, à travers ses romans, d'approfondir son discours de l'intime à travers l'auto-observation du « moi » qui souffre. Bien qu'un grand nombre d'études critiques aient été consacrées au discours de l'intime dans le courant romantique, il nous semble que l'analyse sur cet aspect problématique de l'« intime » chez Zola n'a pas été suffisamment traitée⁷. Qu'est-ce que l'« intime » chez Zola ? Seule une relecture attentive de ses œuvres romanesques est susceptible de nous permettre de répondre à cette question.

Il nous faut à présent nous arrêter sur le titre de cette étude – le discours de l'« intime » – pour préciser dans quelle perspective nous nous proposons d'aborder les romans de Zola. En dépit de son manifeste officiel en tant que romancier naturaliste, Zola ne s'attache pas toujours à décrire la société moderne de style vigoureux. Bien au contraire, la cohérence de quelques unes de ses œuvres, définies comme « intimes », réside dans l'attention de l'auteur à une tranche de vie familiale, « intime ». Premièrement, l'univers spatio-temporel de ces romans « de l'intime » est volontairement limité, et l'intrigue se déroule généralement au sein de la famille. Deuxièmement, ces œuvres sont conçues comme autant d'« antithèses » des romans antérieurs de Zola, à l'imaginaire typiquement naturaliste. Par conséquent, Zola utilise volontairement une écriture simple afin de réduire sa prédilection pour la description dynamique, saturée de dispositifs romanesques. Troisièmement, ces romans contiennent une interrogation continuelle des protagonistes, soucieux à l'égard de leurs travaux intellectuels, souvent

⁷ De fait, la thématique de l'intime est considérée comme l'un des éléments essentiels de la littérature romantique. La preuve en est que la plupart des études sur l'intime littéraire sont consacrées au courant littéraire antérieur à l'avènement du naturalisme. Les spécialistes du romantisme ne font presque jamais référence aux romanciers naturalistes, et considèrent même Zola comme une figure antithétique de l'écrivain intimiste.

créatifs. Il est aisé de reconnaître en eux l'image de l'auteur lui-même, qui doute de son talent littéraire. La focalisation sur la vie intime, l'écriture simple, les signes de l'autoréférence, sont les trois aspects qui distinguent ses romans « intimes » des autres volumes de la série. Nous examinerons le tournant essentiel chez Zola dans sa vision romanesque pendant cette période et la particularité de son discours de l'« intime ».

Dans cette étude, nous nous attacherons en particulier au lien intérieur entre *La Joie de vivre* (1884), *L'Œuvre* (1886) et *Le Docteur Pascal* (1893), afin de délimiter la portée de notre analyse formelle. Les critiques admettent en général que ces trois romans comportent des traces autobiographiques non négligeables. En opposition avec les romans précédents, l'intrigue de ces œuvres se déroule au sein du foyer familial et se concentre sur la psychologie troublée des personnages principaux, en lutte contre eux-mêmes. La recherche de Zola du style simple, dépouillé d'artifices, marque une tentative d'un nouveau style romanesque, et de l'observation de ses profondeurs intimes. Nous montrerons ainsi qu'on peut voir dans ces trois romans une sorte de trilogie du « roman de l'intime » à l'intérieur de la fresque des *Rougon-Macquart*.

Afin de mener à bien cet objectif, nous commencerons par esquisser, dans la première partie, les définitions du terme « intime » afin d'écartier certaines des confusions que l'usage d'un tel terme peut entraîner. Nous observerons l'évolution de la notion d'intime dans les arts français au XIX^e siècle, privilégiée notamment avant et après la Révolution, en nous intéressant à la façon dont les peintres et les écrivains les plus représentatifs de ce domaine esthétique ont conçu cette notion. Ce discours de l'« intime » est en effet inséparable des changements de modes de vie de l'époque. Tout en considérant l'évolution de l'écrit de l'intime dans la littérature française au XIX^e siècle, nous délimiterons toutefois le corpus de notre étude à la genèse des trois romans « intimes » dans *Les Rougon-Macquart*. Cependant, comme il n'existe qu'un nombre limité d'études critiques consacrées aux trois romans que nous aborderons dans cette thèse, il semble un peu difficile de situer ces œuvres dans l'ensemble de la série⁸. Nous

⁸ En dépit du nombre toujours croissant des travaux consacrés à Zola, seules deux études critiques traitent *La Joie de vivre* dans son ensemble et en détail : *Zola et La Joie de vivre* de Nils-Olof Franzén en 1958, et *Le Tyran timide* de Jean Borie en 1973. En ce qui concerne *L'Œuvre*, des principaux travaux, comme ceux de Patrick Brady par exemple, remontent aux années 1960. Il va sans dire que

examinerons donc les écrits privés durant la période de crise que Zola traverse entre 1880 et 1888, moment de la naissance du « troisième Zola » selon Henri Mitterand, caractérisé par la naissance du premier fils de Zola et de Jeanne Rozerot, son amante. Dans cette perspective, nous allons recourir à l'approche génétique et biographique, deux points de vue importants pour mettre en relief la conscience de Zola, face à la création littéraire, qui s'effectuait la plupart du temps dans la souffrance. Quelques témoignages permettent aussi de mieux comprendre la genèse des romans en question, tels que *Le Journal* de Jules et Edmond de Goncourt, *Notes d'un ami* de Paul Alexis, et *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle* du docteur Édouard Toulouse. Les études biographiques, notamment celle d'Henri Mitterand et d'Evelyne Bloch-Dano, sont aussi importantes que les études génétiques de Colette Becker.

Dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur les divers problèmes à l'intérieur de l'espace intime, aussi bien physiques que psychologiques, qui figurent la fragilité de la vie intime familiale. La plupart de notre analyse consistera toujours en une relecture minutieuse des trois romans en question. Nous aborderons en particulier les différentes dimensions de l'espace personnel pour délimiter la frontière ambiguë de la « maison » – lieu à la fois privé et collectif – définie comme un abri fragile contre le monde extérieur, qui évoque l'invasion d'« autrui ». Nous essaierons de comparer ces thèmes communs aux autres volumes de la série, notamment le thème de l'espace intime, qui est le siège des conflits entre intimité collective et conscience de « soi » individuelle, afin de mieux comprendre dans quelle mesure cette relation est complexe. Cette approche étudiera également les différents aspects de l'espace de l'introspection, en analysant plusieurs scènes de maladie et de mort au sein d'une famille, afin d'examiner le lien entre « l'intime agréable » et « l'intime douloureux ». C'est d'abord dans l'espace domestique que les protagonistes du romancier parviennent à retrouver un univers intime avant d'être, très rapidement, confrontés à des changements de cette ambiance agréable suite à une intervention du monde extérieur. L'espace intime se présente donc essentiellement comme un espace toujours changeant, et qui n'assure aucun répit au protagoniste. Après une analyse minutieuse du caractère effroyable du quotidien dépeint par Zola, nous interpréterons le rôle des personnages secondaires au sein de la famille, afin d'offrir une

Le Docteur Pascal est l'un des romans les moins lus et les moins étudiés de la série, depuis sa publication.

synthèse des aspects problématiques de la vie « intime » pour la bourgeoisie de l'époque.

Enfin, dans la dernière partie, nous nous attacherons à établir le lien intérieur entre *La Joie de vivre*, *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal*, en nous focalisant en particulier sur les caractères contradictoires des trois protagonistes, Lazare Chanteau, Claude Lantier et Pascal Rougon qui peuvent être vus comme une auto-projection anxieuse de l'auteur. Nous analyserons leurs figures, en nous appuyant sur les « Fiches de personnages » dans les dossiers préparatoires, pour remarquer leur complexité et leur ambiguïté. S'adonnant à un travail intellectuel, voire créatif, Lazare, Claude et Pascal représentent respectivement les multiples facettes de la carrière de l'auteur : Zola intellectuel, Zola artiste et Zola scientifique. Dans son monologue, chaque héros commence à avoir conscience de sa dualité intime, et la voix du protagoniste se mélange avec celle de Zola lui-même. Nous nous demanderons ainsi jusqu'où il est possible de reconnaître le développement de l'angoisse de l'auteur lui-même dans la démarche créative des protagonistes. Nous considérerons également le portrait de l'héroïne de *La Joie de vivre*, Pauline, qui fait pendant à celui du héros, Lazare, deux figures apparemment opposées, qui partagent une anxiété prononcée à l'égard de la douleur humaine. L'opposition des personnages principaux dans *La Joie de vivre* réapparaît dans *L'Œuvre* à travers Claude, le peintre et Sandoz, le romancier, deux images de Zola. Enfin, dans *Le Docteur Pascal*, nous analyserons cet effet de miroir à travers les dialogues souvent philosophiques entre Pascal, le maître et Clotilde, le disciple. Ces romans écrits alors que Zola traversait des périodes difficiles de sa vie, semblent donc, de par la reprise de thèmes identiques à divers moments de l'évolution des personnages, former une trilogie. Cette analyse nous permettra d'établir le plus clairement possible quelle était la position de l'auteur, tiraillé entre espérance en l'avenir et crainte face à la réalité.

Notre étude se donne donc pour objectif d'analyser la représentation de deux dimensions de l'« intime » chez Zola, toujours menacé par deux peines, la douleur extérieure des « autres » au sein du foyer, et la douleur intérieure du « moi » moderne. Assurément, le discours de l'« intime », qui révèle le secret caché dans ses romans, montre une mise en pratique du roman psychologique que Zola semble défendre dans ses écrits antérieurs en tant que romancier « naturaliste ». Malgré une intrigue monotone

en apparence, l'analyse minutieuse du discours montrera que Zola n'est jamais un pur expérimentateur avec ses personnages et que la figure du romancier « scientifique » supposé maîtriser parfaitement sa théorie littéraire constitue une exagération. Le but de cette étude est ainsi d'éclaircir le discours intime de Zola qui confesse la menace permanente d'une crise psychologique, en lien étroit avec le mouvement cyclique de la vie et de la mort dans toutes ses œuvres. De fait, il n'y a pas de distinction nette ni d'opposition entre le Zola naturaliste et le Zola intimiste. L'analyse de ses romans intimes, négligée de nos jours, doit permettre de relire toute la série des *Rougon-Macquart* non pas comme un ensemble de vingt romans, mais comme un énorme livre qui synthétise le développement des pensées de Zola. Nous nous attacherons ainsi à relier cette notion de l'« intime » à la réflexion intégrale sur la cohérence et la continuité inconnues des *Rougon-Macquart*.

En définitive, cette étude tentera d'ouvrir de nouvelles perspectives sur l'horizon littéraire du naturalisme, en analysant le développement des thèmes de l'intime à travers le courant littéraire du XIX^e siècle. Nous proposerons donc un rapprochement possible entre la « littérature de l'intime » et la littérature naturaliste, que l'on opposait traditionnellement, mais qui apparaissent, dans cette étude, comme des courants esthétiques partageant le même intérêt. Cela revient à abolir les séparations trop strictes d'une « histoire littéraire » traditionnelle qui avait tendance à multiplier les compartiments entre courants et théories littéraires. De fait, la dynamique de l'analyse institutionnelle, au contraire, consiste à montrer l'existence de relations et de continuités entre réseaux esthétiques. Il est temps de nous approcher de cet « intime » mystérieux des œuvres de Zola, et de l'intégrer dans un mouvement de réévaluation de ses écrits littéraires. Il ne s'agit pas pour nous de contester la validité des études antérieures mais plutôt d'éclairer sous l'angle de l'« intime » l'ampleur de la richesse littéraire de l'œuvre.

PREMIÈRE PARTIE

Évolution de l'« intime » dans la littérature : des Lumières au naturalisme

Avant d'examiner les figures de l'« intime » dans l'univers romanesque de Zola, il convient d'analyser les transformations de cette notion dans la littérature française du XIX^e siècle. Nous commencerons par l'étude de la notion d'« intime » dans la littérature française du XIX^e siècle avant de nous plonger dans l'univers romanesque de Zola. Nous nous attacherons en premier lieu à délimiter le plus rigoureusement possible le sens de la notion au moyen de l'analyse lexicographique. Nous essaierons ensuite de répondre à la question suivante : comment expliquer la fascination exercée par l'écrit de l'intime sur les écrivains du XIX^e siècle ? Enfin, nous étudierons le cas particulier de Zola, en nous focalisant sur l'intérêt que ce dernier a eu pour l'écrit de l'intime, avant d'examiner la façon dont l'écriture de l'intime se manifeste dans son œuvre.

Chapitre I.

Développement de la notion d'« intime » dans la littérature du XIX^e siècle

Il paraît intéressant de commencer par esquisser l'évolution du concept de l'« intime ». Ce dernier a connu un développement considérable avant et après la Révolution. Comme Michelle Perrot le souligne, la Révolution française avait tenté de remodeler, voire d'abolir, la frontière entre public et privé, de construire un homme nouveau et de révolutionner le quotidien par une nouvelle organisation de l'espace, du temps et de la mémoire :

Cette expérience a beaucoup frappé les penseurs contemporains. Pour Benjamin Constant, George Sand ou Edgar Quinet, c'est un sujet récurrent de réflexion. En quoi la Révolution a-t-elle – ou non – bouleversé leur vie et celle de leurs concitoyens ? [...] C'est pourquoi les rapports du public et du privé sont au cœur de toute la théorie politique postrévolutionnaire. Définir les relations entre État et société civile, entre collectif et individuel devient le problème majeur¹.

Il est donc essentiel pour notre propos d'examiner les développements de ce bouleversement des frontières entre vie publique et vie privée qui a rendu possible l'épanouissement de l'« intime » dans la vie privée et qui a exercé une grande influence sur les mœurs et la mentalité de l'époque. Dans ce qui suit, nous examinerons les étapes qui ont conduit à un renversement total de perspective sur la notion d'« intime » entre l'âge classique et le XIX^e siècle.

¹ Michel Perrot, « La Famille triomphante », in *De la Révolution à la Grande Guerre ; Histoire de la vie privée*, Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), Seuil, coll. « L'Univers historique », t. IV, 1987, p. 93. Cette étude socioculturelle riche éclaire l'ensemble des facettes de la vie « privée » en France et constitue l'étude de référence pour qui s'intéresse à la thématique de l'intime.

I. 1) Pourquoi l'« intime » ? Origine et différents sens du terme

I. 1)-a) L'« intime » jusqu'à la fin de l'âge classique

La notion d'« intime » est complexe et riche de nuances qu'il nous faut analyser. Il convient à présent d'essayer de proposer quelques définitions du mot « intime » en signalant les multiples aspects de sa signification et de sa représentation. L'« intime » désigne en général la dimension la plus intérieure et la plus essentielle d'une chose ou d'un individu². Étymologiquement, le qualificatif « intime » vient de l'adjectif latin *intimus*, superlatif de *interior* – comparatif du mot *intus*. Au sens strict du terme, il désigne donc ce qu'il y a de plus profond dans l'être humain, et ce qui est « plus intérieur que l'intérieur lui-même ». En d'autres termes, la notion d'« intime » est une notion qui renvoie à ce qui est secret, invisible et impénétrable. Les dictionnaires proposent en général deux définitions principales : l'une désigne ce qui est contenu au plus profond de l'être humain tandis que l'autre désigne ce qui est privé et tenu caché aux autres. À la lumière des définitions proposées dans la plupart des dictionnaires, nous consacrerons quelques pages à évoquer les dimensions essentielles de l'« intime » au XIX^e siècle.

Cet examen se heurte cependant à une véritable difficulté. Délimiter exactement les contours de l'« intime » et son dérivé l'« intimité », à une époque donnée est loin d'être une tâche facile :

Prendre l'intimité pour objet d'étude relève toutefois de la gageure puisque cette notion varie selon les époques, les individus, les mentalités, les cultures, les civilisations, les croyances... à croire qu'il n'existe pas de définition universelle de l'intimité mais une multitude d'acceptions possibles ; [...] ³.

Étudier l'intimité relève encore, selon Nicole Czechowski, « d'une entreprise périlleuse et délicate parce que c'est une valeur à laquelle nous sommes d'emblée attachés, sans vraiment savoir la définir. Nous touchons là un domaine dont le charme réside

² Voir *Dictionnaire de la langue française*, Paul-Émile Littré, t. III, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1994, pp. 3283-3284.

³ *L'Intimité*, études rassemblées par Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 8. Cet ouvrage collectif est consacré aux études interdisciplinaires sur cette thématique.

précisément dans cette absence de définition, dans le flou, dans l'ambiguïté⁴ ».

L'impossibilité de proposer une définition unique et indiscutable du domaine de l'« intime » est d'autant plus significative que nous étudierons une époque où un grand nombre d'écrivains se sont particulièrement intéressés à cette notion ambiguë, mystérieuse et polysémique. Compte tenu de cette multitude d'acceptations possibles de l'« intime », qui fait la richesse de cette notion, il est important pour notre propos de comprendre les différentes étapes de l'émergence de cette notion et de son évolution.

La lecture de l'article « intime » dans le Dictionnaire universel Larousse témoigne de la richesse de la notion au XIX^e siècle :

- INTIME adj. (– lat. *intimus* ; de *intus* [...]) Qui constitue l'essence d'une chose, qui est inhérent à sa nature : [...]
- Intérieur, qui réside au fond de notre âme : [...]
 - Profond, étroit, indissoluble : [...]
 - Qui se passe à l'intérieur de la famille ou d'une société quelconque : Les joies intimes de la famille. Assister à de petites réunions intimes : Lié d'une amitié vive et familière ; qui a lieu entre des personnes étroitement liées : Un ami intime. Des rapports intimes. Ils ne sont plus si intimes : [...]
 - Substantif. Ami intime.
 - Syn. Intime, intérieur, interne, etc⁵.

La définition du terme s'articule donc autour de quatre significations essentielles. De prime abord, l'intime désigne ce qui constitue fondamentalement le caractère propre d'un individu, sa nature essentielle qui se rattache à ce qu'il y a de plus personnel en lui. Intime, se dit encore, au sens moral, de ce qui existe au plus profond de l'âme. S'agissant d'un lieu, l'intime désigne cette fois la qualité de ce qui favorise l'épanouissement de la vie privée par sa situation retirée, son caractère douillet. Lorsque cet adjectif renvoie à des personnes, il désigne alors un rapport affectif fort. Il semble donc qu'il existe deux dimensions fondamentales de la notion : l'intime « individuel » et l'intime « mutuel ». En d'autres termes, l'intime est tantôt solitaire, tantôt relationnel, selon le contexte.

Le *Trésor de la langue française* nous donne quelques indices plus précis pour mieux comprendre cette notion quelque peu ambivalente à première vue⁶. Le *Trésor*

⁴ Nicole Czechowski, « L'intime protégé, dévoilé, exhibé » in *Autrement*, n° 81, juin 1986, pp. 9-10.

⁵ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, t. IX, Deuxième Partie, 1873, p. 761.

⁶ Voir l'article « intime » dans *Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, édité par le Centre national de la recherche scientifique, Éditions du CNRS, t. X,

date la première apparition du mot « intime » de la seconde moitié du XIV^e siècle, vers 1376-77. À cette époque, l'« intime » signifie « très uni, très lié avec quelqu'un, d'où enfant légitime ». Entendu alors en un sens strictement religieux, le terme est conçu également comme un synonyme de ce qui est « inné » ou encore « originel », de l'« inné » ou bien l'« originel », permettant « une appréhension directe, une saisie plus ou moins automatique par le dedans qui est immédiatement accessible à l'intuition du sujet, spontanément connu de lui seul, non communicable⁷ ». En parlant d'un sens ou d'une personnalité, l'intime constitue ce qu'il y a de plus profond, de plus essentiel, de plus originel dans une chose ou chez un être. Comme Henri-Pierre Jeudy le dit clairement, ce terme désigne intrinsèquement l'effet d'une impression fragile, fortuite mais pourtant nécessaire :

C'est au hasard des mouvements de nos sens, et plus particulièrement de notre regard, que nous le ressentons comme une qualité intrinsèque de nos sensations. Et si nous rendons inconsciemment (et non volontairement) cette impression nécessaire, ou vitale, c'est parce qu'elle fait figure de destin, parce qu'elle s'impose comme un « il en est ainsi » qui se dispense de tout commentaire, de toute justification. L'indicible est au cœur même de l'indistinction entre le dedans et le dehors⁸.

Dans le domaine littéraire, l'intime se rattache à un niveau très profond de la vie psychique, qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'observation externe. Au début du XVI^e siècle, l'intime est conçu comme un élément qui réside au plus profond de l'âme humaine. L'intime noue ainsi un rapport entre l'individu et sa conscience, dont ses synonymes sont « profondeurs intimes », « for intime » et « for intérieur ». Il est donc lié aux expressions représentant plusieurs états de l'esprit humain, à savoir la conscience, les sentiments, ou bien la conviction. Et si nous allons plus loin, il s'agit plus spécifiquement de l'union intime entre un dieu et un homme. Dans son étude sociologique sur l'évolution de l'intime, Michaël Fœssel note que Saint-Augustin est le premier à élever ce qualificatif au rang de notion philosophique :

Évoquant ses égarements de jeunesse auprès des manichéens qui pensaient trouver Dieu dans le monde sensible, Augustin fait le bilan de ses erreurs : pourquoi chercher en dehors de soi ce qui est « plus intérieur à moi que ce que j'ai de plus

1983, pp. 474-477.

⁷ *Ibid.*, p. 474.

⁸ Henri-Pierre Jeudy, *L'Absence de l'intimité*, Belval, Les Éditions Circé, 2007, p. 147.

intérieur » ? L'intime est le site d'une profondeur exacerbée. Ce texte nous apprend aussi qu'il ne désigne pas seulement un lieu qui demeure caché à tous les regards, il est la marque d'une proximité incomparable. Cette proximité est ici celle de Dieu qui aime et connaît (c'est tout un) ses créatures mieux qu'elles ne pourront jamais le faire elles-mêmes. [...] Abordé sans recours à la transcendance, l'intime conserve cette dimension dialogique : nos sentiments « intérieurs » sont des rapports avec les autres et non les propriétés d'un Moi solitaire⁹.

Michaël Fœssel souligne ainsi la dimension de « partage » inhérente à la notion : l'intime ce n'est pas le repli sur soi, ni le solipsisme. De fait, de nombreux penseurs et artistes puisent leur inspiration à travers une communication intérieure avec Dieu, qui se veut fusion et perfection existentielle. Certains écrits littéraires et tableaux religieux, nés du désir ardent de la présence divine et qui expriment avec une émotion sincère et spontanée l'existence de rapports concrets entre l'homme et Dieu, ont donc un caractère intime. En 1651, Blaise Pascal emploie ce qualificatif dans sa lettre sur la mort de son père qu'il comprend comme « ce qu'il y a de plus profond, par rapport à Dieu¹⁰ ». En 1765, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, l'intime est représenté comme « ce qui marque une union étroite entre des choses ». Dans ce cas, cet adjectif représente donc un état qui lie ou relie étroitement, une liaison, une connexion, un mélange et une harmonie.

Mais, si la notion d'intime s'incarne dans cette dimension dialogique et relationnelle, Michaël Fœssel relève une autre conception de l'intime dans laquelle le sujet visé se trouve interpellé en première personne, lui et nul autre¹¹. L'intime est là encore un élément conditionnel du rapport de l'individu à sa conscience, engendrant l'intériorisation, l'introversio et l'individualisation¹². Suivant l'étude sur la vie urbaine française du XIX^e siècle, menée par Lion Murard et Patrick Zylberman, l'intime a été

⁹ Michaël Fœssel, *La Privation de l'intime : mises en scène politiques des sentiments*, Seuil, 2008, pp. 11-13.

¹⁰ « si, dis-je, par un transport de grâce, nous considérons cet accident, non pas dans lui-même et hors de Dieu, mais hors de lui-même et dans l'intime de la volonté de Dieu, [...] nous adorerons dans un humble silence la hauteur impénétrable de ses secrets, nous révérerons la sainteté de ses arrêts, nous bénirons la conduite de sa Providence. » (Pascal, lettre à M et M^{me} Périer, 17 octobre 1651, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jean Mesnard, Desclée De Brouwer, coll. « Bibliothèque européenne », t. II, 1970, p. 852.)

¹¹ « La sphère de l'intime se constitue donc sur la base d'une certaine défiance : négativement, elle se définit comme ce qui est menacé d'une violation qui va de la gêne au sentiment d'une véritable contamination par la présence de l'autre. » (Michaël Fœssel, *op. cit.*, p. 74.)

¹² « À noter que le verbe latin "intimare" signifie "faire pénétrer dans", insistant par conséquent sur la notion d'intériorisation, voire d'introversio, de l'intimité. » (Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, Préface à *L'Intimité*, *op. cit.*, p. 10.)

un lieu à la fois idéal et rare jusqu'à la fin du XVIII^e siècle :

Jusqu'à la fin de l'âge classique, l'intime désigne avant tout la relation du croyant avec Dieu. Longtemps, l'intime a qualifié les diverses dimensions de l'espace sacré : le sanctuaire (dimension communautaire) et la communion (dimension symbolique), puis la confession (dimension relationnelle) et la prière (dimension solitaire). Cependant, au XVII^e siècle, l'espace du culte a déjà perdu le privilège de l'intime. Par le biais des nouvelles politiques de l'Église concernant la confession et l'oraison, et par le biais des débats qui s'ensuivent, l'intime s'est idéalisé et a désigné à ce moment un lieu à la fois idéal et rare¹³.

Cette analyse permet d'approfondir davantage la dimension spatiale de l'« intime » qui favorise un accroissement de la conscience de soi et une confession religieuse. Strictement réservé à soi-même, l'espace intime indique une sorte de frontière à ne pas dépasser. Le sociologue américain Erving Goffman parle quant à lui des « territoires du moi », à partir duquel le sujet mesure son identité, et attribue un caractère essentiel à « l'espace personnel ». Il désigne l'espace personnel comme « la portion d'espace qui entoure un individu et où toute pénétration est ressentie par lui comme un empiètement qui provoque une manifestation de déplaisir et parfois un retrait¹⁴ ». L'essentiel de cette sphère est donc de séparer, de délimiter un « territoire » individuel, où l'être « intérieur » peut se réfugier afin de rentrer en contact avec lui-même.

Pour toutes ces raisons, il convient de ne pas confondre « intime » et « intimité », même si ces deux thèmes importants sont fortement liés l'un à l'autre. L'intime désigne en général ce que l'on ne partage pas, et ce qui demeure caché aux autres, mais sans doute aussi à nous-mêmes, tandis que l'intimité est partagée dans une sphère d'accueil et de sociabilité. Selon Henri-Pierre Jeudy, ce qualificatif se distingue du substantif « intimité » en ce sens où « la représentation de notre intimité dépend surtout des convenances sociales¹⁵ ». Ces deux modèles radicalement oppositionnels, thématiques que nous aborderons plus tard, sont clairement définis par Lion Murard et Patrick Zylberman : « Le modèle de la scène intime, c'est la vie monastique ; le modèle de l'intimité, c'est la " vie de famille " ». ¹⁶ » Philippe Ariès souligne également que « dès le

¹³ Lion Murard et Patrick Zylberman, *Le Petit Travailleur infatigable. Villes-usines, habitat et intimités au XIX^e siècle*, 2^e édition, Recherches, 1980, p. 233.

¹⁴ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Minuit, t. II, 1973, p. 44.

¹⁵ Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶ « Scène intime et intimités sont radicalement inconciliables. Au fond, le XVII^e siècle a peu parlé de l'intime, la grandeur du modèle a peut-être terni l'éclat d'un thème que seule une analyse rétrospective souligne : de l'intimité, en tous cas, le XVII^e siècle n'a pas même, à notre

XVIII^e siècle, la famille commence à prendre ses distances à l'égard de la société, à la refouler au-delà d'une zone de vie privée toujours plus étendue¹⁷ ». Le glissement significatif d'un côté intérieur à un côté extérieur, c'est exactement le tournant essentiel de l'intime surgi au seuil de l'époque moderne. Voici comment Jean Beauverd formule sa nature indéfectible et le problème de cette multiplication des acceptions de l'intime à travers les siècles :

Dès Bossuet, dès Fontenelle, [...] la profondeur peut subir un double et considérable déplacement : elle n'est plus nécessairement celle qui caractérise un sentiment unissant deux êtres : elle peut s'éprouver chez un seul être, dans une simple relation de soi à soi ; et caractériser moins un sentiment qu'une attitude intellectuelle : alors apparaissent persuasion intime, sentiment intime de la conscience. [...] Mais si l'évolution a multiplié les acceptions, elle n'en a détruit aucune. La conclusion est claire : en 1820, intime, intimité et intimement peuvent revêtir l'une quelconque des nuances qui, partant de la liaison de deux êtres en viennent, par une série de déplacements contigus, à désigner ce qui en est passablement différent : la profondeur ultime d'une chose¹⁸.

Comme l'indique Jean Beauverd, la notion d'« intime » évolue au fur et à mesure pour engendrer une série de dérivés jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle : intimité, intimement, intimisme et intimiste¹⁹. Dans ce qui suit, nous analyserons donc les conditions qui ont permis l'apparition de cette deuxième dimension de l'intime qui prend sa source non seulement dans l'espace de méditation solitaire mais aussi dans le monde extérieur à partir du noyau familial.

I. 1)-b) Émergence de l'« intime » comme nouveau concept au seuil du XIX^e siècle

Comme nous l'avons vu plus haut, la dimension « mutuelle » de l'intime,

connaissance, prononcé le nom. » (Lion Murard et Patrick Zylberman, *op. cit.*, pp. 236-237.)

¹⁷ Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, 1973, p. 451.

¹⁸ Jean Beauverd, « Problématique de l'intime », in *Intime, intimité, intimisme*, recueil dirigé par Pierre Reboul, Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976, p. 16.

¹⁹ Voir l'article "Intime" dans *Larousse « Références ». Dictionnaire étymologique et historique du français*, Larousse, 1995, p. 398. Ce dictionnaire essaie de préciser la date du premier usage de chaque dérivé de l'intime : « Intime : 1390, J. Le Fèvre ; lat. *intimus*. ; Intimement : 1679, Retz ; Intimité : 1684, Sévigné ; Intimiste : 1883, Huysmans ; Intimisme : XX^e ».

jaillissant du cercle familial, est une notion relativement moderne et développée notamment après la Révolution. Dans son sens originel, l'intime désigne un lieu, isolé et calme, ou une atmosphère qui favorise généralement l'épanouissement de la vie intérieure profonde, la méditation. Désigné toujours sous l'aspect spatial, un endroit intime se situe donc à l'abri des regards indiscrets, réunissant des êtres intimes. Cependant, l'implication religieuse diminue au fur et à mesure dans la scène intime. La scène intime de l'âge classique s'oppose donc évidemment à l'intimité telle qu'elle sera comprise par le XIX^e siècle, puisque l'évolution de l'intime concorde exactement avec l'évolution de l'espace domestique. Roger-Henri Guerrand fait une remarque intéressante à propos d'une séparation graduelle entre la vie privée et la vie mondaine dans sa postface à *Jean et Yvonne, domestiques en 1900* par Paul Chabot :

Il n'y a pas de société plus mélangée que celle d'avant 1789 en France, malgré l'apparente division de la hiérarchie des ordres. Philippe Ariès a bien montré que la famille, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, ne commence pas à exister avant le XVIII^e siècle : en même temps, apparaît la conception bourgeoise de l'intimité qui ferme le groupe parents-enfants sur lui-même en assignant à chacun, dans l'espace habitable, une place déterminée. Sous l'Ancien Régime, en effet, il n'existe pour ainsi dire pas de séparation nette entre la vie professionnelle, la vie privée et la vie mondaine²⁰.

Ce qui nous intéresse ici en particulier, c'est que l'apparition de l'intime « social » est liée étroitement au surgissement de la vie « privée », séparée aussi strictement que possible de la vie « générale », et ardemment mise en avant par la classe bourgeoise du XIX^e siècle. Dans son étude sur la problématique de l'intimité occidentale, Robert Sennett remarque que les hommes postrévolutionnaires avaient l'intention de tracer une frontière entre le monde public et leur vie intime familiale :

Au XIX^e siècle, la famille bourgeoise s'efforçait de distinguer la réalité privée du monde public – fort différent – situé hors du foyer. La limite entre ces deux mondes était vague, souvent transgressée, mais du moins s'efforçait-on de maintenir l'individualité et la complexité des différents domaines de la réalité sociale²¹.

À mesure que la vie intime est reconnue comme un droit individuel garanti par l'État, la famille devient un lieu de refuge où l'on échappe aux regards du dehors, un lieu

²⁰ Roger-Henri Guerrand, Postface à *Jean et Yvonne, domestiques en 1900* de Paul Chabot, Éditions Tema, 1977, p. 247.

²¹ Robert Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, Seuil, 1979, p. 20.

d'affectivité où s'établissent des rapports de sentiment entre le couple et les enfants. Walter Benjamin a raison de signaler que « l'intérieur est non seulement l'univers du particulier, il est encore son étui²² ». Dans le domaine de la vie privée restreinte à l'individu ou au couple, l'intime désigne l'espace discret et accueillant, propice aux confidences et aux relations amicales profondes. Cela favorise la construction de l'unité de famille, grâce à un confort satisfaisant, aux agréments peu apprêtés, à un charme simple, donnant une impression de bien-être. Arrêtons nos regards de nouveau sur la remarque de Lion Murard et Patrick Zylberman, soulignant la distinction entre l'intime familial à l'âge classique et celui du XIX^e siècle. Ce dernier est généralement représenté sous le terme « intimité²³ » :

Il ne faut pas s'imaginer l'intimité comme une figure toute prête, dominant depuis longtemps l'existence des familles, et n'attendant plus qu'un contenant approprié apporté au XIX^e siècle seulement par des conditions nouvelles dans le logement et dans la vie urbaine, dans la structure de classes aussi. L'intimité familiale est issue, entre 1760 et 1830 à peu près, de la réunion de deux séries d'événements : de l'irruption dans les relations domestiques de ce qu'on peut appeler en gros la « vie de famille », et des façons nouvelles d'organiser et d'agencer les habitations. Il s'en faut de beaucoup que cette intimité-là ait quelque chose de commun avec ce que le XVII^e siècle appelait encore l'« intime »²⁴.

Cette valorisation de la vie familiale entre 1760 et 1830 modifie le mode de vie de l'époque, qui se recentre sur un nombre limité d'individus. Dans le domaine des relations amicales, on dit d'une relation entre deux personnes qu'elle est intime lorsque cette relation est très forte. Si l'on parle d'une personne, l'intime désigne encore un être qui est très proche, profondément lié par la parenté et l'affection, pour qui l'on n'a pas de secret, en qui l'on a toute confiance. Au fur et à mesure que le bonheur de la famille prend de l'importance dans la vie quotidienne, les rapports humains intimes sont censés développer, un individu capable d'y chercher une sociabilité plus intense, portée aux confidences sans réserve. C'est cette atmosphère intime qui est recherchée à travers la

²² Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », in *Écrits français*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, p. 33.

²³ C'est M^{me} de Sévigné qui, pour la première fois, emploie l'expression « intimité de la conscience » dans une lettre datée de 1684 : « Je n'ai pu m'empêcher de vous dire tout ce détail dans l'intimité et l'amertume de mon cœur, que l'on soulage en causant avec une *bonne* dont la tendresse est sans exemple. » (M^{me} de Sévigné, lettre à M^{me} de Grignan, 15 novembre 1684, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, t. III, p. 156.)

²⁴ Lion Murard et Patrick Zylberman, *op. cit.*, pp. 232-233.

réorganisation de la maison bourgeoise en pièces qui séparent un espace « réservé » d'un espace « ouvert ». Désormais, comme le souligne Philippe Ariès, « on sépare mieux la vie mondaine, la vie professionnelle et la vie privée : à chacune sera affecté un local approprié, la chambre, le cabinet, le salon²⁵ ». Séparé du monde extérieur, le salon bourgeois, par exemple, est le lieu par excellence des confidences entre amis intimes.

Le mot intime désigne alors l'antonyme de « public », « social » et « superficiel » : il renvoie à ce qui est strictement personnel, secret et préservé de la curiosité indiscreète, le plus souvent par « pudeur ». Dans son étude urbanistique sur les territoires architecturaux de l'« intimité », Perla Serfaty-Garzon insiste sur le fait que les sensibilités postrévolutionnaires en matière de vie privée ont conduit les architectes à repenser les plans intérieurs des habitations : « Des dispositifs spatiaux sont conçus pour favoriser la vie de famille, donner plus de liberté à l'expression du soi et servir une nouvelle conception du corps et de la pudeur²⁶. » Cette dimension corporelle de l'« intime », c'est la « pudeur ». Du reste, le terme « intime » implique la partie sexuelle du corps humain, qui appartient à la vie physique la plus secrète, à l'anatomie généralement cachée d'un individu. De même, les « intimités » désignent les parties généralement dissimulées du corps d'un individu, notamment les parties génitales. D'autre part, l'intime concerne l'amour, le désir, les rapports privilégiés entre deux êtres, mêlés ou non de sensualité, marquées par des échanges sans réserve, qui évoquent en particulier, un contact charnel et étroit. Au sens figuré du mot, l'intime dénote parfois ce qui appartient à la vie sentimentale et secrète d'un individu, concernant la sexualité, le sexe et les rapports sexuels. Le sens de l'intime se diversifie ainsi à l'intérieur de l'existence familière quotidienne du XIX^e siècle :

Une modification du rapport entre l'intime individuel et la famille d'origine, entre l'intime du couple et chacun de ses membres ou entre l'intime du couple et l'intimité familiale, ou entre cette famille et ses membres, retentit à tous les niveaux. Un seul infléchissement entraîne des changements en vague dans tous les espaces d'intimité : il existe un rapport entre ces intimes distincts, entre les différentes normes de ces différents territoires, une forme de « continuum discontinu » qui permet à chacun de se repérer dans une sorte de congruence, un type d'intimité qu'il privilégie, entre ce qu'il pense devoir cacher et ce qui peut être montré²⁷.

²⁵ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 452.

²⁶ Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi. Les Territoires de l'intimité*, Armand Colin, 2003, p. 30.

²⁷ Robert Neuberger, *Les Territoires de l'intime. L'individu, le couple, la famille*, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 181.

Cette affirmation du sociologue Robert Neuberger illustre clairement que la bifurcation décisive de l'intime caché et de l'intime exposé est entraînée par le glissement d'une dimension individuelle à une dimension mutuelle. Soucieuse de manifester son individualité et sa propriété du privé, la classe bourgeoise cherche à codifier et à classer par degré tous les niveaux de la représentation de l'intime. Par conséquent, de nombreux motifs du domaine « intime » sont découverts par les artistes et les écrivains de l'époque : les discrétions, la pudeur, le secret ou bien la sexualité. Cet élargissement considérable des matières artistiques contribue énormément à la floraison de la description des mœurs mûries à l'intérieur du territoire intime du XIX^e siècle.

Il convient de récapituler maintenant les caractéristiques essentielles de la notion. Contrairement à tout ce qui est extérieur, ouvert et visible, l'intime désigne « la profondeur ultime d'une chose », ce qui se cache sous les apparences, impénétrable à l'analyse. Au sens strict du terme, l'intime dénote ce qui fait l'essence d'une chose, ou ce qui lie étroitement certaines choses entre elles. L'intime exprime de manière figurée la conscience intérieure et profonde, qui favorise le recueillement et la méditation. Pourtant, sa connotation religieuse est remplacée graduellement par un aspect sentimental et affectif. À partir de la fin du XVIII^e siècle, la vie intime se caractérise évidemment par une grande chaleur affective, un accord profond et un bonheur paisible. En d'autres termes, c'est la qualité des relations amicales, marquées par une confiance profonde, et des confidences sans réserve.

Après avoir retracé les deux sens principaux de l'intime, intéressons-nous maintenant à ses dérivés intimité, intimement, intimisme et intimiste. L'intimité désigne littéralement le « caractère intime, intérieur et profond » d'un individu ou d'une chose. Elle représente souvent la vie familiale, domestique et quotidienne, relations marquées par une chaleur affective et un accord profond entre les membres du foyer. L'adverbe « intimement », synonyme des adverbes « étroitement » ou « fortement », caractérise la façon dont un processus touche à la vie intérieure profonde d'un individu. Le mot « intimisme », enfin, ne devient courant qu'au début du XX^e siècle : il désigne le goût pour tout ce qui a trait à la vie intérieure. Dans le domaine des arts, il signifie une

tendance à rechercher pour thème la vie intérieure et à l'exprimer par un art nuancé, sans effets appuyés. Les représentants les plus célèbres de l'art intimiste sont Pierre Bonnard, Édouard Vuillard et Félix Vallotton, artistes du groupe des Nabis. Et, par voie de conséquence, l'« intimiste » désigne des personnes, généralement des artistes qui cherchent à traiter des scènes d'intérieur, pour évoquer l'existence familiale ou bien la méditation profonde.

Nous avons brièvement esquissé l'évolution de l'intime en indiquant la multitude des acceptions possibles de la notion. La difficulté de cerner l'« intime » universel nous explique l'attitude hésitante de la critique littéraire vis-à-vis de cette notion ambiguë. Dans son étude sur les représentations de l'intime, Elisabeth Lebovici souligne que longtemps l'intimité, considérée comme renvoyant à l'univers féminin, a été une notion dévalorisée dans les sociétés patriarcales²⁸. Certains la considèrent comme un sujet d'étude à part entière, sans lui accorder d'importance. En réalité, il n'existe qu'un nombre limité d'études consacrées au thème de l'intime dans la littérature française. Bien évidemment, la problématique de l'« intime » n'était pas censée constituer un aspect fondamental des romans réalistes et naturalistes du XIX^e siècle, influencés par le positivisme et le scientisme de l'époque. La preuve en est que le *Dictionnaire thématique du roman de mœurs et de la nouvelle réaliste et naturaliste* ne traite pas la thématique de l'« intime » dans son intégralité, à l'exception d'un bref article intitulé « Journal intime », bien qu'il y en ait d'autres, à savoir « Aveu », « Bourgeois(-ie) », « Famille », « Maison », ou bien « Sexe/Sexualité » : ramifications du domaine de l'intime²⁹. Le champ de recherches littéraires sur « l'intime » reste donc encore flou, pourtant, notre intérêt réside précisément dans cette absence de définition.

En revanche, il existe plusieurs études historiques importantes consacrées à l'intime, thème prégnant du contexte socioculturel du XIX^e siècle mais longtemps resté

²⁸ « *Intimité et Confidences*, deux mamelles de la presse féminine. [...] La notion d'intimité ou plutôt son échelle, celle de la personne et de l'humain, fait ainsi fantasmer un réel plus "vrai" parce que plus proche de soi, abolissant toute distance. » (Elisabeth Lebovici, « L'intime et ses représentations », in *L'Intime*, recueil dirigé par Elisabeth Lebovici, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, pp. 12-13.)

²⁹ Cf. Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs et de la nouvelle réaliste et naturaliste. 1850-1914*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003, 2 vol.

modeste dans l'ombre de l'histoire. Les études suivantes sont particulièrement fructueuses : *Le Miasme et la Jonquille* (1982) d'Alain Corbin, étude représentative de l'École des Annales, et *Sociologie de la famille* (1981) de Martine Segalen³⁰. En outre, la recherche sur la classe bourgeoise de l'époque entraîne forcément la redécouverte de la thématique de l'intime. Les spécialistes de l'histoire du XIX^e siècle, à savoir Maurice Agulhon, Adeline Daumard, Anne Martin-Fugier et Pierre Guiral, s'intéressent tout particulièrement au mode de vie de la bourgeoisie et ont publié tout un ensemble de documents très riches sur la vie quotidienne de la bourgeoisie française³¹. Une étude approfondie sur la diversité de la problématique de l'intime oblige ainsi à s'intéresser à de nombreux champs de recherches hétérogènes comme l'architecture, l'urbanisme, l'art ou encore la sexualité de l'époque³².

Au seuil du XXI^e siècle, rendre compte de ce qu'est l'« intime » – passé ou contemporain – mobilise différents champs de recherches obligeant ainsi à recourir à l'interdisciplinarité³³. Il est remarquable que non seulement les ouvrages collectifs d'études littéraires³⁴, mais aussi quelques numéros spéciaux intégralement consacrés aux études sur l'intime soient parus ces dernières années³⁵. De ce point de vue, les études étrangères – et parmi elles celle d'Erving Goffman – sont aussi importantes que les études françaises car le développement de la vie bourgeoise et de l'intime a été un phénomène simultané dans le monde occidental³⁶. À la lumière de tous ces résultats, nous étudierons ensuite les motifs principaux de la représentation de l'intime, mis en

³⁰ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'Odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Aubier Montaigne, 1982 ; Martine Segalen, *Sociologie de la famille*, Armand Colin, 1981.

³¹ Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Le Grand Livre du Mois, 2000 ; Pierre Guiral, *La Vie quotidienne en France à l'âge d'or du capitalisme. 1852-1879*, Hachette, 1976 ; Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Armand Colin, 1977 ; Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoisie, femme au temps de Paul Bourget*, Grasset, 1983.

³² Annik Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, P.U.F., 1988 ; Monique Eleb, *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989.

³³ Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Ramsay, 2001.

³⁴ *L'Intime*, Élisabeth Lebovici (dir.), École nationale supérieure des beaux-arts, 1998 ; *Sémiologie du secret : représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, sous la direction d'Éliane Burnet, Malissard, Éditions Aleph, 2004.

³⁵ *Autrement*, n^o 81, *L'Intime, protégé, dévoilé, exhibé*, juin 1986 ; *CRIN*, n^o 41, *L'Intime - L'Extimité*, études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, Amsterdam - New York, Rodopi, 2002.

³⁶ Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité*, traduit de l'anglais par Jean Mouchard, Le Rouergue - Chambon, 2004.

œuvre par les artistes et les écrivains du XIX^e siècle.

I. 2) Essor des expressions de l'« intime » dans les arts et la littérature en France

Comme nous l'avons montré dans le paragraphe précédent, les deux connotations principales de l'intime – le sens introverti et le sens extraverti – s'entrelacent étroitement et se transforment parallèlement à l'établissement et à la consolidation de la société civile dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il convient à présent d'étudier le développement et la multiplication des représentations de l'intime dans les courants littéraires et artistiques, en nous appuyant sur quelques images évocatrices de la mentalité de l'époque. En effet, les phénomènes artistiques ne se produisent jamais isolément. Ils sont toujours influencés par des mouvements sociaux³⁷. En premier lieu, nous nous intéresserons à trois mouvements principaux dans l'histoire de l'art occidental, développés par les artistes inspirés de scènes d'intérieur, qui se révèlent souvent des espaces intimes. En second lieu, nous retracerons les étapes de la découverte de la « vie intime » dans la littérature, marquées par le triomphe du romantisme, qui a revendiqué l'émancipation de l'écrivain par rapport aux règles classiques et a valorisé la manifestation de l'individualité.

³⁷ Pierre Zaoui affirme que la problématique de l'intime touche à tous les genres de l'art : « Toutefois, et à rebours, aucun grand art n'échappera à l'abîme de l'intimisme en cherchant directement l'expression de l'universel, du beau idéal, du sublime, des grandes idées. » (Pierre Zaoui, « Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art) », in *L'Intime* (dir. Lebovici), *op. cit.*, p. 35.)

I. 2)-a) Représentations de l'« intime » dans la peinture française : du style rococo aux Nabis

À la lumière de quelques études socio-historiques sur l'intime, nous venons d'observer que le contraste et les tensions entre « dedans » et « dehors », entre espace privé et espace public dans le concept spatial sont mis en scène au siècle des Lumières. En France, à partir du XVIII^e siècle apparaît une peinture marquée par la représentation de l'« intime ». Cette peinture dépeint des scènes d'intérieur évoquant sans apprêt la vie quotidienne de familles de l'époque. Dans le domaine des arts, cette tendance est appelée « l'intimisme », l'un des dérivés modernes de « l'intime »³⁸. C'est là une notion discrète et quelque peu mystérieuse : tout en évitant les scènes violentes, « l'intimisme » préfère le clair-obscur à la vive lumière et l'harmonie des tons au contraste des couleurs. Dans son étude sur les peintres intimistes, René Janssens souligne en particulier l'ambiance confortable et conviviale qui se dégage de l'œuvre de ces artistes :

L'intimité, c'est la sensation de bien-être éprouvée par l'homme qui rentre dans la paix de son logis, où les meubles, les sièges, les objets usuels semblent l'accueillir, tant l'habitude les a mis à portée de ses gestes inconscients.

C'est l'impression d'entente et de confiance qui unit les membres d'une petite assemblée et leur permet d'échanger librement et cordialement leurs propos.

C'est l'émotion sympathique qu'éveille en nous la vue d'un site, d'une chambre ou d'un enclos où la disposition des êtres et des choses évoque, de façon évidente ou occulte, de longues habitudes, la pratique traditionnelle des vertus domestiques.

C'est enfin le charme de tout ce qui est ingénu et privé, en opposition avec tout ce qui est conventionnel et solennel³⁹.

En matière de création artistique, le thème de l'intime s'attache, d'une part, aux représentations de scènes issues de l'observation du quotidien et de l'environnement familial, et, d'autre part, aux représentations d'un sentiment religieux ou philosophique basé sur des croyances. Dans le domaine de la pensée religieuse, certains écrits

³⁸ Dans ses *Vues d'Amérique*, Paul Adam relève que le terme « intimisme » est alors un néologisme à l'époque : « La recherche de cette mythologie, dans l'art mural, et d'un « intimisme » dans la peinture de chevalet, sont, au jugement de M. Mauclair, les deux thèmes essentiels dont devra se préoccuper l'art postérieur au mouvement impressionniste. [...] Il semble bien que ce critique ait été le premier, et reste encore le seul à présenter cette hypothèse complète de la direction logique propre à l'art de demain, en contestant à la fois, sans aucun souci des partis, l'insuffisance timorée de l'École et l'insuffisance outrancière de l'impressionnisme, en proposant les deux termes nouveaux d'*intimisme* et de *mythologie scientifique*. » (Paul Adam, *Vues d'Amérique*, Ollendorff, 1906, p. 466.)

³⁹ René Janssens, *Les Peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1934, p. 8.

littéraires et tableaux, qui sont nés du désir ardent de la quête de Dieu et qui expriment avec une émotion sincère et spontanée les rapports entre l'homme et Dieu, présentent un caractère intime. Les peintres religieux, à savoir José Ribera (1591-1652), Francisco de Zurbaran (1598-1664) ou encore Philippe de Champaigne (1602-74), ont souvent cherché à traduire les émotions mystiques et les passions de l'âme individuelle dans leur rapport avec Dieu.

D'autre part, un grand nombre de peintres hollandais et flamands du XVII^e siècle se sont également attachés dans leurs tableaux à décrire avec précision le comportement quotidien. De fait, la société marchande hollandaise a été le grand promoteur de la représentation picturale des mœurs, des paysages, ou bien des natures mortes. Les caractéristiques de ces genres artistiques les distinguent de l'art somptueux qui s'épanouit au sein des cours française et espagnole, qui est privilégié par l'aristocratie et l'église catholique. Les maîtres hollandais se focalisent sur les scènes d'intérieur, telles que nous les présentent Gérard Terborch (1617-81), Pieter de Hooch (1629-83?), et bien entendu, Johannes Vermeer (1632-75). Ces artistes versés dans la peinture de l'intime, tentent de combiner la représentation de l'homme dans un espace d'intérieur avec les objets qui l'entourent. Conséquence du mécénat public protestant, les œuvres hollandaises sont caractérisées par une impression de calme, par le sentiment d'une vie sans drame, représentée sans artifice ni prétention aucune. La composition harmonieuse témoigne ainsi de la moralité et du bon sens d'une classe bourgeoise dépeinte avec modestie.

Malgré le déclin du pouvoir économique hollandais à partir de la première moitié du XVIII^e siècle, les scènes d'intérieur dans la peinture occidentale commencent à témoigner d'un goût du « chez-soi », de l'amour de la famille et des enfants, le bonheur bourgeois en quelque sorte. La peinture de genre a ensuite connu un âge d'or en Angleterre, grâce au développement de la société civile sous le régime parlementaire dans le milieu du XVIII^e siècle. Ayant choisi pour mécène le grand public, les artistes ont cherché à peindre des portraits collectifs de familles aisées représentées dans un nid douillet richement meublé, comme en témoigne *la Famille Strode* (1738) de William Hogarth (1697-1764). L'ensemble de ces tableaux éblouissants, marqué par la sociabilité du groupe et les scènes de conversations mondaines, est appelé les « conversation-pieces » en anglais, devenus très populaires notamment grâce à l'œuvre

de Thomas Gainsborough (1727-88) et à celle de Hogarth. Ce dernier a également ouvert une nouvelle voie à l'art populaire par des portraits animés du peuple comme *la Marchande de crevettes* (1759). Sa série emblématique de gravures comme *le Mariage à la mode* (1743-45). Cette dernière, empreinte d'humour et de satire sociale, est fondée sur l'observation très stricte des mœurs populaires, voire des bas-fonds de la société, annonce l'avènement de la littérature réaliste et naturaliste occidentale du siècle suivant. Notons que Hogarth lutte contre la contrefaçon et contribue au financement de l'artiste et à la commercialisation de l'art.

Tournons notre regard vers la situation en France à l'époque Régence-Louis XV où le système de la répartition de l'espace domestique est finement élaboré, même si ce développement artistique se fait avec un peu de retard par rapport à l'Angleterre. L'art gracieux de la noblesse de l'époque se développe grâce au rayonnement du Château de Versailles. Il importe de signaler que l'architecture rococo est essentiellement une architecture d'intérieur. Le décor tantôt oriental, tantôt chinois, et les entrelacs sont les caractéristiques majeures de l'art du XVIII^e siècle. Comme le signale Philippe Minguet, la vie « privée » est valorisée par rapport à la vie « publique », et les appartements de la famille royale ne sont pas exclus de cette tendance :

Le XVIII^e siècle invente l'appartement, l'art de différencier et d'aménager les pièces. À la salle unique du moyen âge, à l'enfilade du XVII^e siècle, on substitue un groupement ingénieux des pièces de réception, d'habitation et de repos. [...] Dans la série des renversements de valeur qui font de l'époque rococo une négation des temps classiques et baroques, il faut certes mettre en évidence la promotion de la vie privée au détriment de la vie publique⁴⁰.

Cependant, l'esthétique du rococo ne se limite pas à l'architecture ornementale et à la fade sentimentalité du rêve idyllique de la peinture d'époque Régence-Louis XV qui atteint son point culminant vers le milieu du XVIII^e siècle. Le rococo parisien – un phénomène culturel spécifique – se caractérise par son opposition au style classique, l'art national majestueux, développé sous la monarchie de Louis XIV. La subjectivité du goût esthétique est publiquement valorisée par l'aristocratie parisienne, qui a été le patron majeur des peintres du rococo. L'idée de la « grâce », concrétisée admirablement

⁴⁰ Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Librairie philosophique J. Vrin, 1979, pp. 201-202.

dans *l'Embarquement pour Cythère* (1717) d'Antoine Watteau, représente le concept principal du domaine esthétique, comme si le développement du goût privé, individuel et subjectif annonçait l'avènement et la victoire du romantisme au XIX^e siècle. Parmi les œuvres des maîtres de l'époque, l'œuvre de Watteau et celle de François Boucher (1703-70) sont connues notamment pour les scènes galantes tantôt sensuelles, tantôt rêveuses. Influencé par les Flamands, Watteau peint également de nombreux petits tableaux qui puisent leur inspiration dans la vie bourgeoise ; c'est pourquoi en revanche les scènes de quotidien du peuple n'occupent pas une place majeure dans son œuvre.

En tout état de cause, l'expansion de la nouvelle tendance picturale en France s'impose dans une société de bourgeois parisiens, qui préfère le portrait, la nature morte, et la peinture de genre aux scènes historiques ou religieuses. Sans formation académique, Watteau est reconnu pour son talent comme dessinateur par les collectionneurs, et finit par être intégré à l'art académique. Son *Enseigne de Gersaint* (1720), représentant l'intérieur d'un marchand de tableaux, atteste de l'émergence d'un public qui achète des peintures minutieuses pour leur cabinet, non par devoir social, mais pour son propre agrément. Selon Philippe Minquet, le XVIII^e siècle est donc le siècle de la société : « Parallèlement au déclin politique, il y a un progrès de la *sociabilité*, dans laquelle un philosophe verra plus tard le caractère dominant du peuple français⁴¹ ». Dans le but de ranimer les esprits, les conversations bien réglées et raisonnables se déroulent ainsi à l'intérieur du salon public, dans lequel se trouvent et se mêlent les hommes de lettres, les savants, les artistes et les étrangers. Accédant à un statut en quelque sorte artistique, la culture de la conversation s'épanouit en même temps que l'ambiance originale de l'art rococo.

De fait, le style rococo représente exactement l'opposition entre dedans et dehors, évoquant en quelque sorte la double face mystérieuse de Janus – à l'extérieur, on fait construire une façade respectant les canons du néo-classicisme les plus rigoureux, sorte d'avatar du style baroque. Au contraire, l'intérieur est peu à peu transformé sous l'impulsion d'un intérêt pour la grâce. Le goût personnel s'oppose résolument à la stylisation de la dignité officielle. Cette tendance est observable notamment dans le salon de l'Hôtel de Toulouse (la Banque de France d'aujourd'hui) ou bien celui de l'Hôtel de Soubise (Archives nationales d'aujourd'hui). D'après l'étude menée par

⁴¹ *Ibid.*, p. 204.

Philippe Ariès, l'aménagement de l'espace intérieur sous l'Ancien Régime n'est pas seulement le résultat de l'expansion de la culture de la conversation des salons :

L'organisation de la maison répond à ce souci nouveau de défense contre le monde. C'est déjà la maison moderne qui assure de l'indépendance aux pièces en les ouvrant sur un couloir d'accès. Si elles communiquent entre elles, on n'est plus obligé de les traverser toutes pour passer de l'une à l'autre. On a dit que le confort date de cette époque ; il est né en même temps que l'intimité, la discrétion, l'isolement, il en est l'une des manifestations. Il n'y a plus de lits n'importe où. Les lits sont réservés à la chambre à coucher, équipée de chaque côté de l'alcôve, de placards et de réduits où apparaît un outillage nouveau de toilette et d'hygiène⁴².

Au fur et à mesure que l'espace domestique évolue, la volonté de créer un espace pour la vie intime émerge progressivement, accélérant la recherche d'un nid douillet, d'un cocon familial. Respectueux de la pudeur et de ses secrets, l'aristocratie, mais aussi la bourgeoisie, sont attachés à préserver le charme silencieux de l'« intime », l'agrément du confort d'un endroit où on puisse se sentir tout à fait chez soi, isolé du monde extérieur. Comme l'a noté Monique Eleb, du point de vue architectural, la maison entière devient l'espace dans lequel se déploie le secret de chacun, un lieu indissociable de l'intériorité :

Pouvoir choisir d'être seul, se protéger des autres, habiter des lieux où les différents degrés de ses relations avec les autres sont mis en scène (de l'espace de représentation ostentatoire à l'espace protégé des relations intimes) qualifie le vécu quotidien des individus (aisés) de la fin du XVIII^e siècle. De nombreux textes littéraires et pédagogiques de l'époque l'attestent de façon récurrente, les plans nous en donnent la preuve matérielle⁴³.

Tout en revendiquant « l'espace protégé des relations intimes » plutôt que « l'espace de représentation ostentatoire », l'intimité de la vie quotidienne bourgeoise s'épanouit à travers la sensibilité raffinée, élégante et séduisante du style rococo. Au milieu du XVIII^e siècle, la peinture d'intérieur devient un genre pratiqué par d'innombrables petits-maîtres européens. Ces peintures d'intérieur représentent alors de façon privilégiée des femmes de la bourgeoisie qui s'habillent et se déshabillent, donnent le sein aux enfants près de leur lit, reçoivent la visite des parents et des amies dans leur boudoir.

⁴² Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 451.

⁴³ Monique Eleb, *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989, p. 185.

Loin d'être réservée aux petits maîtres, cette représentation de l'intime a donné aux plus grands l'occasion de produire d'immortels chefs-d'œuvre. La tradition hollandaise, caractérisée par les scènes de genre et des natures mortes, est ranimée par Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) en France. Renonçant à tout sujet grandiose ou aux effets trop décoratifs, il est le maître par excellence des scènes paisibles de la vie quotidienne, appréciées par ses contemporains également pour ses natures mortes comme, par exemple, *la Raie* (1726-1727)⁴⁴. Tout en étant influencé par les peintres flamands, son style dépouillé succède à la simplicité du peintre religieux Georges de La Tour (1593-1652), et de Louis Le Nain (1600?-48), connu pour son intérêt particulier pour la vie paysanne. Occupé à peindre dans sa maison, cet artiste attaché au réel traite principalement des scènes populaires, révélant par là son goût prononcé pour ce qui a trait au familier, qu'il peint sans effets spectaculaires. Chardin ne s'attache pas à représenter les dames nobles que l'on peut voir chez Jean-Marc Nattier (1685-1766), célèbre portraitiste, mais il prend pour modèles des femmes issues du peuple, plongées dans des tâches quotidiennes, à savoir *la Blanchisseuse* (1737), *la Pourvoyeuse* (1738) ou *la Mère laborieuse* (1740). Notons que le regard de l'artiste pénètre par un coin de la cuisine, le territoire des bonnes au sein de la famille bourgeoise. Tout en décrivant le bonheur de l'enfance dans *Le Château de cartes* et *La Fillette au volant* en 1737, son style, précurseur de l'intimisme, atteint sa perfection dans *le Bénédicité* (1744)⁴⁵, qui représente une scène paisible entre une mère et ses deux enfants autour d'une table, dans une ambiance tranquille et sereine.

À cette époque, les goûts artistiques sont plus attirés par la simplicité. L'attitude de Chardin à l'égard de l'objet pictural est particulièrement appréciée par Denis Diderot dans la critique qu'il fait de l'art où il préconise la spontanéité d'expression d'une sensibilité plus subjective. Le discours de ce philosophe dans ses *Salons*, nous révèle clairement l'interaction entre les arts et la pensée des Lumières, réunis dans les salons à

⁴⁴ « Son nom évoque, comme celui de Pieter de Hooch, les *Intérieurs* modestes où se dépensent l'activité des ménagères et la naïveté enfantine. Moins préoccupé que son émule hollandais des effets de lumière et de la variété pittoresque de l'ambiance, cherchant davantage l'unité, il concentre comme Terborch l'intérêt de ses tableaux sur ses personnages. Il les traite avec une sobriété qui s'élève à la grandeur, et il montre leur mentalité naturelle et familière avec un tact et une maîtrise suprêmes. » (René Janssens, *op. cit.*, p. 96.)

⁴⁵ Voir Annexe, Fig. 1.

la veille de la Révolution⁴⁶. Œuvre qui connaît un immense retentissement à l'époque, *Émile* (1762) de Jean-Jacques Rousseau confirme l'importance de l'apprentissage, de l'éducation et de la préoccupation morale à l'égard des enfants, comme suggérées dans l'œuvre de Chardin :

La famille « nucléaire » comme élément fondateur de l'habitation privée va constituer le point de rupture avec les organisations précédentes de l'espace domestique. « Le bonheur du Bourgeois n'est pas ailleurs que dans sa maison. » Repliée sur elle-même à l'intérieur des murs épais comme des murailles de son logement, cette nouvelle famille bourgeoise va reproduire, en microcosme, les rapports de pouvoir, de domination et de dépendance inscrits dans la société dans son ensemble. Désormais, on habite sa maison à partir de l'intérieur et non de l'extérieur⁴⁷.

La seconde moitié du XVIII^e siècle se caractérise ainsi par le changement radical de trois valeurs sociales : la famille, l'espace privé et l'individualité. De nombreux tableaux moraux de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) contribuent énormément à la représentation et à la diffusion d'un modèle et d'un rêve de famille vertueuse, revendiqués aussi par ses contemporains. À l'instar de Chardin, Greuze représente les femmes issues du peuple dans *la Blanchisseuse* (1761) et *la Laitière* (1780-1784), mais de manière plus douce, plus idéalisée. Cependant, la transition de l'art aristocratique à l'art bourgeois est définitivement achevée par Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Étudiant à Paris chez Chardin et plus tard chez Boucher, Fragonard incarne la figure de l'artiste civil par excellence, qui pratique presque tous les genres de peinture avec une extraordinaire virtuosité, et qui s'inspire de la peinture intimiste hollandaise. Dans sa série de tableaux inspirés de la vie bourgeoise, comme *la Jeune fille lisant* (1776) ou *le Verrou* (1778)⁴⁸, tous les détails suggèrent la pudeur féminine, la discrétion et le secret qui suscitent la curiosité du public. L'œuvre de Fragonard annonce la sensibilité exacerbée de l'art d'Eugène Delacroix, le symbole du romantisme. Charles Baudelaire fait référence à la représentation de l'intime comme l'une des caractéristiques du

⁴⁶ « il demande aux peintres de représenter aussi des scènes de la vie quotidienne, privée, domestique, sans s'attacher toujours aux représentations héroïques héritées de l'Antiquité. Il propose d'ailleurs dans ses « drames bourgeois » des situations et personnages tirés de la société du temps ; et dans *Le Neveu de Rameau* il place le dialogue philosophique entre “ Lui ” et “ Moi ” dans un lieu concret et contemporain, public de surcroît : le Café de la Régence. » (Daniel Berges, *Littérature et peinture*, Armand Colin, 2004, p. 23.)

⁴⁷ Charles-Arthur Boyer, « Architecture, intimité, promiscuité : l'évolution de l'espace domestique en France du Moyen Âge au XIX^e siècle », in *L'Intime* (dir. Lebovici), *op. cit.*, p. 83.

⁴⁸ Voir Annexe, Fig. 2.

romantisme : « Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini⁴⁹. » Le poète apprécie ainsi « l'intelligence intime du sujet⁵⁰ » de Delacroix, dont le principe est de reproduire la pensée intime de l'artiste qui jouit « pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet⁵¹ ».

Nous venons de retracer l'émergence et l'épanouissement de l'intime dans le domaine des arts en France, principalement sous l'impulsion de la classe bourgeoise. Il convient cependant de ne pas négliger les artistes contemporains d'Émile Zola qui s'intéressent eux aussi à la représentation de l'intime. Parmi eux, on trouve tout d'abord Henri Fantin-Latour (1836-1904) qui est considéré comme un peintre de portraits collectifs, dont les plus émouvants sont les portraits familiaux, à savoir *l'Hommage à Delacroix, la Lecture et la Famille Dubourg*. On trouve ensuite Eugène Carrière (1849-1906), qui s'attache pour sa part en particulier au thème de la maternité. À côté de l'impressionnisme épris de plein air, ces deux artistes, dans la paix de leur atelier bien clos, perpétuent la tradition des intimistes et des moralistes. Citons encore Joris-Karl Huysmans, disciple de Zola, qui emploie le mot « intimiste » dans *L'Art moderne*, en 1881⁵².

L'esthétique de la peinture intime évolue encore avec le groupe des Nabis, rêvant d'un art libéré à la fois de l'académisme démodé et d'un impressionnisme trop peu intellectuel à leur gré. Par ailleurs, en dépit de motifs semblables entre les scènes intimes dans l'art rococo et celles du groupe des Nabis, on trouve une divergence assez nette qui permet de distinguer ces deux tendances artistiques. À la différence de nombreux petits maîtres du siècle des Lumières, la caractéristique fondamentale de l'art des Nabis consiste en sa forte volonté de remettre en cause l'impressionnisme et de régénérer la peinture. Malgré les styles divers de ses membres, l'idéal de ce groupe est d'unir deux procédés nécessaires : la déformation objective, s'appuyant sur une conception purement esthétique et décorative, et la déformation subjective qui se

⁴⁹ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 421.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 432.

⁵¹ *Ibid.*, p. 434.

⁵² Joris-Karl Huysmans, « L'Exposition des Indépendants en 1881 », in *Écrits sur l'art. 1867-1905*, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant, Bartillat, 2006, p. 248.

dégage de la sensation personnelle et de l'âme profonde de l'artiste. Ce deuxième procédé favorise particulièrement la régénération de l'intimisme à la fin du siècle.

Pierre Bonnard (1867-1947) et Édouard Vuillard (1868-1940), considérés comme des Nabis, sont deux figures représentatives de l'intimisme français. Grâce à l'initiation artistique reçue à l'Académie Julien, ils se lient avec les Nabis dirigés par Maurice Denis (1870-1943). Sous l'influence de Denis, leurs productions se composent de paysages, de natures mortes, de portraits d'intérieurs, avec une prédilection pour la décoration murale, les effets de lumière et la recherche d'ambiance et de profondeur. *L'Intimité* (1891)⁵³, *Nu dans le bain*, *Figure à la lampe* (1896) de Bonnard, *Au lit* (1891), *Sous la lampe* (1892), ou bien *Intérieur* (1899) de Vuillard, par exemple, présentent leur attachement particulier à la composition formelle. L'univers de ces peintres, fournissant des thèmes souvent analogues dans la diversité des sujets qu'ils traitent, reflète les scènes intimes d'une société bourgeoise, à savoir la toilette devant le miroir, la famille dans la salle à manger, ou bien le nu dans la baignoire.

En définitive, la peinture intimiste française exprime principalement la douceur de vivre dans un logis confortable, la conscience sereine et la détente. À travers les scènes intimes, délicatement suggérées par de petits objets comme les natures mortes ou les bouquets et par lesquelles l'artiste révèle la poésie sous-jacente au quotidien, ce dernier vise également à explorer l'essence du modèle. L'expression de ces rapports affectifs qui unissent le regard de l'artiste avec ses modèles, est l'objet ultime des peintres intimistes.

I. 2)-b) La vie intime au sein du cercle familial dans les romans du XIX^e siècle

Dans le domaine des arts, « l'intimisme » désigne les thèmes du repli sur soi, de l'existence familiale quotidienne et des espaces intérieurs, lorsqu'ils sont traités d'une manière simple et pleine de nuances. De la même manière, l'intimisme littéraire a tendance à prendre pour thème la vie intérieure personnelle qui est exprimée de façon

⁵³ Voir Annexe, Fig. 3.

nuancée. Par conséquent, « l'intimiste » désigne le poète ou l'écrivain qui s'attache à traiter des scènes d'intérieur, et à exprimer, de manière nuancée, les pensées et les sentiments secrets, délicats et intimes⁵⁴. Ayant illustré l'intimisme comme phénomène inévitable de la société, Daniel Madelénat signale l'omniprésence de cette tendance chez les écrivains français, tantôt de manière explicite, tantôt de manière implicite :

En chaque auteur un intimiste veille ou sommeille aussi naturellement que Monsieur Jourdain faisait de la prose : secret de polichinelle que trahissent les dénégations ; il en coûterait à beaucoup de renoncer à une voix neutre pour confesser les caprices de l'humeur et l'influence du cadre de vie où s'accomplit l'intime *bio-graphie* qui figure et fixe les fantasmes les plus personnels. [...]

L'intimisme, comme le baroque ou le romantisme, est sans doute un pôle constant du dynamisme imaginaire, une configuration de l'espace, du temps et des échanges entre l'individu et le monde ; mais il fleurit surtout au XIX^e siècle où créateurs et critiques en répertorient ou revendiquent les traits sans le légitimer explicitement⁵⁵.

En dépit de la difficulté à s'interroger sur cette notion fuyante qu'est l'intime, oscillant sans cesse entre le dicible et l'indicible, le manifeste et le caché, les relations publiques et les liens confidentiels, il s'avère que l'individualisme et le goût de la vie privée sont deux pôles dominants dans la mentalité de la société moderne française, qui nourrissent l'esthétique intimiste. Dans le domaine littéraire, pourtant, la thématique de l'intime évolue-t-elle de la même façon que la peinture ? Il n'est pas si facile de répondre à cette question, puisque la pratique et le style de l'écriture se diversifient considérablement au fur et à mesure que la dimension de l'intime partagé et extraverti se développe. Au sujet des pratiques de l'écrit au siècle des Lumières, Roger Chartier affirme ainsi : « Sociabilité de la convivialité, intimité familiale et domestique, retraite individuelle : telles sont les trois sphères d'existence des hommes d'Occident où le livre, et ses lectures, tiennent une place majeure⁵⁶. » Les deux dernières sphères distinguées par Robert Chartier sont à leur tour divisées en trois dimensions par Perla Serfaty-Garzon :

Ainsi se dessinent trois acquis. Le premier est le droit à la solitude, soit la conquête d'une intimité réduite à la personne elle-même, et son prolongement,

⁵⁴ À l'apogée du romantisme, il s'agit souvent de la poésie de Victor Hugo : « Que de pages pourtant charmantes, où s'annonce déjà le lyrique rêveur et le tendre intimiste des *Voix intérieures* et des *Feuilles d'automne* ! » (Émile Henriot, *Les Romantiques, Courrier littéraire XIX^e siècle*, Albin Michel, t. I, 1953, p. 34.)

⁵⁵ Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, P.U.F, 1989, pp. 12-13.

⁵⁶ Roger Chartier, « Les Pratiques de l'écrit », in *De la Renaissance aux Lumières ; Histoire de la vie privée, op. cit.*, t. III, 1986, p. 155.

l'individualisme. Le second est la sociabilité élective ou d'association avec des individus ou des groupes librement choisis. Il s'agit dans ce dernier cas d'une sociabilité de convivialité, caractérisée par la parenté de pensée et l'art de la conversation, qui participe à la constitution d'une nouvelle sphère publique où s'échangent les idées, se forment les opinions en matière de philosophie, d'art et de littérature, et où s'exprime le goût des gens cultivés⁵⁷.

Afin de cerner un peu mieux le sujet, nous abordons « l'intimité familiale et domestique » dans la littérature, concernant « la sociabilité de la convivialité », qui met en exergue la représentation picturale de l'intime que nous venons d'étudier. Même si le domaine de l'intime littéraire est difficilement appréhendable, échappant à presque toutes nos classifications préalables et arbitraires, il n'en demeure pas moins que ses expressions se qualifient par l'essor de la sensibilité et du sensualisme à partir du XVIII^e siècle. Ce phénomène se développe à travers les salons, refuges de la mondanité et du bel esprit, qui deviennent l'un des lieux privilégiés de la circulation des idées contemporaines.

La célébration du corps et des sens, idéalisée dans les tableaux de Fragonard ou de Boucher, caractérise les mentalités de l'époque. Sous la forme des progrès du sensualisme se répand le libertinage de mœurs, encouragé par la libération des sens. Cette évolution des sensibilités favorise l'avènement du drame bourgeois, théorisé par Diderot, admirateur de la peinture de Chardin. Dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et le *Discours sur la poésie dramatique* (1758), le philosophe propose un nouveau genre dramatique défini comme « comédie sérieuse », qui a pour objet les malheurs domestiques de la bourgeoisie à travers la reproduction fidèle du quotidien. Cette réaction contre l'affectation du « marivaudage » provoque l'apparition du « drame bourgeois » qui véhicule une esthétique de l'émotion et une apothéose du « mélodrame ». Malgré l'insuccès du *Père de famille* (1758) de Diderot, sa recherche de l'émotion, mettant l'accent sur les conditions sociales, ouvre la voie au spectacle bourgeois, symbolisé par le succès énorme de Beaumarchais, notamment par sa célèbre trilogie de Figaro : *le Barbier de Séville* (1775), *le Mariage de Figaro* (1780) et *la Mère coupable* (1792). Sur la scène théâtrale rattachée au quotidien bourgeois, la sphère intime englobe à la fois la figure publique et le secret familial, destiné à être dévoilé devant les spectateurs.

⁵⁷ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 34.

Dans le genre romanesque, d'autres formes d'expression de l'intime se développent. Parallèlement à la diffusion des pensées des Lumières, apparaissent quelques écrivains qui ont pour thème privilégié l'existence familiale quotidienne dont l'expression artistique se caractérise par un charme simple, sans apprêts apparents. Contenant les germes du roman moderne, *La Nouvelle Héloïse* (1761) et *Émile* de Rousseau ou bien *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre nous suggèrent le rôle de la sphère intime de l'époque dont les attributs sont tantôt la satisfaction des besoins du corps, tantôt le bonheur de l'enfance au sein de la famille protectrice. Dans un univers pastoral, opposant la morale personnelle à la société corrompue, la valorisation de la famille affirme la primauté de la sensibilité individuelle sur les codes sociaux. La famille change ainsi de rôle vis-à-vis des individus qu'elle protège, et, en particulier, redéfinit ses responsabilités en matière d'éducation des enfants. Comme Perla Serfaty-Garzon l'affirme, c'est donc à partir de cette époque qu'il faut saisir les dimensions d'une idéalisation de la maison et d'un attachement au chez-soi qui sont propres à l'intimité familiale du XIX^e siècle :

Retour sur soi, retour sur l'espace domestique, retour vers la société choisie, tous ces indices de privatisation dessinent les contours d'une attention neuve à l'aménagement de la vie quotidienne, personnelle et sociale, qui débouche sur de nouvelles exigences de raffinement et sur un souci plus soutenu du goût alimentaire, artistique, littéraire et en matière d'aménagement des intérieurs⁵⁸.

À travers cette réforme essentielle des conceptions architecturales, la maison se change ainsi en un lieu de rencontre de soi et de l'autre. Curieusement, au fur et à mesure que l'espace intime est reconnu en tant que sanctuaire individuel, les écrivains cherchent à pénétrer dans le drame qui se passe à l'intérieur de cet espace voilé⁵⁹. Rappelons-nous de certains écrivains reconnus pour leurs styles traitant sur le mode du reportage des scènes de vie quotidienne comme *Nuits de Paris* (1788) de Restif de la Bretonne, reportage sans fard de Paris, ou bien *Tableau de Paris* (1781-88) de Louis-Sébastien Mercier, fameux recueil d'esquisses vives et spirituelles des mœurs parisiennes, dont le

⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁹ « La dynamique du secret contient la pulsion de sa révélation et s'accompagne des signes de son existence cachée. C'est pourquoi elle constitue une expérience de lutte intime, une négociation constante entre ce qui maintient et consolide l'intérieur et ce qui, en soi, a besoin de s'ouvrir aux autres et de l'hospitalité pour continuer à être. Les tonalités de l'intime dans la maison sont ainsi traversées par le secret, mais un secret avide de se révéler et de se nourrir des variations infinies de ses révélations. » (*Ibid.*, p. 179.)

titre annonce son projet pictural. À propos de l'intérieur des maisons, Mercier exprime son admiration avec franchise à l'égard de l'aménagement de l'espace domestique contemporain :

Elles étonneraient fort nos aïeux, qui ne savaient que bâtir des salles longues et carrées, et croiser d'énormes poutres d'arbres entiers. Nos petits appartements sont tournés et distribués comme des coquilles rondes et polies, et l'on se loge avec clarté et agrément dans des espaces ci-devant perdus et gauchement obscurs.

Aurait-on imaginé, il y a deux cent ans, les cheminées tournantes qui échauffent deux chambres séparées, les escaliers dérobés et invisibles, les petits cabinets qu'on ne soupçonne pas, les fausses entrées qui masquent les sorties vraies, les planchers qui montent et descendent, et ces labyrinthes où l'on se cache pour se livrer à ses goûts, en trompant l'œil curieux des domestiques ?⁶⁰

L'auteur décrit ainsi la distribution et la hiérarchie intérieure des pièces dans l'appartement contemporain comme une sorte de labyrinthe impénétrable. La classe bourgeoise entend ainsi constituer et développer un espace privé face à la société et à la politique. De fait, l'intérieur de la maison est destiné à exprimer à la fois une vision de l'espace domestique et des valeurs morales de la famille.

Donnant sur la rue, le salon bourgeois est censé être le cœur de la maison : il fonctionne comme un espace de représentation et de réception, signe d'aisance, de confort et de stabilité adressé au visiteur. S'ajoute cependant à cette reconnaissance de l'unité familiale comme forme essentielle du mode de vie moderne, la conception de l'intimité, mettant une distance entre les espaces de réception et les espaces intimes, à savoir la chambre à coucher, le cabinet de toilette et la chambre d'enfant, souvent situés côté cour. La topologie de l'intime s'organise selon ces deux dimensions, qui déterminent la relation de l'habitant avec le visiteur et l'hospitalité familiale. Le retrait, l'intimité et le secret s'opposent à la visibilité apparente et à l'hospitalité au sein du foyer. En même temps, la nouvelle étiquette de la sensibilité et les règles de civilité instaurent de nouvelles normes de pudeur dans le concept de l'intimité. La salle de bain, par exemple, devient un espace exclusivement intime avec soi-même. L'homme moderne cherche à se dérober au regard et au toucher d'autrui, constituant autour de « soi » un territoire exclusivement personnel, destiné à séparer son corps de celui des autres. L'espace intime de la quotidienneté, fonctionnant ainsi comme un refuge, aide le

⁶⁰ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, t. I, 1995, p. 390.

corps d'un individu à s'épanouir ainsi que la conscience de son « moi ».

À l'intérieur de la maison confortable, la classe bourgeoise commence à réunir les personnes liées par une amitié profonde, confiante et à composer le cercle des intimes. L'« intimité » comme propriété de l'individu, qui a une valeur essentiellement bourgeoise, devient le signe d'une sociabilité restreinte, les expériences au sein des intimes – amis, époux, amants, parents – prédominent sur l'apparat formel de la vie officielle. Strictement lié à cet essor de la vie privée, l'intimisme évoque naturellement un mouvement littéraire qui se développe tout au long du XIX^e siècle et qui décrit les douceurs du foyer et de la paix intérieure. En 1810, M^{me} de Staël, l'un des précurseurs du romantisme, emploie « l'intimité » comme synonyme de « la vie privée » dans *De l'Allemagne*. Cette expansion continue de l'intimité domestique, qui crée l'ambiance nécessaire aux méditations et aussi aux affections, annonce l'essor des expressions intimes dans la littérature. C'est la sensation de « bien-être » éprouvée par un individu qui rentre dans son logis paisible, où les meubles, les décors, les objets quotidiens semblent l'accueillir. Pour certains écrivains, l'intimité se partage par l'intermédiaire des tableaux ou de la musique dans le déploiement des arts de l'intérieur.

L'apogée de l'intimisme se situe ainsi à l'époque romantique surtout avec Sainte-Beuve, en particulier avec ses premiers recueils poétiques, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829), et son unique roman quasi autobiographique, *Volupté* (1843). Le héros, très probablement le double de l'auteur, exprime un sentiment d'anxiété qui devient « mélancolie » dans la zone domestique et bourgeoise du séjour confortable. Dans cette œuvre, Sainte-Beuve utilise le mot de « cénacle » pour renvoyer aux jeunes gens gravitant autour de Victor Hugo, en désignant une réunion de personnes qui partagent les mêmes idées. Considéré comme un synonyme du « salon » ou du « groupe », le cénacle romantique a une connotation quelque peu mystique, qui se développe avec les soirées intimes entre artistes et écrivains. Tout en valorisant l'expérience de l'affinité et le partage de pensées, de la proximité émotionnelle qui permet de se révéler aux autres, certains poètes cherchent également à trouver la tranquillité à l'intérieur du cocon familial. L'intimité devient ainsi une forme simple et familière de la poésie, qui apprécie les milieux paisibles, favorables à la méditation.

Comme Pierre-Jean Dufief le signale, les écrits historiques commencent à porter, tout comme la littérature, la marque de l'intimisme : « Raconter sa vie dans sa banalité

quotidienne est une autre façon d'offrir au lecteur un miroir de lui-même. L'intimisme joue sur la confiance et sur la connivence entre le lecteur et l'auteur⁶¹ ». En 1850, Jules Michelet définit sa vie intime comme étant une vie solitaire, isolée du monde extérieur dans son journal :

Vie très seule, renfermée, intime, qui mènerait aisément à un monarchisme voluptueux. Mais nous sommes tous deux avertis de plus d'une façon : la nature, d'une part, qui dans l'union même nous sépare encore ; le monde, de l'autre part, qui, lointain, ne nous envoie pas moins la voix de ses souffrances. De là mon réveil matinal. L'impatience de faire et d'aider. Marche ! Marche !⁶²

Quel plus grand bonheur pour une âme sainte et tendre de tenir, dans cette grande solitude, enveloppé de moi et comme dans ma main, ce doux trésor d'amour et de pureté ? Si sa santé ne permet pas un vif échange de jouissance habituelle, c'en est une grande et profonde que d'être admis par elle à une si complète intimité morale et physique, initié au mystère complet de son corps et de son cœur. Cela donne à chaque moment un charme infini, très voluptueux et très pur⁶³.

À l'instar de Michelet, las d'une vie sociale envahissante, l'homme moderne ressent la nécessité irrésistible de rompre momentanément ses liens avec le monde extérieur. Ce dernier s'enferme d'abord dans l'espace solitaire et privilégié du « chez-soi », avant de reconstituer la relation affective qu'il entretient avec ses proches en évitant les regards indiscrets des domestiques. Cette vision bourgeoise intègre les tensions entre deux pôles dans le foyer : l'espace de la représentation, symbolisé par le salon, et l'espace respectant le « sentiment individuel », conforté par la présence des sièges et du lit personnel⁶⁴. Si nous reprenons la phrase de Véronique Nahoum-Grappe, « le cercle de l'intime se niche véritablement au creux de la sphère privée elle-même isolée et séparée de la vie publique⁶⁵ ». Michelet est l'un des historiens les plus conscients du rôle de l'intimité dans le mode de vie contemporain. Dans *l'Amour* (1858), l'auteur

⁶¹ Pierre-Jean Dufief, *Les Écritures de l'intime (1800-1914). Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2001, p. 16.

⁶² Jules Michelet, 27 avril 1850, *Journal*, texte intégral, établi sur les manuscrits autographes et publié par Paul Viallaneix, Gallimard, t. II, 1976, p. 94.

⁶³ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁴ « En sa citadelle, la famille bourgeoise du XIX^e siècle auto-contrôle tous ses membres, en censurant toute rencontre avec le différent, la chair, le plaisir ou le désir. Et Michelet, en 1848, d'envisager l'intimité hors de toute référence à l'autre ou au corps – “ l'union intime des corps ” hugolienne, par exemple –, à travers cette définition dont la sécheresse a valeur de manifeste : “ le confort d'un endroit où l'on se sent isolé du monde extérieur. ” » (Charles-Arthur Boyer, art. cité, in *L'Intime* (dir. Lebovici), *op. cit.*, pp. 71-72.)

⁶⁵ Véronique Nahoum-Grappe, « L'Odeur du nid », in *Autrement*, n° 81, p. 134.

recommande fortement le respect de l'intimité conjugale, à l'abri du regard d'autrui :

Je n'écris pas pour les riches qui compliquent à plaisir leur vie de mille inutilités ennuyeuses et dangereuses, qui vivent devant leurs domestiques (lisez devant leurs ennemis), qui n'ont pas d'intimité, rien de secret, point de foyer. [...] J'écris pour ceux qui sont libres d'arranger leur vie, pour le pauvre non indigent qui travaille chez lui, et pour les pauvres volontaires, c'est-à-dire pour les gens aisés qui auront l'esprit de vivre simplement sans domestiques et d'être vraiment chez eux. " Vivre à deux et non à trois ", c'est l'axiome essentiel pour garder la paix du ménage⁶⁶.

Cette expansion continue de l'intimité change également l'intérêt du lecteur à l'égard du passé. Malgré le bouleversement de la société de la première moitié du XIX^e siècle, le quotidien de l'individu ordinaire, fait d'épisodes de relations sentimentales, voire érotiques, devient un thème plus séduisant que la vie héroïque d'un grand homme. Les Goncourt, par exemple, prétendent écrire une histoire de la vie intime des reines et des maîtresses des rois, essayant de revivre leur quotidien, et publient deux séries de *Portraits intimes du XVIII^e siècle* en 1854, nourries de l'abondante lecture de correspondances et de mémoires⁶⁷. Théophile Gautier témoigne aussi de la curiosité ardente d'Arsène Houssaye pour l'aspect biographique, anecdotique, intime des illustrations du XVIII^e siècle :

il a cherché avant tout l'homme sous le livre, le peintre sous le tableau, la femme sous le fard ; il a trouvé le cœur là où l'on n'avait vu que des cerveaux. Sans fausser en rien la vérité, il a fait le roman de ces existences ; car toute vie, quelque aride et prosaïque qu'elle soit en apparence, contient son roman, il s'agit de savoir le dégager, et ce roman est souvent l'histoire⁶⁸.

Selon Daniel Madelénat, la biographie focalisée sur la vie privée d'un individu parvient alors à avoir droit de cité dans le monde littéraire, lequel peut ainsi se diversifier à travers cette valorisation de la vie privée :

⁶⁶ Jules Michelet, *L'Amour*, in *Œuvres complètes*, éditées par Paul Viallaneix, Flammarion, t. XVIII, 1985, pp. 99-100.

⁶⁷ « Et qu'est-ce donc, cette science sans dédains, cette peinture qui descend à tout sans s'amoindrir, cette sagacité déductive, cette reconstruction du microcosme humain avec un grain de sable ? c'est l'histoire intime ; c'est ce roman vrai que la postérité appellera peut être un jour l'histoire humaine. » (Edmond et Jules de Goncourt, Préface aux *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, in *Œuvres Complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. 38, 1986, p. 9.)

⁶⁸ Théophile Gautier, « Galerie de portraits du XVIII^e siècle, par Arsène Houssaye », *Le Moniteur universel*, 7 janvier 1854, cité par Catherine Thomas, dans « L'histoire intime aux frontières du mythe : portraits du XVIII^e siècle par les petits romantiques (1830-1860) », in *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, études réunies et publiées par Daniel Madelénat, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 142.

Calme, paisible, l'intimité, au XIX^e siècle, est essentiellement conçue comme le bien-être et le bien-vivre chez soi, dans un cadre familial et amical, propice à la méditation, à la rêverie, voire à l'épanchement amoureux ou sentimental : nulle invasion du privé dans le public (la pudeur et la modestie régissent les comportements) ; [...]. Elle advient entre chambre, boudoir, salon, serre et jardin ; imaginaire heureux que vulgarisent tableaux, gravures, poèmes, romans ou journaux de mode, idéal de bonheur tranquille, elle remplace les plaisirs plus agités des anciennes sociabilités ; concentrée, certaines heures, dans l'intériorité mentale, elle peut tourner à l'ennui, à l'hypocondrie ou à la mélancolie⁶⁹.

L'essor du roman réaliste s'inscrit également dans cette perspective d'une topologie de la vie privée dont la localisation, la forme, les matériaux et la distribution intérieure sont lourds de significations. Il importe d'évoquer la série des *Scènes de la vie privée*⁷⁰ d'Honoré de Balzac. Dès le début de sa carrière, le romancier manifeste un intérêt certain à l'égard de tous les aspects de la vie conjugale qui subit le joug du contrat de mariage dans *Physiologie du mariage* (1829). Par conséquent, les titres de volumes de cette série nous suggèrent son attachement particulier au drame familial dans un environnement bourgeois : *La Paix du ménage* (1829), *Gobseck* (1830), *Étude de femme* (1830), *Une double famille* (1830-42), *Le Contrat de mariage* (1835), *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841) et *Modeste Mignon* (1844). Ayant choisi pour thème l'intimité conjugale, l'intimité entre amants, l'intimité du lit, de l'alcôve, Balzac représente à plusieurs reprises la simplicité bourgeoise dans les scènes intimes à travers les tableaux parisiens et les esquisses de la vie provinciale : le petit déjeuner en tête à tête, la promenade dans le jardin ou dans la serre et les bavardages dans le boudoir. Le voyeurisme balzacien pénètre sans hésitation dans un habitat contemporain dont le charme ou le désordre incarne la personnalité des protagonistes. En règle générale, l'espace intime chez Balzac se définit comme la matérialisation de l'identité sociale dans laquelle les objets fonctionnent à la fois comme des signes d'état d'âme et de théâtralisation du « moi » moderne. Sa volonté particulière de la description des objets quotidiens des intérieurs est à son comble dans les premières descriptions de *La Recherche de l'absolu* (1834) et du *Cousin Pons* (1847).

⁶⁹ Daniel Madelénat, Préface à la *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, *ibid.*, p. 17.

⁷⁰ Cette série contient un ensemble de trente-deux romans en quatre volumes, comprenant quatre romans inachevés, qui se compose d'une partie de ses *Recherches des mœurs* dans *La Comédie humaine*. Parmi les volumes de la série, les œuvres suivantes, qui représentent le mode de vie de la famille bourgeoise, méritent d'attirer notre attention : *Maison du chat-qui-pelote* (1829), *Gobseck* (1830), *Une double famille* (1830-42) et *La Grenadière* (1832).

À l'instar de Balzac, les romanciers réalistes commencent à décrire une sorte de topographie de l'intimité qu'ils présentent comme un labyrinthe ambigu, tantôt exposé, tantôt caché, et mettant en relief la transition entre privé et public à l'intérieur de l'espace domestique : la salle à manger, les salons, la méditation solitaire dans la chambre, la montée de l'escalier et le passage du privé au public. De fait, les espaces intimes, révélateurs de la spécificité des rôles sexuels, sont différenciés selon qu'il s'agit d'un espace féminin ou masculin. Appartenant à cette tradition balzacienne de l'étude sociale, Gustave Flaubert s'illustre lui aussi dans l'observation réaliste. Certaines scènes dans *Madame Bovary* (1857) et dans *L'Éducation sentimentale* (1869) représentent les boudoirs des protagonistes féminins comme révélateurs d'une sexualité et comme déclencheurs de la rêverie érotique du héros.

À la différence de la peinture intime qui s'attache principalement à la douceur de vivre, l'esthétique de l'intime devient l'enjeu d'une réflexion objective chez les romanciers réalistes. Ceux-ci cherchent à dévoiler l'intimité d'une personne, sa vie intime, privée, et à disséquer un « sanctuaire » individuel préservé des intrusions extérieures, au sein duquel se déroulent les drames et les conflits familiaux propres au XIX^e siècle⁷¹. Cette tendance littéraire ouvre enfin la voie à la création des *Rougon-Macquart* par Émile Zola. On trouve chez ce dernier de très nombreux développements portant sur la problématique de l'intimité, sur la maladie latente de la vie familiale, tout comme les *Mystères de Paris* (1842) d'Eugène Sue. Leurs fresques littéraires décrivent non seulement les habitations bourgeoises concrétisant les aspirations à la propriété et à la sécurité, mais aussi les habitations bien plus modestes des petit-bourgeois et des petits fonctionnaires, voire les logis pauvres des classes laborieuses contraints à la promiscuité. Les romans réalistes du milieu du XIX^e siècle se nourrissent de drames au sein du foyer, fournissant les thèmes de la transgression, du secret familial et de la sexualité, qui sont omniprésents dans l'ensemble du panorama

⁷¹ Michelle Perrot explique ainsi : « La famille, au XIX^e siècle, se trouve dans une situation contradictoire. Renforcée en pouvoir et en dignité par la société tout entière qui voit en elle un moyen essentiel de régulation, elle tente d'imposer à ses membres ses propres fins, l'intérêt du groupe étant déclaré supérieur à celui de ses membres. Mais, d'un autre côté, la proclamation de l'égalitarisme, les progrès sourds mais continus de l'individualisme exercent autant de poussées centrifuges génératrices de conflits, parfois jusqu'à l'éclatement. La famille est une microsociété menacée dans son intégrité et jusque dans ses secrets. » (Michelle Perrot, « Drames et conflits familiaux », in *Histoire de la vie privée, op. cit.*, t. IV, p. 263.)

littéraire de l'époque⁷².

Après avoir retracé brièvement l'expansion de l'esthétique de l'intime dans les arts français, il convient de noter la dualité et la coexistence de l'espace social et de la solitude intime dans la création littéraire du XIX^e siècle. Au seuil du XIX^e siècle est apparu un genre littéraire nouveau, le journal intime. Cette apparition d'un nouveau type d'écriture met en corrélation l'intime solitaire avec l'intime collectif, dont nous étudierons la double figure. De fait, la littérature personnelle et toute autre forme de l'écriture du « moi » sont nées de l'observation quotidienne de la vie privée. Pour certains écrivains, l'objectif le plus difficile à atteindre est précisément l'intimité silencieuse avec soi-même. Par conséquent, un nombre non négligeable d'écrivains osent exposer leur vie privée en invitant le lecteur à entrevoir leur vie intime la plus secrète comme une sorte d'initiation à la création littéraire. Nous allons analyser dans notre prochain chapitre, cette révélation du moi « moderne », jusque là jalousement protégé du regard d'autrui.

I. 3) Écritures du « moi » et domination du romantisme

À travers l'observation de la double dimension de l'intime, notion parcourue par une tension implicite qui maintient les deux pôles qui la constituent, nous avons vu d'abord les diverses représentations de la notion d'intime prise dans sa dimension « mutuelle », qui conçoit l'individu au sein de ses rapports sociaux. À présent, il

⁷² « De cette réalité, Eugène Sue et Émile Zola font un des axes majeurs de l'intrigue romanesque de leurs récits. En effet, ces deux auteurs s'attachent à peindre, au travers de leurs ouvrages, le déni de toute autorité paternelle, la destruction des liens familiaux et plus particulièrement des rapports entre parents et enfants. » (Catherine Lenoir-Bellec, « Fautes et secrets de famille. Les tragédies de l'intime selon Eugène Sue et Émile Zola », in *Sémiologie du secret, op. cit.*, p. 64.)

convient d'étudier l'évolution de cette littérature de l'intime au XIX^e siècle, problématiques majeures de la littérature française de cette époque. Cette problématique fait appel à la dimension « individuelle » de la notion d'intime. Ce thème littéraire qu'est l'écrit de l'intime oscille sans cesse entre philosophie, histoire et littérature, motivé par la volonté et le désir de s'épancher que manifeste l'auteur. Soulignons que la diversité qui caractérise l'écrit de l'intime rend difficile sa classification au sein des divers champs littéraires. Comme le discours de l'auteur porte sur un sujet secret, la confiance et l'introspection, l'écrit de l'intime reste encore une catégorie protéiforme, floue et ambiguë, qui se refuse catégoriquement à l'interprétation théorique et à la définition rigoureuse⁷³. Par conséquent, malgré la multitude des études littéraires sur le discours de l'intime, nous n'avons pas encore de définition précise du « roman de l'intime », l'un des courants principaux des écrits de l'intime. Cette définition est pourtant indispensable pour aborder la problématique des « romans de l'intime » chez Zola.

En règle générale, l'intime en littérature désigne des écrits autobiographiques qui touchent la vie privée d'un auteur et que ce dernier ne destine pas forcément à la publication. Il va de soi que de nombreuses approches critiques tentent de clarifier la spécificité de l'écrit de l'intime : narration, stylistique, littéralité, complicité entre l'auteur et le lecteur, et en particulier, question du « moi » de l'auteur. Bien évidemment, le point de vue global sur l'écriture du « moi » dans une fiction nous permettra d'approcher de la mentalité de l'époque où Zola développe son style littéraire et construit sa propre vision romanesque. Cependant, notre intérêt ne réside pas dans une réflexion hermétique sur la question du « moi » mis à nu et du « moi » romancé dans l'écrit de l'intime. Nous verrons dans quelle condition l'écrit de l'intime se renouvelle parallèlement à la valorisation du discours du « moi » dans les romans, afin de mieux comprendre la diversification de la forme romanesque à l'intérieur de la littérature du XIX^e siècle dans laquelle le naturalisme germe.

⁷³ Daniel Madelénat signale la polyphonie des voix intérieures et la pluralité des existants qui caractérisent la littérature de l'intime en France : « Un tel extrémisme de l'intimité (conforme à l'étymologie : superlatif de *intus*, à l'intérieur, l'intime est *le plus intérieur*, donc le *propre* le plus profond et le plus précieux) s'écartèle entre deux pôles contradictoires : l'exhibition et l'occultation. » (Daniel Madelénat, Préface à la *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, *op. cit.*, p. 12.)

I. 3)-a) Expansion du journal intime au XIX^e siècle : l'écriture du for intérieur

Bien évidemment, les écrits de l'intime abordent perpétuellement le même et unique sujet : le « moi » de l'auteur. Les écritures du « moi » semblent tout naturellement se différencier par des caractéristiques nettes, comme les Mémoires, le journal intime, le récit autobiographique ou bien la confession. Bref, les textes sont marqués par la sincérité de l'auteur qui se raconte et qui se décrit. Cependant, selon les époques, les caractéristiques de ces textes varient et nous suggèrent des conceptions différentes. Nous consacrons ici quelques pages pour écarter d'éventuelles confusions qu'une diversité de l'écrit intime risquerait d'entraîner. Georges Gusdorf tente de définir la littérature de l'intime comme étant tout ce qui repose sur « un usage privé de l'écriture, regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet d'un texte qu'il écrit⁷⁴ ». Néanmoins, il refuse d'envisager l'écriture du « moi » comme un genre, puisque ce type d'écrit n'obéit pas à des règles formelles, mais se caractérise seulement par sa dimension spirituelle. Les écritures du « moi » sont des textes où l'auteur envisage la quête de « soi » comme la condition de son propre salut. Cette attitude de Georges Gusdorf à l'égard de la littérature de l'intime témoigne à la fois de la difficulté de son classement en genres, et de la marge de discussion sur ce vaste terrain littéraire qui reste encore à définir⁷⁵. Tenant compte de la multiplicité des descriptions possibles de l'intime, nous tenterons de définir l'écrit de l'intime, nous tenterons de les regrouper en deux grands types d'approches : ceux non destinés à la publication, et ceux qui mettent en scène de façon romanesque la vie privée de l'auteur.

Remarquons qu'il n'existe pas chez les auteurs du XVII^e siècle une prise de

⁷⁴ Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi ; Lignes de vie*, Odile Jacob, t. I, 1991, p. 122.

⁷⁵ Georges Gusdorf met au jour les fondements philosophiques de l'intimisme et observe comment s'effectue, par l'écriture, une « mise au net du dedans ». Il considère que le « moi » est irréductible au discours, et que l'on dénature l'intime quand on cherche à le traduire en paroles ; la notion du « moi » et celle de l'« écriture » sont, selon lui, de nature différente : « Les écritures du moi, dans leur prétention à rendre compte du moi selon les voies de l'écriture, admettent la compatibilité entre le moi et l'écriture. Or il est possible qu'il n'y ait pas de correspondance exacte entre les deux ordres, et que le langage soit un mauvais contenant de la réalité humaine. » (Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie ; Lignes de vie*, Odile Jacob, t. II, 1991, p. 208.)

conscience du « moi » privé tel que nous l'entendons aujourd'hui. Le vrai surgissement de l'écrit intime remonte au siècle des Lumières qui reconnaît l'expansion de ces pratiques littéraires au nom de l'individualité, grâce aux progrès de l'alphabétisation. Rappelons que vie privée et vie intime sont deux choses différentes. De fait, la vie privée contient encore une dimension sociale, voire socialisée, tandis que la vie intime appartient à l'individu, séparée de la sphère publique et défendue contre les intrusions d'autrui. On constate une contradiction entre les deux exigences simultanées de la pratique de l'intime, affirmée par Jean-Marie Goulemot : « On affirme l'existence de l'intime, comme un droit, et on le cultive ; mais c'est pour mieux l'exhiber, le décrire ou le fouiller ⁷⁶. » Cette volonté de l'exhibition permanente de ce qui « constitue fondamentalement la nature essentielle de l'individu », de ce qui « se rattache à ce qu'il a de plus profond en lui », est le motif perpétuel de l'écrit de l'intime tout au long de l'histoire littéraire. Cette tension entre le mouvement d'intériorisation et celui d'extériorisation de l'écriture permet à l'individu d'affirmer sa certitude de « soi » et son indépendance à l'égard de l'opinion du monde :

L'intime, qui n'existe littérairement que comme l'effet d'une contradiction, ne peut apparaître que sous une forme paradoxale, souvent voilée, comme une intériorité extériorisée, comme une vérité méconnue appelée à être reconnue, comme un discours hors des normes courantes de la décence et de la socialité, mais que tous sont invités à reconnaître comme sincère, légitime ou véridique⁷⁷.

Ce nouveau type d'écrit de l'intime au siècle des Lumières est ainsi essentiellement subjectif et personnel. De plus, le lecteur de l'époque a tendance à s'intéresser aux éléments biographiques, au portrait et à l'anecdote dans les Mémoires d'histoire. Une biographie traditionnelle a pour objectif de raconter, de révéler, et de rendre publique l'histoire d'une vie particulière. En revanche, l'écrit de l'intime concerne, selon son sens étymologique, ce qui est « le plus intérieur », et prend pour sujet ce qui est « contenu au plus profond d'un être ». À la différence des Mémoires d'histoire, qui ont vocation à être immédiatement publiées, un certain nombre de journaux intimes sont

⁷⁶ « Au XVIII^e siècle, l'intime va revêtir un statut éminemment contradictoire. Il est à la fois le secret et son nécessaire dévoilement, ce qui tient aux profondeurs et à la spécificité de l'être, mais qu'on condamne comme une tentation contraire aux intérêts du groupe ou de la communauté. » (Jean-Marie Goulemot, « Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières », in *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, études réunies et présentées par Benoît Melançon, *Littérales*, n° 17, Nanterre, Centre des Sciences de la Littérature, Université de Paris X, 1995, p. 16.)

⁷⁷ Michel Condé, « Marianne intime », *ibid.*, pp. 23-24.

restés dans l'anonymat. Les journaux intimes à l'état naissant étaient exclusivement destinés à leur propre auteur, non pour satisfaire les curiosités du public mais pour servir d'aide-mémoire personnel.

Rappelons-nous de deux précurseurs symboliques de la littérature intime : Denis Diderot et Jean-Jacques Rousseau. Il arrive souvent que le journal intime, dès le début destiné à un seul lecteur comme c'est le cas du journal intime de Diderot, soit une histoire assez fidèle de la vie de l'auteur⁷⁸. En ce qui concerne *Les Confessions* de Rousseau, œuvre charnière de l'écrit de l'intime, son destinataire n'est pas une seule personne, mais la postérité⁷⁹. Tout en mettant en avant la nostalgie d'une communion de sentiments avec sincérité, Rousseau affirme l'individu comme entité fondatrice et la communauté affective comme espace indispensable à son épanouissement. *Les Confessions* réussissent donc à unir la dimension introvertie et la dimension extravertie de l'intime. Cette légitimation de l'écriture véridique par le « moi intime » fonde l'œuvre philosophique de Rousseau. À travers la lutte douloureuse du Genevois contre ses adversaires, représentée dans les *Confessions* et dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, l'analyse du « moi intime » décale tout naturellement de la perspective philosophique qu'il a adoptée. À la fin du XVIII^e siècle, il est ainsi apparu un nouveau genre littéraire, le journal intime, qui constitue essentiellement « le journal d'une âme », usant du pronom « je », et disant aussi fidèlement que possible ce que l'auteur ressent dans son for intérieur.

Dans cette perspective philosophique, le *Journal* de Maine de Biran, dont les premières pages datent de 1792 et dont la rédaction se continuera jusqu'à sa mort, se focalise sur les études psychologiques de sa vie intérieure. À travers l'accumulation de notes quotidiennes, l'auteur cherche à se réconcilier avec lui-même, malgré son état morose, pour affirmer l'identité constante de son « moi ». Les premiers journaux intimes sont fortement marqués par les influences idéologiques des philosophes des

⁷⁸ « Combien j'ai de choses à vous dire, les unes gaies, les autres tristes. Mes lettres sont une histoire assez fidèle de la vie. » (Denis Diderot, lettre à Sophie Volland, 14 juillet 1762, *Correspondance*, Georges Roth et Jean Varloot (éd.), Éditions de Minuit, t. IV, 1958, p. 39.)

⁷⁹ « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. [...] Je dirai hautement : voila ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus [...] j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. » (Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1959, p. 5.)

Lumières. Selon Benoît Melançon, ce nouveau type d'écriture, dont nous venons de noter rapidement son expansion historique au sein de la société bourgeoise, entretient des relations étroites avec la recherche de la certitude de « soi » par les auteurs :

Volonté de « tout dire », souci d'exactitude, soumission à un lecteur, rêve de transparence, banalité de ce qu'il coûte de raconter... [...] Le « droit à l'intimité » peut dorénavant être reconnu comme un des droits de l'homme⁸⁰.

Néanmoins, ce n'est qu'au XIX^e siècle que la littérature de l'intime connaît une évolution considérable en Europe : les mémoires, le journal de voyage, les souvenirs et le recueil d'anecdotes. À la suite de Rousseau, le romantisme est défini par Georges Gusdorf comme « le temps de la première personne ». Le développement de l'écriture de l'intime non destinée à la publication favorise la promotion du journal intime. En 1816, Benjamin Constant est le précurseur de cette pratique qui fût très fréquente après la Révolution. Tout au cours du XIX^e siècle, les journaux intimes sont les témoins du renversement de la notion de la « personne » et du « moi ». Tout au contraire du XVIII^e siècle, marqué par l'effacement de l'individualité dans l'obéissance stricte à la hiérarchie sociale, le romantisme du XIX^e siècle libère l'expression de l'individu et constitue une époque charnière dans l'histoire de l'affectivité :

La réflexion sur soi, la volonté de choisir ses interlocuteurs et ses amitiés, celle de consigner son expérience, tous ces indices de privatisation représentent autant d'aspirations à l'écoute et à l'affirmation de la personne. La modernité se révèle dans la littérature de la civilité que constituent les nouveaux codes de politesse et les nouvelles règles de savoir-vivre, comme dans la littérature autographe formée par les écrits sur soi que sont les journaux intimes, confessions, correspondances, autobiographies, recueils de pensées, mémoires philosophiques et ouvrages, souvent manuscrits, qui relatent une expérience personnelle⁸¹.

Non seulement les écrivains romantiques français, mais aussi Byron, Goethe, Kierkegaard ou encore Tolstoï ont tenu un journal intime. À travers une rédaction hasardeuse, l'écrivain postrévolutionnaire cherche à mieux découvrir sa personnalité, et arrive enfin à la reconnaissance et au déchiffrement de « soi ». L'écrit de l'intime change la notion de l'espace privé en favorisant une attitude, pour ainsi dire, « égocentrique », comme Marie-Claire Grassi l'affirme : « Dire *je* devient un moment

⁸⁰ Benoît Melançon, Préface à *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 9.

⁸¹ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 29.

où l'intimité du corps rejoint l'intimité de l'âme⁸² ». Le journal intime est conçu comme une rencontre de soi et de l'autre, comme une ouverture à autrui à travers « soi-même » permettant de mieux se connaître.

De fait, deux types d'écriture de l'intime coexistent dans l'époque romantique : le journal intime destiné à être publié, et, le journal intime quotidien où l'écrivain note ses secrets les plus personnels sans manifester la volonté de les révéler au public. Au XIX^e siècle, à l'état naissant, le journal était littéralement intime, caché sous un voile mystérieux, à l'abri des regards inquisiteurs de lecteurs curieux et voué au secret jusqu'à la mort de son auteur. Prenons par exemple les *Mémoires d'outre-tombe* (1848-50) de Chateaubriand, précurseur du romantisme. Cette œuvre conçue en 1803, et rédigée à partir de 1832, est l'une des préoccupations majeures de la fin de sa vie, centrée sur la seule existence du « moi ». Il confesse ainsi sa volonté de confier son œuvre secrète à la postérité dans son avant-propos⁸³. Ce faisant, l'auteur passe un contrat avec son éditeur stipulant que le texte doit être publié un an seulement après la mort de son auteur. La plupart des journaux intimes sont, tout comme le *Journal intime* de Constant publié en 1887, des œuvres posthumes. Jean Marie Goulemot analyse ainsi les pratiques de l'écrit de l'intime au XIX^e siècle :

Ce qui garantit la véracité de ce que rapporte le journal relève paradoxalement du non-public, du privé et de l'intime. La vérité n'est point à démontrer, à prouver, elle tient pas aux actes publics du sujet, elle n'appartient pas non plus au groupe, aux témoignages majoritaires, elle appartient tout entière à ce regard individuel, en marge, presque secret, porté sur les choses et le monde. Et c'est bien de ce privilège que l'auteur du journal est conscient quand il commence à le rédiger⁸⁴.

Dans la plupart des cas, la littérature romantique de l'intime évolue d'abord vers la forme d'un discours adressé à un lecteur unique et privilégié, qui mime la confiance en établissant une séparation distincte entre ce qui est public et ce qui appartient au domaine de l'intimité. Les confidences, qui supposent le recours au tutoiement entre

⁸² Marie-Claire Grassi, « Naissance de l'intimité épistolaire (1780-1830) », in *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, op. cit., p. 76.

⁸³ « Par un attachement peut-être pusillanime, je regardais ces *Mémoires* comme des confidents dont je ne m'aurais pas voulu séparer ; [...] On m'a pressé de faire paraître de mon vivant quelques morceaux de ces *Mémoires* ; je préfère parler du fond de mon cercueil ; [...] Ces *Mémoires* ont été l'objet de ma prédilection. » (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, édition du centenaire intégrale et critique en partie inédite établie par Maurice Levaillant, Flammarion, t. I, 1982, pp. 7-8.)

⁸⁴ Jean Marie Goulemot, « Les Pratiques littéraires ou la publicité du privé », in *Histoire de la vie privée*, op. cit., t. III, p. 392.

l'auteur et le lecteur, constituent aussi l'un des styles essentiels de l'écrit de l'intime. En 1849, Lamartine manifeste son attachement à une ambiance qui crée ou évoque « l'intimité » dans ses *Confidences*, série de textes autobiographiques. L'intimité favorise les confidences sur les émotions amoureuses, l'inquiétude philosophique, aussi bien que la communion avec la nature. De surcroît, les écrivains rédigent également d'abondantes lettres destinées à leurs proches dans lesquelles ils racontent leur emploi du temps, leur travail, et leurs impressions sur les événements quotidiens. Par conséquent, le discours de l'intime est tantôt sentimental et sensuel, tantôt spirituel et métaphysique.

De nombreux critiques s'accordent pour dire que la conscience de « soi » est une expérience fondatrice chez les écrivains romantiques. Ces derniers dénoncent le caractère illusoire du monde matériel pour affirmer la singularité de la conscience individuelle. À travers la relecture de leur journal, sans cesse ramené à leur préoccupation de soi, les intimistes tentent de retrouver ces instants, de les multiplier et de les prolonger, afin de parvenir à se définir eux-mêmes. Chez ces intimistes, le journal intime apparaît comme un nouvel instrument qui permet d'exprimer le sentiment de la propre solitude de l'auteur et sa singularité dans un espace qui n'appartient qu'à lui seul. Les intimistes goûtent ainsi aux joies quasi mystiques de l'introspection, par lesquelles ils se contentent de se sentir exister. L'importance de ces moments de plénitude est particulièrement évidente dans les écrits intimes de Stendhal : « Je sais bien le secret du plaisir que j'ai goûté, mais je ne le dirai pas pour ne pas le ternir⁸⁵. » Sa réticence caractérise sa façon d'exprimer de puissants sentiments et de grands bonheurs qui ne peuvent pas être traduits en mots. L'image du « moi » de l'auteur à travers le journal intime témoigne ainsi d'une recherche de soi à l'intérieur de la solitude. L'écriture de l'intime qui fonctionne comme le miroir de la subjectivité de son auteur, est utilisée non seulement par des écrivains et des poètes comme Victor Hugo, Jules Barbey d'Aurevilly ou Alfred de Vigny, mais encore par des peintres comme Eugène Delacroix. En définitive, l'auteur du journal intime saisit son « moi » dans une sorte d'abstraction, puisqu'il est totalement détaché des contraintes de l'espace et du temps.

En règle générale, les écrivains de l'intime font états de leurs drames, de leurs

⁸⁵ Stendhal, journal du 30 avril 1810, in *Œuvres intimes*, édition établie par Victor Del Litto, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 923.

émotions, de leurs expériences et de leurs pensées en respectant l'ordre chronologique des événements tels qu'ils se sont produits. Souvent daté, le journal intime évoque des souvenirs de l'ordre de l'immédiat, des sensations et des impressions au fil de la plume en mettant l'accent sur la spontanéité. Tout en attachant de l'importance à la libre expression de sentiments secrets, l'intimiste tient son journal au fil des jours ce qui confère à l'écriture un caractère discontinu et fragmentaire. Ce faisant, l'auteur privilégie le dedans sur le dehors et affirme la nécessité d'un retour sur soi. Malgré leurs apparences futiles, les sujets traités dans un journal intime jouent un rôle essentiel par la révélation du « moi » de l'auteur⁸⁶.

Jules Michelet fait état de la double ambition de son journal intime, c'est-à-dire décrire à la fois sa vie intérieure et sa vie extérieure : « *Journal intime* que j'ai écrit ici de toute notre vie et surtout de sa vie physique (l'intérieur et l'extérieur : idées, jouissances, fonctions...) »⁸⁷. » Nous découvrons ici l'une des ambiguïtés de la sphère de l'intime, perçue tantôt comme un petit monde clos, isolé, propre à un individu, tantôt comme un infini intérieur en communion avec l'universel. Ce caractère contradictoire du journal intime est lié à sa double orientation : l'universel et le particulier. D'un côté, l'auteur s'enferme dans son individualité en notant des sensations éphémères, de l'autre il adopte une perspective moraliste et intemporelle. Selon Alain Girard, ce que l'intimiste recherche, ce n'est pas justement la connaissance de soi mais souvent la compréhension de l'universel à travers la sincérité, l'affirmation et la conquête de soi :

Le regard intérieur altère la vision du réel et provoque un sentiment de dépersonnalisation. Le moi n'est plus assuré en lui. Les trois personnes de la grammaire se confondent et les frontières qui séparent les domaines du moi, de l'autre et du monde s'estompent jusqu'à s'effacer. Mais ce dédoublement remplit aussi une fonction utile. Le malaise essentiel de l'introverti tient à l'excès de la subjectivité dans sa complexion. [...] Dès lors, en se divisant en un sujet qui agit ou qui pâtit et un sujet qui observe, il introduit dans sa pensée un principe d'objectivité. Par le recul qu'il prend par rapport à ses actes ou à ses sentiments, un certain équilibre se rétablit entre le subjectif et l'objectif⁸⁸.

⁸⁶ « Amiel avait gardé de sa jeunesse le goût, voire la manie du journal intime. Jusqu'à son dernier mois, jusqu'à ses toutes dernières heures, il avait noté minutieusement les moindres passages de sa pensée, les caprices de son humeur, toutes les nuances ou claires ou sombres de son ciel moral. Cela faisait une longue et diffuse monographie de l'existence de l'âme, mais une monographie d'un caractère d'authenticité incomparable ; [...] » (Paul Bourget, *Essais de Psychologie contemporaine. Études littéraires*, édition établie et préfacée par André Guyaux, Gallimard, 1993, p. 387.)

⁸⁷ Jules Michelet, journal du 24 septembre 1857, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 355.

⁸⁸ Alain Girard, *Le Journal intime*, P.U.F., 1963, p. 532.

Ce genre est ainsi lourd de significations et trouve autant de contempteurs que d'amateurs. Ferdinand Brunetière dénonce le fait que les diaristes passifs refusent d'affronter la réalité du monde. Étant donné que le journal intime ne cesse de peindre un « moi » en conflit, le discours de l'intimiste est forcément souffrant, marqué par une réflexion sur la fragilité des passions et les limites de la volonté humaine. Jules Renard et Amiel, deux diaristes importants, considèrent leur travail comme improductif, ils l'appellent eux-mêmes « fantôme d'activité intellectuelle ». Ils ne contestent ainsi pas l'opinion des critiques qui voient dans le journal intime une œuvre bavarde et une collection d'anecdotes, dénuées de créativité. De fait, à la différence du mémorialiste plus sensible aux réussites, l'auteur d'un journal intime ressasse souvent ses problèmes ou ses échecs. La pratique de l'écrit est utilisée comme remède aux moments douloureux, et ne donne souvent qu'une vision partielle, ce qui amène Amiel à souligner la fausseté de ses témoignages :

Fausseté du journal intime. Il ne dit pas toute la vérité, il reflète plutôt les découragements, défaillances, dégoûts, faiblesses, que les moments de bonheur, de vie élevée, de contemplation. *Il est le confident de la souffrance et non du bonheur, témoin à charge et non à décharge*⁸⁹.

Au contraire d'Amiel qui souligne que le moi est fugitif et échappe constamment à celui qui tente de le saisir, les diaristes rendent compte de ce « moi » insaisissable, que la psychanalyse appellera plus tard « l'inconscient ».

Après la vague du romantisme attaché à la plénitude de l'âme, l'intimiste commence au milieu du siècle à porter une extrême attention aux problèmes de son propre corps et aux maladies qui reviennent comme des leitmotivs dans les journaux intimes. Prenons par exemple *La Douleur* (1929) d'Alphonse Daudet, journal intime publié à titre posthume dans lequel l'écrivain consigne les symptômes de la paralysie incurable qui le dévore jour après jour. Même si l'intimiste semble se contenter de noter au fil des jours ses humeurs et de se replonger dans les profondeurs de sa vie passée, nous soulignons que l'attitude de l'intimiste ne reste pas totalement passive mais paradoxalement active. Le diariste prépare souvent, en écrivant son journal, ses futurs ouvrages. Ainsi par exemple, le *Journal* (1851-1896) des Goncourt, sous-titré *Mémoires*

⁸⁹ Henri-Frédéric Amiel, journal du 13 mai 1847, *Journal intime*, texte établi et annoté par Philippe M. Monnier avec la collaboration de Pierre Dido, *L'Âge d'Homme*, t. I, 1976, p. 250.

de la vie littéraire, réuni et publié seulement en 1958, présente non seulement les écrivains contemporains des Goncourt, mais également leurs futurs travaux. Ce journal intime constitue un témoignage précieux des deux auteurs puisqu'il leur permet de retracer leur carrière littéraire, malgré la mort de Jules en 1870 :

Le journal est notre confession de chaque soir : la confession de deux vies *inséparées* dans le plaisir, le labeur, la peine ; de deux pensées jumelles, de deux esprits recevant du contact des hommes et des choses des impressions si semblables, si identiques, si homogènes, que cette confession peut être considérée comme l'expansion d'un seul *moi* et d'un seul *je*⁹⁰.

De même, Pierre Loti tient de 1866 jusqu'en 1918 son *Journal* qui lui inspira presque tous les principaux motifs de son œuvre.

En fin de compte, l'écrivain pratique « l'auto-analyse » à travers le journal intime dans lequel il se confesse et fait son examen de conscience. Bien que le regard de l'intimiste soit essentiellement interne, cet aspect introspectif n'empêche pas de percevoir sur ces écrits l'influence des courants de pensée et de la sensibilité de l'époque. L'expression du particulier rejoint ainsi la mentalité d'une époque en donnant à l'écrit intime une portée collective. Cette pratique infatigable, largement répandue au-delà des courants littéraires particuliers, conduit à la découverte de « l'inconscient » au dernier quart du XIX^e siècle. Le courant intimiste, né du romantisme, s'épanouit de nouveau avec l'apparition des écritures du « moi » destinées à être publiées, ce qui fut le cas des grands journaux intimes commencés à la fin du XIX^e siècle, comme ceux d'André Gide. À travers la recherche d'une écriture de l'intime, sans cesse recommencée, les lecteurs parviennent à comprendre non seulement l'histoire du « comportement intime » de l'auteur concernant sa personne ou bien sa sexualité, mais aussi une histoire des « visions intimes », à savoir sa jeunesse, ses relations intimes, ses doutes et ses interrogations.

⁹⁰ Préface écrite par les Goncourt pour l'édition de 1887, Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, textes intégraux établis et annotés par Robert Ricatte, Fasquelle-Flammarion, coll. « Bouquins », t. I, 1956, p. 29.

I. 3)-b) Vers le milieu du XIX^e siècle : roman intime et autobiographie

Comme nous l'avons observé, les écrits intimes en France sont liés directement à la réalité vécue par leurs auteurs qui révèlent à travers ces textes leur « intimité profonde ». Il s'agit d'un état d'âme qui ne se manifeste pas extérieurement, qui ne dépasse pas la sphère de la subjectivité intime et ce n'est que par la confession que l'individu signale sa singularité. La multiplication des auteurs intimistes se double d'une multiplication des genres littéraires dans le domaine de l'écrit du « moi ». Il convient à présent de mieux cerner la frontière ambiguë entre les écrits romanesques et les écrits intimes, dont sont issus procèdent le roman intime et l'autobiographie au XIX^e siècle⁹¹.

Au début du XIX^e siècle, le genre romanesque s'est considérablement transformé : les fictions sentimentales, historiques, exotiques ou intimistes, les romans, les contes et les nouvelles s'imposent comme autant de genres majeurs dans le paysage littéraire. Le roman personnel qui se définit comme un écrit à la première personne, précède ainsi l'autobiographie. Ce type de roman qui présuppose une identité entre l'auteur et le protagoniste s'oppose au récit qui est traditionnellement construit autour de la troisième personne. Autrement dit, la fiction du « moi » est une sorte d'autobiographie écrite sous un pseudonyme. Le roman personnel relate, de façon caractéristique et sous le déguisement de la fiction, l'histoire de son auteur, ou d'une crise expliquant la vie privée de celui-ci. Les écrits romanesques à la première personne suggèrent une présence du « moi » de l'auteur, ses expériences, sa personnalité, sa conscience, son introspection, en somme, les rapports souvent conflictuels de la vie intime à l'égard de la vie publique.

Cette confession indirecte et voilée remonte visiblement à Rousseau et ses contemporains. De fait, l'écrit personnel devient une part importante de la production littéraire dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La plupart des auteurs des grandes autobiographies au siècle des Lumières ont été en même temps des romanciers très

⁹¹ Jacques Dubois a proposé de ranger les romans français du XIX^e siècle selon trois catégories. Premièrement, le roman classique à durée linéaire, deuxièmement, le roman à durée ouverte, et enfin troisièmement, le roman de la durée intime : « La durée s'y déroule lentement, ralentie par les méandres d'une vie intérieure inquiète et trouble. » (Jacques Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 147.)

célèbres. Rousseau a écrit *La Nouvelle Héloïse* avant de composer *Les Confessions*. Restif de la Bretonne, auteur de *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé* (1794-97), est un autre précurseur important de la fiction du « moi ». Dans l'introduction de son roman, Restif de la Bretonne exprime le projet de son livre, destiné à « dévoiler » ses profondeurs intimes :

J'ai des preuves que J.-J. Rousseau a fait un roman ; et pour Augustin, ses *Confessions* ne sont véritablement qu'un apologue. L'exactitude et la sincérité sont absolument nécessaires, dans mon plan, puisque je dois anatomiser le cœur humain sur mon sens intime, et sonder les profondeurs du *moi*. Ce ne sont même pas mes *Confessions* que je fais : ce sont les *Ressorts du cœur humain* que je dévoile⁹².

Ce roman commence ainsi par un engagement solennel de ne jamais dire que la vérité : « Ami de la Vérité ! ne crains pas de lire ! Tu ne seras ni séduit par du clinquant, ni trompé sur les faits. J'ai assez composé de romans, dont les bases vraies n'excluaient pas l'imagination. J'ai soif de la vérité pure, et c'est elle que je te donne, parce qu'elle seule peut être utile dans cet ouvrage⁹³. » Ce romancier fécond introduit sans hésitation les éléments autobiographiques plus ou moins modifiés et enjolivés dans ses œuvres, à savoir *Le Paysan pervers* (1775) ou *La Vie de mon père* (1778) qui constituent une saga familiale dans son intégralité. Malgré la vérité absolue recherchée par l'auteur, la confession fictive mène ainsi le lecteur à une confusion inévitable du vécu avec l'illusion.

Au XIX^e siècle émerge la conception d'une vérité singulière, propre à l'individu et incommunicable au monde, liée à la valorisation de la singularité du sujet. La vague romantique marque l'expansion du roman du « moi », chargé des expériences vécues de l'auteur. Cette forme d'écriture très en vogue au début du romantisme, focalisée sur le « moi » de l'auteur, est toujours tiraillée entre la volonté d'objectivité et le désir de subjectivité. Le goût de l'intimité oriente la création romanesque vers deux directions contradictoires ; d'une part le nu, le cru et la vérité brute, et d'autre part, la fiction, l'invention, la novélisation, en un mot, le fruit de l'imagination. L'attribut de l'« intime », à savoir l'intériorité, la quotidienneté, la vie familiale ou amoureuse, incite le romancier à s'éloigner de ce qui est externe, visible et évident. Ce type de récit

⁹² Restif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé*, édition établie par Pierre Testud, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 3.

⁹³ *Ibid.*, p. 19.

partiellement romancé se caractérise par le recours à un écrit à la première personne, présenté selon le point de vue unique du narrateur qui raconte le monde perçu par sa sensibilité particulière. Concentré autour du « Je », ce roman limite le nombre de personnages et réduit les récits d'événements. Le discours de *René* (1802) de Chateaubriand ne nous révèle qu'un nombre limité de faits par rapport aux *Mémoires d'outre-tombe* qui racontent la même période de la vie de l'auteur. Si Constant pour sa part a d'un côté rédigé ses *Journaux intimes* qui contiennent un certain nombre d'affirmations révélatrices ; de l'autre, il a projeté ses réflexions dans *Adolphe* (1816), roman à la première personne, directement nourri de l'expérience vécue, en lui donnant une valeur imaginaire assumée par des personnages fictifs, comme *Werther* (1774) de Goethe.

La plupart des écrivains romantiques révèlent leur désir de mélanger fantaisie nuancée et vérité personnelle. Certains événements décrits dans ces œuvres sont purement fictifs en les rendant vraisemblables. Ce travail de l'imagination vise à susciter un choc émotionnel chez les lecteurs. La question des « fictions de l'intime » apporte de précieux enseignements sur la façon dont l'évocation du « moi » de l'écrivain oscille sans cesse entre transparence et artifice, voire mensonge. Comme le signale Michel Condé, se pose ici la question de la nature du pronom personnel dans le texte, c'est-à-dire le problème de l'identité du narrateur et du personnage⁹⁴.

En règle générale, le roman personnel décrit une durée brève et une crise intense qui peuvent être liées aux troubles de l'adolescence. Cette vogue marque l'avènement d'un type de héros bien caractéristique : le jeune homme introverti, issu d'une famille aisée, qui vit dans l'oisiveté en raison de son statut social et de son âge. Les protagonistes ne s'intéressent qu'à leur vie sentimentale afin de résister aux pressions de l'extérieur, notamment celle de l'autorité paternelle. Ces jeunes héros traversent ainsi une rupture presque totale avec la réalité, et se réfugient dans le monde de leurs songes comme c'est le cas dans *Adolphe* de Constant et dans *La Confession d'un enfant du*

⁹⁴ « *René* n'est pas Chateaubriand, ni *Adolphe* Benjamin Constant. Pourtant le rappel de ces deux titres suffit pour faire apercevoir que ce genre de textes entretient un rapport très particulier à la vérité. [...] Cette confession fictive ne prétend à aucune vraisemblance morale, mais à une vérité d'un genre nouveau, une vérité psychologique ou une certitude immédiate de la conscience de soi, qui n'est plus obligée de se confronter à la conscience des autres. » (Michel Condé, *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, coll. « Mimesis », 1989, p. 56.)

siècle (1836) d'Alfred de Musset. Il est permis au lecteur d'assister aux scènes les plus privées et même de pénétrer dans les arrière-pensées les plus secrètes des personnages. Ces textes, centrés sur la figure de leurs auteurs, répondent à la curiosité grandissante du public pour les écrivains célèbres contemporains. De fait, le public des romantiques a l'habitude de comprendre le roman comme une confession personnelle et d'y chercher une communion de pensées ou de sentiments avec son auteur. Le texte devient ainsi une sorte d'espace intime partagé entre l'auteur et le lecteur.

Bien évidemment, les romantiques ont conscience d'un décalage entre le « moi » et l'image construite du « moi » dans une forme romanesque originale qu'on pourrait appeler la « confession fictive ». Il existe des écrivains qui multiplient les identités comme autant de masques en tentant le genre du roman épistolaire, comme *Oberman* (1804) de Senancour que Sainte-Beuve et George Sand préfacent. Déçu, amer et mélancolique, l'auteur se met à écrire sa vie ratée, la conscience de sa petitesse devant l'immensité de la nature. Le discours de son préambule est profondément marqué par la caractéristique du roman intime, destiné à un lectorat très choisi :

Ces lettres ne sont pas un *roman*. Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement ; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidents, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs mauvais⁹⁵.

Je ne me dissimule pas qu'un critique trouvera beaucoup à reprendre : je n'ai point prétendu *enrichir le public* d'un ouvrage travaillé, mais donner à lire à quelques personnes éparses dans l'Europe, les sensations, les opinions, les songes libres et incorrects d'un homme souvent isolé, qui écrit dans l'intimité, et non pour son libraire⁹⁶.

Tandis que Rousseau proclame la transparence de son « moi » et s'engage à mettre son cœur à nu, cette œuvre n'est pourtant pas une pure confession de l'auteur, mais un amalgame des réalités vécues et d'événements imaginaires dont l'ordre chronologique et la relation humaine sont arbitrairement modifiés. En dépit de son attachement, typique d'un romantique, à la sphère de l'intime, Senancour refuse de se ranger aux côtés des romantiques et il rejette la confusion entre protagoniste et auteur. Ce type de roman est plutôt qualifié d'« histoire de vie », qui permet à l'écrivain d'exprimer de

⁹⁵ Senancour, *Oberman*, présentation par Fabienne Bercegol, Flammarion, coll. « GF », 2003, pp. 18-19.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

manière plus libre ses délires, sous le masque de héros imaginaires. Ce genre interroge l'articulation entre la réalité et de la fiction, c'est-à-dire entre la vérité et le mensonge romanesque.

Pour revenir à la question du « roman de l'intime », la définition du terme nous vient en effet de Sainte-Beuve, auteur de *Volupté*, son unique roman autobiographique. Pour Sainte-Beuve, l'intime est avant tout une profondeur de l'individu cachée derrière les apparences de la vie ordinaire. L'écriture intime ne doit se fonder qu'à partir de la vérité et l'écrivain intimiste ne peut parler que de lui-même. Dans leurs romans à la première personne, Senancour, Chateaubriand, Constant, Musset et Sainte-Beuve suggèrent leur personnalité et se lancent à la recherche d'eux-mêmes par l'intermédiaire de personnages mi-fictifs et mi-référentiels. Il ne faut pas négliger le roman à la troisième personne où le héros semble être une transposition de l'auteur, comme c'est le cas dans *Corinne* (1807) de M^{me} de Staël et dans *Louis Lambert* (1832) de Balzac. *Corinne* est considérée comme une œuvre symbolique du romantisme, exprimant une liaison intime entre deux être qui s'aiment assez pour sentir qu'ils n'existeraient pas l'un sans l'autre. Dans *Louis Lambert*, Balzac introduit M^{me} de Staël dans son univers fictif en lui donnant le rôle de protectrice du héros, Louis Lambert. À travers la fiction biographique de ce jeune génie, Balzac est supposé avoir inséré ça et là ses propres souvenirs de jeunesse en Touraine.

Les poètes romantiques s'attachent également au mystère de l'existence et parlent d'eux-mêmes en employant constamment des métaphores décrivant l'infini de sa propre personnalité comme un « gouffre ». L'esthétique du romantisme qui tend à l'expression de l'unité de l'homme et de la nature, du monde objectif et de l'intériorité subjective, et pourrait s'interpréter comme une évolution de la poétique intime. Ainsi Hugo s'approche d'un abîme de la conscience avec une sorte de crainte sacrée dans *Les Contemplations* (1856). Selon Raphaël Molho, le poète tente de communiquer directement avec l'infini divin et établit un accord entre les sphères intime et universelle, à distance d'un monde dévasté⁹⁷. Néanmoins, au fur et à mesure que

⁹⁷ « Il renferme en lui une profondeur sans limite, qui prend le nom d'*intimité*, ou d'*intime*. [...] l'individu tente de combler le gouffre de son intimité ; afin de se voir, il essaie de se donner une forme. De cette expérience naquirent, à l'époque romantique et après elle, nombre de mémoires, de romans personnels, de journaux intimes, surtout. Tous ces textes se présentent, si l'on nous passe l'expression, comme des plongées structurantes dans les profondeurs secrètes d'un moi, comme la

l'exigence religieuse diminue, celle de la psychologie et de la psychanalyse commence à augmenter. La relation à Dieu n'est plus le fondement de l'identité personnelle dans les confessions romanesques. Cette désacralisation de l'intimité pourrait être à l'origine de l'« autobiographie moderne », nouveau genre littéraire, qui se distingue des mémoires, voire s'oppose à ceux-ci⁹⁸.

C'est en 1832 que le mot « autobiographique » fait son apparition dans le dictionnaire, suivi par « autobiographie » en 1836. Mais il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que le mot « autobiographie » devienne véritablement courant. Les mémoires historiques et l'autobiographie sont les deux genres majeurs de l'écrit intime, et ne doivent pas être confondus. Tournés vers l'extérieur, les mémoires se démarquent de l'autobiographie par l'importance qu'ils accordent à l'événement historique auquel l'individu est subordonné. L'individu y est moins envisagé dans sa vie intime que dans ses rapports avec son époque. La convergence entre l'intimité et la biographie est forcément conflictuelle : l'intime appartient à la sphère secrète du privé dans la vie domestique quotidienne, tandis que la biographie est liée à une volonté de le publier, divulguer ou révéler.

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un récit rétrospectif en prose, mettant l'accent sur la vie individuelle et l'histoire de la personnalité de l'auteur. Tout en portant un regard rétrospectif sur l'existence de l'auteur, l'autobiographie est une entreprise de reconstruction globale du vécu. Les textes autobiographiques soulignent l'écartèlement d'un « moi » qui se dédouble entre le passé vécu et le présent de la narration. Le genre de l'autobiographie, avec son récit suivi, est favorable à la représentation d'un moi suffisamment cohérent, tandis que la forme fragmentaire du journal intime favorise un attachement total à la personnalité⁹⁹. À la différence du « moi » souffrant dans un journal intime, le narrateur est supposé avoir surmonté ses

mise en forme d'une intimité confuse. » (Raphaël Molho, « Regard intime et construction de soi », in *Intime, intimité, intimisme*, op. cit., pp. 113-114.)

⁹⁸ « Ceux qui ne s'examinent plus devant Dieu et en fonction de Dieu, verront s'ouvrir à leur curiosité, à leur inquiétude, une région autonome de l'être humain. » (Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*, op. cit., p. 230.)

⁹⁹ « L'autobiographie est un livre clos, tandis que le journal reste constamment ouvert ; le diariste ne sélectionne pas ses remarques et n'oriente pas son propos ; il n'hésite pas à se répéter, à ressasser, à se contredire ; le journal ignore la vision globale ; il se contente de juxtaposer des notations morcelées, sans jamais atteindre la vérité d'une vie. L'autobiographie nous procure le plaisir de lire une œuvre construite, alors que le journal nous offre les surprises des écritures discontinues, fragmentaires, de l'œuvre ouverte, inachevée. » (Pierre-Jean Dufief, op. cit., p. 134.)

crises intimes et persistantes au bout d'un conflit pénible dans une autobiographie.

Nous pourrions nous arrêter sur la question des relations entre le mensonge romanesque et la vérité autobiographique. Selon Lejeune, l'autobiographie établit une sorte de confiance entre le lecteur et l'auteur, et suppose surtout une déclaration explicite d'intention de la part de l'auteur qui se propose de raconter la vérité sur sa propre vie. Cet engagement est appelé le « pacte autobiographique¹⁰⁰ ». Le narrateur affirme que son énonciation est une « vérité personnelle, individuelle, intime » de l'auteur, refusant tous les mensonges. Sa propre vision ne coïncide pas pourtant nécessairement avec la vérité objective des faits. Par conséquent, l'autobiographie ne privilégie pas la vision réaliste et objective qui pourra être la principale préoccupation du mémorialiste. Tout en prenant des formes diverses, le « pacte autobiographique » distingue le roman intime de l'autobiographie. Dans le roman intime, le romancier conserve du moins la liberté d'inventer des épisodes, en transposant des événements de sa propre vie dans un récit à la première personne :

Je peux choisir par exemple : la fiction, dont la lecture est indépendante de ce que le lecteur sait de l'auteur ; la fiction autobiographique, où le lecteur est convié à une lecture ambiguë ; l'autobiographie, où lecture référentielle et attitude de communication se combinent¹⁰¹.

À partir de 1850, sont publiées les autobiographies des grands écrivains romantiques : les *Mémoires* d'Alexandre Dumas, rédigés de 1852 à 1854, paraissent ainsi en 1859. George Sand intitule son ouvrage *Histoire de ma vie* (1854-55), parle de l'écriture de « l'histoire de [s]a propre vie ». Sand illustre l'importance des souvenirs intimes dans la création littéraire et évoque également les grands hommes du Premier Empire qu'elle a connus dans son enfance.

Même les écrivains censés être réalistes produisent des écrits autobiographiques, et leurs premiers romans sont souvent les plus autobiographiques. À l'âge de 17 ans, Gustave Flaubert, futur maître des romanciers naturalistes, rédige lui-même ses *Mémoires d'un fou* (1838) où il raconte sa passion à l'égard de M^{me} Schlesinger, texte

¹⁰⁰ « Définition : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 14.)

¹⁰¹ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, 1980, p. 33.

qui deviendra la matrice de *L'Éducation sentimentale* (1869). Dans cette œuvre de jeunesse, Flaubert évoque également ses rêveries, son goût pour *Werther* de Goethe et son admiration pour Byron. La *Vie de Henry Brulard* de Stendhal, rédigée de 1832 à 1835 et publiée seulement en 1890, occupe une place un peu à part. Stendhal raconte sa propre vie en prenant un nouveau pseudonyme, Henri Brulard. Non seulement le « moi » et son histoire constituent le sujet de ce récit autobiographique, mais encore l'accent est mis sur le moi « intime » et secret. L'égotisme stendhalien se différencie nettement de l'égoïsme du mémorialiste. Stendhal se démarque de l'autobiographie romantique par le refus de l'épanchement. Il opte plutôt pour la réticence et surmonte ainsi les contraintes du récit, créant une forme moderne d'autoportrait littéraire.

Il nous faut également tenir compte de quelques autobiographies romancées de l'époque, oscillant entre l'ordre objectif et l'ordre subjectif, et signées par certains contemporains de Zola. Dans la dernière moitié du XIX^e siècle, les récits du « moi » s'inscrivent au carrefour de l'autobiographie à la première ou à la troisième personne et du « roman à clefs », et connaissent un succès énorme, bien qu'éphémère. Eugène Fromentin décrit son idylle d'adolescent et cette émotion durable dans sa confession romancée, *Dominique* (1862), ouvrage dédié à George Sand¹⁰². Jules Vallès donne ses initiales à son double Jacques Vingtras dans sa trilogie d'inspiration autobiographique. *L'Enfant* (1879) raconte sa pauvre et malheureuse enfance avec sa mère violente et son père sévère. *Le Bachelier* (1881) est un récit romancé de sa propre jeunesse, inspiré de ses luttes intimes dans la misère, tandis que *L'Insurgé* (1886) est connu pour sa description tragique de la Commune. Le dernier quart du XIX^e siècle voit fleurir encore quelques autobiographies. Renan pose, dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), la question du rapport entre la poésie et la vérité dans les écritures du « moi ». Pierre Loti raconte son enfance dans *Le Roman d'un enfant* (1890), où il dépeint la maison familiale provinciale, ses sentiments précoces et son goût de l'exotisme. Entre 1888 et 1891, Maurice Barrès publie une trilogie égocentrique naviguant entre l'essai et

¹⁰² Le narrateur entend les confidences d'un homme qui s'appelle Dominique, très probablement le double de Fromentin lui-même. Il s'agit de « confidences dans le récit très simple et trop peu romanesque », qui se déroule essentiellement au sein de la vie intime bourgeoise : « Cette existence intime dura jusqu'en novembre, facile, familière, sans grands épanchements, mais avec l'abandon sobre et confiant que Dominique savait mettre en toutes choses où sa vie intérieure n'était pas mêlée. » (Eugène Fromentin, *Dominique*, in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 392.)

le roman, intitulée *Le Culte du Moi*, qui revendique la « culture du moi » et la « recherche de l'exaltation », tirées d'expériences psychologiques. Ces textes se veulent une poursuite solitaire de la vérité personnelle et vise à enrichir le « moi » et ce qui fait sa singularité. Dans ces textes, le héros asocial et nihiliste est anonyme, anonymat suggérant qu'il s'agit d'un reflet de l'auteur. L'apogée de cette forme subjective de récit culmine avec la génération de Gide, Huysmans, Jules Renard, née à la fin du siècle.

Au fur et à mesure que le genre autobiographique se développe, le problème de l'identité du narrateur et du protagoniste se révèle. Dans un bon nombre de pseudo-autobiographies rétrospectives, le protagoniste va jusqu'à porter le nom de l'auteur. Ce dernier est identique au nom du narrateur, celui qui raconte, bien que le mot « roman » soit imprimé en toutes lettres. *Le Mariage de Loti* (1880) porte exactement le nom de son auteur dans son titre, tiré du journal de Loti durant son séjour à Tahiti en 1872. Cette inscription du nom de l'auteur provoque une confusion volontaire du sujet et de l'auteur en déplaçant la discussion sur la fiction ou la réalité. Le « je » autobiographique devient un « je » de fiction et *vice versa*. Cette stratégie a engendré plus tard le nouveau terme d'« autofiction », créé par Serge Doubrovsky. Cela revient à dire que l'autofiction biographique appartient dûment à une tradition littéraire française. Divers écrits modernes comme Michel Leiris, Georges Perec ou encore Hervé Guibert pourraient se ranger sous ce concept.

En dernier lieu, soulignons une autre expérience langagière à la fin du XIX^e siècle, qui contribue à un renouvellement du genre romanesque. Simultanément à la recherche psychique du « moi » intime de l'époque, Édouard Dujardin invente un procédé d'expression tout à fait nouveau dans son roman *Les Lauriers sont coupés* (1887), entièrement composé des pensées et des rêveries d'un personnage¹⁰³. Cette forme nouvelle devient l'un des instruments de la littérature psychologique sous le nom de « monologue intérieur », titre que l'auteur utilise pour un essai paru en 1931¹⁰⁴. Dans le « monologue intérieur », le personnage se parle à lui-même, se focalisant sur ses

¹⁰³ Valéry Larbaud apprécie ainsi l'originalité du texte de Dujardin : « Pour la première fois une forme littéraire est capable d'exprimer avec force et rapidité les pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semblent antérieures au discours organisé. » (Valéry Larbaud, Préface aux *Lauriers sont coupés*, Messein, 1924, p. 11.)

¹⁰⁴ Voir Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Rome, Bulzoni editore, 1977. Ce volume contient *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*.

pensées propres et supprimant les références à la troisième personne. Cette expression non oralisée de la conscience qui caractérise le monologue intérieur, telle qu'elle est censée surgir dans l'esprit d'un personnage, fait de Dujardin le précurseur d'un style que se sont par la suite approprié Valéry Larbaud, James Joyce, Virginia Woolf et William Faulkner. Le monologue intérieur du héros, qui devient une technique importante des récits psychologiques occidentaux, favorise l'évocation de la situation conflictuelle à l'intérieur d'un personnage, de ses états d'âme, de ses sentiments, de ses pensées, de ses souvenirs et de ses impulsions.

En tout état de cause, la littérature de l'intime, genre essentiellement ambigu, reçoit différentes appellations : Sainte-Beuve le définit comme « roman intime », tandis qu'Albert Thibaudet l'appelle « roman autobiographique ». De nos jours, « l'autofiction personnelle » se développe mais la critique académique a encore des difficultés à juger sa vraie qualité esthétique. Malgré le triomphe de l'écriture du « moi » dans l'histoire littéraire, il existe également des critiques acerbes depuis l'âge du romantisme portées contre la « littérature personnelle », selon le terme utilisé par Ferdinand Brunetière. Tout en notant l'insignifiance des écrits cherchant à étaler la vie personnelle et leur absence de sincérité, Brunetière critique le fait que la littérature subjective substitue l'impression personnelle à l'analyse scientifique¹⁰⁵. Il s'insurge ainsi contre « l'envahissement de la littérature personnelle » et dénonce le « développement maladif et monstrueux du moi ». De même, au nom du dogme scientifique et parnassien de l'impersonnalité, au milieu du XIX^e siècle, Flaubert et Leconte de Lisle condamnent la biographie et plus généralement la « personnalité »¹⁰⁶. Le souci de l'intime manifesté par l'auteur et la curiosité manifestée par les lecteurs à l'égard du genre biographique sont critiqués également par Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Taine, Lanson et plus tard par Proust.

Nous avons étudié les divers aspects de ces écrits de « l'intime » qui finissent par constituer un genre littéraire à part entière : journaux intimes, Mémoires, romans à la première personne, et autobiographies. Ce rapide parcours historique nous a permis de noter les différentes étapes de l'émergence progressive de l'usage de la première personne en littérature et ses éventuels abus. Depuis longtemps, la pratique de l'écrit

¹⁰⁵ Voir Ferdinand Brunetière, « La Littérature personnelle », in *Questions de critique*, Calmann-Lévy, 1889, pp. 211-246.

¹⁰⁶ Voir Jose-Luis Diaz, « L'Antibiographisme romantique », in *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, *op. cit.*, pp. 143-159.

intime est considérée comme fruit de la méditation. Sur ce point, on trouve une opposition entre, d'un côté, les écrivains réalistes et naturalistes, et, de l'autre, les écrivains intimistes comme Chateaubriand, Stendhal ou bien George Sand. Cependant, on retrouve aussi le goût pour l'écrit personnel chez Goncourt ou Daudet, les auteurs proches de Balzac, Flaubert et Zola. À travers leurs romans autobiographiques, des romanciers connus pour leurs engagements politiques comme Vallès et Barrès apparaissent également comme des auteurs intimistes. C'est la preuve que toute une partie du « roman français » repose sur le mélange de la fiction avec des expériences vécues, qui vise la connaissance du « moi ». Nous retrouvons ainsi l'extrême richesse de l'écriture de l'intime, comparable à un éventail, selon l'expression de Georges May :

On aboutit dès lors non plus à des catégories distinctes, mais à un éventail qui, par une série de dégradés quasi imperceptibles, s'étale depuis les romans dans lesquels la part du souvenir est la plus forte, comme, par exemple, *Louis Lambert* ou *Claudine à l'école*, jusqu'à ceux dans lesquels c'est l'invention qui domine, comme, par exemple, *L'Assommoir* ou *L'Étranger*. Dans un cas, comme dans l'autre, l'écrivain travaille avec sa mémoire et avec son imagination : seul varie d'un bout à l'autre de l'éventail le rôle relatif de ces deux facultés¹⁰⁷.

Le désir omniprésent de la recherche du « moi » intime chez les écrivains français connaît une grande postérité. On en trouve une trace dans la vogue de l'« extimité » des dernières années du XX^e siècle. Outre le secret, l'intériorité, le privé et l'intime, la critique moderne propose un nouveau concept, le désir d'« extimité¹⁰⁸ », sous-jacent dans tous les discours de l'intime : le désir irrésistible de communiquer avec autrui à propos de son monde intérieur, de « s'exprimer », d'extérioriser les éléments de sa vie. Les discours portant sur la vie privée traduisent une forte volonté de dévoiler son intimité, l'intimité de son « moi », de ses pensées ; pratique considérée comme seul et unique « porte-parole possible » de la vraie intimité de l'auteur.

¹⁰⁷ Georges May, *L'Autobiographie*, P.U.F., 1979, p. 187.

¹⁰⁸ « Je propose d'appeler « extimité » le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. [...] Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur. Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que de « s'exprimer ». Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier, dans un second temps, en les intériorisant sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches. Le désir d'« extimité » est en fait au service de la création d'une intimité plus riche. » (Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2002, pp. 52-53.)

Chapitre II.

Évolution des thèmes de l'« intime » chez Zola

L'analyse historique des développements de « l'intime » et de « l'intimité » nous a permis de découvrir à quel point l'écriture du « moi » au XIX^e siècle – écriture qui remet en cause les valeurs établies – est variée. Le « roman intime » apparaît en particulier comme un genre difficilement définissable, à la frontière de la fiction et de l'autobiographie, sans que le thème de ces écrits n'apparaisse jamais clairement. En nous appuyant sur ces caractéristiques générales, nous allons à présent concentrer notre étude sur un corpus de trois œuvres faisant partie des *Rougon-Macquart*. Il s'agira pour nous ici de montrer que l'on trouve dans ces romans les caractéristiques fondamentales du roman intime – aspect souvent ignoré par les lecteurs de Zola. Afin de préciser exactement en quoi ces romans portent la trace de l'écriture de l'intime, il nous faudra retracer les étapes de la vie intime de l'auteur afin d'en comprendre l'influence sur son attitude à l'égard de la création littéraire.

Cette étude ne s'attardera pas sur la totalité des éléments de la biographie d'Émile Zola. Nous nous limiterons à l'analyse des événements qui ont mené l'auteur au « roman intime ». La critique moderne a accès naturellement à des éléments biographiques, utiles pour reconstituer la vie intime de l'auteur : correspondances personnelles, entretiens oraux, documents témoignant de l'expérience vécue par l'auteur. Même si la correspondance apparaît nécessairement marginale par rapport à l'œuvre en cours, un certain nombre des longues lettres du jeune Zola à ses amis fidèles sont éloquentes et prennent l'aspect d'une confidence intime, qui nous permet d'écouter les plaintes du romancier. À cet égard, la volumineuse correspondance de Zola reste l'une des sources documentaires les plus précieuses du point de vue biographique, pour qui veut s'informer sur le travail de l'écrivain dont l'expression du « moi » constitue la nature profonde de son œuvre. Notre objectif final est d'analyser la curiosité récurrente de Zola pour la thématique de l'intime qui, malgré la rupture officielle du romancier avec la subjectivité du romantisme et sa campagne du naturalisme, occupe une place cohérente dans l'économie de son œuvre.

II. 1) L'auteur et son double : *La Confession de Claude* (1865), premier roman autobiographique

En règle générale, nous considérons le naturalisme comme une esthétique de l'objectivité absolue, refusant résolument l'assimilation des personnages à l'auteur¹⁰⁹. De la même manière, Zola est censé être un romancier authentique qui crée une infinie variété de personnages aux nuances multiples, rendant compte de la pluralité des caractères de son époque. À ce titre, ses romans semblent laisser très peu de place à la confession personnelle et à l'exaltation intérieure, comme en témoigne un roman comme *L'Assommoir* (1877). C'est la raison pour laquelle la critique littéraire n'inclut d'ordinaire pas Zola parmi les auteurs recourant à l'écriture de l'intime, plus directement autobiographique. Béatrice Didier remarque l'absence du journal intime chez Zola : « Des créateurs qui ont laissé un univers romanesque considérable ne semblent pas avoir éprouvé le besoin ni avoir eu le temps de tenir leur journal. À notre connaissance ni Balzac ni Zola n'ont rien laissé de cet ordre¹¹⁰. » L'histoire de la littérature de l'intime passe ainsi Zola sous silence en le représentant du moins comme une figure antagonique de certains représentants du courant intimiste, à savoir Chateaubriand, Constant, Senancour, Musset ou bien Stendhal.

Certes, à la différence des écrivains intimistes contemporains, Zola ne laisse à la postérité ni mémoires, ni autobiographie, ni journal intime. Mais, il serait erroné de penser qu'il n'a nullement éprouvé le besoin de s'épancher. Notons que la première tentative du roman chez Zola est celle, autobiographique, qui se situe tout au début de sa carrière littéraire. *La Confession de Claude* (1865), roman à la première personne, est considérée comme une autobiographie romancée : le couple principal renverrait ainsi au jeune Zola et à son amante d'alors, Berthe. Témoignant de l'immense désillusion du romancier encore novice au sujet des femmes, ce roman ignoré est devenu par la suite la matrice de ses œuvres ultérieures, nous révèle la genèse de l'aspect inconnu de Zola, « intimiste ».

¹⁰⁹ « Aussi bien, le “ naturalisme ”, conçu par Zola avec une rigueur pseudo-scientifique, qui ne pouvait convenir qu'au plan des *Rougon-Macquart* et poussé dans ses extrêmes défauts, aboutissait déjà à ce que Huysmans appela “ une impasse, un tunnel bouché ”. » (Léon Deffoux et Émile Zavier, *Le Groupe de Médan*, Les Éditions G. Crès et C^{ie}, 1925, p. 17.)

¹¹⁰ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, P.U.F., 1976, p. 17.

II. 1)-a) Genèse du premier roman d'Émile Zola

Zola, durant sa jeunesse au collège Bourbon à Aix-en-Provence, aimait la lecture des poèmes romantiques aussi bien que la randonnée en montagne avec ses amis Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille. Cette amitié intense nouée entre ces trois inséparables collégiens se reflète dans quelques excellentes pages de *L'Œuvre* (1886), roman parsemé de souvenirs du temps passé. Même si personne n'a retrouvé l'abondante production littéraire du jeune Zola, on sait que l'auteur s'est mis à écrire à l'âge de 12 ans, et qu'il s'est attaché à la création de contes de fées, dans lesquels il rêvait d'amitié éternelle et d'amour idéal. Admirateur de Musset et d'Hugo, Zola, à l'âge de seize ans, crée régulièrement des récits et des vers avec une ivresse romantique. Cependant, les embarras financiers de sa famille ne lui permettent plus de soutenir le train de vie aixois. Zola, qui a reçu un message de sa mère qui lui fait part de la situation inextricable dans laquelle elle se trouve, quitte Aix pour s'installer à Paris et entre au lycée Saint-Louis en 1858. L'arrachement à ses camarades d'enfance le plonge alors dans une profonde amertume¹¹¹.

Mais Zola n'est qu'au début d'une série d'événements difficiles qui marqueront sa vie parisienne. Après avoir échoué aux deux sessions du baccalauréat en 1859, il a le sentiment d'avoir trahi sa mère, qui a nourri de grandes espérances en son fils unique plein de promesses. Il travaille ensuite comme employé aux Docks, mais au bout de deux mois, il quitte cet emploi tout à fait monotone et machinal, peu compatible avec son ambition artistique, lui qui se nourrit de poésie romantique. Incapable de retrouver l'insouciance de la jeunesse à Aix, Zola entre ainsi dans une période difficile et tombe dans le dénuement et la vie de bohème : il habite à l'époque dans le grenier d'un hôtel meublé de Paris entre 1860 et 1861. Ces années de vaches maigres permettront

¹¹¹ « Enfin, le rapport à l'argent. Émile Zola est définitivement un jeune homme pauvre, totalement incertain du lendemain. [...] “ Monter ” à Paris en orphelin, en enfant pauvre, en provincial, en solitaire, c'est donc cumuler beaucoup de mauvaises étoiles. » (Henri Mitterand, *Sous le regard d'Olympia* ; Zola, Fayard, t. I. 1999, pp. 147-148.)

cependant à Zola de préparer patiemment le terrain de sa carrière littéraire. Il se plonge dans la lecture et découvre toute une série d'écrivains importants comme Jules Michelet, André Chénier, Shakespeare, George Sand ou encore Montaigne. Zola s'adonne également à la poésie, et s'inspire de Lamartine, de Musset, d'Hugo et de Byron. Pour lui qui vit dans l'anxiété, écrire des lettres à ses amis aixois devient son seul moyen d'épanchement durant son apprentissage solitaire à Paris. Dans ses lettres, il leur fait part de sa nostalgie d'Aix et de ses craintes face à l'avenir :

Je suis triste, bien triste, depuis quelques jours et je t'écris pour me distraire.

Je suis abattu, incapable d'écrire deux mots, incapable même de marcher. Je pense à l'avenir et je le vois si noir, si noir, que je recule épouvanté. Pas de fortune, pas de métier, rien que du découragement. Personne sur qui m'appuyer, pas de femme, pas d'ami près de moi. Partout l'indifférence ou le mépris. [...] Je doute de tout, de moi-même le premier. [...] La réalité me presse et cependant je rêve encore¹¹².

Cet appel douloureux à Cézanne révèle le premier accès d'une crise physique et morale qui le tourmentera par intermittence jusqu'à sa vieillesse. Le sentiment d'échec entraîne enfin l'apparition des symptômes de la névropathie. Désormais, Zola ne parvient plus à chasser les doutes s'agissant de son propre génie, en dépit de la confiance en sa vocation artistique. Séparé des personnes auxquelles il porte une amitié profonde et confiante, le jeune Zola est dépourvu des douceurs du foyer et de la paix intérieure, caractéristique essentielle de « l'intimité ».

Parallèlement à l'approfondissement de ses pensées à travers la lecture et la création, Zola connaît sa première désillusion sentimentale durant les derniers mois de 1860. Même si la vie de bohème s'accompagne souvent d'aventures sans lendemain, ces amours éphémères coûteront beaucoup à Zola. Citons la fameuse lettre de Zola adressée à Cézanne au début de l'année 1861, dans laquelle il raconte avec amertume l'expérience d'« une rude école, celle de l'amour réel » :

Il y a longtemps que je médite, il est temps de produire. Tout un volume, épisode par épisode, chapitre par chapitre, est classé dans ma tête ; j'ai pris la ferme résolution de me mettre à l'œuvre et de terminer ce travail vers la fin de l'été prochain. [...] Tu me demanderas peut-être pourquoi toutes ces sonnettes vides pour toi d'intérêt. C'est que je sors d'une rude école, celle de l'amour réel ; de telle sorte que je ne saurais trop aborder un sujet quelconque, tellement mon esprit se trouve abattu. [...] Je doute même de pouvoir te communiquer dans un récit de vive voix toutes les sensations douloureuses ou riantes que j'ai ressenties. [...] Un autre résultat est que je possède de

¹¹² Lettre à Paul Cézanne, 9 février 1860, *Corr.*, t. I, 1978, p. 133.

nouvelles vues sur l'amour et qu'elles me servront grandement pour l'ouvrage que je compte écrire¹¹³.

Ici, Zola fait allusion à sa liaison avec une fille prénommée Berthe, comme en témoigne la lettre que Georges Pajot, un de ses amis au lycée Saint-Louis, lui envoie le 19 novembre 1865, après avoir lu *La Confession de Claude*¹¹⁴. Malgré sa blessure profonde, Zola mentionne dès cette époque le projet d'écriture d'un récit qui comporte des événements vécus durant l'hiver de 1860-1861. Comme le déroulement détaillé de cette aventure est dissimulé dans l'ombre de l'histoire, le lecteur d'aujourd'hui n'a plus que l'héroïne créée par Zola et ses confidences voilées à ses amis d'enfance pour imaginer la figure énigmatique de cette pauvre parisienne, « fille à parties ». Dans une autre lettre à Baille, écrite cinq jours après l'aveu à Cézanne, Zola raconte d'un ton ironique la désillusion de l'amour d'« un jeune homme », comme s'il exprimait, de manière objective, un véritable pour l'amoureux qu'il fut, quitte à exorciser les images du passé :

Parmi les réalités navrantes qui viennent assombrir notre jeunesse, il en est une contre laquelle se brise chaque cœur généreux, la désillusion de l'amour. À seize ans, nous faisons de beaux rêves ; notre sang bout dans nos veines, et nous brûlons de les réaliser. [...] Hélas ! ce beau ciel ne tarde pas à s'obscurcir ; [...]

Maintenant, suppose un jeune homme désirant ramener cette misérable enfant. Il l'a rencontrée dans un bal public, ivre, appartenant à tous. Quelques mots prononcés sans suite l'auront touché ; il l'emmène et commence immédiatement la cure. [...] J'entends que notre jeune homme ne soit ni un sot, ni un jaloux ; qu'il s'y prenne avec habileté et ne lui demande pas une vertu parfaite dès le premier jour. Mais, quel que soit son amour, quelle que soit sa finesse, je puis jurer qu'il n'arrivera qu'à se faire détester¹¹⁵.

Les événements racontés dans cette lettre prémonitoire annoncent les grandes lignes de *La Confession de Claude*, roman achevé quatre ans plus tard. Zola entretient une sorte d'objectif littéraire qui le mène au roman, certes, mais au roman personnel. Secoué encore par la résonnance de l'exaltation romantique, il commence la rédaction de ce

¹¹³ Lettre à Paul Cézanne, 5 février 1861, *ibid.*, pp. 258-259.

¹¹⁴ Tout en remerciant Zola de lui avoir offert son premier roman, Pajot écrit que la lecture de ce roman a été pénible pour lui, puisqu'il a retrouvé l'aventure vécue dont il avait été lui-même le témoin : « J'ai donc dévoré ces pages qui me parlaient de cette vie brûlante de nos vingt ans. [...] Pendant quelques heures je me suis retrouvé devant la grande muraille de la rue Soufflot ; j'avais près de moi Berthe et sa robe en lambeaux. [...] Je retrouvais tes souffrances et ta pauvreté. » (Ms. N.A.F. 24.522, f° 492. Lettre citée par Henri Guillemin, Notes pour *La Confession de Claude*, in *OC*, Cercle du livre précieux, t. I, 1966, pp. 114-115.)

¹¹⁵ Lettre à Jean-Baptistin Baille, 10 février 1861, *Corr.*, t. I, pp. 263-264.

texte en 1862. L'esquisse du roman semble être achevée rapidement, mais, surchargé de travail, Zola en cesse la rédaction à mi-chemin. Rappelons que cette année marque un tournant décisif dans sa vie, car il entre chez Hachette au mois de mars et débute enfin dans la presse en 1863. Il devient le chef du bureau de la publicité à la fin de la même année.

À cette période, le souvenir semble constituer chez Zola le point de départ de l'invention romanesque. Comme nous l'avons vu plus haut, même après la vogue du romantisme, l'intérêt pour le récit biographique ne faiblit pas dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Les romanciers contemporains de Zola ne cessent de pratiquer les écrits de l'intime, à l'exemple d'Eugène Fromentin qui a publié *Dominique* en 1863, deux ans avant la parution de *La Confession de Claude*. Raconter à la fois la vie intime et les pensées profondes intimes, c'est un objectif plus ou moins commun aux romanciers qui ont hérité de l'esprit romantique mettant à l'honneur l'expression de l'individualité. Si les éléments biographiques ne justifient pas tout à fait le penchant de Zola pour le « roman intime », le projet interrompu de son premier roman atteste du moins que Zola partage plusieurs visions du monde avec ses prédécesseurs romantiques. Cependant, le travail chez Hachette lui a ouvert de nouvelles perspectives littéraires. En tant que journaliste, il prend connaissance des œuvres réalistes ou scientifiques de ses contemporains, comme Balzac, Taine ou encore Claude Bernard plus tard.

La vision artistique chez Zola devient ainsi une sorte d'amalgame de l'imaginaire romantique et de l'exactitude du réalisme. Pourtant, la vision réaliste prend l'avantage au fur et à mesure que Zola se plonge dans la lecture de documents scientifiques. Une lettre de Zola destinée au poète aixois Antony Valabrègue, datée du 18 août 1864, contient en germe sa future esthétique naturaliste. Il fait un discours ardent sur « l'écran et la création », théorie qui s'inspire de l'ouvrage d'Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, publié chez Hachette en 1864 :

L'Écran romantique est, en somme, un prisme, à la réfraction puissante, qui brise tout rayon lumineux et le décompose en un spectre solaire éblouissant.

L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et naïve. [...]

Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Écran réaliste ; il contente ma

raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité¹¹⁶.

Ce faisant, Zola s'inscrit en porte-à-faux vis-à-vis de la vision de l'artiste romantique, qui ne coïncide pas nécessairement avec la vérité objective des faits, et prend le parti de l'écran réaliste. Zola abandonne finalement ses projets d'imitations poétiques de Musset et Hugo, et s'oriente vers l'invention romanesque, puisant soit dans les souvenirs de son adolescence provençale, soit dans ses premières expériences difficiles de la vie parisienne, exploitant ces faits avec une exactitude maniaque.

Encouragé par la réaction favorable du public à son premier livre *Contes à Ninon*, paru en 1864, Zola reprend enfin le récit sur son premier amour déçu. De fait, il se lie avec Alexandrine-Gabrielle Meley, sa future épouse, au mois de décembre 1864. Cette rencontre l'a guéri de son ancienne blessure, en lui permettant d'évoquer tranquillement les souvenirs du passé en tant que sujet de son œuvre. Il écrit de nouveau à Valabrègue : « Vous ne sauriez croire combien je suis occupé ; [...] enfin, j'ai mon roman, auquel je devrais travailler, et qui, jusqu'ici, a dormi tranquillement au fond d'un tiroir. Vous comprenez que je n'écris pas toute cette prose pour les beaux yeux du public¹¹⁷. » En même temps, il témoigne son attachement aux tendances réalistes du roman de Balzac, Champfleury, Duranty et des Goncourt qui attribuent une valeur primordiale à l'observation plus qu'au souvenir sentimental. En janvier 1865, Zola se passionne pour *Germinie Lacerteux* des Goncourt, publié, selon les auteurs comme « roman vrai, sévère et pur¹¹⁸ », sur lequel il écrit un article dans le journal *Salut public de Lyon* le mois suivant¹¹⁹. Au bout de dix mois, Zola offre *La Confession de Claude* aux Goncourt, avec lesquels il entretient des relations à la fois amicales et conflictuelles dans le monde littéraire¹²⁰. Tous ces épisodes semblent témoigner de l'évolution de son point de vue

¹¹⁶ Lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, *ibid.*, p. 379.

¹¹⁷ Lettre à Antony Valabrègue, 6 février 1865, *ibid.*, p. 405.

¹¹⁸ Préface à leur première édition de *Germinie Lacerteux*, Flammarion, 1990, p. 55.

¹¹⁹ Cet article sera recueilli plus tard dans *Mes Haines*, son premier recueil d'articles publié pour la première fois en 1866 et réédité en 1879 : « Alors je ne recule devant aucun dégoût ; enthousiasmé, je me penche sur l'œuvre, saine ou malsaine, et, au-delà de la morale, au-delà des pudeurs et des puretés, j'aperçois tout au fond une grande lueur qui sert à éclairer l'ouvrage entier, la lueur du génie humain en enfantement. » (Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes haines*, in *OC*, t. I, 2002, p. 755.)

¹²⁰ « Permettez-moi, Messieurs, de vous offrir un roman que je viens de publier. J'ai cru devoir y étudier ce que la passion a de plus fatal et de plus inexplicable, et je vous en fais hommage, comme à des amants de la vérité pour lesquels j'éprouve la plus profonde sympathie. » (Lettre à Edmond et Jules de Goncourt, 7 décembre 1865, *Corr.*, t. I, p. 427.)

artistique, évolution qui le conduit à rechercher l'objectivité et la transparence du réalisme au détriment de la rêverie romantique durant la suspension de la rédaction de *La Confession de Claude*. De fait, ces deux dimensions contradictoires coexistent dans l'œuvre : l'aspiration à l'exaltation intérieure et la dénégation de la duperie romantique.

II. 1)-b) Amour et désillusion : l'expérience initiatrice du romancier postromantique

La Confession de Claude, le premier roman de Zola achevé en 1865 comprend plusieurs thèmes en commun avec les fictions du « Je » du romantisme. Bien évidemment, son titre manifeste le projet autobiographique de l'auteur, qui a eu l'intention secrète de raconter sa propre vie, d'exposer ses sentiments amers. Oscillant entre la confession et la fiction, l'œuvre se présente comme ambivalente à différents niveaux. Conçu sous forme d'autobiographie pseudonyme, ce récit fait penser à la *Confession d'un Enfant du siècle* de Musset, transposée dans un milieu sordide et misérable du peuple parisien. En même temps, on ne peut pas s'empêcher de penser aux *Scènes de la vie de bohème* d'Henri Murger (1848), ouvrage qui obtient un succès triomphal par la représentation des figures qui composent la vie de bohème¹²¹. De nos jours, on juge l'œuvre tout imprégnée de romantisme, ce qui met suffisamment en évidence la nature de ce roman épistolaire. La critique se désintéresse dans son analyse des qualités proprement littéraires de *La Confession de Claude* pour considérer l'œuvre uniquement comme une relique du passé du jeune Zola, alors profondément épris¹²². Loin s'en faut. Cette tentative de confession personnelle sous le déguisement de la fiction est d'autant plus intéressante que les leitmotifs caractéristiques de la série des

¹²¹ Il va de soi que l'amour entre un jeune homme pur et une prostituée est le thème dominant dans *Marion Delorme* (1831) de Victor Hugo et dans *La Dame aux Camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils.

¹²² Henri Guillemin est l'un des premiers qui remarque l'importance du premier roman de Zola : « je suis sûr qu'au contraire, d'un bout à l'autre de sa trajectoire, persiste, immuable, un Zola-du-fond. Et ce Zola caché, essentiel, *La Confession de Claude* en permet l'approche comme ne le fait aucun autre texte. » (Henri Guillemin, Introduction à *La Confession de Claude*, in *OC*, Cercle du livre précieux, t. I, p. 3.)

Rougon-Macquart émergent déjà dans son écriture¹²³.

La Confession de Claude prend la forme du roman épistolaire— ce qui est très rare chez Zola— et contient trente lettres d'un jeune poète Claude, adressées à ses amis en Provence. Le roman en forme de lettres constitue pour l'auteur un moyen de reproduire les sentiments des personnages de manière directe, sollicitant ainsi l'adhésion spontanée du lecteur. De fait, Zola ne définit pas cette fiction comme un « roman intime », ni comme une « autobiographie ». Cependant, ce récit partiellement romancé est incontestablement nourri de l'expérience vécue, et adopte un ton confidentiel, car l'auteur éprouve le besoin irrésistible de « divulguer le secret d'une confession ». On trouve en première page un message intime adressé à Cézanne et Baille, daté du 15 octobre 1865, signé d'Émile Zola :

Vous avez connu, mes amis, le misérable enfant dont je publie aujourd'hui les lettres. Cet enfant n'est plus. Il a voulu grandir dans la mort et l'oubli de sa jeunesse.

J'ai hésité longtemps avant de donner au public les pages qui suivent. Je doutais du droit que je pouvais avoir de montrer un corps et un cœur dans leur nudité ; je m'interrogeais, me demandant s'il m'était permis de divulguer le secret d'une confession. [...] La douleur n'a qu'un cri : l'œuvre est une plainte sans cesse répétée. J'hésitais comme homme et comme écrivain¹²⁴.

La Confession de Claude évolue ainsi vers un discours adressé à ces deux lecteurs privilégiés. Les confidences mêlées d'effusions d'amour, prenant la forme du tutoiement entre l'auteur et le lecteur, constituent l'une des caractéristiques typiques de l'écrit de l'intime. Tandis qu'un certain nombre de romans intimes laissent une large place à la fantaisie, Zola souligne la véracité de cette confession : « Cette histoire est nue et vraie jusqu'à la crudité. [...] Tout le livre est là, dans la lutte entre le songe et la réalité¹²⁵. » Cette remarque sur la lutte entre le songe et la réalité, deux pôles opposés, est importante, car Zola est sans cesse écartelé entre « l'âpre besoin du réel » et « les espérances menteuses et douces du rêve », tout au long de sa création romanesque.

¹²³ « Pour écrire les lettres mêmes qui font le roman que nous lisons, il est à l'affût de chaque manifestation visuelle qu'il puisse relater à ses amis, auxquelles *La Confession de Claude* est adressé. Il est à la fois une première incarnation du romancier expérimental tel que décrit plus haut et une première version des écrivains et observateurs des *Rougon-Macquart* : Sandoz dans *L'Œuvre*, l'écrivain anonyme de *Pot-Bouille* et surtout le docteur Pascal qui clôt *Les Rougon-Macquart*. Dans leur désir d'étudier le réel pour le reproduire ou l'expliquer, l'écrivain et le savant deviennent des observateurs professionnels. » (Soundouss El Kettani, « Première version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude* de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 79, 2005, pp. 8-9.)

¹²⁴ Émile Zola, *La Confession de Claude*, in *OC*, t. I, p. 407.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 407.

L'auteur semble tenter une sorte d'anatomie de son âme, et choisit pour sujet ce qui est contenu au plus profond de l'être. Rappelons que les écrits romanesques à la première personne suggèrent nécessairement la présence du « moi » de l'auteur, ses expériences, sa conscience et son introspection. À travers l'histoire de Claude, son double, Zola invite définitivement un lectorat restreint à y chercher une communion de pensées ou de sentiments avec lui.

Dans ses lettres, Claude raconte sa situation difficile alors qu'il vit dans la mansarde déserte d'un hôtel garni à Paris, son rêve de succès littéraire et son amour pour Laurence, sa voisine, qui devient sa première amante. Dès le début, la situation du héros, l'absence de tout cocon familial contraste avec les scènes intimes – souvent décrites dans les œuvres des intimistes – qui se déroulent dans des logis confortables et bourgeois :

Voici l'hiver : l'air, au matin, devient plus frais, et Paris met son manteau de brouillard. Voici la saison des soirées intimes. Les lèvres frileuses cherchent les baisers ; les amants, chassés des campagnes, se réfugient dans les mansardes, et, se pressant devant le foyer, jouissent, au bruit de la pluie, de leur printemps éternel.

Moi, frères, je vis tristement : j'ai l'hiver sans printemps, sans amoureuse¹²⁶.

Nulle trace ici de l'attention particulière de l'auteur pour les descriptions des milieux populaires, ni de son intérêt pour la topographie de l'espace intérieur. Concentré autour du « Je », ce récit à la première personne, présenté avec le point de vue unique du narrateur, limite le nombre des personnages et réduit les récits d'événements. Ce style diffère absolument du style adopté par Zola quelques années plus tard dans la série des *Rougon-Macquart*, dont le narrateur omniscient s'efforce de garder ses distances avec les personnages : le narrateur de *La Confession de Claude* s'identifie pour sa part parfaitement au protagoniste. Au premier abord, le héros semble être un jeune homme sensible et idéaliste, comme le montre la phrase suivante : « Puis, je reprends l'œuvre commencée, parant mes héroïnes des rayons de mes rêves¹²⁷. » Alors sous l'influence de Musset, le narrateur se présente fortement comme un héros romantique à la sensibilité frémissante.

C'est un roman non seulement sur le rêve et la désillusion d'un poète, mais encore sur une courtisane, l'amour charnel et le charme maléfique de la femme infidèle. La

¹²⁶ *Ibid.*, p. 408.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 412.

rencontre avec l'héroïne Laurence dans sa chambre nue est racontée dans la quatrième lettre. Claude contemple une fille endormie, incapable de détourner son regard de sa poitrine découverte :

Mes veines battaient d'une fièvre inconnue. Ma rêverie s'égarait, plus inquiète et plus triste. [...] Cette poitrine brutalement découverte m'a fait rougir et m'a mis au cœur une telle angoisse que j'ai cru en pleurer. J'ai eu honte pour la jeune femme, j'ai senti ma virginité s'en aller dans mon regard. Cependant, je ne pouvais détourner les yeux. [...] La fille s'est éveillée et m'a souri sans paraître étonnée de me trouver auprès d'elle. Ce sourire était vague, comme adressé à une foule, comme las d'être sur les lèvres. Elle m'a parlé, et m'a tendu les bras¹²⁸.

Fatigué de l'ombre et du silence, Claude s'éprend ainsi d'une fille issue de la classe ouvrière qui se prostitue pour vivre, même s'il ne trouve aucune beauté idéale, pureté ou intelligence en elle. À cet égard, Laurence annonce la figure de Nana, surnommée « la mouche d'or » dans *Les Rougon-Macquart*. Assurément, les premiers amours et la désillusion amère, sujets romantiques qui évoquent *Adolphe* de Constant, ne sont pas des thèmes novateurs, car une telle rencontre liée au hasard entre jeunes gens revient souvent dans les romans d'amour populaires. Cependant, l'intérêt de ce récit réside plutôt dans le processus de la dissolution des affections intimes et durables, recherchées vainement par Claude dans une vie commune misérable avec Laurence :

Oh ! frères, je souffre, je souffre. Je n'ose parler, je sens la honte me serrer à la gorge, et je ne puis que pleurer sans ôter de mon cœur le poids qui l'étouffe. [...] Dites-vous que Claude est mort, que vous ne le verrez plus, que tout est bien fini. Je préfère souffrir seul, quitte à en mourir, que de troubler votre sainte tranquillité en me déchirant devant vous, en vous découvrant ma plaie saignante¹²⁹.

C'est le refrain que le lecteur peut lire dans les lettres sans date de Claude à ses amis, remplies d'un sentiment d'immense solitude. Impossible de garder le silence, il finit par avouer ainsi : « Je trouverai quelque consolation à me montrer à nu ; je m'apaiserai lorsque je saurai que vous sanglotez avec moi. Frères, j'aime Laurence¹³⁰ ». L'absence d'affinité sur le plan de la pensée entre lui et la jeune fille ne réussit pourtant pas à l'éloigner de cette courtisane inconstante. Désormais, il regrette vivement les souvenirs de sa jeunesse éclatante, qui présente un étrange contraste avec sa situation qui lui

¹²⁸ *Ibid.*, p. 416.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 448.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 449.

apparaît comme une impasse :

Je me souviens de ces aubes blanches et humides, presque fraîches, qui mettaient dans mon être et dans les horizons une paix de suprême innocence ; je me souviens de ces soleils accablants, de cet air embrasé, lourd, éclatant, qui écrasait la terre, de ces rayons larges qui coulaient des hauteurs, comme de l'or en fusion, heure virile et forte, donnant au sang une maturité précoce et à la terre des entrailles fécondes. Nous marchions en braves enfants au milieu de ces aubes et de ces soleils, jeunes et légers le matin, plus graves, plus recueillis le soir ; [...]

J'ai encore sous les yeux ces paysages pénétrants de ma jeunesse ; je sens bien que je leur appartiens, que le peu d'amour et de vérité qui est en moi me vient de leur tranquille passion¹³¹.

Cette esquisse de paysages horizontaux décrits par Claude évoque l'étendue horizontale du champ vert, décrite au début de *La Fortune des Rougon* (1871), premier volume de la série des *Rougon-Macquart*. Ces images vives du temps passé, dont l'effet est à la fois pittoresque et symbolique, nous révèlent une esthétique qui accentue le contraste entre la fécondité printanière de la Provence et la stérilité hivernale de Paris, l'un des leitmotifs essentiels dans les œuvres de Zola.

Bien que Laurence exerce une force sexuelle irrésistible sur Claude, elle est indifférente à l'infortune de sa vie, et se satisfait de sa condition misérable. De fait, Claude aime Laurence, « sa vierge enfant », tout en reconnaissant qu'elle est souillée, et il goûte secrètement un plaisir pervers à se railler : « Je rêvais le luxe, et je n'ai plus même un morceau de toile pour me couvrir ; je rêvais la virginité, et j'aime une femme impure¹³². » Laurence l'effraie, l'éblouit, l'empoisonne par sa force physique qui séduit et corrompt le narrateur. À cet égard, cette héroïne semble nous dessiner un modèle prémonitoire de cette lignée de femmes maléfiques qui peuple *les Rougon-Macquart* :

N'ai-je pas parlé de rédemption ? Je voulais que Laurence redevînt vierge. La sottise ! Il était bien plus simple que je devinsse indigne. Aujourd'hui nous nous aimons. La misère nous a fiancés, et nous nous sommes mariés dans l'agonie. J'aime Laurence laide et impure, j'aime Laurence dans ses lambeaux de soie, dans son affaissement de brute. Je ne veux pas d'une autre Laurence, je ne veux pas d'une innocente, âme blanche et visage rose¹³³.

À l'instar des héros romantiques, Claude fait l'expérience d'une relation intime qui s'avère pourtant illusoire et, sous l'influence d'un milieu parisien corrompu, se

¹³¹ *Ibid.*, p. 450.

¹³² *Ibid.*, p. 452.

¹³³ *Ibid.*, p.455.

décompose. Accablé de l'écart insurmontable entre l'imaginaire romantique et la réalité implacable, Claude en est arrivé à dénoncer d'un ton mordant les œuvres des « poètes de la jeunesse », renvoyant ici implicitement aux figures féminines créées par Musset et Murger. Il est bien probable que l'auteur lui-même manifeste cette contestation décisive à l'encontre de la domination du romantisme sur la représentation de l'amour idéal, qui voile et déforme la facette écrasante de l'amour charnel :

Vous les connaissez toutes, les Mimi Pinson et les Musette, vous les avez rêvées à seize ans, peut-être même les avez-vous cherchées. Leurs amants ont été prodigues ; ils leur ont accordé la beauté et la fraîcheur, la tendresse et la franchise ; ils en ont fait des types pénétrants de libre amour, d'éternelle jeunesse ; ils les ont imposées à notre cœur, ils se sont plu à se tromper eux-mêmes. Ils mentent, ils mentent, ils mentent¹³⁴.

À la différence des héroïnes des auteurs romantiques, Laurence ne saurait être loin s'en faut la muse du poète. Bien au contraire, elle pousse peu à peu Claude à reconnaître en lui des vices inconnus comme la paresse d'esprit, le rejet du travail, ou encore la crise de jalousie. De fait, le personnage de Laurence est représenté comme une sorte de figure antithétique de la grisette ingénue, idéalisée chez les romantiques. Laurence finira par tromper le narrateur avec Jacques, un ancien camarade aixois de Claude, mettant ainsi un terme à leur liaison intime. La dernière lettre du roman se termine par la méditation nocturne de Claude devant le cadavre de Marie, autre jeune courtisane succombée à la tuberculose, abandonnée par Jacques :

Toute la nuit, j'avais eu devant les yeux les espaces noirs, troués par les rayons jaunes des étoiles ; j'avais sondé vainement l'infini du gouffre sombre, m'effrayant de ce calme immense, de ce néant insondable. Ce calme, ce néant se sont éclairés ; les ténèbres ont frémi et se sont repliées lentement, laissant voir leurs mystères ; l'effroi de l'ombre a fait place à l'espérance de la clarté naissante. Tout le ciel s'est enflammé peu à peu ; il a eu des teintes roses, douces comme des sourires ; il s'est creusé dans la lumière pâle, laissant voir Dieu à cette heure matinale et transparente. Et moi, seul, en face de ce déchirement de la nuit, de cette naissance lente et majestueuse du jour, je me suis senti au cœur une force jeune, invincible espoir immense.

Frères, c'était l'aurore¹³⁵.

Notons que cette dernière scène introspective établit un lien fort entre l'aspiration de Claude au sublime et sa fragilité éprouvée. Au début du roman, la fenêtre de sa chambre dépouillée symbolise le caractère misérable de sa condition, sa solitude et ses

¹³⁴ *Ibid.*, p. 470.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 507.

souffrances. L'aurore, qui pénètre par la fenêtre au dernier moment, crée un effet de catharsis, comme si le héros était exorcisé de ses souillures morales, et retrouvait l'espoir de revenir à sa vocation artistique, à travers l'initiation douloureuse de l'amour charnel.

En fin de compte, la volonté de l'exhibition du « moi » intime et secret est le motif principal de ce récit personnel. Rappelons que ce qui est caractéristique dans le « roman intime » est qu'il raconte, sous le déguisement de la fiction, l'histoire de son auteur, ou d'une crise expliquant la destinée de celui-ci. Ses confessions indirectes et voilées, correspondant à la volonté de se délivrer de certains traumatismes par l'imaginaire, sont chargées d'une fonction cathartique. C'est exactement ce que Zola cherche à réaliser à travers *La Confession de Claude*. Il a utilisé certains éléments du réel – personnages, lieux, situations – comme matériaux de l'œuvre romanesque, chargeant le texte de transposer ses peurs et ses obsessions. À travers le rapport entre Claude et Laurence, nous retrouvons le jeune Zola, hésitant entre la rêverie bohémienne et l'intérêt qu'il porte à la réalité crue, entre l'influence du romantisme et l'admiration pour Balzac et les Goncourt. Par ailleurs, tout au long de sa carrière, Zola est sans cesse tiraillé entre ces deux tendances contradictoires : la confiance en la modernité d'un côté, et l'aspiration secrète à l'imaginaire de l'autre. Autrement dit, sa création littéraire est le fruit de la fusion de ces deux tendances conflictuelles. Tout en utilisant la création littéraire comme exutoire dans les moments douloureux, Zola pratique « l'auto-analyse » à travers son discours romanesque dans lequel il fait son examen de conscience, tout comme les écrivains intimistes du XIX^e siècle. Désormais, il cherchera à peindre par intermittence l'histoire d'un « moi » moderne en conflit, marquée par une réflexion sur ses pensées intérieures.

Il convient d'analyser maintenant l'accueil fait à ce roman que Zola lui-même juge maladroit et insatisfaisant¹³⁶. En dépit de quelques maladresses structurales, *La*

¹³⁶ « Il est faible en certaines parties, et il contient encore bien des enfantillages. L'élan manque par instants, l'observateur s'évanouit, et le poète reparaît, un poète qui a trop bu de lait, et mangé trop de sucre. L'œuvre n'est pas virile ; elle est le cri d'un enfant qui pleure et qui se révolte. Je vous parlais d'habileté, tout à l'heure : mon livre est tout à la fois une habileté et une maladresse. Il a été aussi mal accueilli que mes *Contes* avaient été bien reçus. J'ai récolté des coups de fêrule à droite et à

Confession de Claude annonce plusieurs thèmes remarquables dans les romans ultérieurs, à savoir le contraste à la fois simple et dynamique entre le rêve et le désespoir, le corps et l'âme, la vie et la mort ou encore l'ombre et la lumière. « Claude » deviendra par la suite le pseudonyme que Zola utilise pour signer toute une série de critiques d'art parue dans *L'Événement*, dont la fameuse défense d'Édouard Manet. Quelques années plus tard, Zola invente également le personnage de Claude Lantier, le premier et le dernier artiste dans « l'Arbre généalogique » de la famille Rougon-Macquart. Il va sans dire que les souvenirs de jeunesse racontés dans *La Confession de Claude* reviennent dans *L'Œuvre*, roman achevé vingt ans plus tard. La personnalité contradictoire de Claude, qui fonctionne comme un miroir de l'identité de son auteur, devient la matrice essentielle de la figure récurrente des jeunes hommes douteux, angoissés et souffrants dans *Les Rougon-Macquart*.

Il serait absurde de faire de *La Confession de Claude* une vérité totalement transparente, non enjolivée. En réalité, Zola reste dans le monde littéraire parisien tandis que Claude, son double, décide de retourner dans sa patrie à la fin du roman pour se régénérer dans l'air provençal. Zola avance ainsi pas à pas pour réaliser son ancienne ambition d'acquérir la gloire littéraire. La réaction du public à l'égard de *La Confession de Claude* sera timide comparée à la réaction de ce même public lors de la publication des *Contes à Ninon*, son livre précédent. Les critiques trouvent que le sujet est cru et invraisemblable. Dans son compte rendu, publié le 30 décembre 1865, Barbey d'Aurevilly juge la plume réaliste dégoûtante : « On se permet les détails les plus dégoûtants qu'une plume réaliste ait écrits encore, et on brasse voluptueusement pendant trois cent vingt pages, ce que Cambronne plus concis jetait, en un seul mot, à la tête de l'ennemi !¹³⁷ » Le Parquet, qui va jusqu'à mettre en doute la moralité de l'auteur, contraint Zola à quitter la Librairie Hachette à la fin du mois de janvier 1866¹³⁸. En

gauche, et me voilà perdu dans l'esprit des gens de bien. Là est la maladresse. Mais aujourd'hui je suis connu, on me craint et on m'injurie ; aujourd'hui je suis classé parmi les écrivains dont on lit les œuvres avec effroi. Là est l'habileté. » (Lettre à Antony Valabrègue, 8 janvier 1866, *Corr.*, t. I, p. 434.)

¹³⁷ Une note ajoutée par Colette Becker à la lettre de Zola à Grégory Ganesco, 31 décembre 1865, *ibid.*, p. 430.

¹³⁸ Le procureur général fait un rapport sur le roman en question au Garde des Sceaux, daté du 2 décembre 1865 : « Quoi qu'il en soit, la donnée de l'ouvrage n'est pas immorale. Ce que l'auteur s'est proposé, c'est de dégoûter la jeunesse de ces liaisons impures où elle se laisse entraîner sur la foi des poètes qui ont idéalisé les amours de la bohème. » L'enquête conduisait l'auteur à conclure

dépit de son appartenance au genre du « roman intime », *La Confession de Claude* expose Zola à un ensemble de reproches immérités pour le plonger dans une bataille littéraire qui durera jusqu'à la fin de sa carrière.

II. 2) La période de crise à partir de l'année 1880

II. 2)-a) Le naturalisme dans une impasse ?

Après avoir retracé la période d'apprentissage du jeune Zola, il convient à présent de s'intéresser à ses activités multiples en tant que romancier naturaliste ainsi qu'à l'évolution de sa théorie littéraire qui le conduit à rompre avec le romantisme dans les années 1870. *Thérèse Raquin*, qui paraît en 1867 et succède à *La Confession de Claude*, a provoqué une réaction brutale de la part du public et fait scandale. Pour la critique, *Thérèse Raquin*, qui traite de l'adultère et du meurtre d'un couple, est un roman abominable. Les intentions purement « scientifiques » de Zola, qui prétend s'appuyer sur des lois physiologiques, ne sont jamais prises en considération. Voici la façon dont Zola met en garde son lecteur dans sa célèbre préface à la deuxième édition :

Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. [...] L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi. [...] Mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à poser et à résoudre certains problèmes : [...] J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres¹³⁹.

À la différence du style de la « confidence intime » adopté dans son premier roman, le

que Zola « n'a pas opinion politique tranchée et son ambition paraît être avant tout littéraire ». (Document cité par Henri Guillemin, Notes pour *La Confession de Claude*, in *OC*, Cercle du livre précieux, t. I, pp. 118-119.)

¹³⁹ Émile Zola, Préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, pp. 24-25.

regard anatomiste de l'auteur analyse des personnages fictifs pris en tant que « sujet » sur une table de dissection. Influencé par le développement de la science et le positivisme de l'époque, Zola est reconnu comme l'un des romanciers réalistes les plus conscients de l'interaction entre la science et la littérature moderne. De fait, sa prise de position contre la littérature de la subjectivité est déterminée par deux raisons principales : l'influence externe du savoir scientifique et la revendication interne d'une théorie novatrice de la littérature, distincte du romantisme. Le 14 décembre 1868, Zola, admirateur de *Germinie Lacerteux*, rend visite pour la première fois aux frères Goncourt. Voici la description que nous donnent les deux frères du jeune Zola qui vient de publier son troisième roman et qui leur parle des difficultés qu'il rencontre dans sa vie, de la nécessité où il se trouve de gagner de quoi faire vivre sa mère et lui :

Un peu taillé en toute sa personne comme ses personnages, qu'il fait de deux types contraires, ces figures où il mêle le mâle et le féminin ; et au moral même, laissant échapper une ressemblance avec ses créations d'âmes aux contrastes ambigus.

Le côté qui domine, le côté maladif, souffrant, ultra-nerveux, approchant de vous par moments la sensation pénétrante de la victime tendre d'une maladie de cœur. Être insaisissable, profond, mêlé, après tout ; douloureux, anxieux, trouble, douteux¹⁴⁰.

Cette description rapide des frères Goncourt a le mérite d'attirer l'attention sur la personnalité même de Zola. Le romancier est représenté comme un convive fidèle, dévoré d'ambition, mais quelque peu nerveux, anxieux et en proie au doute. C'est exactement l'image vivante du héros dans *La Confession de Claude*. À l'occasion de ce dîner, Zola fait état de son projet d'écrire une *Histoire naturelle et sociale d'une famille*, future série des *Rougon-Macquart*, qui va l'occuper pendant près de vingt-cinq ans.

Au cours de cet hiver 1868-1869, Zola se plonge dans des lectures scientifiques ; le *Traité de l'hérédité naturelle* (1847-50) du Docteur Prosper Lucas lui fournit en particulier les schémas de la génétique qu'il applique aux générations successives des Rougon et des Macquart. Il compose le « Premier Plan », qui prévoit dix romans, et qu'il remet à l'éditeur Albert Lacroix en 1869¹⁴¹. Le 27 août 1870, Edmond de Goncourt exprime ainsi les gémissements hypocondriaques de Zola en dépit de son ambition grandiose :

¹⁴⁰ Les Goncourt, 14 décembre 1868, *Journal*, *op. cit.*, t. II, p. 186.

¹⁴¹ En mai 1869, Zola s'arrête au premier volume de la série, *La Fortune des Rougon*, dont la publication dans le *Siècle* sera interrompue par la guerre et qui paraîtra en 1871.

Zola vient déjeuner chez moi. Il me parle d'une série de romans qu'il veut faire, d'une épopée en dix volumes, de *l'Histoire naturelle et sociale d'une famille* qu'il a l'ambition de tenter, avec l'exposition des tempéraments, des caractères, des vices, des vertus, développés par les milieux et différenciés comme les parties d'un jardin où il y a de l'ombre, où il y a du soleil.

Il me dit : « Après l'analyse des infiniment petits du sentiment, comme elle a été exécutée par Flaubert dans *Madame Bovary*, après l'analyse des choses artistiques, plastiques, nerveuses, comme vous l'avez faite, après ces *œuvres-bijoux*, ces volumes ciselés, il n'y a plus de place pour les jeunes, plus rien à faire, plus à constituer, à construire un personnage. Ce n'est que par la quantité des volumes, la puissance de la création qu'on peut parler au public¹⁴².

Tout en définissant son attitude à l'égard de la création artistique, comparable à la construction d'une architecture monumentale, Zola éprouve pourtant le sentiment que « tout avait déjà été dit », sentiment plus ou moins partagé par la génération postérieure des maîtres réalistes. En 1873, Zola commence à se joindre aux soirées du groupe des « auteurs sifflés » où se réunissent Flaubert, Edmond de Goncourt, Ivan Tourgueniev, et Alphonse Daudet. Il va de soi que Zola respecte particulièrement Flaubert, grand maître du réalisme, connu pour son esthétique de l'impersonnalité, qui a encouragé régulièrement son disciple et a apprécié chaque volume de la série des *Rougon-Macquart*. L'auteur de *Madame Bovary* interdit résolument à l'artiste de mêler explicitement à son œuvre le discours personnel. Il est intéressant de constater que Flaubert et Zola, deux romanciers réalistes dont les premiers romans étaient autobiographiques, aboutissent au déni de la subjectivité et au rejet de l'« hypertrophie du moi » du romantisme. Cependant, il existe un décalage curieux chez Zola entre son discours public contre l'écriture du « moi », et son discours intime, cherchant sans cesse un moyen d'épanchement.

Dans son journal en date du 3 juin 1872, Edmond de Goncourt décrit de nouveau un Zola assombri, mélancolique, voire névrosé, tantôt comme un « aimable malade », tantôt comme un « gras et bedonnant garçon », parlant du tremblement de ses doigts, d'une maladie de cœur en germe, d'une menace d'un rhumatisme articulaire, en somme, de tous ses troubles physiques¹⁴³. Si l'on lit les passages du journal d'Edmond de Goncourt en date du 25 janvier 1875, cette idée fixe chez Zola semble s'aggraver au fur

¹⁴² Les Goncourt, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 271.

¹⁴³ « – Il le faut, répète-t-il [Zola], et ne croyez pas que j'aie de la volonté, je suis, de ma nature, l'être le plus faible et le moins capable d'entraînement. La volonté est remplacée chez moi par l'idée fixe, – l'idée fixe qui me rendrait malade, si je n'obéissais pas à son obsession. » (*Ibid.*, p. 515.)

et à mesure pour se transformer en véritable obsession :

« Zola, seriez-vous par hasard gourmand ? »

— Oui, me dit-il, c'est mon seul vice ; et chez moi, quand il n'y a pas quelque chose de bon à dîner, je suis malheureux, tout à fait malheureux. Il n'y a que cela ; les autres choses, ça n'existe pas pour moi... [...]

« Eh bien, voulez-vous que je vous parle là, du fond du cœur ? s'exclame Zola. Vous me regarderez comme un enfant, mais tant pis ! Je ne serai jamais décoré, je ne serai jamais de l'Académie, je n'aurai jamais une de ces distinctions qui affirment mon talent. Près du public, je serai toujours un paria, oui, un paria ! »

Et il répète quatre ou cinq fois : « Un paria ! » [...]

Zola est en veine d'expansion. Ce gros garçon, plein de naïveté enfantine, d'exigences de putain gâtée, d'envie légèrement socialiste, continue à nous parler de son travail, de la ponte quotidienne des cent lignes, qu'il s'arrache tous les jours ; de son cénobitisme, de sa vie d'intérieur, qui n'a de distraction, le soir, que quelques parties de dominos avec sa femme ou la visite de compatriotes¹⁴⁴.

Ces témoignages précieux de la part d'Edmond de Goncourt suffisent à mettre en relief le discours de Zola, tirillé sans cesse entre l'espoir et le désespoir. Si Edmond de Goncourt juge souvent sévèrement Zola, les faits rapportés par ce dernier concordent avec les notes de Paul Alexis, le plus fidèle ami de Zola, qui insistent sur le doute perpétuel du romancier s'agissant de son talent. Zola souffre de « la continuelle sensation d'être un débutant » :

Son premier mouvement est tout autre : pessimiste, porté à voir les choses en noir, il croira sans cesse qu'il n'a rien fait, que tout va pour lui de mal en pis, qu'il est le plus infortuné des hommes. [...]

Bien portant, il se croit malade. Auteur de livres qui sont dans toutes les mains, il ne peut se relire lui-même. Arrivé, il a la continuelle sensation d'être un débutant. Célèbre, il se met chaque matin devant sa table avec l'appréhension de ne plus pouvoir écrire deux lignes. Doutant sans cesse de lui, se traitant d'idiot à chaque minute, voilà que la bêtise d'autrui le fait bondir. [...] Enragé, dit-on, contre les autres ; enragé bien davantage contre lui-même¹⁴⁵.

De fait, le mouvement créateur contradictoire de Zola s'explique en partie par ses doutes au sujet de son propre talent de romancier. Par opposition avec le ton provocateur et polémique de ses écrits journalistiques, le discours privé du romancier porte la trace de son angoisse intérieure. Il s'obstine à raconter à ses amis l'époque noire de sa jeunesse, ses amertumes liées à une vie monotone, les injures qui lui sont adressées et les infirmités de son propre corps. Plus paradoxalement encore, la

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 620-621.

¹⁴⁵ Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Maisonneuve et Larose, coll. « Paroles d'ami », 2001, pp. 208- 209.

conscience de son infériorité, exprimée par le mot « paria », semble être le moteur principal qui le pousse sans cesse à la création.

Après avoir passé une période d'apprentissage à Paris, enrichie par la fréquentation des écrivains contemporains, Zola aspire ensuite à rechercher une intimité paisible, éloignée du tumulte urbain, afin de s'adonner à la création littéraire. En 1879, les Zola s'installent à Médan, maison achetée l'année précédente, qui devient une sorte de sanctuaire du groupe naturaliste¹⁴⁶. Désormais, Zola se dégage de la génération des « disciples » de Flaubert et de Goncourt, deux patriarches réalistes, comme s'il se mettait enfin au rang des maîtres. À l'intérieur de son séjour confortable, Zola réunit autour de lui les amis proches et composent un cercle d'intimes, constitué principalement de ses « disciples » : Paul Alexis, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, Léon Hennique et Henry Céard. Timide face à des inconnus lors de réunions mondaines, Zola est particulièrement attaché à l'intimité familiale et à une sociabilité restreinte tout au long de sa vie¹⁴⁷. À cet égard, sa façon de constituer le microcosme de son foyer reflète parfaitement la vision bourgeoise de l'époque à l'égard de la vie privée, valorisant les douceurs de la paix intérieure et l'espace de la méditation solitaire.

Parallèlement au changement et à la reconstitution de sa vie privée, Zola est obligé de surmonter encore quelques obstacles pour acquérir une notoriété dans sa vie publique en tant que « romancier naturaliste ». Le malentendu du public trouve son point culminant au moment de la publication du *Roman expérimental* en 1880. Dans cet article, Zola commence son argumentation par la question suivante : « Avant tout, la première question qui se pose est celle-ci : en littérature, où jusqu'ici l'observation paraît avoir été seule employée, l'expérience est-elle possible ?¹⁴⁸ » Zola se propose de

¹⁴⁶ « L'intérêt pour le récit biographique est énorme au XIX^e siècle. On recherche et on conserve avec avidité les documents du passé, et pour le présent, on fait de même ; chaque écrivain, dans ses lettres, ses journaux intimes, sait qu'il se prépare au futur, à la lecture de la postérité. Zola est parfaitement conscient de l'enjeu, et s'y prépare. Il le sait, il l'éprouve – ses romans, par l'intervention qu'ils font dans le champ littéraire, prêtent à la calomnie, à l'injure. [...] Médan va être un facteur d'unité et d'intégration. Dans Médan, Zola trouve une image de lui-même, un symbole, un lieu de métaphores descriptives. » (Alain Pagès, « Le Mythe de Médan », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 55, 1981, pp. 37-38.)

¹⁴⁷ « Un fond de timidité naturelle l'empêchera de briller dans un salon. [...] Mieux vaut dès lors ne pas se déranger, rester en pantoufles au coin de son feu, au milieu d'un petit cercle d'intimes, devant lesquels, sans chercher à briller, on pourra tout dire. [...] Alors, il est vraiment lui-même : affectueux, modeste, s'intéressant à vous, sachant écouter, faire cas de votre pensée, vous laissant aussi pénétrer aux plus intimes replis de la sienne [...]. » (Paul Alexis, *op. cit.*, pp. 202-203.)

¹⁴⁸ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, in *OC*, t. IX, 2004, p. 326.

transposer la méthode d'observation et d'expérimentation, introduite avec la vivisection, de Claude Bernard (1813-78) en littérature. En fait, la lecture de l'œuvre de ce professeur en médecine, intitulée *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), a constitué une illumination pour Zola. Par le biais de la théorie de Bernard, il formule sa fameuse théorie du « roman expérimental », défini comme « une conséquence de l'évolution scientifique du siècle¹⁴⁹ », en poussant aussi loin que possible le parallèle entre l'activité du romancier et celle du médecin :

Il n'y a encore ici qu'à changer les mots de médecin expérimentateur, par ceux de romancier expérimentateur, et tout ce passage s'applique exactement à notre littérature naturaliste. Le *circulus* social est identique au *circulus* vital : dans la société comme dans le corps humain, il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de telle sorte que, si un organe se pourrit, beaucoup d'autres sont atteints, et qu'une maladie très complexe se déclare. Dès lors, dans nos romans, lorsque nous expérimentons sur une plaie grave qui empoisonne la société, nous tâchons de trouver le déterminisme simple initial, pour arriver ensuite au déterminisme complexe dont l'action a suivi¹⁵⁰.

Désormais, c'est en tant que « chef » du mouvement naturaliste que Zola prendra part aux combats intellectuels puisqu'il continue d'être l'objet de violentes diatribes de la part de ses contemporains qui s'en prennent à ses discours polémiques. De fait, l'esthétique du roman naturaliste qui avait l'ambition théorique de tout explorer et de tout dire, s'est très vite figée. Ferdinand Brunetière, critique illustre et adversaire résolu de Zola, insiste avec dédain sur les contradictions manifestes de la théorie du naturalisme¹⁵¹.

Le caractère illusoire de l'argumentation de Zola embarrasse toujours les chercheurs de nos jours. Henri Mitterand affirme que le romancier ne peut mener d'expérience sur les personnages, au sens rigoureux du terme¹⁵². Cependant, il serait injuste de considérer sa théorie littéraire comme une « excroissance momentanée »,

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 333.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 335-336.

¹⁵¹ « Expérimenter sur Coupeau, ce serait se procurer un Coupeau qu'on tiendrait en chartre privée ; [...] et qu'on ouvrirait sur la table de dissection aussitôt qu'il présenterait un cas d'alcoolisme nettement caractérisé. Il n'y a pas autrement, ni ne peut y avoir, expérimentation, il n'y a qu'observation. » (Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1883, p.108.)

¹⁵² « Oui, la théorie, un peu trop vite calquée sur l'ouvrage de Claude Bernard, était fragile. Mais aussi bien, ce serait une erreur de perspective de réduire le naturalisme à la théorie du roman expérimental, qui n'en fut ni l'idée maîtresse, ni l'idée constante, mais seulement une excroissance momentanée. » (Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2002, pp. 27-28.)

selon l'expression d'Henri Mitterand, en raison de l'anachronisme de ses connaissances scientifiques sur les lois de l'hérédité. Il convient de remarquer que le naturalisme de Zola se donnait pour objet de dévoiler le déterminisme social et héréditaire à l'œuvre dans la société moderne. Le véritable intérêt de sa théorie réside dans la mise en question de la libido latente dans le corps humain, à savoir le désir, la sexualité, la pulsion et la folie. Henri Mitterand explique que l'influence de la pensée et de la méthode biologiques a donné au naturalisme romanesque son aspect le plus novateur : « La vérité moderne de Zola est celle qu'aucun de ses devanciers n'avait osé exposer avec la même franchise¹⁵³. »

Dans cette perspective, il ne serait pas injuste de supposer que Zola partage un intérêt commun à certains romanciers intimistes, cherchant à dévoiler l'intimité d'une personne, les secrets les plus intimes de sa vie privée et à disséquer jusqu'à la conscience intérieure d'un individu. Dans les années 1870, Zola continue d'appliquer son nouveau procédé du roman moderne, où l'écrivain s'efface le plus possible, en opposition à la vogue de l'écrit autobiographique des écrivains intimistes. C'est donc à travers ses confidences à ses amis intimes que le romancier cherche à libérer ses sentiments, refoulés dans son œuvre. Dans les années 1880, Zola semble toutefois chercher à réconcilier l'exigence de l'objectivité et le désir intrinsèque de l'épanchement à travers la création littéraire¹⁵⁴. Il semble donc que l'on puisse établir l'existence d'un lien entre les expériences intimes et douloureuses de Zola à cette époque et l'éventuel aspect introspectif des *Rougon-Macquart*, à partir de 1880.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁴ « – Un mari d'une conduite exemplaire », dira Alexis. D'abord parce qu'il aime Alexandrine, sa compagne en tous les sens du terme, compagne des mauvais jours, des espoirs et des succès, recours face aux déceptions et aux doutes. Et aussi parce que ses choix professionnels, littéraires, et éthiques exigent une discipline absolue – et un confort domestique sans accroc. Il ne se débonde, se défoule, qu'en rêves, et en paroles. Car il se débonde tout de même, et selon deux voies : derrière les portes closes du dîner des Auteurs sifflés, dont Goncourt se fait le greffier, et dans les pages de ses romans. » (Henri Mitterand, *L'Homme de Germinal* ; Zola, Fayard, t. II, 2001, p. 206.)

II. 2)-b) Mort du maître, mort de la mère

Comme nous l'avons observé, en 1880, la campagne du naturalisme menée par Zola connaît un retentissement énorme, notamment grâce aux succès de *Nana* et du *Roman expérimental*, œuvres qui deviennent célèbres mais qui suscitent une critique acerbe dans le monde littéraire. La même année, Guy de Maupassant, son disciple prometteur, débute brillamment avec *Boule de Suif*, nouvelle recueillie dans les *Soirées de Médan*, ouvrage collectif écrits par les cinq membres du groupe « naturaliste » réunis chez Zola. Ces événements glorieux seront toutefois rapidement éclipsés par une série de malheurs inattendus qui viendront affecter la vie privée de Zola. L'année du triomphe du naturalisme est donc – ironie du sort – l'année la plus douloureuse de Zola sur le plan privé.

Plusieurs études biographiques témoignent de l'enrichissement personnel de Zola au début des années 1880 et en raison de la célébrité acquise suite à la campagne du naturalisme. Comme en témoignent les scènes de dîner bourgeois chez le romancier Sandoz décrites dans *L'Œuvre*, le seul « vice » du maître de Médan, étranger à la débauche, est la gourmandise. Alexandrine, son épouse, cuisine très bien et permet à Zola de satisfaire son goût pour la bonne chair. Si l'on en croit l'aveu de Zola à Edmond de Goncourt, dans la paix monotone qui règne en permanence chez les Zola, son seul désir de manger de la bonne nourriture contrebalance une tendance constante à la névrose au sein d'une vie atone. Fatigué par le travail et par son obésité, Zola se sent pourtant envahi par un irrésistible pessimisme et souffre en permanence, depuis sa jeunesse, de crises de névrose. On trouve dans le journal des Goncourt quelques témoignages de ces crises psychologiques traversées par Zola, en particulier le passage du 22 avril 1880, qui décrit un dîner chez l'auteur : « Zola est triste, triste d'une tristesse qui donne à son rôle de maître de maison quelque chose de somnambulesque. [...] Pourquoi ce navrement au milieu de cet immense succès ?¹⁵⁵ »

L'année 1880 est assombrie par des deuils cruels pour Zola car il est accablé par les décès successifs de certains êtres chers. D'abord, Edmond Duranty, romancier réaliste et ami de Zola depuis l'époque de la librairie Hachette, meurt le 9 avril 1880¹⁵⁶. Mais la

¹⁵⁵ Les Goncourt, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 861.

¹⁵⁶ Zola rend un hommage émouvant au romancier disparu dans *Le Voltaire* du 12 avril 1880 : « Les

mort de Flaubert le 8 mai 1880, maître littéraire de Zola, est une expérience très douloureuse. Aux yeux de la génération naturaliste, l'esthétique réaliste de Flaubert, fondée sur la théorie proposée par Balzac, s'est élevée à la perfection avec *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*. Soutien indéfectible du combat littéraire de son disciple, Flaubert, surnommé le « vieux » par le groupe naturaliste, se montre enthousiaste à la lecture de *Nana* dans une lettre en date du 15 février 1880, trois mois avant sa mort : « Les mots *nature* foisonnent ; et la fin, la mort de *Nana*, est *michelangelesque* ! [...] *Nana* tourne au Mythe, sans cesser d'être réelle. Cette création est *Babylonienne*¹⁵⁷. » Zola, quant à lui, rend hommage à *L'Éducation sentimentale*, dans un article écrit en 1879, en y voyant un « modèle du roman naturaliste ».

Accablé par la mort subite du « vieux », Zola écrit une longue nécrologie à propos de son voyage sinistre à Rouen pour l'enterrement de Flaubert et de ses obsèques dans *Le Message de l'Europe* de juillet 1880 :

Nous l'avons laissé si gai, si bien pourtant, dans la joie du livre qu'il finissait ! Aucune mort ne pouvait m'atteindre ni me bouleverser davantage. Jusqu'au mardi, jour des obsèques, il est resté devant moi ; il me hantait, la nuit surtout ; brusquement, il arrivait au bout de toutes mes pensées, avec l'horreur froide du plus jamais. [...]

Cependant, Daudet et moi, nous nous étions rangés au bord du chemin, sans une parole et très pâles. Nous n'avions pas besoin de parler, notre pensée fut la même, quand les roues du corbillard nous frôlèrent : c'était le « vieux » qui passait ; et nous mettions dans ce mot toute notre tendresse pour lui, tout ce que nous devons à l'ami et au maître. Les dix dernières années de notre vie littéraire se levaient devant nous¹⁵⁸.

Deux semaines plus tard, dans une lettre adressée à Maupassant qui lui avait appris la mort du maître, Zola évoque avec amertume l'image obsédante de Flaubert dans ses songes¹⁵⁹. Ce décès déclenche une lente dissolution du groupe réaliste réuni autour de

lettres modernes viennent de perdre un romancier de grand talent. Edmond Duranty est mort hier à la maison Dubois, dans sa quarante-septième année, emporté par un véritable coup de foudre. [...] Je l'ai vu mourir, navré de tristesse, et j'écris ces quelques lignes dans l'angoisse du spectacle de cet homme qui s'en va avant son heure, et lorsqu'il n'avait pu encore imposer sa supériorité à la bêtise humaine. » (Émile Zola, « Revue dramatique et littéraire », *Le Voltaire*, 12 avril 1880, in *O.C.*, t. IX, 1993, p. 528.)

¹⁵⁷ Lettre à Émile Zola, 15 février 1880, Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. V, pp. 833-834.

¹⁵⁸ Émile Zola, « L'Homme », *Les Romanciers naturalistes*, in *O.C.*, t. X, pp. 521-522.

¹⁵⁹ « Moi aussi, je ne puis me débarrasser de la grande image de Flaubert. Le soir, avant de m'endormir, je le vois constamment. Enfin, comme vous le dites, il faut bien s'accoutumer à la mort, car elle va désormais nous prendre chaque jour un peu des autres et de nous-mêmes. » (Lettre à Guy de Maupassant, 24 mai 1880, *Corr.*, t. III, p. 465.)

Flaubert, constitué de Goncourt, Daudet, Tourgueniev et Zola. Comme en témoigne le journal d'Edmond de Goncourt, la divergence de leurs esthétiques et de leurs caractères se révèle peu à peu, et le cercle n'a alors plus de raison d'être après le décès de Flaubert, figure fédératrice du groupe.

À la même époque, Zola est douloureusement frappé par une autre mort : celle de sa mère Émilie, le 17 octobre 1880. Émilie Zola est non seulement une mère tendre et affectueuse, mais aussi une femme indépendante. Elle ne s'est jamais remariée depuis la disparition de son mari, François, décédé le 27 mars 1854. Vivant à côté de son fils depuis leur installation à Paris en 1858, la réussite de son fils est son unique préoccupation. Nous pourrions trouver partiellement en elle l'image de Félicité Rougon par exemple, mère énergique et maligne dans *La Fortune des Rougon*, jamais rassurée, sauf lorsqu'elle prend seule en charge l'organisation de la maison. Même si Émilie et Alexandrine, les deux femmes qui entourent Zola entrent parfois en conflit, en raison d'une sorte de rivalité sous-jacente, toutes deux se lient, pendant une dizaine d'années, d'une relation d'affection sincère. Cependant, les derniers jours de la vie d'Émilie à Médan sont d'autant plus pénibles que cette dernière sombre dans un délire paranoïaque, due à une maladie cardiaque avec hydropisie que les médecins n'avaient pas prévue. Au cours de son agonie, elle se montre étrangement indifférente à l'égard de son fils. Émilie va même jusqu'à se montrer obsédée par la hantise qu'Alexandrine ne l'empoisonne :

La douleur d'Émile Zola faisait peine à voir, sa nervosité excessive l'obligeait à fuir le spectacle de sa mère moribonde, et qui luttait désespérément dans un dernier sursaut de vie. Il errait dans la campagne, ou restait frissonnant dans quelque pièce de la maison. Sa femme Alexandrine soigna la malade avec un dévouement admirable, d'autant plus que l'agonisante avait pris sa belle-fille en horreur, lui faisant des scènes terribles, l'accusant de vouloir l'empoisonner à chaque médicament qu'on lui présentait¹⁶⁰.

Durant la veillée funèbre, Zola assiste ainsi au point culminant de la lente dissolution du lien familial¹⁶¹. La méfiance du malade envers les membres de la famille est à la hauteur

¹⁶⁰ Note ajoutée par Maurice Le Blond pour *La Joie de vivre*, in *Les Œuvres complètes*, texte de l'édition Eugène Fasquelle, François Bernouard, t. 18, 1928, p. 362.

¹⁶¹ Zola reprend cet épisode dans *La Joie de vivre*, en décrivant la mort de Madame Chanteau, mère du héros Lazare. À travers cette mort, l'auteur montre sans indulgence la décomposition effrayante de l'amour maternel jusqu'à disparaître totalement : « Dès ce moment, elle ne parla plus que rarement de son fils, malgré l'adoration qu'elle lui témoignait la veille encore. Il s'effaçait de son

de l'atrocité de ce délire mortel. À travers cette expérience traumatisante, Zola prend peu à peu conscience de la fragilité de l'unité familiale. Depuis son installation à Médan en 1879, Zola réussit d'abord à goûter l'intimité du foyer, avant de se trouver rapidement confronté à la lente décomposition de cette atmosphère affective à cause de l'intrusion de la douleur et de la mort d'un être cher. Les obsèques morbides de sa mère entraînent un autre choc chez Zola. L'escalier emprunté par les porteurs du cercueil est très étroit et ces derniers manquent de peu de faire tomber la lourde bière :

La levée du corps se fait, et dix hommes portent à grand peine sur un brancard la lourde bière qui tangué, à chaque pas des porteurs empêtrés et maladroits. Un moment, à la montée de l'escalier, on peut croire qu'elle va tomber, mais elle se redresse, et nous voilà sur le chemin de l'église¹⁶².

Comme pour exorciser ces terribles souvenirs, Zola laisse intacte la chambre de sa mère morte comme un lieu d'hommage à la maternité¹⁶³. L'écrivain veut ainsi éterniser l'intimité entre mère et fils et en fait le processus nécessaire à sa sacralisation. Dans *La Joie de vivre*, cette expérience personnelle du romancier se reflète sur la conduite de Lazare, qui persiste à garder la chambre de sa mère morte en l'état. Zola s'efforce ainsi de rétablir la tranquillité quotidienne, qui se délite au sein de la maison, sans pouvoir, néanmoins, parvenir à combler le « vide » psychologique créé par l'absence de la mère. Edmond Goncourt décrit un Zola lugubre dans son journal du 14 décembre 1880, passage souvent évoqué par les critiques s'agissant de la genèse de *La Joie de vivre* :

Zola vient aujourd'hui de me voir. Il entre avec cet air lugubre et hagard, qui particularise ses entrées. Et vraiment cet homme de quarante ans fait peine ; il a l'air plus vieux que moi. [...] Puis il parle de la mort de sa mère, du trou que cela fait dans leur intérieur [...].

La vie est vraiment bien habilement arrangée pour que personne ne soit heureux. Voici un homme qui remplit le monde de son nom, dont les livres se vendent à cent mille, qui a peut-être, de tous les auteurs, fait le plus de bruit de son vivant ; eh bien, par cet état maladif, par la tendance hypocondriaque de son esprit, il est plus

reste de vie, après avoir été la cause et le but de son existence entière. [...] Elle accepta les soins de sa nièce, sans paraître se rendre compte de la substitution [...]. » (Émile Zola, *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 962.)

¹⁶² Henri Céard, cité par Henri Mitterand, Notes pour *La Joie de vivre*, RM, t. III, pp. 1794-1795.

¹⁶³ « Les lieux sacrés – les lieux de mémoire – revêtaient une importance suprême pour un écrivain dont la grande histoire de parvenus s'élevant au-dessus d'un passé enterré s'ouvre dans un cimetière dont les ossements ont été retirés. Zola construisit des monuments, des caveaux, des sanctuaires. Et il conserva pieusement le souvenir de sa mère à Médan. Sa chambre resta à jamais *sa chambre*, avec tout ce qu'elle contenait, exactement comme elle l'avait voulue quand elle y vivait [...]. » (Frederick Brown, *Zola. Une vie*, Belfond, 1996, p. 470.)

malheureux, il est plus désolé, il est plus noir que le plus déshérité des fruits secs !¹⁶⁴

Bien entendu, il ne s'agit pas de voir dans Lazare Chanteau le double fidèle de Zola en se fondant sur ce témoignage de Goncourt, témoignage peut-être peu objectif. Quoiqu'il en soit, cette succession des douleurs physiques et morales en 1880 devient ainsi la cause d'une « crise intime » chez Zola.

Avec la disparition de Flaubert et la dissolution du groupe des « auteurs sifflés », Zola en finit avec sa période d'apprentissage en tant que disciple. Mais ces événements inaugurent également le début de l'âge critique de la quarantaine, marqué par l'omniprésence de la mort. La souffrance de sa mère a pu chez Zola, non pas une compassion simple, mais plutôt un doute existentiel sur le sens de la vie douloureuse. Cette période de crise se traduit également par une crise de la créativité romanesque de Zola. Affligé d'une nervosité entraînée par son tempérament hypocondriaque, le chef du naturalisme ne travaille qu'avec difficulté. Fréquemment, dans sa correspondance, l'auteur se plaint de son manque de capacité. Pour bien comprendre la dépression qu'il vit à cette époque, il faut sans doute en chercher les sources lointaines dans la pauvreté croissante de sa jeunesse et les tendances neurasthéniques de sa mère. Ces circonstances lui ont inspiré un certain fatalisme, une imagination morbide et la hantise de la mort dont parlent souvent Edmond de Goncourt et Paul Alexis. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur le thème obsessionnel de la mort dans les écrits romanesques de Zola, tel qu'il apparaît parfois de façon implicite ou explicite.

¹⁶⁴ Les Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, t. II, p. 878.

II. 3) La hantise de la mort : *Mon voisin Jacques* et *La Mort d'Olivier Bécaille*

Après avoir retracé les différents épisodes douloureux traversés par Zola en 1880, nous pouvons distinguer dans ces crises deux aspects : la douleur physique, entraînée par sa propre névrose et la douleur psychologique, provoquée par la mort des êtres chers. Cette double crise, semble tirer son origine de la crainte omniprésente de la mort chez Zola. Dès le début de sa carrière, la hantise de la mort s'enracine au plus profond de son cœur et devient un leitmotiv important de ses écrits romanesques avant de retentir dans ses œuvres ultérieures des années 1870.

La crise nerveuse de Zola a certainement commencé suite à ses échecs successifs au Baccalauréat en 1859, période difficile de sa vie. En 1858, il est atteint d'une fièvre typhoïde durant six semaines, qui entraîne des délires et des cauchemars. Cette expérience douloureuse marquera profondément l'auteur, suscitant en lui une conscience particulièrement vive du caractère inévitable de la mort. Le thème de la mort manifeste en effet une présence obsessionnelle dans les contes et les nouvelles de Zola, ce qu'attestent des textes comme *Mon Voisin Jacques* (1866) et *La Mort d'Olivier Bécaille* (1879) le prouvent : cette dernière est rédigée en dehors du projet de la série des *Rougon-Macquart*, à l'époque de la campagne naturaliste. Ces deux nouvelles sont écrites à la première personne, style narratif souvent appliqué aux premiers contes de Zola, et contrastent remarquablement avec la narration objective, voire impersonnelle, qui caractérise *Les Rougon-Macquart*. À la lumière de la description de la psychologie troublée des protagonistes, hantés par la crainte de la mort, on peut se demander jusqu'à quel point est perceptible, dans ces nouvelles à la première personne, le développement de l'angoisse introspective de l'auteur.

II. 3)-a) Les deux figures du « croque-mort » : *Mon voisin Jacques* et *L'Assommoir*

Comme *La Confession de Claude* en témoigne, Zola, au début de sa carrière, s'est essayé au roman à la première personne, même s'il ne définit pas précisément cette

œuvre comme un « roman intime ». Cependant, ce type de récit autobiographique s'oppose à ses exigences réalistes d'extrême objectivité caractéristique des années 1870. Selon Flaubert, le roman n'a d'intérêt que si l'auteur sait prendre ses distances par rapport à son « moi ». Quant à l'esthétique naturaliste, qui a pour objet la vérité transparente, la narration doit être aussi impersonnelle que possible. Le narrateur omniscient, tel un scientifique analysant la maladie de son patient, selon l'expression de Zola lui-même, employée dans le *Roman expérimental*, doit avoir la froideur de l'observateur extérieur.

Les images que le réalisme et le naturalisme appliquent à leurs romans quasi « cliniques », renvoient au problème du corps humain. Tout au long de la série des *Rougon-Macquart*, Zola reprend à maintes reprises une scène de maladie mortelle qu'il place au point culminant de l'intrigue. Nous pouvons évoquer, par exemple, les scènes de maladie alcoolique de Coupeau et de Gervaise à la fin de *L'Assommoir*. Leurs voisins s'intéressent surtout à l'imitation du *délirium tremens* de Coupeau agonisant par sa femme Gervaise comme s'ils voyaient un spectacle comique. Zola décrit cette scène au burlesque ironique au moyen du vocabulaire médical emprunté aux documents scientifiques de son époque. Certes, ces images crues d'une malade agonisante renvoient à une science objective et expérimentale, incompatible avec la perception intime, mais la physiologie à son tour renvoie obstinément au corps, à ses souffrances, à ses désirs, et pour ainsi dire, à des « expériences intimes ».

Le thème obsessionnel de la mort, nourri par le fatalisme de l'écrivain, fait écho aux romans antérieurs, y compris aux romans antérieurs au cycle des *Rougon-Macquart*. Zola a effectivement déjà dépeint la hantise de la mort. Celle-ci s'incarne dans plusieurs ouvrages sous les traits symboliques du personnage du « croque-mort ». Prenons par exemple *Mon voisin Jacques*, texte écrit en 1865, publié à plusieurs reprises par Zola¹⁶⁵. Ce narrateur anonyme se présente comme le double vraisemblable du jeune Zola condamné à une vie de bohème dans le grenier obscur d'un hôtel meublé, telle qu'elle est décrite dans *La Confession de Claude*. Cependant, l'intérêt de cette esquisse de la vie parisienne ne réside plus dans la désillusion du héros sur l'amour, mais dans sa

¹⁶⁵ Ce conte a d'abord été publié dans *Le Journal des villes et des campagnes* du 21 novembre 1865, sous le titre « Voyages dans Paris - un souvenir du printemps de ma vie ». Zola le reprend ensuite dans *L'Événement* du 3 novembre 1866, puis dans *La Tribune* du 19 octobre 1869, et dans *La Cloche* du 24 juin 1872, avant, finalement, de le faire paraître en 1874 dans les *Nouveaux Contes à Ninon*.

curiosité pervertie à l'égard d'un voisin mystérieux. Vivant dans une mansarde froide et nue, comparable à un « caveau », le jeune narrateur commence à s'intéresser au métier de ce voisin lugubre, timide et « plein d'une bonhomie inquiète ».

Au bout de six mois, dans le boulevard d'Enfer, – nom de lieu curieusement symbolique –, le narrateur croise « un de ces parias du peuple ouvrier de Paris, un homme vêtu et coiffé de noir, cravaté de blanc, tenant sous le bras la bière étroite d'un enfant nouveau-né¹⁶⁶ ». Il reconnaît en lui le visage de Jacques. Le métier de ce voisin se révèle brusquement à lui : son voisin est un croque-mort ! Notons que ce jeune homme, renfermé dans la pauvreté et la solitude, éprouve une compassion attendrie pour ce « paria » timide : « Je me lançai dans des considérations philosophiques, voulant démontrer à mon voisin Jacques que sa besogne était sainte¹⁶⁷. »

Lié par une amitié secrète avec le narrateur, Jacques lui confie les costumes sombres de son métier pour les mettre à l'abri des regards de sa petite fille. Au fur et à mesure, pourtant, la présence de ces objets néfastes, mis dans un coffre en bois, qui font penser à la mort, suscite chez le narrateur une curiosité angoissée :

Parfois, la nuit, lorsqu'un cauchemar m'éveillait en sursaut, je jetais un regard effaré sur le vieux coffre, qui s'allongeait contre le mur, en forme de bière. Il me semblait en voir sortir le chapeau, le manteau, la cravate blanche¹⁶⁸.

Le narrateur nous apparaît ici paralysé dans son lit, au cours d'une nuit de cauchemar hantée par la terreur de la mort à l'égard d'un coffre « en forme de bière ». Les regards inquiets qu'il jette sur le « vieux coffre » traduisent un malaise qui mêle l'épouvante à une curiosité profonde :

Je me plaisais à mon cauchemar, et j'aimais mon voisin Jacques, parce qu'il vivait avec les morts, et qu'il m'apportait les âcres senteurs des cimetières¹⁶⁹.

Assurément, les deux hommes sympathisent puisqu'ils sont parias, exclus de la société bourgeoise. L'attachement particulier du narrateur à ce paria évoque l'anecdote rapportée par Edmond de Goncourt d'un Zola se décrivant lui-même comme un « paria ».

¹⁶⁶ Émile Zola, *Mon voisin Jacques, Nouveaux Contes à Ninon*, in *OC*, t. VI, 2003, p. 257.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 258.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 258.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 258.

Tout au contraire, *La Confession de Claude* se compose des confidences du héros aux lecteurs de ses lettres. C'est le narrateur qui joue le rôle du confesseur dans cette nouvelle. Jacques, honnête père de famille, lui avoue son embarras et sa honte secrète à l'égard de ce métier qui le répugne et de son statut de « paria ». Le jeune homme, quant à lui, finit par connaître tous les détails de l'intimité des morts enterrés par cet employé des pompes funèbres. Ce dernier entame même la rédaction de *Mémoires d'un croque-mort*, inspirées des confidences de son ami lugubre : « Jacques finissait par s'attendrir, et il me jurait de me porter en terre, lorsque le moment serait venu, avec une douceur de main tout amicale¹⁷⁰. »

Au bout d'une année de « nécrologie » quotidienne, Jacques est emporté brusquement par la mort et est enterré par ses collègues. Le narrateur est enfin libéré de son long cauchemar et de sa curiosité perverse à l'égard de l'ombre de la mort, que concrétise la figure du croque-mort.

Bien évidemment, le lecteur ne peut identifier facilement le narrateur au romancier, même si le texte est écrit à la première personne. L'usage du pronom « je » chez Zola n'est pas équivalent au discours de l'« intime » et au discours personnel. À l'instar du style de reportage établi par Restif de la Bretonne et Louis-Sébastien Mercier, l'auteur adopte fréquemment l'écrit à la première personne dans ses esquisses vives de la scène quotidienne, pimentée par la satire et fondée sur l'observation des bas-fonds de la société. En règle générale, le pronom « je » dans les contes de Zola sert à souligner la prise de position du narrateur comme « observateur » exacte des mœurs parisiennes. Cependant, la confession fictive intitulée *Mon voisin Jacques*, rapportée comme une expérience personnelle, peut être considérée tout de même comme l'épanchement du « moi » de l'auteur inquiet à l'idée de mourir. Par un effet de miroir, le jeune narrateur s'identifie en quelque sorte à « Zola intime », qui est en proie de la crainte de la mort.

Il est aisé de reconnaître dans Jacques le père Bazouge, personnage symbolique de *L'Assommoir*, publié douze ans plus tard. À la différence du personnage de Jacques, ce vieil ivrogne est célibataire et s'habille toujours en noir. L'image néfaste suggérant la mort est renforcée par ce changement dans le costume. L'héroïne Gervaise rencontre le

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 259.

père Bazouge, un croque-mort ivrogne, durant sa nuit de noce. À force de superstition, elle est persuadée que cet événement inopiné est un mauvais présage et supplie son mari d'éloigner cet ivrogne. Bazouge, quant à lui, fait un geste « plein de dédain philosophique » en chancelant : « Ça ne vous empêchera pas d'y passer, ma petite... Vous serez peut-être bien contente d'y passer, un jour... Oui, j'en connais des femmes, qui diraient merci, si on les emportait¹⁷¹. »

La figure inquiétante de Bazouge annonce évidemment la déchéance physique et morale de Gervaise à cause de l'alcool, boisson qui unifie tous les éléments hostiles contre elle et qui devient le moteur principal de l'intrigue. Notons que Zola reprend et développe ainsi son problème personnel de l'obsession de la mort dans ce roman, écrit à la troisième personne et conçue comme une description vraisemblable des misères de la classe ouvrière. À l'instar du protagoniste de *Mon voisin Jacques*, Gervaise est hantée par la peur de son voisin Bazouge dans l'appartement ouvrier de la rue de la Goutte-d'Or :

Elle devenait si drôle par moments, l'haleine suspendue, attentive, attendant le mot du secret dans un mouvement de Bazouge, que Coupeau lui demandait en ricanant si elle avait un béguin pour le croque-mort d'à côté. [...] Ne lui avait-il pas offert deux fois de l'emballer, de l'emmenner avec lui quelque part, sur un dodo où la jouissance du sommeil est si forte, qu'on oublie du coup toutes les misères ? [...] Mais ce n'était pas possible, il fallait continuer de dormir toujours, si l'on commençait à dormir une heure ; et cette pensée la glaçait, son béguin de la mort s'en allait, devant l'éternelle et sévère amitié que demandait la terre¹⁷².

Pendant que le croque-mort s'endort en grognant, Gervaise demeure anxieuse, n'osant remuer. Prisonnière de son « béguin épouvanté », Gervaise, malgré elle, revient se mettre à l'écoute des bruits de la chambre d'à côté, comme si elle voulait se pénétrer du tabou secret de la mort. Un jour, brisée de fatigue, elle finit par demander à son voisin de l'aider à mourir. Ainsi se réalisent les paroles maléfiques du croque-mort jovial lors de la nuit de noce de Gervaise :

« Emmenez-moi, emmenez-moi, je vous crierai merci ! »

Et elle [Gervaise] se mettait à genoux, toute secouée d'un désir qui la pâlassait. Jamais elle ne s'était ainsi roulée aux pieds d'un homme. La trogne du père Bazouge, avec sa bouche tordue et son cuir encrassé par la poussière des enterrements, lui semblait belle et resplendissante comme un soleil. Cependant, le vieux, mal éveillé,

¹⁷¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, RM, t. II, pp. 462-463.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 687-688.

croyait à quelque mauvaise farce. [...]

— Dame ! il y a une petite opération auparavant... Vous savez, couic ! »¹⁷³

À son tour, Gervaise est prise d'une attirance irrésistible pour le sommeil éternel, attirance qui la poursuivra jusqu'à sa mort. Le père Bazouge, lui fait le même aimable serment que celui que Jacques a fait à son jeune ami dans *Mon voisin Jacques*. Zola pousse ainsi l'héroïne à s'éloigner de la vie tranquille et à se préparer à la catastrophe.

Mon voisin Jacques et *L'Assommoir* sont donc mis en correspondance, par la reprise cyclique d'une situation vécue par un type récurrent de personnage. De fait, tout au long du roman, le protagoniste se livre à une lutte pénible, symbolisée par les rencontres successives avec le père Bazouge, croque-mort en noir, qui représente le fantasme et la hantise de la mort pour Gervaise :

Et, lorsqu'il [Bazouge] empoigna Gervaise dans ses grosses mains noires, il fut pris d'une tendresse, il souleva doucement cette femme qui avait eu un si long béguin pour lui. Puis, en l'allongeant au fond de la bière avec un soin paternel, il bégaya, entre deux hoquets :

« Tu sais... écoute bien... c'est moi, Bibi-la-Gaieté, dit le consolateur des dames... Va, t'es heureuse. Fait dodo, ma belle ! »¹⁷⁴

En définitive, la mort est l'ultime refuge qui permet à Gervaise d'échapper définitivement aux méfaits de l'existence et de descendre dans le trou du cimetière pour dormir. Elle est portée en terre avec une douceur amicale par la main du père Bazouge, « consolateur des dames », comme si son cadavre recevait ses dernières caresses affectueuses.

En apparence, ce que Zola a réalisé à travers les *Rougon-Macquart* semble être très éloigné de l'écriture du « moi » intime présente dans ses premiers écrits romanesques. L'esthétique de *L'Assommoir* est à ce titre désespérément réaliste. Cela ne revient pourtant pas à dire que Zola a perdu la volonté de se raconter dans ses récits. À travers la création de ces deux protagonistes souffrant dans leur misérable solitude, il décrit leur empathie morbide à l'égard d'un croque-mort retors, considéré comme un « paria » social parce qu'il est marqué du sceau de la mort. Cette obsession de la mort renvoie à

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 779-780.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 796.

la psychologie paradoxale de l'être humain, attiré irrésistiblement par le tabou le plus impénétrable. Évidemment, il existe une différence de style romanesque qui distingue ces deux œuvres, assombries par la figure du croque-mort. *Mon voisin Jacques* n'est qu'une brève esquisse parisienne à la première personne, dans laquelle Jacques joue le rôle principal, tandis que *L'Assommoir* est un roman à la troisième personne, dans lequel Bazouge joue un rôle secondaire et symbolique. Cependant, la figure récurrente et obsédante du croque-mort dans ces œuvres témoigne de la hantise de la mort de Zola, nichée au plus profond de son imagination romanesque telle une maladie incurable.

II. 3)-b) *La Mort d'Olivier Bécaille* ou l'image de l'homme « enterré vivant »

Après avoir vu dans le comportement des personnages le reflet de l'idée fixe du romancier vis-à-vis de la mort, nous voudrions à présent nous demander si le double de Zola lui-même apparaît dans la série des *Rougon-Macquart*. Zola semble en apparence éviter au maximum de s'exposer dans son univers romanesque, afin de ne pas s'interposer entre l'intensité du drame et l'émotion immédiate du lecteur. En dépit de la variété considérable des personnages qui se succèdent à travers cette série de vingt volumes, Zola n'invente que deux figures de l'écrivain : l'une est le romancier Sandoz dans *L'Œuvre* parue en 1886, et l'autre est un homme anonyme et mystérieux dans *Pot-Bouille*, dixième volume de la série, publié en 1881.

À travers la création de cette œuvre, écrite dans la période la plus troublée de sa vie, Zola consacre toute son énergie à mettre à nu la vie bourgeoise, dont la fausseté l'écoeure. Plongé dans un abîme de désespoir, Zola expose sa vision pessimiste et un humour noir sans concession à l'égard de la société moderne qui voit la classe bourgeoise dominer¹⁷⁵. Dans cette première note préparatoire s'affirme la volonté du

¹⁷⁵ « L'inconscience du crime chez les bourgeois : trait décisif. Parler de la bourgeoisie, c'est faire l'accusation la plus violente qu'on puisse lancer contre la société française. » (Ms. N.A.F. 10.321, f° 1. *La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., t. III, 2006, p. 608.)

romancier de critiquer la société française à travers l'observation du quotidien des familles bourgeoises par le héros Octave Mouret. Le lecteur décèle la présence de Zola dans ce locataire anonyme du second étage de l'appartement bourgeois dans lequel Octave s'installe :

Puis, comme il dépassait le second étage, sans nommer les locataires :
— Et là ? demanda Octave, en désignant la porte du grand appartement.
— Oh ! là, dit-il, des gens qu'on ne voit jamais, que personne ne connaît... La maison s'en passerait volontiers. Enfin, on trouve des taches partout...
Il eut un petit souffle de mépris.
— Le monsieur fait des livres, je crois¹⁷⁶.

Tout au long de l'intrigue, ce personnage mystérieux, qui « fait des livres », ne prend jamais la parole et reste caché derrière la tragi-comédie bourgeoise. Monsieur Gourd, gardien de l'appartement, ne cache pas son mépris envers cet « anonyme du second » qui se retire dans sa vie intime familiale, sans fréquenter les autres locataires :

Il fut obligé de se garer, Octave lui-même rentra un instant dans la loge, pour laisser passer la voiture des locataires du second, qui allaient au Bois. Les chevaux piaffaient, retenus par le cocher, les guides hautes ; et, lorsque le grand landau fermé roula sous la voûte, on aperçut, derrière les glaces, deux beaux enfants, dont les têtes souriantes cachaient les profils vagues du père et de la mère. M. Gourd s'était redressé, poli, mais froid. [...]

Les gens du second étaient jugés sévèrement, parce qu'ils ne fréquentaient personne. Ils semblaient riches, pourtant ; mais le mari travaillait dans des livres, et M. Gourd se défiait, avait une moue méprisante ; d'autant plus qu'on ignorait ce que le ménage pouvait fabriquer là-dedans, avec son air de n'avoir besoin de personne et d'être toujours parfaitement heureux. Ça ne lui paraissait pas naturel¹⁷⁷.

Le profil de l'homme « du second » demeure vague, caché par les « têtes souriantes » de ses deux enfants, comme si l'auteur voulait souligner l'ambiguïté de ce personnage. Avec son épouse et ses deux enfants blonds dont le lecteur ignore le nom, ce personnage semble jouir du bonheur idéal propre à l'intimité familiale. Néanmoins, à la fin de l'intrigue, les bourgeois finissent par savoir qu'il a observé secrètement tous les scandales qui se sont déroulés à l'intérieur de l'appartement, jusqu'aux détails même les plus honteux, et a publié un roman inspiré de ces turpitudes de la classe bourgeoise :

C'était la voiture des gens du second qui sortait. Les chevaux piaffaient sous la voûte, le père et la mère, au fond du landau, souriaient à leurs enfants, deux beaux

¹⁷⁶ Émile Zola, *Pot-Bouille*, RM, t. III, p. 6.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 109.

enfants blonds, dont les petites mains se disputaient un bouquet de roses. [...]

Alors, M. Gourd raconta qu'on était venu de la police, oui, de la police ! L'homme du second avait écrit un roman si sale, qu'on allait le mettre à Mazas.

— Des horreurs ! continua-t-il, d'une voix écœurée. [...] Ah ! ils ont bien raison de se cacher et de ne fréquenter aucun locataire ! Nous savons maintenant ce qu'ils fabriquent, avec leurs airs de rester chez eux. Et, vous voyez, ça roule carrosse, ça vend leurs ordures au poids de l'or !¹⁷⁸

Les bourgeois accusent ainsi le Monsieur « du second » de salir dans ses écrits la maison où il abrite sa famille. Leurs blasphèmes contre cet écrivain anonyme renvoient à la critique acerbe du public à l'encontre de Zola attaqué pour sa défense du « roman naturaliste ».

La création de ce personnage mystérieux représente clairement l'attitude de Zola à l'égard de l'autoréférence dans sa fiction. Assurément, l'auteur a essayé d'être un observateur omniscient, n'intervenant dans son univers romanesque que sous une image voilée. Tout au contraire de l'image idéale de la famille « du second », représentée à travers quelques passages de *Pot-Bouille*, la vie intime de Zola est loin d'être heureuse et paisible. Comme nous l'avons vu plus haut, l'année 1880 a été la période la plus critique de sa vie privée. Malgré ceci, l'écrivain a évité de donner au lecteur des indices explicites qui auraient permis de reconstituer son portrait intime.

Le romancier sait pourtant s'affranchir de l'esthétique naturaliste qu'il a inventée. Notons que Zola a travaillé avec la presse, parallèlement à l'entreprise romanesque des *Rougon-Macquart*. Dans ses contes et ses nouvelles publiés dans les années 1870, Zola évoque à plusieurs reprises la hantise de la mort, en variant le style de son écriture, de manière libre et humoristique. *Comment on meurt*, publié en 1876, est une sorte de reportage romancé qui représente les scènes de la mort observées dans les diverses couches sociales : l'aristocratie, la haute bourgeoisie, la petite bourgeoisie, l'ouvrier et le paysan. Dans cette « physiologie du deuil », la plume du « romancier naturaliste » esquisse de manière objective les différentes attitudes de ses contemporains face à la mort d'un membre de la famille. Pourtant, *La Mort d'Olivier Bécaille*, nouvelle à la première personne, représente une approche différente du thème de la mort¹⁷⁹. Zola se

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 360.

¹⁷⁹ Zola fait paraître ce conte dans *Le Messager de l'Europe* de mars 1879, puis dans *Le Voltaire* du

penche sur la psychologie du protagoniste en proie aux obsessions de la mort.

La première phrase de *La Mort d'Olivier Bécaille* est frappante : « C'est un samedi, à six heures du matin, que je suis mort, après trois jours de maladie¹⁸⁰. » L'emploi du pronom « je » est d'autant plus intéressant que Zola évite sciemment d'écrire ses récits à la première personne dans les années 1870. Le lecteur apprend plus tard qu'il s'agit d'un homme enterré vivant à la suite d'une catalepsie. De fait, l'épisode de l'homme enterré vivant qui revient à la vie fait écho à quelques romans du XIX^e siècle, comme *Le Colonel Chabert* (1844) de Balzac, par exemple. Passé pour mort à la bataille d'Eylau, le colonel Chabert revient à Paris au bout d'une longue odyssée. La référence à la résurrection est également évidente chez Hugo. Dans *Les Misérables* (1862), Jean Valjean est jeté dans un état cataleptique dans une bière et sauvé au dernier moment. Cependant, l'intérêt de *La Mort d'Olivier Bécaille* réside plus dans la description détaillée de l'état physique et psychologique du héros enseveli que dans son évocation miraculeuse de la tombe.

Restant immobile, le narrateur nommé Olivier observe dans son état cataleptique la scène de son propre enterrement et la détresse de son épouse Marguerite. Il se remémore ensuite sa hantise de la mort qui l'empêche depuis l'enfance de dormir d'un sommeil profond. À en croire un témoignage d'Edmond de Goncourt, Zola lui-même est obsédé par une hantise de la mort qui entraîne à l'époque chez ce dernier des insomnies¹⁸¹. Cet épisode fait évidemment écho à *Mon Voisin Jacques* :

Tout petit, j'avais déjà peur de mourir. Comme j'étais débile et que les gens me caressaient avec compassion, je pensais constamment que je ne vivrais pas, qu'on m'enterrerait de bonne heure. Et cette pensée de la terre me causait une épouvante, à laquelle je ne pouvais m'habituer, bien qu'elle me hantât nuit et jour. En grandissant, j'avais gardé cette idée fixe. [...] Que de fois, la nuit, je me suis réveillé en sursaut, ne sachant quel souffle avait passé sur mon sommeil, joignant les mains avec désespoir, balbutiant : « Mon Dieu ! mon Dieu ! il faut mourir ! » [...]

Je ne me rendormais qu'avec peine, le sommeil m'inquiétait, tellement il ressemblait à la mort. Si j'allais dormir toujours ! Si je fermais les yeux pour ne les

30 avril et du 1^{er} au 5 mai 1879. Cette nouvelle est réimprimée en 1883 dans un recueil, intitulé *Naïs Micoulin*.

¹⁸⁰ Émile Zola, *La Mort d'Olivier Bécaille*, in *Contes et nouvelles*, texte établi, présent et annoté par Roger Ripoll, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976, p. 803.

¹⁸¹ « Il déclare qu'il lui est impossible, la lumière éteinte, de s'allonger entre les quatre colonnes de son lit sans penser qu'il est dans une bière. Il en est ainsi, assure-t-il, de tout le monde, mais, par pudeur, personne n'en parle. » (Les Goncourt, 20 février 1880, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 990.)

rouvrir jamais !¹⁸²

Dans *L'Assommoir*, Gervaise est réellement menacée par les difficultés physiques et économiques et peine à survivre dans un milieu qui l'écrase. Au contraire, l'angoisse d'Olivier Bécaille s'enracine au plus profond de son cœur malgré la stabilité du milieu familial bourgeois dans lequel il évolue. Zola n'explique pas la catalepsie d'Olivier Bécaille par « la maladie héréditaire », le terme médical qu'il emploie souvent dans les *Rougon Macquart*. Il est plutôt question d'obsession névropathe, profondément enracinée dans son caractère. Dans de terribles rechutes obsessionnelles liées à la mort qui l'emplissent de honte et de désespoir, le protagoniste est en même temps déprimé par le sentiment de honte qui en résulte : « Mais le pis de ce tourment, c'est qu'on l'endure dans une honte secrète. On n'ose dire son mal à personne. [...] On a peur d'elle jusqu'à ne point la nommer, on la cache comme on cache son sexe¹⁸³. »

À travers une série des pensées rétrospectives alors qu'il est plongé dans un état cataleptique, le protagoniste se remémore son malaise persistant à l'égard de la mort, ancré dans sa conscience qu'il n'arrive pas à refouler complètement. La lecture d'un journal qui parle du siècle suivant le saisit d'une irrépressible crainte quant à l'avenir :

Seul, le néant m'avait terrifié, depuis mon enfance. Je ne m'imaginai pas la disparition de mon être, la suppression totale de ce que j'étais ; et cela pour toujours, pendant des siècles et des siècles encore, sans que jamais mon existence pût recommencer. Je frissonnais parfois, lorsque je trouvais dans un journal une date future du siècle prochain : je ne vivrais certainement plus à cette date, et cette année d'un avenir que je ne verrais pas, où je ne serais pas, m'emplissait d'angoisse. N'étais-je pas le monde, et tout ne croulerait-il pas, lorsque je m'en irais ?¹⁸⁴

Bien loin du narrateur-scientifique moderne, le narrateur reconnaît ainsi en lui un caractère superstitieux que les obsessions primaires conduiront à un profond pessimisme. De cet état d'engourdissement de la conscience, il glisse sans peine vers un sommeil qui présage la présence de la mort. Enfin, son corps est enseveli dans le grand trou noir d'une tombe comme une sorte de descente aux enfers :

Combien de temps restai-je ainsi ? je ne saurais le dire. Une éternité et une seconde ont la même durée dans le néant. Je n'étais plus. Peu à peu, confusément, la conscience d'être me revint. Je dormais toujours, mais je me mis à rêver. Un

¹⁸² *La Mort d'Olivier Bécaille, op. cit.*, p. 804.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 805.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 807.

cauchemar se détacha du fond noir qui barrait mon horizon. Et ce rêve que je faisais était une imagination étrange, qui m'avait souvent tourmenté autrefois, les yeux ouverts, lorsque, avec ma nature prédisposée aux inventions horribles, je goûtais l'atroce plaisir de me créer des catastrophes¹⁸⁵.

La hantise de la mort se manifestait ainsi en images précises, entraînées par les affres extrêmes de l'asphyxie. Il s'agit donc ici de l'antagonisme universel entre la fatalité humaine et le « moi » du personnage qui résiste à la mort au dernier moment. L'expérience de la perte de connaissance signifie en même temps la perte de sa propre identité, au sens littéral du mot. Réveillé de son cauchemar macabre, le narrateur réussit enfin à s'évader de sa tombe. Ayant retrouvé une vie monotone, replongé dans l'anonymat, le protagoniste arrive même à éprouver « une honte à vivre, lorsque le monde entier [le] croyait mort¹⁸⁶ ». Dans ses flâneries sans but, il se découvre une attirance morbide pour le néant éternel, depuis cette expérience affreuse : « La mort ne m'effraie plus ; mais elle semble ne pas vouloir de moi, à présent que je n'ai aucune raison de vivre, et je crains qu'elle ne m'oublie¹⁸⁷ ». Le protagoniste s'enferme ainsi dans une forme d'oisiveté propre à sa conception de la mort vue comme une « délivrance ».

Dans *La Mort d'Olivier Bécaille*, nouvelle écrite à la première personne, l'auteur introduit discrètement son problème personnel. Le personnage du « Je », renommé Olivier Bécaille, représente un autre aspect de Zola lui-même, décrit comme un homme anonyme et mystérieux dans *Pot-Bouille*. Le thème de l'obsession de la mort nous permet de rapprocher *La Mort d'Olivier Bécaille* de certains passages de *La Joie de vivre*, roman publié cinq ans plus tard. À l'instar d'Olivier Bécaille, le protagoniste Lazare Chanteau est touché par une telle hantise de la mort que cette dernière lui fait faire des cauchemars. Même la voluptueuse Nana, surnommée la « Mouche d'or », est hantée par une obsession de la mort qui l'empêche de profiter d'un sommeil profond¹⁸⁸.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 820.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 827.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 830.

¹⁸⁸ Nana prend l'habitude de raconter son épouvante de la mort au comte Muffat, son amant. Cette étrange manie sert cependant à unifier ce couple délirant plus étroitement dans leur lit. Une telle obsession partagée entre couple est un leitmotiv particulier chez Zola : « Depuis le matin, elle se plaignait d'un malaise, et toutes ses idées bêtes, comme elle disait, des idées de mort et d'enfer, la travaillaient sourdement. C'était parfois, chez elle, des nuits où des peurs d'enfant, des imaginations atroces la secouaient de cauchemars, les yeux ouverts. » (Émile Zola, *Nana*, *RM*, t. II, pp. 1409-1410.)

Dans la plupart des cas, l'effort des protagonistes en vue d'exorciser l'ombre de la mort est réduit à néant du fait de leur névrose, leur plus dangereux ennemi intérieur. Zola crée ainsi plusieurs personnages qui ont peur de s'endormir par crainte de ne plus pouvoir se réveiller. Ces comportements paranoïaques reflètent directement une tendance maniaque présente chez l'auteur lui-même, laissant ainsi apercevoir la présence de certains éléments autobiographiques dans les écrits romanesques de cet auteur « naturaliste ». L'esthétique naturaliste, malgré son opposition à l'écriture du « moi », n'est donc pas si rigoureuse puisque même Zola, chef de file de ce courant littéraire, ressent le besoin de se confesser dans son œuvre.

Rappelons que la plupart des écrivains intimistes du XIX^e siècle sont attachés à la plénitude d'une âme exprimant, à travers la réflexion personnelle, sentiments secrets et bonheurs tranquilles. Pourtant, l'écrit intime de Zola porte une attention extrême au problème de son propre corps et à celui des souffrances morales – problèmes repris dans la série des *Rougon-Macquart* comme des leitmotifs essentiels. D'un côté, Zola cherche à peindre de manière purement objective la déchéance fatale d'une famille plongé dans un milieu dangereux. D'un autre côté pourtant, Zola accorde à plusieurs reprises à ses personnages des traits de son propre caractère : l'hypocondrie, la hantise de la mort, et, notamment, la douleur profonde ressentie au moment de la perte d'un être cher. De surcroît, la fréquence du mot « mourir » redouble dans son récit à partir de la perte de sa mère qui suscite l'évocation de souvenirs douloureux.

En définitive, le thème de la hantise de la mort revient constamment dans les romans et les nouvelles de Zola, correspondant, de son propre aveu, à un cauchemar récurrent. Comme Zola est déjà hanté par la mort en 1879, son état psychologique après la succession de morts qu'il a connue – surtout celles de Duranty, de Flaubert et de sa mère en 1880, et aussi de Tourgueniev, de Wagner et de Manet en 1883, était forcément désastreux. Rien d'étonnant à le voir pessimiste dans ses romans écrits dans les années 1880, marqués par un caractère intime et autobiographique. Ainsi s'établit dans les œuvres de Zola un lien entre l'évolution de sa névrose et la rédaction de ses romans, celle-là devenant le moteur de ceux-ci. Ces circonstances lui ont inspiré des superstitions comme son arithmomanie, une mélancolie pathologique, et en ont fait un

véritable névropathe, comme le déclare le Docteur Édouard Toulouse dans son *Enquête médico-psychologique*¹⁸⁹. Nous pourrions reconnaître dans les étranges manies des personnages fictifs tout une série de données propres à l'état de santé de Zola et que ce précurseur de la psychiatrie a recueillies à travers l'observation de l'écrivain en 1894¹⁹⁰. De ce fait, il est tout à fait concevable que Zola ait construit le rôle de certains protagonistes comme ayant fonction de refléter son propre rôle. On peut également trouver ici la trace de la tendance à l'introspection présente chez le romancier et développée à travers ses souffrances physiques et morales, en dépit de la théorie naturaliste qu'il énonce au milieu de sa carrière.

¹⁸⁹ « L'arithmomane ou le besoin de compter est aussi une de ses idées morbides. [...] Il est aussi poussé à toucher certains objets ou à fermer une porte plusieurs fois de file. En outre, sur ce besoin de compter, se sont greffées d'autres idées morbides, et notamment des superstitions. [...] Ainsi, dans la nuit, il lui est arrivé souvent de rouvrir sept fois les yeux pour se prouver qu'il n'allait pas mourir. » (Édouard Toulouse, *Introduction générale. Émile Zola ; Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, Société d'Éditions Scientifiques, t. I, 1896, p. 250.)

¹⁹⁰ Quant à la superstition des chiffres chez Zola, on pourrait citer encore la biographie par Frederick Brown. Zola a eu aussi « la conviction superstitieuse que le chiffre 17, à cause du 17 octobre, date de la mort de sa mère, ne lui apporterait que des malheurs. » (Frédéric Brown, *op. cit.*, p. 470.)

Chapitre III.

Genèse d'une trilogie des « romans intimes » dans *Les Rougon-Macquart*

Après avoir montré, au moyen de l'analyse d'éléments biographiques, l'intérêt de Zola pour l'écrit de l'« intime », il convient maintenant d'étudier la genèse des trois romans « intimes » qui émergent dans la série des *Rougon-Macquart* afin de mettre en relief l'évolution progressive de l'écriture du « Moi » chez l'auteur.

Zola entretient de nombreuses relations avec le monde de la presse ou du théâtre tout au long de sa vie. Se faire une place dans ce milieu ne constitue pas pour autant pour Zola un objectif en soi : c'est toujours la création romanesque qui prime aux yeux de l'auteur. Entre 1869 et 1893, Zola est continuellement occupé par l'entreprise des *Rougon-Macquart*, conçue d'abord comme un ensemble de dix romans, puis élargie à une série de vingt romans afin de rivaliser avec *La Comédie humaine* de Balzac. À travers cette vaste fresque romanesque, Zola se propose d'envisager en même temps, comme il l'explique dans ses notes sur la marche générale de la série, la société moderne divisée et classée en quatre mondes. De 1868 à 1869, Zola formule sa position littéraire et les éléments constituant son univers romanesque dans trois *Notes générales* :

Il y a quatre mondes. [...]
Peuple : ouvrier, militaire.
Commerçants : spéculateur sur les démolitions et haut commerce (industrie).
Bourgeoisie : fils de parvenus.
Grand monde : fonctionnaires officiels avec personnages du grand monde, politique –
Et un monde à part : putain, meurtrier, prêtre (religion), artiste – (art)¹⁹¹.

En définissant la caractéristique du mouvement moderne comme « pulsion de toutes les ambitions humaines », Zola donne le sous-titre suivant à ce cycle de romans : « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». Il s'agit de décrire l'histoire synthétique d'une époque particulière à travers une succession de drames familiaux. Assurément, *Les Rougon-Macquart* constituent un document historique, sociologique et méthodique sur la société française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans cette

¹⁹¹ Ms. N.A.F. 10.345, f° 22. (*La Fabrique des Rougon-Macquart, op. cit.*, t. I, p. 50.)

fresque gigantesque, d'un côté il y a des drames dans le monde politique, économique, militaire et religieux, de l'autre il y a des histoires d'ouvriers parisiens, d'artistes, de mineurs et de paysans. Si l'on considère le rythme très régulier de son travail et la publication presque annuelle de ses œuvres, la quantité de la documentation préparatoire utilisée par l'écrivain donne le vertige.

En apparence, ce que Zola a réalisé à travers *Les Rougon-Macquart* semble aux antipodes de ce qui relève de l'écrit de l'intime et de l'écrit personnel puisque qu'on trouve dans la série des *Rougon-Macquart*, d'un côté, le réalisme des idées humanistes comme *Germinal* (1883), et, de l'autre, des descriptions dramatiques de la condition ouvrière comme *L'Assommoir*. Cependant, la créativité et l'imagination débordantes de Zola ne sont pas incompatibles avec le recours à une documentation précise et méticuleuse¹⁹². De plus, ses prises de position sur les problèmes de l'époque, son projet scientifique et sociologique de départ sont constamment investis par les angoisses et les obsessions de certains protagonistes qui reflètent implicitement les pensées personnelles de l'auteur. Dans *Les Rougon-Macquart*, Zola pratique d'un côté l'observation attentive de la réalité, mais, de l'autre, l'auteur conserve toujours un regard introspectif dans son écriture, comme plusieurs de ses œuvres le prouvent. Sur les vingt romans, pourtant, il n'y en a que trois qui discutent, plus explicitement, la question de l'*Alter Ego* du romancier. Ce sont *La Joie de vivre*, *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal*, trois œuvres définies comme « romans intimes » dans les dossiers préparatoires de l'auteur. Chaque roman comprend plusieurs thèmes communs aux deux autres, à savoir le contraste entre le rêve et le désespoir, l'existence de difficultés inévitables dans la vie familiale ou encore la souffrance morale des protagonistes. Cependant, certaines différences restent présentes car la réalisation de ses romans « intimes » est remise en cause au fur et à mesure qu'elle se développe. Les manuscrits de ces œuvres nous révèlent quelques indices importants pour analyser le cheminement de la pensée du romancier que les

¹⁹² Colette Becker signale plusieurs aspects contradictoires dans les romans de Zola, caractérisés par son imaginaire symbolique, qui semble être incompatible avec sa théorie naturaliste : « De sorte que l'œuvre zolienne, loin d'être aussi transparente qu'on le dit, est complexe, contradictoire, souvent scandaleuse par ses mises en question, riche d'interrogations fondamentales. Parce qu'il en a précisément une perception complexe et contradictoire, constamment, le réel scientifique ou historique y est travaillé par l'imaginaire, le symbole et le mythe, qui lui permettent de rendre compte de mécanismes sociaux ou humains encore mystérieux. » (Colette Becker, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 223.)

versions définitives des romans passent sous silence et occultent de façon parfois énigmatique¹⁹³.

III. 1) *La Joie de vivre* (1884), premier « roman intime » dans *Les Rougon-Macquart*

Nous nous arrêterons tout d'abord sur la genèse de *La Joie de vivre*, douzième volume de la série, écrit dans la période la plus douloureuse de la vie de Zola. Dans la série des *Rougon-Macquart*, il existe quelques ouvrages relativement lyriques et « intimes », insérés entre des œuvres noires et provocatrices par leur problématique sociale. Parmi ces ouvrages, on trouve par exemple *Une page d'amour* (1878) dont la publication s'intercale entre *L'Assommoir* et *Nana*. On trouve également *Le Rêve* (1888) publié entre *La Terre* (1887) et *La Bête humaine* (1890). On trouve par conséquent peu d'ouvrages critiques consacrés à *La Joie de vivre*, hormis ceux de Niels-Olof Franzén et de Jean Borie, qui se distinguent par la richesse de leurs analyses mais qui ne sont désormais plus publiés. Pourtant, dès lors que Zola ne s'est jamais satisfait de créer un roman léger divertissant, il serait injuste de considérer ces œuvres comme moins intéressantes que les autres en raison de l'absence d'analyse sociale. Pierre Martino remarque l'aspect lyrique et philosophique de quelques romans de la série, plus personnels que les autres, qui permettent au lecteur de saisir directement les pensées profondes de l'auteur¹⁹⁴.

¹⁹³ « On dirait presque que l'imagination créatrice est en pleine activité lorsque Zola dresse le plan, et l'on supposerait volontiers que, derrière les quelques mots consacrés à chaque épisode, il y a déjà, dans l'esprit du romancier, des tableaux assez achevés, des descriptions et des peintures bien développées et qui n'attendent que d'être fixés tels quels sur le papier. » (Nils-Olof Franzén, *Zola et La Joie de vivre. La Genèse du roman ; les personnages ; les idées*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1958, p. 90.)

¹⁹⁴ « Mais il a posé, lui-même, comme une barrière entre certaines de ses œuvres et toutes les autres ; il s'était assigné, entre les plus lourds et les plus brutaux de ses romans documentaires, des « œuvres de repos et de récréation », qui lui demandaient un effort préalable moindre, lui laissaient

Comme *La Joie de vivre* se situe entre *Au Bonheur des Dames* et *Germinal*, deux romans considérés comme des chefs-d'œuvre du naturalisme, il semble que nous pouvons classer ce roman dans la catégorie des ouvrages moins ouverts sur les problèmes contemporains et relativement intimes par rapport aux autres volumes. À la différence de *Au Bonheur des Dames* et de *Germinal*, le lecteur ne voit guère d'ambition commerciale ou de mécanisme social, ni de volonté acharnée de décrire les milieux misérables des ouvriers dans *La Joie de vivre*. Quel thème dominant Zola poursuit-il en écrivant cette œuvre ? Pour répondre à cette question, il convient de souligner que *La Joie de vivre*, roman conçu après *Nana*, apparaît comme le roman de la « Douleur » et qu'il sera modifié à plusieurs reprises suite aux expériences douloureuses de l'auteur en 1880. Pour quelle raison Zola a-t-il intercalé ce roman de la « Douleur » dans la série ? Quelques éléments biographiques nous permettront d'examiner le lien fort qu'il y a entre le « roman intime » et la « Douleur ».

III. 1)-a) Conception d'un roman sur la « Douleur » : antithèse de *Nana*

Comme plusieurs amis proches de Zola en témoignent, le mouvement créateur contradictoire du romancier s'explique en partie par ses doutes quant à sa capacité créatrice. Conscient des difficultés à élaborer l'esthétique du naturalisme dans les premières années de la décennie 1880, l'écrivain s'efforce d'établir une nouvelle forme du roman « intime » qui lui permet d'avouer ses angoisses personnelles bien qu'il soit considéré comme un chef du groupe naturaliste. Cela montre suffisamment que le romancier « naturaliste » n'est jamais indifférent à l'écriture personnelle et introspective. Les manuscrits et les lettres de Zola révèlent même que ce dernier a tenté d'approfondir ses pensées intimes à travers l'auto-analyse du « moi » douloureux.

Zola a, dès le début de la rédaction des *Rougon-Macquart*, mis au point sa méthode : il prend des notes très libres sur le terrain, à la fois comme un peintre, un

plus de liberté, et pouvaient témoigner de sa virtuosité. » (Pierre Martino, *Le Naturalisme français (1870-1895)*, Armand Colin, 1923, p. 89.)

journaliste et un sociologue, puis se documente, en accumulant les lectures et les renseignements. Enfin, il s'efforce de faire la synthèse de ses lectures, de ses observations et de ses réflexions. Il se lance ensuite dans un ample travail d'organisation et de création, sur la base de ces dossiers préparatoires, lesquels incluent l'« Ébauche » du roman en cours, les « Fiches de personnages » et les « Plans ». Le travail de création commence. Dans la perspective de notre étude, l'« Ébauche » et les « Fiches de personnages » sont d'autant plus intéressantes que nous partons de l'hypothèse qu'il est possible d'établir un lien entre les problèmes personnels de Zola et ses romans. L'« Ébauche » nous permet de voir l'idée essentielle du thème choisi qui constitue le noyau de l'œuvre, tandis que l'évolution des « Fiches de personnages » nous représente les matrices des protagonistes¹⁹⁵. Dans le premier plan de la future série des *Rougon-Macquart*, il n'y a aucun titre, aucune allusion non plus à un roman qui devait traiter des problèmes exposés dans *La Joie de vivre*, ni à un personnage que l'on pourrait regarder comme la première matrice de l'héroïne Pauline Quenu, membre de la lignée Rougon-Macquart¹⁹⁶.

Dans la série des *Rougon-Macquart*, on admet en général que *La Joie de vivre* est le roman le plus chargé de traces autobiographiques. Dès la période de sa genèse, cette œuvre est marquée par quelques spécificités par rapport aux volumes précédents de la série. Notons qu'il existe l'« Ancien Plan » de *La Joie de vivre* préparé en 1880, défini comme « roman intime » et « roman de la Douleur », qui précède la première « Ébauche » en 1883. À la différence des autres romans, créés à travers une procédure suivant une progression régulière, la durée de préparation de *La Joie de vivre* est donc exceptionnellement longue car le roman est écrit alors que Zola traverse la période la plus troublée de son existence. Comme nous l'avons noté, à partir de 1880, Zola est accablé par les morts successives de certains proches, notamment par la mort de

¹⁹⁵ « Cette création va d'ailleurs se faire toute seule. Mais il faut un forceps à l'enfantement des idées et c'est la plume qui va être cet outil. M. Zola se met à son bureau tous les matins très régulièrement et il compose ce qu'il appelle l'*Ébauche*. Celle-ci n'est pas autre chose qu'un soliloque que l'auteur qui tient avec lui-même. Il pose l'idée générale qui domine l'œuvre, puis, de déduction en déduction, il en tire les personnages et toute l'affabulation. » (Édouard Toulouse, *op. cit.*, p. 269.)

¹⁹⁶ Dans les premières notes générales, Zola ne prévoit qu'un cycle de dix romans. Aucune des listes de romans établis en 1868, 1869 et 1872 ne fait mention du thème de *La Joie de vivre*. Ce fait prouve que Zola n'a pas été forcément fidèle à son projet initial mais il le modifie au fur et à mesure que son intérêt romanesque se développe. (Ms. N.A.F. 10.345, f° 23. Voir *RM*, t. V, p. 1735.)

Flaubert et celle de sa mère. Il était aussi conscient de son affaiblissement physique et de l'évolution de sa névrose. En même temps, il craint de s'enfermer dans son style de « romancier naturaliste » obtenu grâce aux succès de *L'Assommoir* et de *Nana* lors des années précédentes. Comme plusieurs critiques le remarquent, ces événements influencent fortement son projet de *La Joie de vivre*¹⁹⁷.

À partir de ce moment, l'expression « douleur » commence à apparaître dans l'écrit de Zola lorsque ce dernier parle de son projet littéraire¹⁹⁸. Notons d'ailleurs qu'à cause de ses expériences pénibles, Zola a beaucoup de peine à achever les trois romans en préparation, *Pot-Bouille*, *Au Bonheur des Dames* et surtout *La Joie de vivre* qu'il a voulu commencer à rédiger. Tout en concevant ce dernier comme celui de la « Douleur », dans la première « Ébauche » de 1880, il le place en opposition à *Nana* : « Des êtres bons et honnêtes, placés dans un drame qui développera l'idée de bonté et de douleur¹⁹⁹. » Ainsi, Zola a l'intention d'écrire un roman au sujet assez abstrait, le plus philosophique de la série des *Rougon-Macquart*, pour trouver un remède à ses propres douleurs, voire à la douleur universelle. Comme Paul Alexis en témoigne, tourmenté par des idées noires, l'auteur abandonne tout de même ce premier projet d'un drame sur la « bonté » et la « douleur » au bout de quelques mois :

Zola comptait, après *Nana*, exécuter une œuvre de sympathie et d'honnêteté, ayant pour thème principal : « la douleur » et, pour personnage central, Pauline Quenu. Vers la fin de l'hiver dernier, en mars et avril 1881, il se mit au plan de cette œuvre. Mais il ne parvint pas à se satisfaire. Le drame qu'il entrevoyait, à trois personnages, et qu'il voulait très simple, très poignant, présentait certaines lacunes. D'un autre côté, il lui aurait fallu, dans ce roman sur « la douleur », recourir à des souvenirs

¹⁹⁷ Comme Kajsa Andersen le dit clairement, la succession des expériences douloureuses exerce une influence directe sur la rédaction de ce roman. Cette modification essentielle du plan initial prouve que les romans de Zola ne sont pas écrits en suivant un plan fixe : « *La Joie de vivre* ne pouvait plus naturellement être ce qu'il aurait été, s'il avait été écrit à la fin de 1880. Entre-temps Zola a traversé une convalescence morale et philosophique, après les mois de crise où ses tendances à l'hypocondrie et au pessimisme s'étaient aggravées à la suite d'une série de décès. » (Kajsa Andersen, « *La Joie de vivre* : du document au récit », in *Zola à l'œuvre*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 36.)

¹⁹⁸ Henri Mitterand présume que l'« Ancien plan » est écrit vers le milieu de l'année 1880 et puis abandonné en raison de la mort de la mère de Zola : « Il est difficile de savoir à quelle date exacte ont été rédigées les pages d'ébauche que Zola a collationnées plus tard sous le titre *Ancien plan*. Mais il paraît hors de doute, comme le montre ce témoignage, qu'elles sont, pour la plupart, issues immédiatement de la grande crise morale et philosophique qui a secoué l'auteur triomphant de *Nana*, vers le milieu de l'année 1880, et qu'elles ont été rédigées *dès avant la mort de sa mère*, survenue le 17 octobre 1880. Ce deuil devait tout à la fois mettre le comble à son désarroi, et faire avorter cette première ébauche. » (Henri Mitterand, Notes pour *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 1744.)

¹⁹⁹ L'« Ancien plan » de *La Joie de vivre*, cité par Henri Mitterand, *ibid.*, p. 1745.

autobiographiques, qui eussent cruellement ravivé une perte récente²⁰⁰.

Naturellement, le mot « Douleur » apparaît plusieurs fois dans ses lettres, peu après la mort de sa mère, comme par exemple dans cette lettre du 30 octobre 1880, adressée à Marguerite Charpentier : « Nous sommes comme hébétés maintenant. Il faut attendre, car, c'est une chose affreuse à dire, le temps guérit les profondes douleurs. Pour mon compte, je vais tâcher de m'anéantir dans le travail²⁰¹. » Le « travail » dont il s'agit ici n'est autre que la préparation de *La Joie de vivre* avant que Zola n'y renonce à cause de cette peine insurmontable qu'est pour lui la mort de sa mère. Zola consacre d'abord son énergie à mettre à nu, dans *Pot-Bouille*, la vie bourgeoise, dont la fausseté l'écoeure. Il se met ensuite à rédiger *Au Bonheur des Dames* comme s'il voulait tenter d'exorciser l'ombre néfaste de la mort, afin d'échapper à la mélancolie éternelle. Dans certains passages de la première « Ébauche » d'*Au Bonheur des Dames*, nous devinons sa tentative de révolution quasi copernicienne de sa vision de l'univers romanesque :

Je veux dans *Au Bonheur des Dames* faire le poème de l'activité moderne. Donc, changement complet de philosophie : plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance et à la gaieté de son enfantement. En un mot, aller avec le siècle, qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens. Ensuite, comme conséquence, montrer la joie de l'action et le plaisir de l'existence [...] ²⁰².

Afin de mettre en œuvre ce « poème de l'activité moderne », Zola fait réapparaître Octave Mouret, le héros ambitieux de *Pot-Bouille*, roman précédent. Par contre, l'auteur exclut le personnage de Madame Hédouin qui s'est mariée avec Mouret à la fin de *Pot-Bouille*, pour lui préférer Denise Baudu, la nouvelle héroïne, jeune fille pure et courageuse. Zola décrit l'activité laborieuse du grand magasin parisien comme « la cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clientes²⁰³ ». Cette cathédrale grandiose, bâtie par Mouret, patron extrêmement énergique, aboutit à « une splendeur féerique d'apothéose²⁰⁴ » à l'occasion de la « grande exposition de blanc » dans le dernier chapitre. Et exceptionnellement, Zola conclut son roman par un dénouement heureux entre l'énergique patron et la modeste vendeuse. C'est ainsi que

²⁰⁰ Paul Alexis, *op. cit.*, p. 126.

²⁰¹ Lettre à Marguerite Charpentier, 30 octobre 1880, *Corr.*, t. IV, 1983, p. 123.

²⁰² Ms. N.A.F. 10.277, f° 2/1. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 48.)

²⁰³ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, *RM*, t. III, p. 612.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 796.

Zola tente d'exclure les pensées négatives de l'univers moderne d'*Au Bonheur des Dames* sans toutefois y parvenir véritablement. Tout en décrivant la splendeur du grand-magasin moderne, le romancier ne s'interdit pas de constater en même temps la dégringolade tragique des anciens commerçants et la névrose des clientes détraquées par leurs désirs matériels.

Après avoir achevé *Au Bonheur des Dames*, récit qui s'achève par une fin joyeuse, Zola remet enfin en chantier un roman de la « Douleur » au début de l'année 1883. L'« anéantissement dans le travail » ne signifie donc pas pour l'auteur fuir toute réalité pénible, mais constitue plutôt l'occasion pour Zola d'approfondir les problèmes physiques et psychologiques qu'il traîne avec lui depuis plusieurs années. Il faut donc trois ans à Zola pour relativiser et décrire de manière objective ses expériences en 1880. Edmond de Goncourt mentionne ainsi le roman en cours de Zola dans la note du 20 février 1883 dans son *Journal* :

Zola se met à parler, selon son habitude, de la mort. Il déclare qu'il lui est impossible, la lumière éteinte, de s'allonger entre les quatre colonnes de son lit sans penser qu'il est dans une bière. [...]

Cette idée de la mort est plus fréquente encore chez lui depuis la mort de sa mère ; et après un silence, il ajoute que cette mort a fait un trou dans le nihilisme de ses convictions religieuses, tant il lui est affreux de penser à une séparation éternelle. Et il dit que ce hantement de la mort et, peut-être, une évolution des idées philosophiques amenée par le décès d'un être cher, il songe à l'introduire dans un roman, auquel il donnerait un titre comme *La Douleur*²⁰⁵.

La rédaction se poursuivra du 25 avril au 23 novembre 1883. L'auteur consacre une bonne partie du roman à la description de la douleur physique et morale, qui est, de ce fait, la composante fondamentale de l'œuvre. De fait, Zola persiste à associer la « Douleur » à son autre préoccupation plus ancienne, la « Mort ». Rappelons que le thème de la mort est récurrent dans certains de ses romans et contes antérieurs, comme *Mon voisin Jacques*, *Thérèse Raquin*, ou encore *La Mort d'Olivier Bécaille*. Selon Colette Becker, « il ne cherche plus dans la vie de son temps une intrigue, un sujet. C'est au plus profond de lui-même qu'il va trouver les personnages et leur drame²⁰⁶ ». Cette remarque permettra aux lecteurs de se contenter souvent d'une coïncidence entre des détails vécus et le roman écrit. Pourtant, Henri Mitterand affirme que Zola n'a pas

²⁰⁵ Les Goncourt, *Journal, op. cit.*, t, II, pp. 990-991.

²⁰⁶ Colette Becker, préface à *La Joie de vivre*, édition critique établie, présentée et annotée par Colette Becker, coll. « Garnier Flammarion », 1974, p. 20.

eu besoin d'écrire un texte autobiographique, car son roman incorpore déjà sa vie entière :

On a opposé un Zola apaisé à un Zola tourmenté, un Zola comblé à un Zola frustré, le Zola de Jeanne au Zola d'Alexandrine, etc. C'est sans doute construire une relation trop sommaire entre la biographie sentimentale et érotique et la succession des thèmes et des structures romanesques. [...] Une relation plus juste s'instituerait sans doute entre la mort de la mère de Zola et les « couleurs » morales des œuvres qui l'ont suivie : [...] ²⁰⁷.

Si l'argument biographique n'est pas toujours pertinent pour mieux comprendre le texte, ainsi qu'Henri Mitterand le souligne, comment pouvons-nous interpréter le processus de la mise en forme de l'expérience personnelle et de la réflexion sur la douleur humaine ? Pour aborder ce problème, il faudrait noter que la cohérence de cette intrigue est maintenue du fait de l'attachement de Zola à la tranche de vie d'une famille de la petite bourgeoisie et à la psychologie complexe de ses protagonistes. C'est, autrement dit, un roman de « l'intime », à la fois au sens de « vie intime » familiale et au sens existentiel – ce que l'individu éprouve au fond de son cœur ²⁰⁸.

III. 1)-b) *La Joie de vivre*, réaction contre « [ses] œuvres antérieures »

Simultanément au grand retentissement de *Nana*, histoire tragique d'une courtisane débauchée, Zola conçoit un roman « intime », qui contrasterait avec le roman précédent dont les personnages étaient nombreux. Zola déclare ainsi dans un entretien accordé au journaliste Fernand Xau en avril 1880 son intention d'écrire un « roman intime » :

Je ne me livrerai point à un travail aussi lourd, aussi épineux, aussi fatigant, après une étude qui, comme *Nana*, a remué soixante ou quatre-vingts personnages. Tout au contraire, je veux faire un roman intime, à peu de personnages, écrit avec une grande simplicité de

²⁰⁷ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, *op. cit.*, p. 99.

²⁰⁸ En 1869, la notion de drame « intime » apparaît déjà dans le plan d'un roman sur le monde ouvrier qui n'est autre que l'idée originale de *L'Assommoir*. Zola formule ainsi son intention : « Drame intime et profond de la déchéance du travailleur parisien sous la déplorable influence du milieu des barrières et des cabarets. » Cette phrase démontre que Zola s'intéresse toujours à la rédaction d'un drame familial. (Ms. N.A.F. 10.303, f^o 60. *La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. I, p. 314.)

style et dans lequel j'essayerai d'abandonner la description. Ce sera une sorte de réaction contre mes œuvres antérieures. Les deux idées de la douleur et de la bonté domineront cette étude [...] ²⁰⁹.

Rappelons que le terme « intime » implique à la fois le sens courant de « vie intime » et le sens existentiel de « Moi intime ». Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, Zola n'a jamais eu l'idée d'approfondir en même temps ces deux aspects essentiels de l'« intime » dans un seul roman. En réalité, *La Joie de vivre* n'est pas un défi lancé au public, à l'instar de ses romans d'autrefois comme *L'Assommoir* et *Nana*, mais un défi que l'auteur se lance lui-même.

Ce projet d'un « roman intime » est clairement défini dans l'« Ancien Plan » en date de 1880 et que nous avons précédemment mentionné :

Pas ma symphonie habituelle. Un simple récit allant au but. Les milieux jouant toujours leur rôle nécessaire, mais moins en avant ; les descriptions réduites aux strictes indications. Et le style carré, correct, fort, sans aucun panache romantique. [...] En un mot, de l'honnêteté en tout, pas d'emballage ²¹⁰.

La recherche de la « simplicité » de l'auteur, la mise à l'écart de sa « symphonie habituelle », marquent le caractère expérimental retrouvé de sa méthode romanesque ainsi que la volonté de sonder les profondeurs de son propre cœur. La simplicité d'un « roman intime » chez Zola devient donc un élément particulièrement important pour aborder le problème de « la réaction contre les œuvres antérieures », indissociable de la représentation de la « douleur » et de la « bonté » dans ce roman. C'est dans la seconde « Ébauche » de 1883 que Zola mentionne plus directement « l'histoire intime d'un être », qui a une grande importance dans l'analyse de l'aspect psychologique dans l'écrit de l'intime chez Zola :

Je voudrais écrire un roman « psychologique », c'est-à-dire l'histoire intime d'un être, de sa volonté, de sa sensibilité, de son intelligence. Pour cela, il faut une lutte et une gradation. Je prends mon être dans un état pour le conduire à un autre état, à travers des batailles. Mais je ne pars pas de la dualité des spiritualistes, l'âme et le corps ; je veux simplement montrer mon être en lutte pour le bonheur contre les principes héréditaires qui sont en lui et contre les influences du milieu ²¹¹.

Ces remarques de Zola prouvent l'importance que ce dernier accorde secrètement aux

²⁰⁹ Fernand Xau, *Émile Zola*, C. Marpon et E. Flammarion, 1880, pp. 46-47. Xau souligne.

²¹⁰ Henri Mitterand, Notes pour *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 1746.

²¹¹ *Ibid.*, p. 1754.

thèmes de l'« intimité » et de la « psychologie » alors qu'on associe à son œuvre un souci des déterminismes physiologiques. Évidemment, Zola aspire à observer lui-même et à « montrer son être en lutte », malgré le principes du roman naturaliste qui exige que l'auteur ne soit qu'un pur observateur de l'intrigue. En somme, malgré une intrigue en apparence monotone, ce roman « psychologique » est finement élaboré avec une attention particulière portée à l'introspection – comme l'annonce l'auteur lui-même – si nous le comparons avec *Pot-Bouille* et *Au Bonheur des Dames*, écrits au cours de cette même période de crise. Les lecteurs assidus de Zola pourraient lire dans *La Joie de vivre* une alliance du néant et de l'espérance semblable à l'opposition du pessimisme de Lazare, héros raté, et de l'indulgence de Pauline, héroïne un peu idéalisée. Cependant, comme Zola veut montrer « un être en lutte » en évitant « la dualité des spiritualistes », nous ne pouvons pas appliquer à cette œuvre l'opposition simple entre la mort et la vie, que nous trouvons dans les romans précédents. Nous allons montrer à quel point ce roman se distingue des autres par sa dimension introspective, sensible à travers la linéarité d'une intrigue dépouillée d'artifices.

La Joie de vivre est, en particulier, dominée par une sorte de monotonie extrême, facilitée par l'absence de personnages caractéristiques du roman zolien qui se distinguent par leur ambition et leur démesure, comme Aristide Saccard dans *La Curée* (1872), Eugène Rougon dans *Son Excellence d'Eugène Rougon* (1876) ou encore Octave Mouret dans *Au Bonheur des Dames*. N'y apparaît pas non plus l'énergie de la foule, comme la bande des grévistes dans *Germinal*, ou la menace de certains objets inanimés tels l'alambic dans *L'Assommoir* ou encore la locomotive, surnommée la Lison, dans *La Bête humaine* (1890). Si l'on compare cet ouvrage avec *Au Bonheur des dames* qui le précède immédiatement – roman rempli de dispositifs ou procédés romanesques, la monotonie du déroulement de *La Joie de vivre* apparaît assez mystérieuse. Bref, ce roman ne permet pas aux lecteurs de définir d'emblée, à la première lecture, quelle classe sociale et quel métier spécifique l'auteur cherche à décrire, comme c'est le cas dans *L'Assommoir* ou *Nana* (1880), par exemple²¹². *La Joie de vivre* reste ainsi, probablement en raison de l'absence de références liées à l'activité

²¹² Dans le premier plan des *Rougon-Macquart* que Zola a donné à Lacroix en 1868, il ne fait aucune allusion à un roman sur la vie des pêcheurs. Voir Ms. N.A.F. 10.345, f^{os} 22-23. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., t. I, p. 50.)

économique ou sociale de l'époque du second Empire – susceptibles de livrer au lecteur des éclaircissements sur le déroulement de l'intrigue, comme en suspension²¹³.

Même si Zola n'écrit pas beaucoup de textes consacrés à la description des paysages marins, les contes que Zola a écrits dans les années 1870 constituent des sources intéressantes. Prenons par exemple *Les Coquillages de Monsieur Chabre*, nouvelle humoristique, légère, voire sensuelle, au style étonnant pour un texte de Zola. Ce texte, paru d'abord en septembre 1876 dans *Le Messager de l'Europe*, sous le titre *Bains de mer en France*, est repris dans *Le Figaro*, 4 juillet 1881, sous le titre *La Pêche aux crevettes*. En 1881, cette nouvelle est recueillie dans *Nais Micoulin*, mais se trouve intitulée *Les Coquillages de Monsieur Chabre*. Cette histoire s'inspire de la villégiature des Zola en Bretagne en 1876. Tout en représentant les vacances d'un couple bourgeois à Piriac-sur-Mer, village breton près de Guérande, le romancier dépeint avec verve la vue splendide de l'horizon et le murmure de l'océan calme. À travers l'amour secret d'un jeune gaillard pour la belle Madame Chabre, on peut observer plusieurs descriptions pittoresques de la mer paisible et éternelle, *leitmotive* essentiels de la nature que Zola reprend dans *La Joie de vivre*.

Mentionnons également une deuxième source plus directe et plus importante, *La Fête à Coqueville*, autre nouvelle sur la mer dominée par un ton burlesque et joyeux. Cette dernière présente un étrange contraste avec le cauchemar noir décrit dans *La Mort d'Olivier Bécaille* alors que ces deux textes sont publiés au cours de la même période. Le texte, paru dans *Le Messager de l'Europe* en août 1879, est publié ensuite dans *Le Voltaire* en mai 1880. *La Fête à Coqueville* est enfin recueillie dans *Le Capitaine Burle* en 1882. Zola y puise dans ses souvenirs de vacances en Normandie, un an avant son séjour en Bretagne. On ne trouve dans ce conte quasi fantastique aucune des caractéristiques traditionnelles de l'esthétique naturaliste manifestée dans *Le Roman expérimental*, article écrit à la même période. Le texte porte sur la rivalité entre la famille Mahé et la famille Floche, deux races normandes, et sur leur réconciliation

²¹³ D'après Jean Borie, *La Joie de vivre* « ne se laisse classer, quoiqu'on fasse, ni comme roman normand, ni comme épopée de la pêche et des pêcheurs, ni comme tableau clinique d'un nouveau mal du siècle, ni comme hymne à la générosité maternelle ». (Jean Borie, *Le Tyran timide : le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Klincksieck, 1973, p. 55.)

joyeuse dans une ivresse bienheureuse par l'intermédiaire des tonneaux d'eau-de-vie qui sont les épaves inattendues d'un naufrage :

Ça semblait un conte de fées, une pluie, une fontaine qui aurait craché des liquides extraordinaires, tous les alcools distillés, parfumés avec toutes les fleurs et tous les fruits de la création. [...]

La superbe fête du village de Coqueville se déroule devant la mer qui a un bruit doux, les étoiles luisant dans un ciel profond, d'une paix immense. C'était une sérénité des âges enfants, enveloppant la joie d'une tribu de sauvages, grisée par son premier tonneau d'eau-de-vie²¹⁴.

Ainsi, la variété étonnante de l'univers romanesque de Zola témoigne de sa souplesse de style et de son imagination débordante, qui ne subissent pas forcément la contrainte de la théorie naturaliste. Cependant, le village fictif nommé Coqueville ressemble fortement à celui de Bonneville qui encadre l'univers romanesque de *La Joie de vivre*, comparable à « un trou perdu²¹⁵ ». En ce qui concerne la constitution des personnages de la fiction, on relève par exemple une étroite parenté entre l'abbé Radiguet dans *La Fête à Coqueville* et l'abbé Horteur dans *La Joie de vivre*. L'abbé Radiguet est décrit comme « brave homme, redevenu paysan, bêchant son étroit jardin conquis sur le roc, fumant sa pipe en regardant pousser ses salades²¹⁶ ». Les caractéristiques de ce prêtre naïf se reflètent précisément dans le personnage de l'abbé Horteur dans *La Joie de vivre*.

À la différence de ces deux récits parodiques sur la mer, écrits dans un style vif, proche du vaudeville, l'histoire de *La Joie de vivre* est dominée par une sorte de monotonie extrême. Durant la rédaction du roman, Zola passe une partie de l'été à Bénodet, sur la côte bretonne, où il peut espérer trouver l'inspiration qui correspond à son intrigue. Pourtant, malgré son intérêt constant pour le milieu social, Zola consacre peu de pages à la description de la mer et du village des pêcheurs, bien qu'il utilise souvent les métaphores marines lorsqu'il décrit des paysages horizontaux de *La Fortune*

²¹⁴ Émile Zola, *La Fête à Coqueville*, in *Contes et nouvelles*, op. cit., pp. 704-705.

²¹⁵ « Une belle plage de sable s'élargit devant les masures collées au flanc de la falaise, à mi-côte, comme des coquillages laissés là par la marée. [...] C'est un trou perdu. Coqueville n'a jamais pu atteindre le chiffre de deux cents habitants. La gorge qui débouche sur la mer, et au seuil de laquelle le village se trouve planté, s'enfonce dans les terres par des détours si brusques et des pentes si raides, qu'il est à peu près impossible d'y passer avec des voitures. Cela coupe toutes les communications et isole le pays, où l'on semble être à cent lieues des hameaux voisins. » (*Ibid.*, p. 683.)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 687.

des Rougon (1871) jusqu'au *Bonheur des Dames*. Dans ses dossiers préparatoires, Zola n'effectue aucune documentation méticuleuse sur le mode de vie normand et consacre seulement quelques notes aux marées et aux algues²¹⁷. Zola, semble-t-il, n'a pas l'intention de décrire en détail la vie des pêcheurs, qui pourraient donner toute sa consistance à l'intrigue de *La Joie de vivre*. Il ne décrit pas non plus de figures de travailleurs possédant souvent une qualité supérieure, telles que Goujet, le forgeron habile dans *L'Assommoir* ou bien Denise, la vendeuse brave dans *Au Bonheur des Dames*. Zola n'a même pas l'intention d'établir un décor grandiose et d'y installer des personnages de manière balzacienne : le nombre de descriptions et de portraits réduit par rapport à son œuvre précédente.

Dans *La Joie de vivre*, la mer sauvage du petit village de Bonneville, caractérisée par son étendue infinie, se déploie aussi horizontalement selon le point de vue des personnages. Les descriptions horizontales de l'Océan, dont l'effet est pittoresque, sont à la fois énergiques et écrasantes, captivant dès lors le regard inquiet des personnages. Pourtant, comme Zola le souhaitait dans son « Ébauche », l'extension de cet univers romanesque entourant les protagonistes est tout à fait limitée. Il semble que l'auteur se soit imposé des restrictions quant à la description et le nombre de personnages secondaires, afin de construire un univers romanesque clos et ainsi perfectionner un « roman de l'intime ». Zola se prive ainsi d'éléments qui servent à dépeindre et à colorer le tableau de la vie au bord de la mer.

Comment Zola intériorise-t-il et développe-t-il sa préoccupation angoissante de la « Douleur » et de la « Mort » en cherchant un remède contre sa maladie à l'intérieur du « moi » ? Conformément aux prévisions de Zola dans la préparation du roman, le thème de la « Douleur » et celui de la « Mort » ont un lien indissociable dans *La Joie de vivre*. En même temps, il convient de se méfier des similitudes apparentes quant à la représentation de ces deux thèmes dans les œuvres précédentes puisque ce roman se veut écrit en « réaction contre les romans antérieurs ». Dans *La Joie de vivre*, tout en décrivant les maladies qui se succèdent dans la famille, Zola cible son attention sur le sens philosophique de la « douleur », même s'il excelle plutôt à représenter des scènes effrayantes de grande douleur qui stimulent dans ses romans tous nos sens physiques et

²¹⁷ Ms. N.A.F. 10.311, f^{os} 321-331. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, pp. 1140-1155.)

internes. L'auteur ne décrit plus la douleur mortelle avec le vocabulaire de l'anatomiste, comme il le faisait dans *Thérèse Raquin*. Il intériorise le problème de la vie douloureuse et l'angoisse de la mort en approfondissant l'état psychologique des deux protagonistes, Lazare Chanteau et Pauline Quenu, sans avoir recours à sa théorie du naturalisme.

III. 2) *L'Œuvre* (1886), roman de « toute [sa] jeunesse »

L'Œuvre, publiée deux ans après *La Joie de vivre*, est considéré comme l'un des romans de Zola les plus chargés d'éléments autobiographiques. Définissant *L'Œuvre* comme « un livre plus intime que *Germinal* », Zola raconte plus que jamais « toute [sa] jeunesse » dans ce roman²¹⁸. En même temps, ce roman d'artiste présente plusieurs caractéristiques propres au « roman à clefs » : le texte semble renvoyer en effet à des personnages et à des événements réels malgré l'usage de noms fictifs et de circonstances modifiées. Ces personnages et ces événements sont néanmoins reconnaissables pour un public d'initiés, grâce à certains indices disséminés çà et là tout au long de l'intrigue par l'auteur. De cette manière, les lecteurs contemporains de *L'Œuvre* peuvent trouver les modèles des personnages principaux, en particulier celui du héros, Claude Lantier. Ce dernier est représenté comme un jeune peintre raté, incapable de réaliser ses ambitions artistiques, et qui finira par se pendre, frustré d'être dans l'incapacité d'achever sa toile. Le nom de Paul Cézanne, ignoré du public de l'époque, passe en particulier pour être l'un des modèles les plus vraisemblables du personnage. La dernière lettre de Cézanne adressée à Zola, datée du 4 avril 1886, est généralement considérée comme la manifestation de sa rupture avec son vieil ami :

Gardanne, 4 avril 1886.

²¹⁸ « nous avons préféré donner autant que possible la parole à Zola lui-même : c'est la seule fois où il nous raconte sa propre vie de façon aussi détaillée. » (Patrick Brady, *L'Œuvre d'Émile Zola. Romans sur les arts*, Genève, Droz, 1968, p. 9.)

Mon cher Émile, je viens de recevoir *L'Œuvre* que tu as bien voulu m'adresser. Je remercie l'auteur des *Rougon-Macquart* de ce bon témoignage de souvenir, et je lui demande de me permettre de lui serrer la main en songeant aux anciennes années. Tout à toi sous l'impulsion des temps écoulés.

Paul CÉZANNE
à Gardanne, arrondissement d'Aix²¹⁹.

Les critiques d'art, à commencer par John Rewald, allèguent souvent cette lettre de Cézanne pour souligner l'absence de perspicacité de Zola qui l'empêche d'apprécier à sa juste valeur l'esthétique révolutionnaire de la peinture de son ami d'enfance²²⁰. À suivre cette interprétation, l'auteur de *L'Œuvre* est un écrivain myope et infidèle, aveugle au génie de Cézanne, en retraite à Aix, et méprisant l'« embourgeoisement » et la réputation mondaine de son ami.

Cependant, le comportement de Claude Lantier peut également s'interpréter comme une sorte d'amalgame de portraits de peintres qui sont contemporains de Zola et de Cézanne. Un inventaire des modèles du personnage comprendrait non seulement Cézanne, mais également Édouard Manet, Claude Monet, Antoine Guillemet, Camille Pissarro, André Gilles, Gustave Moreau, voire Odilon Redon²²¹. À la différence de *La Joie de vivre*, dans laquelle l'auteur aspire à dévoiler sa lutte intérieure contre lui-même, *L'Œuvre* puise son inspiration première dans les premiers combats du « Zola journaliste » contre le public et la critique dans les années 1860. Pour bien saisir le personnage de Claude dans son intégralité, il nous faut donc examiner cette première période de Zola dans le cadre de sa vie. En plus, le thème de la « création artistique » révèle l'évolution de sa vision artistique, approfondie à travers les difficultés rencontrées dans sa vie privée dans les années 1880. De fait, les deux états d'âme contrastés de l'auteur se reflètent dans ce roman : la nostalgie de sa jeunesse et la prise de conscience de l'approche de la vieillesse²²².

²¹⁹ Lettre à Émile Zola, 4 avril 1886, Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Bernard Grasset, 1978, p. 225.

²²⁰ John Rewald insiste sur le fait que les tableaux de Claude n'ont rien à voir avec les œuvres que compose Cézanne et les autres impressionnistes : « En effet, Claude Lantier n'est pas impressionniste ; il n'appartient à aucune école, car, au fond, il n'est même pas peintre ; il est le fils d'un romancier et il n'arrive jamais à se soustraire à l'influence de son père : Émile Zola. » (John Rewald, *Cézanne et Zola*, Éditions A. Sedrowski, 1936, p. 313.)

²²¹ Voir Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, t. II, pp. 791-820.

²²² Patrick Brady signale les deux directions opposées de l'évocation du regard du romancier : « Ainsi donc, nous retrouvons dans ce roman non seulement le Zola pessimiste, fatigué,

L'Œuvre n'est ni un roman purement autobiographique chez Zola, ni un roman à clefs qui doive se lire uniquement dans le contexte social et artistique de l'époque. En effet, l'univers romanesque de *L'Œuvre* nous conduit à découvrir non seulement les éléments de la biographie de l'auteur, mais aussi un aspect plus « intime » des pensées d'« un Zola-du-fond²²³ », qui persiste d'un bout à l'autre de sa carrière littéraire, pour reprendre l'expression d'Henri Guillemin.

III. 2)-a) Les premières critiques d'art du journaliste Zola

L'Œuvre, roman un peu à part dans la série des *Rougon-Macquart*, fonctionne comme une sorte de mise en abyme de la création romanesque naturaliste²²⁴. Plus précisément encore, le roman traite du statut du créateur dans la société marchande et de la désillusion inévitable de son idéal face à la vulgarisation artistique. En effet, la conception de *L'Œuvre* remonte au plan initial d'un cycle de dix romans, proposé à l'éditeur Albert Lacroix en 1869, tandis que l'on n'y trouve aucune mention de *La Joie de vivre*. Ce plan initial témoigne du fait que Zola caressait l'idée d'écrire un roman sur l'art depuis plus d'une quinzaine d'années.

Depuis la période de dénuement du début des années 1860, le travail artistique semble être la seule consolation dans la vie monotone de Zola. Celui-ci écrit souvent de longues lettres à Cézanne pour lui raconter ses découvertes esthétiques à Paris. Tout en exprimant son rêve d'acquérir une réputation artistique, Zola propose à plusieurs reprises à son ami d'enfance de monter à Paris pour réaliser ensemble leurs ambitions :

Je suis paresseux pour les travaux de brute, pour les occupations qui n'occupent que le corps et étouffent l'intelligence. Mais l'art, qui occupe l'âme, me ravit, et c'est

embourgeoisé de quarante à quarante-cinq ans, mais aussi le Zola optimiste, enthousiaste, révolutionnaire de vingt-cinq à trente. Le moment de la rédaction n'est donc pas seulement un moment de devenir : c'est aussi un moment de retour en arrière. » (Patrick Brady, *op. cit.*, p. 15.)

²²³ Henri Guillemin, Introduction à *La Confession de Claude*, OC, Cercle du livre précieux, t. I, p. 3.

²²⁴ Dans son plan initial de la série, l'artiste se classe dans « un monde à part », constitué de la putain, du meurtrier et du prêtre : « Et un monde à part : putain, meurtrier, prêtre (religion), artiste – (art). » (Ms. N.A.F. 10.345, f° 22, *loc. cit.*)

souvent lorsque je suis couché nonchalamment que je travaille le plus. Il y a une foule de gens qui ne comprennent pas cela, et ce n'est pas moi qui me chargerai de le leur faire comprendre. D'ailleurs, nous ne sommes plus des gamins, il nous faut songer à l'avenir. Travaillons, travaillons : c'est l'unique moyen d'arriver²²⁵.

À travers cette lettre, Zola révèle toute sa détermination, anticipant sur sa future devise : « *Nulla dies sine linea* », c'est-à-dire « Pas un jour sans une ligne ». Répondant aux chaleureuses sollicitations de son ami, Cézanne lui rend visite le 21 avril 1861 et séjourne à Paris jusqu'à l'automne. À partir du déménagement de Cézanne à Paris en 1862, les deux amis commencent à visiter ensemble le Salon annuel et les académies. Outre sa vaste culture littéraire et artistique, Cézanne copie de manière intense, assidue et régulière les peintures du Louvre. L'initiation de Zola à la peinture se fait ainsi par la visite des ateliers des peintres et du Louvre, en compagnie de Cézanne.

La création artistique est non seulement un des objectifs du jeune Zola, mais également un de ses objets d'observation. Reprenons la lettre de Zola adressée à son ami Antony Valabrègue, datée du 18 août 1864, dans laquelle il développe ses idées sur « la création et l'Écran » et qui révèle une esthétique en germe :

Ainsi, tout enfantement d'une œuvre consiste en ceci : l'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer, et nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés selon sa nature.

D'après cette idée, il n'y a que deux éléments à considérer : la création et l'Écran. La création étant la même pour tous, envoyant à tous une même image, l'Écran seul prête à l'étude et à la discussion²²⁶.

On peut observer ici les bases de la théorie esthétique que Zola développera plus tard dans *Le Romancier naturaliste*. Tout en comparant la création littéraire à l'enfantement qui évoque un accouchement douloureux, il insiste sur le fait que l'originalité de l'œuvre se manifeste à travers le prisme esthétique d'un artiste qui reflète les « rayons lumineux ».

L'année 1866 marque un tournant essentiel dans la carrière littéraire de Zola. En avril, Hippolyte de Villemessant, directeur du *Figaro*, lui propose d'écrire non seulement des articles de critique littéraire mais aussi le compte rendu du Salon annuel dans son journal *L'Événement*. Le romancier encore novice s'inscrit ainsi dans la lignée des écrivains célèbres du XIX^e siècle qui prennent la plume pour s'adonner à la critique d'art, comme Stendhal, Gautier, Baudelaire, Fromentin, ou encore les Goncourt. Le nom

²²⁵ Lettre à Paul Cézanne, 3 mars 1861, *Corr.*, t. I, p. 272.

²²⁶ Lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, *ibid.*, pp. 375-376.

du héros de *La Confession de Claude*, son premier « roman intime », devient le pseudonyme que Zola utilise pour signer toute une série de critiques d'art qui paraissent dans ce journal, dont la fameuse défense de l'art d'Édouard Manet. Le 19 avril 1866, Zola écrit son premier article intitulé « Un suicide », signé de « Claude ». Il s'agit du suicide d'un peintre ignoré qui s'appelle Jules Holtzapfel :

Je songe à ceux qui auront les applaudissements de la foule, à ceux dont les œuvres seront largement étalées en pleine lumière, et je vois en même temps ce pauvre homme, dans son atelier désert, écrivant des adieux et passant une nuit entière à se préparer à la mort. [...]

Sur un chevalet, j'ai aperçu une toile blanche où se trouve une composition entièrement arrêtée au crayon. C'est là, sans doute, la dernière œuvre. Le peintre s'est tué devant ce tableau inachevé²²⁷.

Les circonstances lugubres de la mort du peintre annonceraient-elles la fin de Claude Lantier décrite dans *L'Œuvre*, publiée vingt ans plus tard, ou s'agit-il d'une pure coïncidence ? Il est possible que le suicide d'Holtzapfel soit l'une des sources de ce drame sur l'art. Mais la présentation de cet épisode tragique au public n'est qu'un point de départ de sa bataille contre l'art « officiel » et sa défense polémique des peintres autour de Manet.

Dans un article daté du 7 mai 1866, Zola ose condamner le jury du Salon et fait prévaloir l'œuvre des jeunes peintres comme Manet, Monet et Pissarro sur l'esthétique démodée de l'académisme. Le retentissement de cette défense de Manet dépasse même les prévisions de Villemessant. Doué d'une grande perspicacité, Zola ne tarit pas d'éloges pour Courbet et les artistes ignorés rassemblés dans le Salon des Refusés. Ayant proclamé son admiration pour les sujets « modernes » et les sujets concernant un travail « en pleine pâte », Zola devient un des premiers à défendre Manet, puis Corot, Daubigny et Pissarro, trois paysagistes importants. Au bout d'un mois seulement, la rage du lectorat l'oblige à céder à mi-chemin sa colonne à un autre feuilletoniste. Dans son dernier article intitulé « Adieu d'un critique d'art », Zola dénonce ainsi l'hypocrisie du public sur un ton mordant qui annonce la naissance du futur chef du groupe naturaliste :

Oui, je suis de la religion des libres manifestations de l'homme ; oui, je ne

²²⁷ Émile Zola, « Un suicide », *L'Événement*, 19 avril 1866, *Écrits sur l'Art*, édition établie par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 1991, pp. 87-88.

m'embarrasse pas des mille restrictions de la critique, et je vais droit à la vie et à la vérité ; [...]

En un mot, j'ai fait preuve de cruauté, de sottise, d'ignorance, je me suis rendu coupable de sacrilège et d'hérésie, parce que, las de mensonge et de médiocrité, j'ai cherché des hommes dans la foule de ces eunuques.

Et voilà pourquoi je suis condamné !²²⁸

En tout état de cause, sa série d'articles polémiques le rapproche du groupe des futurs artistes impressionnistes. En janvier 1867, Zola écrit un long article sur Manet publié en brochure en juin de la même année, pour l'exposition de ses œuvres que le peintre organise après avoir été exclu de la section artistique de l'Exposition universelle. À partir de l'année 1867, s'étant installé dans un quartier des Batignolles, Zola commence à fréquenter le café Guerbois, où se réunissent de brillants artistes comme Manet, Bazille, Degas, Constantin Guys, Monet, Renoir, Sisley, Nadar ou encore Whistler²²⁹. Dans *Un Atelier aux Batignolles* (1870) d'Henri Fantin-Latour, portrait collectif des artistes qui rend hommage à Manet, on retrouve l'image de Zola entouré des fidèles du café Guerbois²³⁰. Zola s'engage ainsi dans un mouvement novateur de l'art moderne français, surtout à travers l'amitié nouée avec Manet qui expose au Salon de 1868 *le Portrait de Zola*.

Toutes ces carrières journalistiques inspirent à Zola un roman sur l'art destiné à faire partie de la future série des *Rougon-Macquart*. Dans son projet remis à Lacroix, Zola invente donc un personnage de peintre nommé Claude Dulac, le seul artiste dans « l'Arbre généalogique » de la famille Rougon-Macquart. Évidemment, ce prénom « Claude » nous rappelle le pseudonyme que Zola utilise pour *L'Événement* :

Un roman qui aura pour cadre le monde artistique et pour héros Claude Dulac, enfant du ménage ouvrier. Effet singulier de l'hérédité transmettant le génie à un fils de parents illettrés. Claude a des appétits intellectuels irrésistibles et effrénés comme certains membres de sa famille ont des appétits physiques. La violence qu'il met à satisfaire les passions de son cerveau le frappe d'impuissance. Tableau de la fièvre d'art de l'époque de ce que l'on nomme la décadence et qui n'est qu'un produit de l'activité folle des esprits. Physiologie poignante d'un tempérament d'artiste à notre époque et drame terrible d'une intelligence qui se dévore elle-même²³¹.

²²⁸ Émile Zola, « Adieu d'un critique d'art », *L'Événement*, 20 mai 1866, *ibid.*, pp. 134-135.

²²⁹ Voir Annexe, Fig. 4.

²³⁰ Voir Annexe, Fig. 5.

²³¹ Ms. N.A.F. 10.303, f° 62.

Ici, Zola préfigure lumineusement les thèmes essentiels de *L'Œuvre* qu'il achèvera seulement dix-sept ans plus tard. Dès 1869, situer son personnage dans un contexte physiologique autant que dans un milieu social semble être une priorité pour Zola. La condition romanesque pour faire d'un personnage un personnage principal réside chez Zola dans le souci de le rattacher à l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. La présentation du personnage naturaliste se caractérise ainsi par la mise en évidence de ses liens familiaux, et l'on retrouve le même procédé à l'œuvre à la fois dans son travail préparatoire et dans ses romans. Claude doit avoir un « génie » qui incarne la « physiologie poignante d'un tempérament d'artiste à [son] époque ».

On constate d'autre part, en lisant *Le Ventre de Paris*, troisième volume de la série des *Rougon-Macquart* publié en 1873, que le personnage de Claude Lantier joue un rôle secondaire mais important dans l'intrigue :

C'était un garçon maigre, avec de gros os, une grosse tête, barbu, le nez très fin, les yeux minces et clairs. Il portait un chapeau de feutre noir, roussi, déformé, et se boutonnait au fond d'un immense paletot, jadis marron tendre, que les pluies avaient déteint en larges traînées verdâtres. Un peu courbé, agité d'un frisson d'inquiétude nerveuse qui devait lui être habituel, il restait planté dans ses gros souliers lacés ; et son pantalon trop court montrait ses bas bleus²³².

Avec sa physionomie typiquement bohème, le jeune Claude est représenté comme un flâneur insouciant, les mains dans les poches, sifflant, « habitué à toutes les rencontres de hasard²³³ ». Il guide le protagoniste Florent dans le quartier des Halles de Paris, proclamant son admiration pour les « natures mortes » entassées dans les rues, rêvant de réaliser un tableau colossal et extraordinaire. L'insouciance bohème de Claude, découvreur de l'esthétique moderne des Halles, présente un contraste intéressant avec l'inquiétude nerveuse de Florent qui vient de s'échapper du bagne de Guyane :

Claude battait des mains, à ce spectacle. Il trouvait « ces gredins de légumes » extravagants, fous, sublimes. Et il soutenait qu'ils n'étaient pas morts, qu'arrachés de la veille, ils attendaient le soleil du lendemain pour lui dire adieu sur le pavé des Halles. Il les voyait vivre, ouvrir leurs feuilles, comme s'ils eussent encore les pieds tranquilles et chauds dans le fumier. Il disait entendre là le râle de tous les potagers de la banlieue.

« C'est crânement beau tout de même », murmurait Claude en extase²³⁴.

²³² Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, RM, t. I, p. 617.

²³³ *Ibid.*, p. 618.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 627-628.

Même si Claude ne joue qu'un rôle secondaire dans ce drame, il s'avère que ce jeune artiste est décrit dans une certaine mesure comme le porte-parole des artistes autour de Zola. Notons que Claude manifeste un attachement particulier aux Halles de Paris, architecture moderne débordante de l'énergie des activités humaines. Son attitude nous renvoie à l'admiration de Zola lui-même pour la beauté propre des grandes constructions modernes à charpentes de fer et en verre, comme les pavillons de l'Exposition universelle de Paris. En même temps, la vision esthétique de Claude, rêvant d'un art libéré de l'académisme démodé, relaie les convictions de Zola et des futurs peintres « impressionnistes » dans les années 1860. À cet égard, il convient de définir *Le Ventre de Paris* comme le premier véritable roman de « l'artiste Zola » :

Il rêva longtemps un tableau colossal, Cadine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la marée, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste ; il y voyait encore une satire de la peinture à idées, un soufflet donné aux vieilles écoles. Mais pendant près de deux ans, il recommença les esquisses, sans pouvoir trouver la note juste. Il creva une quinzaine de toiles. Il s'en garda une grande rancune, continuant à vivre avec ses deux modèles, par une sorte d'amour sans espoir pour son tableau manqué²³⁵.

Ce projet de Claude d'un tableau représentant deux enfants sauvages des Halles au milieu des légumes devait constituer le manifeste artistique de l'auteur lui-même, manifeste témoignant d'une vision esthétique professée en particulier entre 1865 et 1868, alors que l'auteur était encore journaliste. À travers le recours à des termes comme « positivisme », « expérimental » et « matérialiste », le futur auteur du *Roman expérimental* attribue à Claude et à ses innovations la paternité de l'art moderne :

« Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien... Vous n'êtes pas de cet avis ? [...] Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de l'époque ; et ce sont les Halles centrales, entendez-vous, Florent, une œuvre crâne, allez, et qui n'est encore qu'une révélation timide du vingtième siècle... C'est pourquoi Saint-Eustache est enfoncé, parbleu ! Saint-Eustache est là-bas avec la rosace, vide de son peuple dévot, tandis que les Halles s'élargissent à côté, toutes bourdonnantes de vie... Voilà ce que je vois, mon brave !²³⁶ »

²³⁵ *Ibid.*, p. 776.

²³⁶ *Ibid.*, p. 799.

À travers cet aveu passionné de l'artiste adressé à Florent, Zola transpose sans hésitation son discours polémique comme journaliste dans son univers romanesque. Le manifeste artistique de Claude qui annonce sa réapparition dans *L'Œuvre*, fonctionne comme une sorte de miroir de l'identité de son auteur. Cependant, il faut souligner que Zola décrit non seulement l'ambition de Claude mais aussi son échec et sa désillusion devant un tableau inachevé. À l'instar de Florent, héros idéaliste, Claude est un être dévoré par une passion intellectuelle à laquelle il sacrifie tout. Au fond, il y a une référence picturale à « la bataille des maigres et des gras » dont Claude raconte certains épisodes à Florent concernant une série d'estampes allégoriques du drame humain : « il [Claude] finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit²³⁷. »

Cette incapacité à poursuivre un idéal et l'obligation de se contenter de demeurer dans la médiocrité qui en découle sont symbolisées par la dernière phrase du roman, prononcée par Claude : « Quels gredins que les honnêtes gens !²³⁸ » Le peintre exprime ainsi sèchement son dégoût pour l'égoïsme des « honnêtes gens », – les « Gras » – qui se satisfont du rétablissement de l'ordre social qui suit l'arrestation du héros, Florent. De toute façon, Claude, le « Maigre », est obligé de revenir à sa vie quotidienne, malgré sa croyance en l'éternité de l'art et sa haine de la vulgarité des commerçants des Halles. Claude Lantier est évidemment représenté comme l'*alter ego* de Zola, comme plus tard Lazare dans *La Joie de vivre*. Les éléments essentiels de la personnalité de Claude, futur protagoniste de *L'Œuvre*, sont ainsi préfigurés dans *Le Ventre de Paris*, pour se corriger, se transformer ou bien s'épanouir dans le roman de 1886.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 804-805.

²³⁸ *Ibid.*, p. 895.

III. 2)-b) Les divisions internes du champ littéraire : la période des Expositions impressionnistes

Nous venons d'esquisser le combat littéraire de Zola pour les peintres novateurs à travers sa carrière de journaliste, combat qui influencera aussi bien l'élaboration de sa vision esthétique que la construction de *L'Œuvre*. Zola n'est pas le seul écrivain journaliste de l'époque : la plupart des romanciers qui lui sont contemporains firent également d'excellents critiques d'art. Cela explique également que l'on trouve un grand nombre de romans sur l'art dans le courant littéraire du XIX^e siècle. On peut ainsi citer par exemple *Manette Salomon* (1867) des Goncourt, *Sapho* (1884) d'Alphonse Daudet, et surtout *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. Tout en illustrant les scènes de la vie d'un artiste, chaque œuvre révèle soit implicitement, soit explicitement, la vision esthétique de son auteur. S'inscrivant dans cette lignée des romans sur l'art, l'originalité de *L'Œuvre* réside en particulier dans son caractère ambigu dans la série des *Rougon-Macquart*, et se situe à la convergence entre la fiction et la réalité vécue par l'auteur, entre sa recherche de l'objectivité et sa volonté de s'épancher.

En 1880, lorsque le journaliste Fernand Xau interroge Zola sur ses romans encore à paraître, le romancier mentionne presque en premier « une étude sur l'art avec Claude Lantier²³⁹ ». Ensuite, en 1882, Paul Alexis publie un livre sur Zola qui lui fournit à ce dernier tous les documents et détails. Il annonce les projets littéraires de son ami et donne des précisions sur les sujets qui occupent Zola à cette époque : « Son personnage principal est tout prêt : c'est ce peintre, épris du beau moderne, qu'on entrevoyait dans le *Ventre de Paris*, c'est ce Claude Lantier dont il dit, dans l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*²⁴⁰. » À la suite de cette annonce du retour de Claude, Alexis suggère que le prochain roman sur l'art de Zola devrait être une sorte de « roman à clefs », inspiré du milieu dans lequel l'auteur vit et inspiré de ses amis proches :

Une œuvre dont les documents lui donneront moins de peine à réunir, c'est le roman qu'il compte faire sur l'art. Ici, il n'aura qu'à se souvenir de ce qu'il [Zola] a vu dans notre milieu et éprouvé lui-même. [...] Son projet est de raconter dans ce roman ces années de Provence – je sais qu'il compte étudier, dans Claude Lantier, la psychologie épouvantable de l'impuissance artistique. [...] Naturellement, Zola, dans

²³⁹ Fernand Xau, *op. cit.*, p. 49.

²⁴⁰ Paul Alexis, *op. cit.*, p. 121.

cette œuvre, se verra forcé de mettre à contribution ses amis, de recueillir leurs traits les plus typiques. Si je m'y trouve, pour ma part, et même si je n'y suis point flatté, je m'engage à ne pas lui faire un procès²⁴¹.

Même si la tentative d'un « roman à clefs » dans lequel Zola raconte son adolescence en Province intéresse notre analyse au premier chef, il convient de ne pas négliger cette remarque d'Alexis sur le thème principal du roman : « la psychologie épouvantable de l'impuissance artistique ». Évidemment, il y a la problématique de la crise dans la production artistique chez Zola, qui n'a pas été suffisamment approfondie dans *Le Ventre de Paris*, roman parsemé de manifestes de l'esthétique alors en germe du naturalisme.

De fait, à partir de la fin des années 1870, Zola commence à prendre peu à peu ses distances avec le journalisme afin de mieux se concentrer sur la création romanesque. Il continue tout de même à écrire quelques critiques d'art, mais le ton de ses articles devient peu à peu sceptique à l'égard de l'évolution de l'impressionnisme. Après avoir apprécié la première Exposition de la Société des indépendants en 1874, le romancier ne cache plus sa légère désillusion sur ce groupe d'artistes, dit « impressionnistes²⁴² », qui lui semble manquer de génie et d'idées révolutionnaires. Prenons par exemple l'article intitulé « Le Naturalisme au Salon », paru en plusieurs fois dans *Le Voltaire* du 18 au 22 juin 1880. Zola y admire tout d'abord les inlassables efforts des précurseurs des « impressionnistes », à commencer par Manet, et leur recherche fiévreuse d'une interprétation nouvelle de la nature et de la lumière :

Les véritables révolutionnaires de la forme apparaissent avec M. Édouard Manet, avec les impressionnistes, MM. Claude Monet, Renoir, Pissarro, Guillaumin, d'autres encore. [...] Ceux-ci se proposent de sortir de l'atelier où les peintres se sont claquemurés depuis tant de siècles, et d'aller peindre en plein air, simple fait dont les conséquences sont considérables. En plein air, la lumière n'est plus unique, et ce sont dès lors des effets multiples qui diversifient et transforment radicalement les aspects des choses et des êtres. [...] Aujourd'hui nos jeunes artistes ont fait un nouveau pas vers le vrai, en voulant que les sujets baignassent dans la lumière réelle du soleil, et non dans le jour faux de l'atelier ; c'est comme le chimiste, comme le physicien qui retournent aux sources, en se plaçant dans les conditions mêmes des phénomènes²⁴³.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 121-122.

²⁴² Les artistes refusés, comme Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, organisent une exposition sans jury pour proclamer leur indépendance à l'égard du Salon. Le terme « impressionnisme », mot péjoratif à l'origine, est inspiré du tableau de Monet, intitulé *L'Impression – le soleil levant*, qu'il a exposé à la première Exposition de la Société des indépendants en 1874.

²⁴³ Émile Zola, « Le Naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, du 18 au 22 juin 1880, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 419-420.

Notons que Zola apprécie les artistes qui recherchent la liberté d'expression et qui explorent de nouvelles voies artistiques, notamment en peignant des paysages à la lumière naturelle. L'écrivain reconnaît en outre que les artistes contemporains se trouvent dans une période de transition, entraînée par le bouleversement successif des valeurs sociales et culturelles depuis le début du siècle. Cependant, l'écrivain éprouve un besoin de contester la validité de l'esthétique impressionniste, établie par les artistes de « plein air » :

Le grand malheur, c'est que pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement la formule nouvelle qu'ils apportent tous, éparse dans les œuvres. La formule est là, divisée à l'infini ; mais nulle part, dans aucun d'eux, on ne la trouve appliquée par un maître. Ce sont tous des précurseurs, l'homme de génie n'est pas né. On voit bien ce qu'ils veulent, on leur donne raison ; mais on cherche en vain le chef-d'œuvre qui doit imposer la formule et faire courber toutes les têtes. Voilà pourquoi la lutte des impressionnistes n'a pas encore abouti ; ils restent inférieurs à l'œuvre qu'ils tentent, ils bégayent sans pouvoir trouver le mot. Mais leur influence n'en reste pas moins énorme, car ils sont dans la seule évolution possible, ils marchent à l'avenir²⁴⁴.

On ne trouve plus trace dans cet argument avancé par Zola, du ton ardent du défenseur des artistes de plein air. Zola est bien entendu conscient de la difficulté de réconcilier sa propre esthétique du naturalisme avec celle, divergente, du groupe impressionniste, groupe essentiellement disparate et hétérogène, qui semble manquer de théorie véritablement cohérente susceptible de faire école et d'un véritable « chef-d'œuvre » à même de justifier leur entreprise :

Il ne reste plus à attendre qu'un peintre de génie, dont la poigne soit assez forte pour imposer la réalité. Le génie seul est souverain en art. Je ne crois pas au vrai uniquement pour et par le vrai. Je crois à un tempérament qui, dans notre école de peinture, mettra debout le monde contemporain, en lui soufflant la vie de son haleine créatrice²⁴⁵.

L'irruption du marchand d'art dans le paysage des artistes fragilise indéniablement la cohésion du groupe impressionniste. À partir de 1885, ce groupe se scinde en deux : le parti Edgar Degas qui continue de lutter contre le Salon et le parti Camille Pissarro qui recherche plutôt une cohérence structurelle de la nouvelle esthétique. Le naturalisme littéraire et l'impressionnisme artistique ne constituent donc plus deux mouvements qui

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 422-423.

²⁴⁵ Émile Zola, « Après une promenade au Salon », *Le Voltaire*, 23 mai 1881, *ibid.*, pp. 446-447.

s'orientent vers un même but - la véritable révolution artistique, capable d'intégrer les méthodes positivistes et scientifiques d'un siècle moderne. À partir du 22 septembre 1881, Zola cesse sa collaboration avec le journal et fait ses adieux au journalisme, en mettant ainsi un terme à son combat en faveur des peintres impressionnistes et de leur combat contre l'académisme stérile.

Cette prise de distance graduelle de Zola par rapport aux peintres contemporains et la lente dissolution du groupe naturaliste influenceront ainsi le projet de *L'Œuvre*. Pour bien comprendre la dépression qui frappe l'écrivain à cette époque, il faut sans doute évoquer un certain fatalisme, une imagination pessimiste et une mélancolie pathologique. Comme nous l'avons vu, entre 1880 et 1885, Zola, embourgeoisé par son succès, fatigué par le travail et par son obésité, se sent envahi par une vague de pessimisme. En 1880, il est frappé douloureusement par une succession de morts – celles de sa mère, de Flaubert, et aussi de Duranty. À la suite de cette année de deuil, l'année 1883 est assombrie de nouveau par la mort des maîtres du romancier. Le 13 février 1883, Wagner, dont Zola apprécie la musique dès 1868, meurt à Venise²⁴⁶. Ensuite, le 3 mai 1883, avec Monet et Fantin-Latour, Zola assiste aux obsèques de Manet, décédé le 30 avril. Cinq mois plus tard, il apprend la mort de Tourguéniev le 3 septembre. Ces successions de deuils annoncent qu'une page de sa vie se tourne. Avec la disparition de Flaubert, Wagner, Manet et Tourgueniev, l'époque du « Zola disciple » s'achève.

Parallèlement à cette période douloureuse de sa vie privée, les écrivains qui gravitaient autour du groupe naturaliste commencent à se disperser peu à peu. L'esthétique naturaliste qui avait l'ambition théorique de tout explorer et de tout dire, s'est très vite figée. Vers 1885, les romanciers de la jeune génération s'enferment dans le sentiment que tout est déjà dit par leurs précurseurs, et qu'ils se trouvent dans une impasse. Quant à la génération des maîtres du naturalisme, suite à la mort du patriarche

²⁴⁶ Le wagnérisme de Zola vient très probablement, comme son goût pour Manet, de ses amis peintres, et surtout de Cézanne : « Grand succès de la “ Marche religieuse ” de Wagner, trois salves d'applaudissement. Cette marche, tirée de *Lohengrin*, que l'on exécutait pour la première fois, a même été bissée ! ce qui n'est jamais arrivé, je crois, pour aucun morceau du grand musicien. » (Lettre à Marius Roux, 9 février 1868, *Corr.*, t. II, 1980, p. 114.)

Flaubert, les attaques d'Edmond de Goncourt contre Zola se multiplient. Dans son *Journal*, il l'accuse souvent de plagiat. À partir de 1885, la maison d'Auteuil de Goncourt est ouverte aux jeunes romanciers ambitieux de l'époque qui arrivent à former un cercle « anti-Médan ». C'est ainsi que l'on assiste à une scission à l'intérieur du paysage littéraire.

En même temps, Zola est peu à peu abandonné, y compris par ses fidèles disciples des *Soirées de Médan*, à savoir Huysmans, Bourget et Maupassant. Le changement d'orientation que subit l'esthétique naturaliste est évident. Maupassant marque très vite son indépendance, tandis que Huysmans choisit une voie propre à partir d'*À Rebours*, publié en 1884. Il ne reste qu'Henri Céard, Léon Hennique et Paul Alexis, le plus fidèle, aux côtés du maître de Médan. Il n'est pas difficile d'imaginer la déception de Zola, isolé, face au jeu des oppositions et des rivalités qui rongent le groupe des romanciers naturalistes. Alors qu'ils étaient liés par une amitié enthousiaste, ils succombent aux mésententes et aux rivalités au bout de quelques années. Assurément, Zola puise le motif de la « mort », l'un des thèmes les plus importants de *L'Œuvre*, dans le déchirement de ce groupe d'artistes et dans cette série d'expériences amères.

C'est dans ces circonstances difficiles que Zola se lance dans la préparation de son roman sur l'art. Ses lettres adressées à Jacques Van Santen Kolff, journaliste hollandais, nous révèlent quelques secrets du roman²⁴⁷. En effet, le journaliste s'emploie alors avec ardeur à faire connaître Zola dans son pays, en Allemagne et en Autriche. Après avoir commencé à écrire à Zola en 1878 pour lui poser des questions sur son œuvre, il échange avec Zola une vaste correspondance littéraire portant sur toutes sortes de sujets jusqu'en 1895. Ces lettres de Zola à son admirateur constituent ainsi une mine de renseignements sur sa méthode de travail, ses intentions, le sens d'un roman ou bien le

²⁴⁷ Journaliste, musicien et peintre amateur, Jacques Van Santen Kolff était aussi un admirateur passionné de la musique de Wagner : « Les deux hommes échangèrent une correspondance très riche, véritablement à partir de 1880. [...] Van Santen Kolff lui pose des questions, revient à la charge s'il n'obtient pas de réponse ; Zola est parfois agacé, mais il finit par satisfaire ce questionneur habile et persévérant, qui lui arrache, non sans mal, de précieuses informations, cet accoucheur qui le force à préciser idées et souvenirs, à faire des confidences sur sa " continue fièvre " et ses " éternels doutes " (12 mars 1887). » (Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Robert Laffont, 1993, pp. 437-438.)

choix d'un titre. Van Santen Kolff multiplie les questions et les demandes de renseignements ; Zola, répond avec patience aux questions et aux demandes de renseignements en s'expliquant en détail sur ses intentions esthétiques, offrant ainsi un précieux compte rendu de son activité intellectuelle, décrite au jour le jour :

Je me suis mis à mon prochain roman, et ce roman, en effet, a pour milieu le monde littéraire et artistique. J'ai repris mon Claude Lantier, du *Ventre de Paris*. C'est toute ma jeunesse que je raconte, j'ai mis là tous mes amis, je m'y suis mis moi-même. Je veux surtout étudier comment pousse l'œuvre d'art, et j'ai un drame de passion au travers du livre, qui intéressera, je crois²⁴⁸.

Ces remarques de l'auteur révèlent le caractère « intime » du roman qui contient des souvenirs nombreux et détaillés, ceux que Zola ne partage pas, et ceux qui demeurent cachés aux lecteurs. Le roman emprunte de nombreux traits de caractère à l'environnement de Zola. Dans une lettre datée du 23 septembre 1885, adressée probablement au directeur d'un journal étranger, Zola définit ainsi son roman en cours :

Il s'agit cette fois d'un livre plus intime que *Germinal*. Je veux y étudier comment pousse, comment réussit ou comment avorte une œuvre d'art. Le drame est un drame de passion dans le milieu littéraire et artistique. C'est toute ma jeunesse que je raconterai, j'y mettrai tous mes amis, je m'y mettrai moi-même²⁴⁹.

Si l'on considère l'aspect « intime » de ce roman, qui succède à *La Joie de vivre*, cette remarque de la part de l'auteur revêt une grande importance. Il est évident que les souvenirs de jeunesse racontés dans *La Confession de Claude*, son premier roman intime, reviennent dans *L'Œuvre* vingt ans plus tard. Tout en portant un regard rétrospectif sur l'existence de l'auteur, *L'Œuvre* est en même temps une entreprise de reconstruction globale du vécu. Zola fait allusion à deux thèmes principaux de cet ouvrage : décrire non seulement « comment pousse », « comment réussit », mais aussi « comment avorte » une œuvre d'art. Après l'extase de la conception, viennent forcément les déchirantes douleurs de l'enfantement²⁵⁰. Ce thème de la création douloureuse, strictement lié à l'intimité de l'auteur, s'affirme dès la première page de

²⁴⁸ Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 6 juillet 1885, *Corr.*, t. V, 1985, pp. 278-279.

²⁴⁹ Lettre à un destinataire inconnu, 23 septembre 1885, *ibid.*, p. 305.

²⁵⁰ Ce thème nous renvoie forcément au *Chef-d'œuvre inconnu* (1837) d'Honoré de Balzac, nouvelle tragique faisant partie de sa série d'*Études philosophiques*, constituée d'une trilogie sur l'art : *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara* (1839) et *Massimilla Doni* (1839). Ces deux derniers décrivent les deux aspects distincts de la musique : la composition pour *Gambara* et l'exécution pour *Massimilla Doni*.

son « Ébauche » :

Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux, mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée²⁵¹.

Zola reprend ainsi le personnage de Claude Lantier, jeune artiste nonchalant et ambitieux, dans l'espoir d'établir une théorie révolutionnaire de l'art moderne. Rappelons que Claude a dénoncé l'hypocrisie de la petite bourgeoisie à la fin du *Ventre de Paris*, se faisant ainsi le porte-parole de l'auteur. Même s'il s'agit d'un membre de la famille Rougon-Macquart, il est incontestable que la psychologie du protagoniste s'inspire surtout de celle de Zola lui-même. Ses dossiers préparatoires soulignent ainsi l'écartèlement de sa « vie intime de production » qui se dédouble entre le passé vécu et le présent :

Plan – La passion, la bonhomie, la gaieté. Genèse de l'œuvre d'art, la nature embrassée et jamais vaincue.

Lutte de la femme contre l'œuvre, l'enfantement de l'œuvre contre l'enfantement de la vraie chair.

Tout un groupe d'artistes²⁵².

Ainsi s'établit son « Plan général », focalisé sur « la genèse » et « l'enfantement de l'œuvre ». Le travail de préparation se divise généralement en six parties selon le plan chronique de Zola : l'« Ébauche », les plans sommaires, les « Fiches de personnages », les premiers plans détaillés, les notes supplémentaires aux premiers plans détaillés, et les deuxièmes plans détaillés. La documentation se divise encore en six parties : les « notes de Guillemet », les « Notes Jourdain », les notes fournies par Henri Céard, intitulées « Musique », « Le Salon », « Paris » et « Le Cimetière ». Les notes que Zola prend pour ce roman constituent une sorte de soliloque écrit à travers lequel l'auteur indique ce qu'il faut faire et ce qu'il faut éviter. Cependant, Zola n'a plus besoin d'effectuer de documentation méticuleuse sur le monde de l'artiste, car sa longue carrière de journaliste et la fréquentation des artistes contemporains lui ont fourni suffisamment d'informations pour élaborer son projet initial. Comme sa lettre adressée à

²⁵¹ Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 262-263.

²⁵² Ms. N.A.F. 10.316, f^o 1.

Van Santen Kolff en témoigne, la seule difficulté à laquelle Zola se trouve confronté est le choix du titre définitif du roman :

Le roman s'appellera sans doute *L'Œuvre*. J'ai beaucoup cherché, je n'ai rien trouvé qui indiquât mieux le sujet. C'est en effet l'histoire d'une œuvre, la genèse et le drame de l'œuvre dans le cerveau d'un artiste²⁵³.

Zola se montre en effet longtemps incapable de choisir un titre définitif et ses dossiers préparatoires égrènent la bagatelle de cinquante titres possibles²⁵⁴. Il hésite entre « L'Œuvre », « L'Œuvre de chair », « Le sang de l'œuvre » ou bien « L'œuvre humaine ». Mais ce qui frappe particulièrement, c'est le grand nombre de synonymes de « l'enfantement » dans cette liste de titres : « Création – Créer. Procréer », « Enfantement », « Accouchement », « Parturition », « Conception », « Enfanter », « Fécondation », « Faire un enfant » et « Faire de la vie ». Cette liste, longtemps ignorée du public, révèle de façon lumineuse que la notion de la création de l'œuvre d'art est fortement liée à celle de l'accouchement de la chair dans l'imaginaire de Zola.

Rappelons que le roman intime relate en général, de façon caractéristique et sous le déguisement de la fiction, l'histoire de son auteur, ou d'une crise expliquant la vie privée de celui-ci. Zola transpose ainsi secrètement sa hantise de la mort dans *La Mort d'Olivier Bécaille* et *La Joie de vivre*, alors qu'il s'incarne de façon plus neutre à travers la figure de l'écrivain anonyme dans *Pot-Bouille*. Si *La Joie de vivre* est l'aveu d'une existence douloureuse, alors que Zola est âgé d'une quarantaine d'années, *L'Œuvre* est le livre de l'aveu de l'irréparable angoisse du créateur, qui en vain, cherche à créer. Zola y ressasse ses propres problèmes ou ses échecs face à la création artistique. À cet égard, *L'Œuvre* n'est rien d'autre qu'un « roman de l'intime », marqué par un désir de la recherche du « moi intime », dans lequel l'auteur transpose des événements de sa propre vie dans un récit, comme s'il cherchait le remède à ses expériences douloureuses à travers l'écriture.

²⁵³ Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 26 juillet 1885, *Corr.*, t. V, pp. 288-289.

²⁵⁴ Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 317-318. Voir Annexe, Fig. 6 et Fig. 7.

III. 3) *Le Docteur Pascal* (1893), synthèse et conclusion des *Rougon-Macquart*

Le Docteur Pascal, dernier volume de la série des *Rougon-Macquart*, est présenté par Zola lui-même comme la synthèse des vingt volumes du cycle. En même temps, ce roman révèle certaines caractéristiques du « roman intime », abordées précédemment dans *La Joie de vivre* et de *L'Œuvre*. Sous le déguisement de la fiction, chaque drame est marqué par la présence du « moi » de l'auteur, ses propres expériences, son introspection, et surtout les rapports conflictuels entre sa vie intime et sa vie publique. Tout au long de cette trilogie des « romans intimes », il semble que Zola se soit imposé de restreindre la description et le nombre des personnages secondaires, afin de construire un univers romanesque clos et de perfectionner ainsi un univers « intime ».

En effet, *La Joie de vivre*, *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal* sont les romans les moins lus de la série, comme les statistiques des tirages des *Rougon-Macquart* le prouvent²⁵⁵. Assurément, les romans simples, dépouillés d'artifices, et dont le drame se déroule principalement au sein de la vie familiale, ne sont pas considérés comme des œuvres représentatives du naturalisme. Au premier abord, Zola semble consacrer trop de pages au résumé des volumes antérieurs de la série et à sa propre théorie scientifique, voire philosophique, dans *Le Docteur Pascal*. En outre, il essaie de clore cette énorme fresque littéraire, cette *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* comme l'indique le sous-titre, par « un roman-confession », un drame tout à fait intime et familial, tiré de ses propres expériences psychologiques. *Le Docteur Pascal*, roman boudé par la critique et souvent considéré comme faible, peut-il être considéré comme digne de clore une telle série, comme le pensait Zola ? Cette tentative de dresser un portrait du romancier lui-même dans son œuvre n'est-elle pas en contradiction avec le principe du romancier naturaliste ? Pour répondre à ces questions, il convient d'examiner la genèse du roman, inspiré aussi bien des bonheurs que des douleurs intimes de l'auteur.

²⁵⁵ Selon l'éditeur du « Livre de poche » en 2000, *Le Docteur Pascal* ne s'est vendu qu'à 450.000 exemplaires se classant à la dix-huitième place sur les vingt romans, tandis que *Germinal*, le roman de Zola ayant connu le plus grand succès, s'est vendu à 4.000.000 exemplaires. De même, *La Joie de vivre* et *L'Œuvre*, classés douzième et quatorzième, n'ont pas connu le succès des autres romans du cycle. (Voir Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola*, Ellipses Édition, 2002, pp. 228-229.)

III. 3)-a) Bonheurs et crises : deux aspects de la vie intime de Zola

Afin d'éviter de donner des détails superflus sur l'intrigue à ses lecteurs, aucun des volumes des *Rougon-Macquart* ne contient d'avant-propos, excepté *L'Assommoir*. Exposé à la rage de l'opinion publique, Zola se sent obligé de justifier son intention littéraire lors de la publication du roman. Quinze ans plus tard, au moment où il achève cet énorme travail, l'auteur n'éprouve plus le besoin de se justifier. *Le Docteur Pascal*, véritable synthèse de la série des *Rougon-Macquart*, est dédié exceptionnellement à Émilie et Alexandrine Zola qui ont soutenu l'auteur durant le long calvaire de sa création romanesque. À la première page du roman, le lecteur trouve un message personnel de Zola adressé à ces deux chères femmes :

À la mémoire de MA MÈRE et à MA CHÈRE FEMME je dédie ce roman qui est le résumé et la conclusion de toute mon œuvre²⁵⁶.

Zola définit ainsi ce dernier volume du cycle comme « le résumé et la conclusion de toute [son] œuvre ». Cependant, il existe une autre dédicace beaucoup plus intime, pas destinée à la publication celle-là. Zola rend hommage à sa jeune maîtresse dans cette dédicace secrète, écrite sur l'exemplaire du *Docteur Pascal* qu'il lui donne, dans le but de partager son émotion profonde avec elle :

À ma bien aimée Jeanne – à ma Clotilde, qui m'a donné le royal festin de sa jeunesse et qui m'a rendu mes trente ans, en me faisant le cadeau de ma Denise et de mon Jacques, les deux chers enfants pour qui j'ai écrit ce livre, afin qu'ils sachent, en le lisant un jour, combien j'ai adoré leur mère et de quelle respectueuse tendresse ils devront lui payer plus tard le bonheur dont elle m'a consolé, dans mes grands chagrins²⁵⁷.

Sa « bien aimée Jeanne », sa Clotilde, désigne Jeanne Rozerot, la mère des deux enfants de Zola. Ces deux dédicaces représentent de façon lumineuse la dualité essentielle du

²⁵⁶ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, 1967, p. 915.

²⁵⁷ *Album Zola*, Henri Mitterand et Jean Vidal (éd.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 257. Voir Annexe, Fig. 8.

texte du *Docteur Pascal*. La dédicace officielle, publique, destinée à Alexandrine témoigne de son précieux dévouement à Zola, en tant qu'« homme public », tandis que la dédicace intime et personnelle destinée à Jeanne suggère la présence de la muse de Zola, en tant qu'« artiste ». Il est indéniable que le modèle du personnage de Clotilde, héroïne du roman, est Jeanne Rozerot. Par voie de conséquence, la représentation du couple de Pascal et Clotilde, plus ou moins idéalisée, pourrait refléter les bonheurs secrets que Zola savoure avec Jeanne au sein de leur vie intime, à l'abri de l'intervention du monde extérieur. Zola, rajeuni d'au moins cinq ans, réussit-il donc à vaincre son ancienne hantise de la mort, sa névrose et surtout ses doutes portant sur son talent artistique, grâce à la présence de Jeanne et des enfants ? Il est difficile de répondre positivement à cette question. Ce qui est certain, même si l'intrigue du *Docteur Pascal* nous invite à lire entre les lignes la vie intime et secrète de Zola lui-même, c'est que le drame n'est pas une reproduction fidèle de la réalité vécue par son auteur, ni un simple hymne à l'amour idéalisé.

Suivons d'abord le parcours de la vie privée d'Émile Zola, après la publication de *L'Œuvre* en 1886. Zola est en premier lieu toujours confronté à la série des problèmes qui menacent son statut d'écrivain, établi par le succès énorme de *Germinal* en 1883. Le conflit entre la génération du *Manifeste des Cinq* et Zola a cessé de faire de Zola la figure centripète des jeunes « naturalistes ». La publication de *La Terre* en 1887, volume qui succède à *L'Œuvre* et qui décrit la lutte fratricide entre paysans de la Beauce, entraîne une crise interne du courant naturaliste. La tragédie étouffante et la description crue de ce drame provoquent un véritable choc chez le public. Le 18 août 1887, Paul Margueritte (1869-1918), Lucien Descaves (1861-1949), Gustave Guiches (1860-1935), Paul Bonnetain (1858-1899), et Joseph-Henri Rosny (1856-1940), signent *Le Manifeste des Cinq* dans *Le Figaro*, pour protester au nom de leur « conscience » littéraire contre ce « recueil de scatologie », « cette imposture de la littérature véridique ». Même si ces derniers se proclament « disciples » sans avoir eu de relations directes avec l'auteur des *Rougon-Macquart*, leur acte de contestation à l'encontre de l'esthétique scandaleuse du « maître » annonce le déclin du mouvement du naturalisme. En 1891, au moment de *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret dans le journal *L'Écho de Paris*, seul

Paul Alexis, le plus fidèle, affirme encore que « le naturalisme n'est pas mort »²⁵⁸.

Fatigué de tous ces conflits internes qui déchirent le groupe naturaliste, Zola n'arrive plus à retrouver une véritable tranquillité d'esprit à Médan puisque l'âge critique envahit peu à peu le ménage des Zola. Alexandrine a déjà 43 ans en 1882 et le couple commence à se résigner à accepter la vie à deux, alors qu'ils aspirent à avoir leur propre enfant. À cet égard, il est intéressant de consulter la note d'Edmond de Goncourt, datée du 6 juillet 1882, dans laquelle il lance des mots piquants à propos des deux points faibles des Zola :

Zola a cette inquiétude agitée, qui est le caractère particulier de sa nervosité : il n'est pas content du roman qu'il fait... [...]

Puis, malgré lui, l'écrasant succès d'hier est l'empoisonnement de sa carrière future. Et il laisse échapper, avec une profonde tristesse : « Au fond, je ne ferai plus jamais un roman qui remuera comme *L'Assommoir*, un roman qui se vendra comme *Nana* ! »

En revenant de Médan, je me dis qu'un ménage peut se passer d'enfants dans un appartement de Paris, mais non pas dans une maison de campagne. La nature appelle des petits²⁵⁹.

Comme toujours, Goncourt accable de ses sarcasmes Zola, incapable de se contenter de l'énorme succès de librairie de son œuvre passée : « malgré lui, l'écrasant succès d'hier est l'empoisonnement de sa carrière future ». De plus, en critiquant l'ambiance trop calme de la maison de campagne, le patriarche du réalisme dévoile, peut-être sans le savoir, le talon d'Achille du maître de Médan. En réalité, Zola et Alexandrine regrettent beaucoup de n'avoir pas d'enfant. Profondément blessée par cet avis d'Edmond, Alexandrine n'arrive pas à lui pardonner puisqu'elle est toujours tourmentée par un sentiment de culpabilité à l'égard de l'absence d'enfant dans leur vie conjugale.

Les recherches biographiques sur les Zola mettent au jour qu'Alexandrine, longtemps censée être stérile, a abandonné un enfant illégitime le 11 mars 1859, avant sa rencontre avec Émile Zola. Laissé à l'Hôpital des Enfants-Trouvés situé la rue d'Enfer, le bébé nommé Caroline, qui n'avait que trois semaines, est mort le 23 mars. À partir de ce moment, Alexandrine ne sera plus jamais enceinte. On ne peut préciser les

²⁵⁸ Au cours de cette enquête, ce jeune journaliste interroge soixante-quatre écrivains, y compris Émile Zola et ses cinq collaborateurs des *Soirées de Médan*, sur l'état et les perspectives de la littérature d'expression française, sur la bataille des « Psychologues contre les Naturalistes » et des « Symbolistes contre les Parnassiens ». (Voir Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, José Corti, 1999.)

²⁵⁹ Les Goncourt, *Journal, op. cit.*, t. II, pp. 948-949.

raisons de sa stérilité, mais cette dernière s'est sentie fortement coupable de l'abandon de son bébé²⁶⁰. Zola semble être au courant du secret de sa femme, car cette mémoire pénible qui pèse sur le couple influence très probablement le projet du *Rêve* (1888), volume qui succède à *La Terre*. Même si ce roman est à l'antipode du volume précédent, caractérisé par son aspect lyrique et fantastique, le projet initial de Zola révèle quelques traces du « roman-confession », comparable à *La Joie de vivre* :

Un homme de quarante ans, n'ayant pas aimé, jusque-là dans la science, et qui se prend d'une passion pour une enfant de seize ans. Celle-ci l'aimant ou croyant l'aimer, tout l'éveil ; et puis, prise pour un jeune homme, parent du quadragénaire et la jeunesse avec la jeunesse. Les souffrances du quadragénaire et à la fin il cède, il donne la jeune fille au jeune homme²⁶¹.

Ce drame sur l'amour qu'un scientifique quadragénaire porte à une jeune fille nous renvoie plutôt au drame du *Docteur Pascal* qu'à celui du *Rêve*. Finalement, Zola abandonne ce premier plan, inspiré de ses problèmes physiques et psychologiques, et invente l'histoire d'amour mystique de l'héroïne Angélique, orpheline ingénue. Mais il faut insister sur le fait que l'abandon d'un enfant et la stérilité d'une femme constituent l'un des thèmes importants du roman. Sous le déguisement de la fiction, Zola relate la vie conjugale assombrie par la perte d'un enfant par l'intermédiaire des personnages d'Hubert et d'Hubertine, couple qui regrette de n'avoir pas d'enfant et qui adopte Angélique²⁶².

Le 5 janvier 1888, Zola commence la rédaction du roman qu'il termine le 20 août. Cet été constitue un véritable tournant dans la vie intime d'Émile Zola. De fait, on ne

²⁶⁰ « On a toujours cru, et dit, qu'Alexandrine n'avait jamais pu avoir d'enfant. Ce drame de sa jeunesse est l'épisode fondateur de sa vie. Il est à l'origine du grand silence sur son passé, un passé dont il n'y avait plus rien à sauver. Plus qu'un simple silence, un mutisme. Muette comme la tombe, telle fut Alexandrine. [...] À une exception près, et de taille : celles qu'elle fit à son mari qui connut son secret. Femme en mal d'enfant, portant sans doute le fardeau d'une grande culpabilité et d'un immense regret, elle vécut sa vie durant le deuil d'une enfant qu'elle n'avait pas su mettre au monde. » (Évelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*, Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de poche », 1997, pp. 21-22.)

²⁶¹ Ms. N.A.F. 10.323, f^{os} 219-220.

²⁶² « Elle [Hubertine] était d'une beauté merveilleuse, ce fut tout leur roman, leur joie et leur malheur. Lorsque, huit mois plus tard, enceinte, elle vint au lit de mort de sa mère, celle-ci la déshéritait et la maudissait, si bien que l'enfant, né le même soir, mourut. Et, depuis, au cimetière, dans son cercueil, l'entêtée bourgeoise ne pardonnait toujours pas, car le ménage n'avait plus eu d'enfant, malgré son ardent désir. Après vingt-quatre années, ils pleuraient encore celui qu'ils avaient perdu, ils désespéraient maintenant de jamais fléchir la morte. » (Émile Zola, *Le Rêve*, RM, t. IV, 1966, p. 818.)

peut pas préciser la date où Jeanne Rozerot entre au service des Zola en qualité de femme de chambre-lingère, mais Alexandrine l'engage très probablement à la fin du printemps 1888. Voyant dans cette jeune orpheline, l'image de ses propres infortunes, la maîtresse de Médan est prise de compassion pour la jeune fille. Nous ne savons presque rien des débuts de sa liaison avec Zola. Mais Jeanne est probablement devenue sa maîtresse le 11 décembre 1888, comme le rappelle une carte d'anniversaire que le romancier lui envoie d'Angleterre en décembre 1898 :

À ma bien-aimée Jeanne,
mille bons baisers du fond de mon exil,
en souvenir du onze décembre 1888,
et en remerciement de nos dix années d'heureux ménage,
dont le lien a été pour jamais resserré
par la venue de notre Denise et de notre Jacques.
Angleterre, 11 déc. 1898

Émile Zola²⁶³

À la fin de l'année, Zola l'installe d'abord dans un petit appartement de la rue Saint-Lazare. Le 20 septembre 1889, Jeanne met au monde une fille, Denise. Leur idylle étant tout d'abord restée secrète, Alexandrine n'en découvre l'existence que trois ans plus tard. Au fur et à mesure, pourtant, Zola confesse sa relation secrète avec Jeanne à ses amis proches, comme Henri Céard, Paul Alexis et Edmond de Goncourt. Le 25 septembre 1891 naît un deuxième enfant, Jacques, fils tant attendu par Zola. Malgré la grande joie que lui procure sa paternité, Zola vit la situation dans le déchirement, souffrant à nouveau de malaises nerveux, dus à la rédaction ininterrompue des *Rougon-Macquart* et surtout aux difficultés de sa vie personnelle. Selon Henry Céard, le 10 novembre 1891, Alexandrine reçoit une brève lettre anonyme, qui l'informe de l'infidélité de son mari et de sa relation secrète avec leur ancienne lingère. Honnête, timide et travailleur, la passion au crépuscule de la vie de son mari lui fait l'effet d'un véritable coup de tonnerre. De plus, la lettre suggère la présence de deux enfants au sein du couple, et vivant en cachette à Saint-Lazare. Face à cette double trahison, M^{me} Zola fait irruption dans cet appartement pour emporter les lettres écrites par Zola à Jeanne et les détruire²⁶⁴. Au terme de nombreuses crises graves – Alexandrine demandera même

²⁶³ Lettre à Jeanne Rozerot, 11 décembre 1898, *Lettres à Jeanne Rozerot. 1892-1902*, Brigitte Émile-Zola et Alain Pagès (éd.), Gallimard, 2004, p. 246.

²⁶⁴ Voir Denise Le Blond-Zola, *Émile Zola raconté par sa fille*, Fasquelle, 1932, p. 166.

le divorce – le couple négocie une douloureuse réconciliation. M^{me} Zola accepte de poursuivre cet étrange ménage à trois et de s'occuper éventuellement des deux enfants.

Zola regrette de ne pas pouvoir se consacrer davantage à sa deuxième famille qui vit dans le secret. Pour compenser la vie recluse qu'il leur impose, il prend de nombreuses photographies de Denise et de Jacques et écrit également de nombreuses lettres à Jeanne, la plupart commençant par « Chère femme bien-aimée ». Zola divise ainsi sa vie privée entre Médan et l'appartement de Jeanne, où il se rend en fin d'après-midi. Bien évidemment, cette vie double fatigue considérablement Zola, qui doit partager son temps entre ces deux femmes. Dans sa lettre à Jeanne, en date du 12 juin 1893, Zola avoue que le travail est son seul moyen d'oublier les difficultés de sa vie domestique²⁶⁵ :

Je vais me jeter dans le travail, c'est ma seule façon d'oublier un peu. Le repos ne me vaut rien, parce que, lorsque je me repose, je me tourmente plus encore, en songeant continuellement à vous. [...] Mon seul désir est d'éviter des catastrophes, et il me faut être gai, jouer le rôle d'un homme satisfait, lorsque je me meurs de chagrin. [...] Toute ma vie est empoisonnée²⁶⁶.

Remarquons que cette lettre est écrite seulement un mois après la fin de la rédaction du *Docteur Pascal*. Ayant terminé la série à laquelle il consacre tout son énergie depuis vingt-trois ans, Zola se remet immédiatement au travail pour préparer la nouvelle série intitulée *Trois Villes*. Cette inlassable force créative nous rappelle la genèse de *Pot-Bouille*, *Au Bonheur des Dames* et *La Joie de vivre*, romans écrits dans la période la plus difficile de la vie de Zola. En règle générale, peu après la publication du roman précédent, Zola se met à rédiger le volume suivant, comme s'il voulait exorciser l'ombre de la mélancolie, même si l'anéantissement dans le travail ne lui permet pas de résoudre les troubles physiques et psychologiques qui le poursuivent depuis des années²⁶⁷. Afin d'échapper aux crises de sa vie privée, Zola, en 1892, se concentre

²⁶⁵ Selon Edmond de Goncourt, Zola avoue à Alphonse Daudet ses inquiétudes quant à la rancune d'Alexandrine contre Jeanne : « pendant deux ans, il [Zola] a eu à craindre de se voir éclaboussé du sang de ses enfants, du sang de sa maîtresse, assassinés par sa femme, à craindre de se voir lui-même défiguré par cette furie, cette furie dont les hurlements le forçaient à se calfeutrer la nuit dans sa chambre, pour qu'on ne l'entendît pas. » (Les Goncourt, *Journal*, 8 février 1895, t. III, 1989, p. 1090.)

²⁶⁶ Lettre à Jeanne Rozerot, 12 juin 1893, *Lettres à Jeanne Rozerot*, op. cit., pp. 89-90.

²⁶⁷ « Quant à mes troubles névropathiques, ils datent de ma vingtième année. [...] De vingt à quarante ans, à peu près, ils se sont produits à de longs intervalles, un an, deux ans, sous forme de coliques nerveuses très douloureuses. [...] Presque toujours, dans les grosses crises, ils sont liés à

également sur la synthèse de la série des *Rougon-Macquart*.

Néanmoins, exorciser ses angoisses par le travail paraît d'autant plus paradoxal que Zola ne peut prendre sa plume sans être envahi par le doute récurrent qu'il nourrit quant à son talent²⁶⁸. Bien que Zola déteste relire ses romans dans la crainte d'y trouver des faiblesses, la préparation du *Docteur Pascal* l'oblige forcément de relire les volumes précédents pour se rappeler les détails de la saga familiale. Dans sa lettre datée du 26 janvier 1892, l'écrivain confesse à Jacques Van Santen Kolff – à qui il donne une partie du dossier préparatoire du *Docteur Pascal* en mai 1893– les douleurs qu'on éprouve à « l'enfantement d'un livre » :

Ne vous ai-je pas dit que je n'étais jamais content d'un livre pendant que je l'écrivais ? Je veux tout mettre, je suis toujours désespéré du champ limité de la réalisation. L'enfantement d'un livre est pour moi une abominable torture parce qu'il ne saurait contenter mon besoin impérieux d'universalité et de totalité²⁶⁹.

Cette confession témoigne du fait que les douleurs que lui inflige la création littéraire ne se sont pas résolues, même après la publication de *L'Œuvre*, loin s'en faut²⁷⁰. Même l'achèvement de cette fresque sociale et historique, qui ne cède en rien à *La Comédie humaine* de Balzac du point de vue de son envergure, ne suffit pas à lui donner une pleine satisfaction artistique. À cet égard, la création romanesque chez Zola fait songer au mythe de Sisyphe, condamné à rouler éternellement vers le sommet d'une montagne un rocher qui finit toujours par retomber sur lui au dernier moment. La preuve en est que lors du déjeuner organisé par les deux éditeurs de Zola au Chalet des Îles du Bois de Boulogne le 21 juin 1893, pour fêter l'achèvement des *Rougon-Macquart*, l'écrivain commençait déjà à compiler la documentation pour *Lourdes*, le premier volume de la

une irritation des muqueuses de l'estomac et des intestins. Les crises sont maintenant moins fortes, mais elles tournent à un état de malaise chronique. L'effort, soit intellectuel, soit musculaire, semble les aggraver, les provoquer même. » (Lettre à Édouard Toulouse, 19 mai 1896, *Corr.*, t. VIII, p. 322.)

²⁶⁸ « Une de ces idées morbides est l'idée *du doute*. Ainsi il est dans la perpétuelle crainte de ne pouvoir faire sa tâche journalière, d'être incapable de terminer un livre, de ne pas achever un discours s'il prend la parole en public, etc. Il ne relit jamais ses romans, car il craint d'y faire de mauvaises découvertes. Il n'a aucune confiance en lui à ce point de vue et dans beaucoup d'autres cas, dans les plus importantes comme dans les plus petites affaires de la vie. » (Édouard Toulouse, *op. cit.*, pp. 230-231.)

²⁶⁹ Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 26 janvier 1892. *Corr.*, t. VII, pp. 243-244.

²⁷⁰ « Oh ! la joie que je ressentirai en mettant le mot " fin " au bas du dernier feuillet ! [...] Mais, à la vérité, je ne suis jamais content de moi. Je puis dire, d'ailleurs, que je n'ai jamais enfanté dans la joie. » (« Le Prochain livre de M. Émile Zola », *Le Gaulois*, 26 novembre 1892, in *Entretiens avec Zola*, Dorothy Speirs et Dolorès Signori (éd.), Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 105.)

série des *Trois Villes*, dont la rédaction commence le 5 octobre 1893. Il est indéniable que les doutes de Zola quant à son propre génie ainsi que les difficultés auxquels il se trouve confronté au sein du foyer constituent les deux moteurs principaux qui poussent l'écrivain à s'oublier dans cette création perpétuelle.

III. 3)-b) *Le Docteur Pascal* ou projet d'un roman « débordant d'abnégation »

Les difficultés que Zola éprouve face à la préparation du *Docteur Pascal* suffisent à décrypter son aspect « intime ». La preuve en est que la correspondance et les manuscrits de Zola révèlent que *Le Docteur Pascal* est conçu comme un « roman intime », comparable à *La Joie de vivre* et à *L'Œuvre*. Le 20 août 1892, dans une entrevue concernant *Le Docteur Pascal*, accordée à l'*Écho de Paris*, Zola le définit comme une « antithèse » de *La Débâcle*, volume précédent qui est inspiré des batailles sanglantes de la guerre de 1870 :

il m'est impossible de relire mes livres ; c'est une douleur pour moi. De chaque page qui me tombe sous les yeux, il n'y a pas une seule phrase que je ne voulusse récrire. Quelle torture ! [...]

Donc je ne sais presque rien de mon Pascal, que je n'ai pas revu depuis vingt ans, et j'emporte les volumes où il est question de lui, afin de me rafraîchir la mémoire. Il me souvient qu'il a recueilli une enfant, une certaine Clotilde : c'est entre elle et lui que se déroulera le drame, oh ! un drame très simple qui ne comprendra pas plus de cinq ou six personnages, dont deux principaux seulement. Après cette large fresque de *La Débâcle*, après cette immense machine à tapage, il m'a paru extrêmement distingué de publier une œuvre discrète et simple, vraie antithèse de la précédente²⁷¹.

À l'instar de *La Joie de vivre*, conçue comme une « réaction contre [ses] œuvres antérieures », Zola exprime ainsi son intention de produire une œuvre comme « vraie antithèse de la précédente ». *La Débâcle* passe aux yeux du public pour un roman typiquement « naturaliste », débordant d'une imagination morbide qui met l'accent sur la brutalité de l'instinct humain. Après *La Débâcle*, Zola préfère plutôt clore la série des *Rougon-Macquart* par « une œuvre discrète et simple », usant peu de dispositifs

²⁷¹ « Le Prochain roman d'Émile Zola », *L'Écho de Paris*, 20 août 1892, *ibid.*, p. 96.

romanesques.

Comme sa lettre adressée à Ernest Vizetelly en témoigne, lorsque Zola essaie d'exprimer le projet du *Docteur Pascal*, il a souvent recours au terme « roman intime » : « C'est un roman intime, de passion, dans le genre d'*Une page d'amour* et de *La Joie de vivre*²⁷². » Il existe de nombreux points communs entre *La Joie de vivre* et *Le Docteur Pascal* au niveau de la structure du drame puisque ce dernier se déroule essentiellement au sein d'une famille bourgeoise. À l'instar de *La Joie de vivre*, le cadre de l'univers romanesque du *Docteur Pascal* se limite à un village de Provence. Il n'y a que trois personnages principaux au sein du foyer : Pascal, Clotilde et Martine, la bonne. Du point de vue autoréférentiel, focalisé sur le conflit intime du « moi » de l'auteur, *Le Docteur Pascal* ressemble fortement à *L'Œuvre*. Dans cette perspective, ce roman présente des aspects fondamentaux du terme « intime » : ce qui est ouvert, partagé et familial, et ce qui est renfermé, individuel et introspectif.

Afin de mieux cerner le caractère « intime » du *Docteur Pascal*, il convient d'étudier son dossier préparatoire, qui permet de mettre en lumière un véritable tournant dans la vision esthétique d'Émile Zola. Malgré les multiples crises qui secouent sa vie privée, la croyance totale de Zola dans la vie et son optimisme à l'égard de l'avenir de l'humanité prennent le relais du pessimisme qui caractérise *La Joie de vivre* et *L'Œuvre*. Cette révolution apparaît dès la première page du « Plan définitif » du *Docteur Pascal*²⁷³ :

Débordant d'abnégation, de bonté et de gaieté.
Un cantique à la vie, un cri de santé quand même, d'espoir en l'avenir.
Expliquer toute ma série, conclure par une large confiance en la vie²⁷⁴.

Il est évident que le parcours difficile de Zola influence la préparation du *Docteur Pascal*, qui nous renvoie à la genèse de *L'Œuvre* et de *La Joie de vivre*. À la différence

²⁷² Lettre à Ernest Vizetelly, 5 octobre 1892, *Corr.*, t. VII, 1989, p. 325.

²⁷³ « Quatre ans après l'entrée de Jeanne dans la vie de Zola, trois ans après la naissance de leur premier enfant, un an après l'arrivée d'un fils, quelques mois après le rééquilibrage fragile d'une situation conjugale bouleversée, *Le Docteur Pascal* sera tout autre chose que la dernière touche d'une fresque d'histoire politique et sociale : il prendra les allures d'un roman-confession, ou, selon le terme moderne, d'une autofiction. Et, déjà, d'un nouvel évangile : d'un évangile intime, celui qui annonce un nouveau mode de vivre, une nouvelle manière de vivre et de penser sa vie, pour le temps qui reste et dont nul ne saurait prévoir la durée. » (Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, t. II, pp. 1098-1099.)

²⁷⁴ Ms. N.A.F. 10.290, f° 189.

de ces deux derniers, pourtant, le drame du *Docteur Pascal* est entièrement consacré à l'analyse de la vie elle-même, du mouvement de l'humanité, oscillant toujours entre le doute et l'espoir :

Tout se fondant dans une grande tendresse. La sérénité, sinon le bonheur apporté par la science. La croyance en la vie revient, autrement. L'injustice, l'inégalité. Un pardon, une indulgence universelle, infinie tendresse et ardente charité. Altruisme, le bonheur des autres, suprême bonté et tolérance. La gaieté par l'amour de la vie. Le coup d'œil de haut, beaucoup d'infamie, mais beaucoup de bien aussi. Espoir en un monde supérieur, par la science, le pouvoir incalculable – La vie, le grand moteur, l'âme du monde. La sérénité par la science. Tout savoir, tout prévoir, tout accepter, avoir réduit la nature à être notre servante, vivre dans la tranquillité de l'intelligence satisfait²⁷⁵.

Ce qui est remarquable, c'est que l'on retrouve tout un ensemble de qualités et de notions comme l'« abnégation », la « tendresse », la « sérénité » ou le « bonheur », qui ont vocation à dominer la « douleur » et la « mort », leitmotif de l'univers romanescque zolien. À l'instar des volumes précédents, le plan du *Docteur Pascal* s'appuie sur des recherches préalables et reflète les préoccupations naturalistes ordinaires. En ce qui concerne les études scientifiques, Zola recueille des notes sur le surmenage et la névrose spinale. Mais son plan donne finalement matière à la fantaisie lyrique et philosophique de l'auteur, pour lui permettre l'expression harmonieuse de ses pensées sur la vie humaine. De fait, Zola recourt sans hésitation aux épisodes tirés de l'*Ancien Testament* et prend même quelques notes sur les personnages féminins de la *Bible*, comme Sarah, Abesaïg et Ruth.

Cet amalgame des pensées philosophiques et des idées scientifiques, manifesté par Zola dans le plan, présente un étrange contraste avec son projet initial de la série des *Rougon-Macquart* et *Le Roman expérimental*, son fameux manifeste de l'esthétique naturaliste. Dans le premier plan des *Rougon-Macquart* que Zola a donné à Lacroix à l'âge de 28 ans, l'écrivain affirme qu'il évitera d'introduire une sorte de « philosophie » dans ses romans pour ne rien faire d'autre que d'être un simple romancier²⁷⁶. Ayant réalisé sa première résolution, Zola ne s'est jamais arrêté à mi-chemin dans la

²⁷⁵ Ms. N.A.F. 10.290, f° 190.

²⁷⁶ « D'ailleurs, ne pas écrire en philosophe ni en moraliste. Étudier les hommes comme de simples puissances et constater les heurts. On a dit qu'il n'y avait pas un grand romancier qui ne contint un philosophe : oui, une philosophie absurde, à la façon de Balzac. Je préfère être seulement romancier. » (Ms. N.A.F. 10.345, f^{os} 12-13.)

construction de cette fresque littéraire dont la rédaction a duré vingt-trois ans. Cependant, à travers les expériences douloureuses de sa vie privée, sa vision romanesque évolue, s'élargit et s'approfondit. Par voie de conséquence, pour Zola, qui atteint la cinquantaine, la philosophie n'est plus un élément importun, incompatible avec sa vision esthétique. Comme sa lettre adressée à Jacques Van Santen Kolff le 25 janvier 1893 en témoigne, l'histoire, la science et la philosophie sont considérées comme les trois éléments essentiels et constitutifs du dernier volume de la série : « C'est bien la fin des *Rougon-Macquart* que j'écris, historiquement, scientifiquement et philosophiquement. Voilà trois vilains adverbes, mais ils disent avec netteté ce que je veux dire²⁷⁷. »

Tout comme Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris*, c'est le personnage de Pascal qui fonctionne comme le véritable porte-parole de l'auteur pour résumer et conclure la série des *Rougon-Macquart*. Pascal Rougon, le célibataire endurci au visage à la fois doux et sévère, deviendra l'amant de sa nièce Clotilde Rougon. Bien évidemment, Zola se projette doublement dans son protagoniste : les convictions philosophiques de Pascal sont les siennes, et, comme son personnage, lui aussi entretient une relation secrète avec une jeune fille. Plus précisément encore, toutes ses idées en tant que romancier s'incarnent en Pascal, personnage à la fois scientifique et philosophique, parfaitement altruiste :

– Je voudrais surtout faire de Pascal l'homme naturel. La passion de la vie, et tout en déborde : la bonté, la gaieté, surtout l'altruisme (la nouvelle charité, l'amour des autres). Débordant d'abnégation et de tendresse : nos livres en débordent, pour leur composition correcte. – L'amour, le regret de l'enfant²⁷⁸.

Dépourvue de la moindre tare héréditaire, la physionomie du docteur Pascal est caractérisée par son air jeune, frais, avec sa figure pleine de bonté et ses yeux limpides : « Pascal, entre Eugène et Aristide, n'appartient pas à la famille. Un des cas qui font mentir l'hérédité. [...] Rien au moral ni au physique rappelant les Rougon²⁷⁹. » Ainsi, le docteur Pascal, personnage délibérément séparé de sa lignée familiale, ne joue qu'un

²⁷⁷ Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 25 janvier 1893, *Corr.*, t. VII, pp. 358-359.

²⁷⁸ Ms. N.A.F. 10.290, f° 48.

²⁷⁹ Ms. N.A.F. 10.290, f° 37.

rôle secondaire dans les romans antérieurs. Il apparaît pour la première fois dans *La Fortune des Rougon*, premier volume des *Rougon-Macquart*. Malgré ses excellentes études médicales à Paris, Pascal, qui est un être sobre et qui méprise de la fortune, se retire volontairement à Plassans. S'occupant du grand problème de l'hérédité, les observations que Pascal fait sur sa famille deviennent le point de départ de ses études. Dans *La Curée*, qui succède à *La Fortune des Rougon*, Pascal propose à son frère, Aristide Saccard, d'accueillir sa petite nièce Clotilde et de la nourrir à Plassans. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, cinquième volume de la série dont le drame se déroule dans un vaste jardin surnommé le Paradou, Pascal joue le rôle du mentor de l'abbé Mouret, son neveu. De toute façon, ce savant modeste reste toujours un observateur raisonnable à l'égard du drame familial, comme s'il incarnait la distance neutre que le romancier naturaliste instaure avec ses personnages et les événements inventés.

Il va sans dire que les études sur la maladie héréditaire de Pascal fonctionnent comme une sorte de mise en abyme de l'invention des membres de la famille Rougon-Macquart par Zola. Dans son dossier préparatoire au *Docteur Pascal*, l'écrivain essaie de compléter la version définitive de l'« Arbre généalogique » qui représente les relations entre les membres de la famille Rougon-Macquart. Ensuite, Zola consacre deux pages à l'évocation des titres et des protagonistes de chaque volume et établit une liste des membres de la famille qui restent encore vivants. En ce qui concerne les personnages récurrents de la famille, on peut retrouver par exemple Félicité Rougon, Maxime Rougon ou bien Antoine Macquart. Mais il faut remarquer surtout l'importance accordée au personnage d'Adélaïde Fouque, surnommée Tante Dide, alors âgée de 104 ans, et qui est la souche de l'Arbre généalogique : « Tante Dide est la souche, mais au dessus d'elle toute l'humanité ancienne. Rien ne commence, une matrice d'hérédité, car il faudrait remonter jusqu'à Adam²⁸⁰. » À la fin du *Docteur Pascal*, à la dernière page de la série, Zola n'aura plus que treize personnages vivants de la famille, sur les trente-deux qui font partie de l'arbre généalogique ; c'est ainsi que le résumé et la synthèse de la saga tragique des Rougon-Macquart se préparent.

Cependant, il faut noter que la conclusion de la série est plutôt symbolisée par l'invention de l'enfant posthume de Pascal qui restera à la fin, auquel Zola ne donne délibérément pas de nom. Ainsi, le cycle de la vie, symbolisé par la souche, les branches

²⁸⁰ Ms. N.A.F. 10.290, f° 179.

et les rameaux de l'arbre généalogique est mis en mouvement, comme si tous les drames familiaux étaient reliés de manière cohérente et retrouvaient une conséquence nécessaire, orientée vers la naissance d'une nouvelle vie. Dans cette œuvre mise en abyme, les pages consacrées au résumé de la série ne sont donc pas un simple exposé des thèses de Zola sur la maladie héréditaire :

Quand je ferai le grand résumé de la série, je crois qu'il faudrait suivre le dessin de l'arbre : la souche, en trois branches, la légitime et deux illégitimes, le nœud fait par Marthe et François, tout cela suivi jusque dans les derniers rameaux. Puis alors reprendre chaque rameau, et tirer l'idée philosophique de chacun en prenant chaque personnage central et en le rattachant à l'ensemble²⁸¹.

Zola insiste ainsi à maintes reprises sur l'aspect philosophique de la synthèse de la série, strictement lié à la valorisation du cycle éternel de la vie dans la dernière page, annoncée dans son dossier préparatoire. À cet égard, il est intéressant de se reporter à un extrait du journal d'Edmond de Goncourt, dans lequel ce dernier insiste sur l'importance d'une notion clef de la structure de la série des *Rougon-Macquart*, achevée par *Le Docteur Pascal* :

Et comme je lui disais qu'il [Zola] devrait se reposer, que son travail, dans ces dernières années, avait été excessif, abominable : « Oui, abominable, c'est le mot, reprend-il. Oui, je me suis surmené... Puis, dans ce *Docteur Pascal*, j'ai dû me livrer à beaucoup d'études, d'investigations, de recherches, pour que ce dernier livre de la série des *Rougon-Macquart* eût un lien avec les autres... pour que l'œuvre eût quelque chose de *l'anneau du serpent qui se mord la queue* »²⁸².

« L'anneau du serpent qui se mord la queue », expression soulignée par Goncourt, désigne évidemment le symbole d'« Ouroboros ». En grec ancien, le terme « ouroboros », latinisé sous la forme *uroborus*, symbolise le cycle éternel de la nature, un cycle d'évolution refermé sur lui-même, et illustre les idées de mouvement, de continuité, et, par voie de conséquence, d'éternel recommencement. Cette connotation de circularité et d'indécidabilité fait donc du serpent Ouroboros le symbole du retour perpétuel. Le message de l'auteur est simple et évident : la fin n'est qu'un nouveau point de départ. La preuve, la saga familiale est commencée en 1851 à Plassans, ville natale de la famille Rougon-Macquart, qui est inspirée d'Aix-en-Provence, la patrie de Zola lui-même. Et en 1873, après l'écroulement du Second Empire, le drame familial

²⁸¹ Ms. N.A.F. 10.290, f° 182.

²⁸² Les Goncourt, *Journal, op. cit.*, t. III, p. 813. Edmond de Goncourt souligne.

se clôt au même endroit, à Plassans.

Pour récapituler la caractéristique essentielle du « roman intime » du XIX^e siècle et celui de Zola, par opposition à ce qui est extérieur, ouvert et visible, l'intime désigne étymologiquement « la profondeur ultime d'une chose », généralement cachée sous les apparences, impénétrable à l'analyse. Au sens strict du mot, ce terme dénote ce qui fait l'essence d'une chose ou bien la conscience intérieure d'un individu, qui favorise la méditation. À partir de la fin du XVIII^e siècle, le terme « intime » se caractérise pourtant par son aspect plus ouvert, plus partagé, c'est-à-dire par un accord profond et un bonheur paisible au sein du foyer. Parallèlement, la littérature intime poursuit sa progression, marquée par le développement remarquable des différents genres littéraires. Bien des écrivains au XIX^e siècle, s'attachent, en recourant au discours à la première personne, à rédiger un journal intime ou une autobiographie qui représentent un moyen de prendre du recul par rapport au « moi intime ».

Tout au contraire des intimistes qui lui sont contemporains, Zola n'écrit jamais d'autobiographie, ni de journal intime dans lesquels l'auteur écrit sur lui-même en son nom propre. Mais, à la lumière de ses lettres personnelles, de ses entretiens, des témoignages de ses proches et surtout de ses dossiers préparatoires, on peut comprendre que « le Zola intimiste » accède à la création d'une autre forme de roman intime. Les trois romans « intimes » que sont *La Joie de vivre*, *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal*, conçus par l'auteur comme autant d'« antithèse[s] des œuvres précédentes », ne sauraient être définis comme des drames familiaux, des romans personnels, ou encore des récits autobiographiques. Destinés à la publication, ils s'inscrivent toujours dans le cadre des *Rougon-Macquart*, série fantasmatique à l'imaginaire foisonnant. Le caractère contradictoire du « roman intime » chez Zola provient certainement de sa double orientation : la fiction et la réalité vécue, l'universel et le particulier, l'expérience de la maladie et l'observation de son foyer.

L'« écrit intime » de Zola s'organise en effet à partir de l'observation de la quotidienneté du cercle familial et de celle des pensées intimes des protagonistes. À la différence des romanciers intimistes qui se focalisent sur le confort de l'intimité, la perspicacité de Zola révèle la pathologie sous-jacente de toute vie familiale, unité

essentiellement hétérogène et fragile. En outre, à la différence des diaristes qui aspirent à une sorte de *catharsis* à travers la rédaction d'un journal intime, l'écrit intime de Zola s'inspire du doute obsessionnel, du sentiment d'être dans l'impasse. La caractéristique essentielle de ces romans « intimes » réside dans le continuel questionnement de Zola à l'égard de son génie et de la valeur de son œuvre. Son parcours, sa carrière littéraire semblent donc correspondre à la trajectoire des héros angoissés qu'il décrit. À cet égard, la tentative de dresser le portrait du romancier lui-même dans son œuvre n'est pas en contradiction avec le principe des *Rougon-Macquart*. Cette remise en cause de ses méthodes romanesques conduit forcément à une découverte du domaine de l'inconscient, comme le témoigne *l'Enquête médico-psychologique* du docteur Édouard Toulouse. Ce n'est donc pas par caprice, comme on le dit parfois, que Zola a conçu le projet de cette trilogie de « romans intimes », souvent regardée comme l'une des faiblesses du cycle.

Néanmoins, il serait erroné de s'adonner à des recherches documentaires et génétiques en lieu et place de la relecture minutieuse de l'œuvre telle qu'elle est²⁸³. Comment Zola développe-t-il sa problématique de l'« intime » dans *Les Rougon-Macquart* et comment ce dernier parvient-il à réunir « la représentation de la vie intime » et « les signes de l'autoréférence », deux dimensions différentes de la littérature de l'« intime » ? Seule une analyse attentive de ses romans est susceptible de nous permettre de répondre à cette question.

²⁸³ En effet, le romancier insiste sur le fait que son livre achevé est plus important qu'à ses manuscrits : « Aussi, mes manuscrits ne doivent-ils pas être considérés comme étant les manuscrits réels de mes livres, puisqu'il m'arrive parfois d'apporter des changements considérables sur les épreuves. » (« Le prochain livre de M. Émile Zola », *Le Gaulois*, 26 novembre 1892, in *Entretiens avec Zola*, op. cit., p. 106.)

DEUXIÈME PARTIE

Représentations de l'« intime » au sein du cercle familial dans *Les Rougon-Macquart*

Nous avons étudié l'évolution et les changements de signification de l'« intime » en France, notion qui constitue l'un des thèmes essentiels de l'art et de la littérature du XIX^e siècle et qui influence les « romans intimes » de Zola. Les thèmes de l'intimité s'exercent à tous les niveaux de l'œuvre zolienne : récits, décors et personnages. Nous allons nous intéresser ici à la représentation de la vie de famille dans les *Rougon-Macquart* : si en apparence cette vie de famille est dépeinte dans toute sa médiocrité par Zola, nous verrons que cette représentation est en réalité ambiguë. Pour commencer, nous étudierons le rôle essentiel de la description de l'espace romanesque, du point de vue des personnages, en relevant les signes représentatifs de l'« intime », cachés sous l'apparence des choses¹. Nous observerons ensuite comment l'intimité familiale est conditionnée par les habitudes familiales et les objets symboliques. Nous nous intéresserons enfin au rôle joué par l'espace personnel, sans cesse menacé par l'irruption d'autrui, pour mettre en lumière la fragilité de la « maison » malgré sa stabilité matérielle et la distribution de l'intimité qui s'y opère. Cette analyse attentive de l'espace romanesque nous permettra de voir comment le drame collectif se déroule à l'intérieur du foyer, espace destiné à l'épanouissement de l'intimité.

¹ L'affirmation suivante d'Henri Mitterand semble justifier l'intérêt de l'étude que nous voudrions entreprendre ici du rapport entre la structure de l'espace romanesque et les personnages : « Pour nous en tenir à un objectif strictement descriptif, nous aurions donc à pratiquer deux séries d'observations : la première sur le réglage des places occupées successivement par les personnages sur cet espace-échiquier, et la seconde sur la régulation de leurs parcours et de leurs manœuvres. Nous verrions d'ailleurs que de moment en moment le rapport de forces se modifie et se recompose, pour des équilibres ou des déséquilibres nouveaux, jusqu'à l'issue finale [...]. » (Henri Mitterand, *L'Histoire et la fiction*, P. U. F., coll. « Écrivains », 1990, p. 208.)

Chapitre IV.

Le refuge absolu : l'idéal de la « maison » dans *Les Rougon-Macquart*

Simultanément à la valorisation de la « vie privée » au XIX^e siècle, caractérisée par une idéalisation de la maison et un attachement au chez-soi de la classe bourgeoise, l'intimité renvoie à deux modes différents de constitution de l'espace au sein du foyer : l'intimité mutuelle, propice aux relations affectueuses, et l'intimité isolée, propice à la méditation individuelle². Les éléments constitutifs de la vie bourgeoise, aussi bien sociale que culturelle, illustrent cette dualité de l'intimité. Par voie de conséquence, l'« intime » chez Zola s'organise également autour de l'observation du microcosme du cercle familial et de celle des pensées intimes des protagonistes. Ces deux dimensions de l'espace intime sont présentes dans *Les Rougon-Macquart*, tantôt présentées à travers le cercle familial qui accepte la présence d'étrangers, tantôt sous la forme d'un petit monde clos, isolé, secret, propre à chacun. L'intérêt de notre analyse réside dans l'exploration des modes d'engendrement, de constitution et de transformation de l'espace intime chez Zola comme composante organique de son intrigue. Ce qui devient difficile pour les protagonistes, c'est de délimiter leur sphère intime, sans cesse envahie par la sphère publique. L'opposition de l'espace ouvert, extérieur et public, et de l'espace fermé, intérieur et intime, nous permettra de mettre au jour le lien interne qui garantit la cohérence de l'univers romanesque de ces vingt romans pourtant assez différents.

² Le psychanalyste Willy Pasini a raison de signaler une dualité essentielle, caractère propre à l'intime : « Il n'y a finalement rien de plus ambigu que le terme d'« intimité ». Pour certains, il fait référence au quotidien, au partage des menues choses, ou même à un plongeon en arrière dans le monde de l'enfance. Pour d'autres, l'intimité signifie un privilège : un plaisir réservé à un petit nombre, un refuge dans lequel goûter les vraies joies de la vie. » (Willy Pasini, *Éloge de l'intimité*, Payot, 1991, p. 45.)

IV. 1) Organisation de l'espace romanesque zolien : les refuges de l'intimité

IV. 1)-a) Le contraste entre l'extérieur et l'intérieur

Avant d'analyser précisément les divers éléments qui constituent l'espace intime, nous voudrions aborder tout d'abord l'esthétique du contraste qui domine la description de l'univers romanesque de Zola. À travers l'effet pittoresque créé par l'auteur dans ses descriptions de paysages et de personnages, l'interprétation de l'espace décrit fournit une clé pour comprendre la relation inextricable des personnages à leur environnement, soit explicitement soit implicitement. En règle générale, les paysages de Paris offrent une ville s'étendant, horizontale, et animée par toutes sortes d'activités humaines, tandis que les paysages provinciaux, caractérisés par l'étendue infinie de la terre ou de la mer, nous montrent la fécondité de la nature.

De fait, il y a plusieurs points communs entre la vision spatiale de Zola et celle de son précurseur, Honoré de Balzac. Prenons par exemple le brillant prologue de *La Fille aux yeux d'or* (1835) de Balzac, roman extrait de la série des *Scènes de la vie parisienne*, intitulée dans l'édition originale *Physionomies parisiennes*. Ce troisième épisode des *Treize* commence ainsi par l'analyse du mécanisme gigantesque de Paris. C'est un tableau dantesque de la population parisienne, ébranlée par un mouvement ininterrompu, ascendant et descendant :

Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante³.

L'auteur transforme ainsi Paris, son bourdonnement incessant et son caractère parfois ténébreux en un enfer dont la violence incontrôlable est exprimée par sa décrépitude perpétuelle. Malgré son observation très stricte des mœurs, l'auteur n'est plus un flâneur satirique comme Louis-Sébastien Mercier ou bien Restif de la Bretonne, qui esquissent les scènes de la quotidienneté parisienne avec humour. Balzac observe Paris plutôt du

³ Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, pp. 1039-1040.

point de vue macroscopique, en tant que sociologue qui découvre la loi du mouvement éternel commune à toutes les classes sociales. Selon l'auteur, toutes les activités humaines sont dominées par les deux lois, l'or et le plaisir :

Cette vue du Paris moral prouve que le Paris physique ne saurait être autrement qu'il n'est. Cette ville à diadème est une reine qui, toujours grosse, a des envies irrésistiblement furieuses. Paris est la tête du globe, un cerveau qui crève de génie et conduit la civilisation humaine, un grand homme, un artiste incessamment créateur, un politique à seconde vue qui doit nécessairement avoir les rides du cerveau, les vices du grand homme, les fantaisies de l'artiste et les blasements du politique. Sa physionomie sous-entend la germination du bien et du mal, le combat et la victoire ; la nation du bien et du mal, le combat et la victoire ; la bataille morale de 89 dont les trompettes retentissent encore dans tous les coins du monde ; et aussi l'abattement de 1814. Cette ville ne peut donc pas être plus morale, ni plus cordiale, ni plus propre que ne l'est la chaudière motrice de ces magnifiques pyroscaphes que vous admirez fendant les ondes ! Paris n'est-il pas un sublime vaisseau chargé d'intelligence⁴?

La « physionomie parisienne » se divise ainsi en cinq couches sociales : les prolétaires, la petite-bourgeoise, la haute bourgeoise, l'artiste et l'homme au pouvoir. La conception initiale des *Rougon-Macquart* de Zola nous semble succéder plus ou moins à l'idée de Balzac sur l'organisme social, qui définit ainsi l'essence de Paris : « Cependant Paris est essentiellement aussi le pays des contrastes⁵. » L'univers romanesque de *La Comédie humaine*, empreint de cette imagination visionnaire influence très probablement la structure des *Rougon-Macquart*, fondée sur l'esthétique du contraste entre le macrocosme et le microcosme.

Remarquons ici les deux courants internes de la série des *Rougon-Macquart* : le premier de ces courants, ce sont les romans qui portent sur les activités économiques qui animent Paris, comme par exemple *La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *Au Bonheur des Dames*, ou bien *L'Argent* (1891). L'autre courant concerne les romans plus psychologiques, focalisés sur la vie intime bourgeoise, comme *La Conquête de Plassans* (1874), *Une page d'amour* (1878), ou bien *La Joie de vivre*. Mais il existe un point commun entre ces deux courants : la façon dont est présenté le cadre de l'intrigue. Dès le début du roman, les protagonistes sont obligés d'observer attentivement le milieu qui les entoure, parsemé de signes symboliques, comme la mine néfaste dans *Germinal* ou bien la gare de Saint-Lazare dans *La Bête humaine*. Ces scènes initiales, reconstituées selon les enquêtes de terrain de Zola, sont destinées à représenter l'univers romanesque

⁴ *Ibid.*, pp. 1051-1052.

⁵ *Ibid.*, p. 1053.

que les protagonistes découvrent suivant leurs parcours. Cependant, il ne faut pas prendre ces descriptions paysagères pour un reportage à toutes épreuves. L'observation approfondie d'un milieu social, l'étude et la documentation n'ont jamais sur Zola d'effets contraignants. Ce ne sont que des stimulants qui suscitent l'imagination créatrice desquels l'écrivain tire son souffle. L'espace, soigneusement défini dans les dossiers préparatoires, ne constitue jamais un artifice décoratif, mais participe directement de la fonctionnalité romanesque.

Tout au long de la série, Zola utilise souvent la métaphore de la mer en brossant des paysages horizontaux. Rappelons plusieurs passages imposants qui représentent le cadre de l'univers romanesque, évoquant vivement l'image marine. Au début de *La Fortune des Rougon*, par exemple, le héros Silvère et son amie Miette observent la marche des révoltés, semblable au torrent, qui traverse la plaine de Plassans assimilée à l'océan. Dans *La Curée*, volume suivant, à travers la fenêtre d'une calèche, l'héroïne Renée Saccard et son beau-fils Maxime Rougon contemplant ensemble une file de voitures dans « les nappes vertes » du Bois de Boulogne :

La file des voitures passait toujours le long du lac, d'un trot égal, avec un bruit particulier de cataracte lointaine. [...] À droite, les taillis, les futaies basses avaient cessé ; le Bois s'était ouvert en larges pelouses, en immenses tapis d'herbe, plantés çà et là d'un bouquet de grands arbres ; les nappes vertes se suivaient, avec des ondulations légères, jusqu'à la Porte de la Muette, dont on apercevait très loin la grille basse, pareille à un bout de dentelle noire tendu au ras du sol ; et, sur les pentes, aux endroits où les ondulations se creusaient, l'herbe était toute bleue. Renée regardait, les yeux fixes, comme si cet agrandissement de l'horizon, ces prairies molles, trempées par l'air du soir, lui eussent fait sentir plus vivement le vide de son être⁶.

Cette scène de l'introduction est destinée à donner une sorte de scansion à l'itinéraire des personnages et à entrer en correspondance avec d'autres scènes similaires dans le même roman. La métaphore de la mer est d'ailleurs fréquente surtout lorsque Zola dépeint les activités dynamiques des Parisiens. Au début du *Ventre de Paris*, Florent regarde ainsi avec étonnement le flot de légumes qui remplit les Halles :

C'était une mer. Elle s'étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. Le jour se levait lentement, d'un gris très doux, lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle. Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et

⁶ Émile Zola, *La Curée*, RM, t. I, pp. 323-324.

perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie changeante au lever du soleil [...] ⁷.

Ces deux descriptions horizontales, à l'effet très pittoresque, sont à la fois énergiques et écrasantes, captivant dès lors le regard inquiet des personnages ⁸. En règle générale, la première vue d'un paysage urbain suscite une surprise inquiète de la part des protagonistes. La structure de l'espace romanesque joue ainsi un rôle essentiel dans le développement de leurs expériences personnelles. Au fur et à mesure, ils sont obligés de découvrir, d'interpréter et de s'appropriier les milieux où ils se trouvent, comme Denise Baudu dans *Au Bonheur des dames* :

Alors, Denise eut la sensation d'une machine, fonctionnant à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages. Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée ; maintenant, elles paraissaient comme chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure. Du monde les regardait, des femmes arrêtées, s'écrasaient devant les glaces, toute une foule brutale de convoitise. [...] Mais la chaleur d'usine dont la maison flambait, venait surtout de la vente, de la bousculade des comptoirs, qu'on sentait derrière les murs. Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse. Et cela réglé, organisé avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages ⁹.

Le grondement du grand-magasin devient menaçant, impression que renforcent les images mécaniques utilisées par Zola pour le décrire ¹⁰. Le « ronflement continu de la machine » peut donc déclencher une épouvante ambiguë, non seulement chez Denise mais aussi chez le lecteur. Zola transforme ainsi le paysage parisien, arrière-plan de l'intrigue, en une composante organique du roman, une force invisible capable d'écraser les personnages. Nous pourrions dire que la ville de Paris existe de manière quasi autonome et omniprésente tout au long de la série des *Rougon-Macquart*.

⁷ *Le Ventre de Paris*, RM, t. I, p. 626.

⁸ Selon la remarque d'Henri Mitterand, les motifs picturaux de tels paysages construisent une thématique : « Mais ce qui le caractérise en propre, au-delà de l'écoute romantique des grands voix de la forêt ou de la mer, c'est une fascination à la fois jubilatoire et terrorisée devant l'énergie vitale de la matière, dans laquelle son imagination reconnaît les fièvres et les pulsions du vivant, mais d'un vivant lui-même pensé sur le modèle du névrotique. » (Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, *op. cit.*, pp. 68-69.)

⁹ *Au Bonheur des Dames*, RM, t. III, p. 402.

¹⁰ « Ainsi, qu'il s'agisse de l'apparence extérieure, du mécanisme interne ou du type de travail produit, le Bonheur des Dames est toujours représenté comme une véritable machine, une machine à vapeur formée d'un ensemble complexe d'éléments, et dont la fonction est de transformer une matière première brute (la femme), en un produit raffiné (l'or). » (Jacques Noiray, *L'Univers de Zola, Le Romancier et la machine. L'Image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, José Corti, t. I, 1981, p. 262.)

L'importance du seuil, de la frontière ou de la fenêtre qui délimitent provisoirement le monde extérieur et l'espace intérieur, à travers lesquels les protagonistes contemplant le paysage, est particulièrement intéressante pour notre propos puisque ces délimitations introduisent un contraste entre le public et le privé. Prenons par exemple la première scène de *L'Assommoir* dans laquelle Gervaise regarde distraitemment par la fenêtre en attendant le retour de Lantier :

Elle regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouart, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en tabliers sanglants ; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une 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 de Lariboisière, alors en construction. [...] Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait, le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de la Chapelle. Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts étalaient en mares sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras ; et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement¹¹.

En effet, ce paysage apparemment anodin se présente comme une figuration symbolique qui incarne les signes indissociables du destin de Gervaise. Elle est désespérément enfermée dans son milieu ouvrier entre l'abattoir et l'hôpital, deux endroits aussi macabres que funestes. La fenêtre qui la sépare à peine des dangers du monde extérieur n'est qu'une frontière fragile, permettant l'invasion des éléments hostiles chez elle, elle qui finira « abattue » à la fin du roman conformément à ce qu'annonce la première scène. Insistons également sur le caractère récurrent et ambivalent du contraste entre l'extérieur et l'intérieur, souligné par le confort de l'intimité. Il est intéressant d'étudier la vision de Paris que les regards rêveurs de l'héroïne de *Une page d'amour*, retirée dans une maison de Passy, offrent au lecteur :

Hélène, depuis huit jours, avait cette distraction du grand Paris élargi devant elle. Jamais elle ne s'en lassait. Il était insondable et changeant comme un océan, candide le matin et incendié le soir, prenant les joies et les tristesses des cieux qu'il reflétait. Un coup de soleil lui faisait rouler des flots d'or, un nuage l'assombrissait et soulevait en lui des tempêtes. Toujours, il se renouvelait : c'étaient des calmes plats, couleur orange, des coups de vent qui d'une heure à l'autre plombaient l'étendue, des temps vifs et clairs allumant une lueur à la crête de chaque toiture, des averses noyant le ciel et la terre, effaçant l'horizon dans la débâcle d'un chaos. Hélène goûtait là toutes les mélancolies et tous les espoirs du large ; [...] et il n'était pas jusqu'au grondement continu de la ville qui ne lui apportait l'illusion de la marée montante, battant contre les rochers d'une falaise¹².

¹¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, RM, t. II, pp. 376-377.

¹² Émile Zola, *Une page d'amour*, RM, t. II, pp. 846-847.

Cette extension à perte de vue de Paris offre un contraste extrême avec le silence confortable de la maison. Un tel contraste entre le monde extérieur et l'espace intérieur explique ce rêve du refuge chez Hélène. Avec la transition des saisons, le paysage parisien réapparaît plusieurs fois en élargissant sa dimension horizontale. À l'instar de l'image protéiforme de Paris, les images de débordement, de déferlement, de rupture, se multiplient et menacent la tranquillité qui caractérise l'intérieur de la maison.

En tout état de cause, cette vision horizontale décrite par l'auteur crée un effet spectaculaire, rendu par le regard inquiet des protagonistes, comme Renée, Florent, Gervaise, Hélène ou Denise. Le paysage urbain, soigneusement décrit, crée un effet miroir qui renseigne sur la psychologie des personnages. La construction de l'espace romanesque chez Zola révèle ainsi l'interaction du monde réel et de la perception personnelle. En montrant cette interaction, l'auteur oblige ses personnages à confronter le moment de la perception et celui de l'introspection. Ils confondent ainsi extériorité et intériorité en observant le paysage qui annonce par ailleurs l'omniprésence d'une menace dans leurs vies quotidiennes.

IV. 1)-b) Le concept de la maison : espaces et intimités

Cette brève esquisse de la description de l'« extérieur », du « dehors » chez Zola suscite forcément notre intérêt à l'égard de la représentation de l'« intérieur », du « dedans », le domaine de « l'intimité » en somme. Nous étudierons en premier lieu la « maison » comme espace constitutif de l'« intimité » propre à la famille moderne. Après la Révolution, l'intimité familiale au sein du foyer est progressivement reconnue comme un droit individuel. Nous avons souligné à plusieurs reprises le processus historique de l'avènement des notions d'intimité, de pudeur, de sphère privée qui s'élargissent en particulier au milieu du XIX^e siècle. Selon Perla Serfaty-Garzon, l'intimité, qui relève de la conscience du « soi » et du cercle familial, est un territoire à partir duquel l'individu mesure à la fois son identité et sa disponibilité à l'égard du

monde : « L'intimité est le cercle de la sociabilité élective, de l'amitié et de la parenté, le territoire où peuvent s'exprimer des arrangements sociaux et familiaux définis par les habitants eux-mêmes¹³. »

L'endroit confortable où l'individu se sent isolé du monde extérieur s'impose donc sur toutes sortes d'architectures car la maison garantissait une intimité matérielle. La théorie architecturale de Viollet-le-Duc (1814-79) privilégie la vie privée murée dans la société moderne où la grande majorité des membres sont propriétaires. L'habitation n'est plus ouverte sur le monde extérieur, mais devient un espace légitimement protégé. En conséquence, le mot « intérieur » finit par renvoyer davantage à l'espace domestique ou à l'habitation privée plutôt qu'à l'âme de l'individu. La « maison », fondée sur le concept de la clôture et le caractère central de l'unité familiale, fonctionne comme une citadelle, un abri ou un nid qui protège ses habitants contre les menaces extérieures. Comme Martine Segalen le remarque, son attraction particulière et sa place privilégiée dans l'imaginaire intimiste du XIX^e siècle s'expliquent ainsi : « Figé dans les sociétés occidentales dans des constructions durables, destiné à isoler l'individu des rigueurs des climats froids ou chauds, l'habitat inscrit une démarcation entre un dedans et un dehors, un domaine privé et un domaine public¹⁴. »

Parallèlement à l'épanouissement de l'intime au niveau social et culturel, les romanciers du XIX^e siècle commencent à s'attacher à décrire ce qui se passe à l'intérieur de la famille ou d'un groupe d'individus liés d'une amitié vive et profonde. L'intimité, selon Gérard de Nerval, est quelque chose qui doit être respectée : « Je respecte la vie intime de mes voisins, et ne suis pas de ceux qui examinent avec des longues-vues le galbe d'une femme qui se couche, ou surprennent à l'œil nu les silhouettes particulières aux incidents et accidents de la vie conjugale¹⁵. » Bien évidemment, les romanciers réalistes ne sont pas indifférents aux enchantements de la sphère intime qui suscitent chez eux une nostalgie instinctive. Prenons par exemple la maison des Claës, décrite dans *La Recherche de l'absolu* de Balzac, qui illustre lumineusement la rêverie du « foyer » bourgeois, lové dans la « maison ». Les

¹³ Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi. Les Territoires de l'intimité*, Armand Colin, 2003, p. 69.

¹⁴ Martine Segalen, *Sociologie de la famille*, Armand Colin, 1981, p. 208.

¹⁵ Gérard de Nerval, *Promenades et Souvenirs*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1993, p. 667.

premières pages de ce roman sont restées célèbres pour la description méticuleuse d'une maison flamande, vue de l'extérieur et ensuite de l'intérieur par l'intermédiaire d'un narrateur omniscient. L'auteur commence par inciter le lecteur à prendre la mesure de l'importance de la description architecturale dans son univers romanesque :

Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques. L'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Une mosaïque révèle toute une société, comme un squelette d'ichtyosaure sous-entend toute une création. De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. [...] De là vient sans doute le prodigieux intérêt qu'inspire une description architecturale quand la fantaisie de l'écrivain n'en dénature point les éléments ; [...] ¹⁶.

Au premier abord, Balzac s'inspire de la peinture flamande, qui représente les scènes de la vie quotidienne et familiale pour suggérer un bien-être perpétuel. L'auteur décrit le confort intérieur des ménages flamands qui répond aux exigences matérielles de la rêverie bourgeoise : « Elle [la maison] exprime surtout le calme et la monotonie d'un bonheur naïvement sensuel où la jouissance étouffe le désir en le prévenant toujours ¹⁷. »

La plume réaliste de Balzac décrit ainsi l'extérieur de la Maison de Claës, à savoir le principal ornement de la façade, les portes en chêne, les vitres, les murs ou bien l'arcade. Ensuite, le regard du narrateur pénètre dans la maison. À l'intérieur de l'unique pièce des Claës, décrite attentivement par l'auteur, on trouve des sculptures sur bois, le portrait d'un ancêtre, des flambeaux en argent, des consoles dorées, une cheminée en marbre blanc, de grands rideaux en damas rouge, ou encore des globes de verre pleins d'eau dans lesquels nagent des poissons rouges. À travers cette description détaillée, Balzac représente les éléments constitutifs de la vie bourgeoise, aussi bien sociale que culturelle, qui figurent l'intimité. Les principales dispositions de la maison des protagonistes, qui évoque chez le lecteur la peinture flamande, nous permettent de décrypter le cadre romanesque de l'intrigue qui se déroule au sein du foyer. Malgré sa richesse, le foyer est humble, domestique, doux et apporte les joies de la vie familiale, complétées par la présence d'une mère attentive, d'une jeune fille et de servantes discrètes. Le foyer devient le centre vers lequel convergent les membres de la famille et

¹⁶ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, in *La Comédie humaine*, op. cit., t. X, 1979, pp. 657-658.

¹⁷ *Ibid.*, p. 658.

le cercle des intimes. Tous ces éléments introductifs préparent ainsi le drame tragique de la famille Claës, entraîné par la « recherche de l'absolu » de Balthazar, le chimiste, au détriment du bonheur de l'intimité familiale.

Non seulement Balzac, mais aussi Flaubert, les Goncourt ou bien Huysmans décrivent souvent l'intérieur du foyer bourgeois, jaloux de son intimité, fermé aux étrangers¹⁸. Le coin intime permet aux invités de discuter à l'aise, sans subir la promiscuité de la vie mondaine. La scène intime du repas familial, par exemple, est généralement éclairée par une rampe qui symbolise le bonheur du logis cordial et doux. À la recherche du bien-être et du rassemblement de la famille autour d'une flamme, la classe bourgeoise établit ainsi le bonheur du « foyer » qui ne peut s'épanouir que dans l'intimité de la maison. Cependant, ce qui attire l'attention des romanciers réalistes et naturalistes, c'est plutôt les difficultés sous-jacentes de la vie intime, malgré la tranquillité apparente du bonheur familial.

Tout au long de sa création romanesque, le rêve d'un « chez-soi » servant de refuge demeure une préoccupation majeure chez Zola. Dans ses dossiers préparatoires, il esquisse à maintes reprises les plans des maisons qui attestent de la permanence de ses rêveries touchant au drame de l'intimité. Selon Gilbert Durand, Zola est un « grand rêveur de la maison¹⁹ ». De fait, Zola ne s'attache pas toujours à décrire les paysages urbains de façon dynamique mais il décrit souvent l'intérieur des maisons de ses personnages. D'ailleurs, plusieurs de ses romans, comme *La Conquête de Plassans*, *L'Assommoir*, *Une Page d'amour* ou bien *Le Rêve* présentent, sous des formes diverses, cet anéantissement inéluctable du bonheur goûté par un petit nombre de membres dans un cadre apparemment isolé du monde. À propos d'*Une Page d'amour*, Zola parle d'un projet qu'il avait formé depuis longtemps, projet qui se caractérise par l'opposition de l'immensité et de l'intimité, d'une intimité qui entraîne finalement la souffrance des protagonistes²⁰ : « Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite

¹⁸ Martine Segalen insiste sur le fait que l'avènement des notions d'intimité, de pudeur, de sphère privée est le fruit d'un long processus historique : « C'est la maison du XIX^e siècle, telle que la voit Viollet-le-Duc, qui instaure la séparation entre espaces privés et publics et assigne à chaque pièce une fonction précise. » (Martine Segalen, *op. cit.*, p. 210.)

¹⁹ Gilbert Durand, « Les mythes et symboles de l'intimité et le XIX^e siècle » in *Intime, intimité, intimisme*, (dir. Pierre Reboul), Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976, p. 90.

²⁰ Selon Paul Alexis, Zola a voulu étonner ses lecteurs en publiant un roman simple et attendrissant, complètement opposé à *L'Assommoir* : « Après le succès énorme, qui dépassa de beaucoup ses prévisions, avant de se mettre tout de suite à *Nana*, sorte de contre-partie de *L'Assommoir*, il pensa,

chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre le tourment effroyable de ces créateurs²¹. » Ensuite, Zola écrit *La Joie de vivre*, roman sur la douleur, caractérisé par son atmosphère intime.

Afin de mettre en lumière l'interdépendance étroite de chaque thème de l'intimité, nous soulignons l'importance de trois sphères dans le mode de vie bourgeois : la sociabilité conviviale, l'intimité familiale et la retraite individuelle que la maison permet. Par le biais des descriptions architecturales, l'environnement extérieur et la vie intérieure des personnages sont fortement liés dans la série des *Rougon-Macquart*. C'est la rigueur formelle et structurale de la maison, propre à la vie privée du XIX^e siècle, qui délimite par exemple la topologie de romans tels que *La Curée* ou *Pot-Bouille*. Prenons par exemple l'hôtel du parc Monceau appartenant à Aristide et à René dans *La Curée*, et qui présente un modèle d'architecture bourgeoise, attirant ainsi le regard des promeneurs :

À la voir du parc, au-dessus de ce gazon propre, de ces arbustes dont les feuillages vernis luisaient, cette grande bâtisse, neuve encore et toute blafarde, avait la face blême, l'importance riche et sottée d'une parvenue, avec son lourd chapeau d'ardoises, ses rampes dorées, son ruissellement de sculptures. C'était une réduction du nouveau Louvre, un des échantillons les plus caractéristiques du style Napoléon III, ce bâtard opulent de tous les styles. [...] et, au travers des glaces si larges et si claires qu'elles semblaient, comme les glaces des grands magasins modernes, mises là pour étaler au-dehors le vaste intérieur, ces familles de petits bourgeois apercevaient des coins de meubles, des bouts d'étoffes, des morceaux de plafonds d'une richesse éclatante, dont la vue les clouait d'admiration et d'envie au beau milieu des allées²².

La façade somptueuse de cette maison de la haute-bourgeoisie sépare rigoureusement le monde extérieur de ses les habitants, retirés derrière les murs de leurs appartements aux intérieurs vastes, privés et invisibles. Notons que Zola aborde aussi l'importance pour Renée, l'héroïne, de se réserver chez elle un espace à elle pour jouir des plaisirs de la sociabilité. À l'opposé de sa façade rigoureuse, la disposition des pièces intérieures suggère la somptuosité des lieux, à savoir un grand salon, une vaste pièce longue ou bien une galerie allant d'un pavillon à l'autre, occupant toute la façade du côté du

toujours pour obéir à la nécessité de varier, qu'il serait d'une bonne tactique de placer, entre deux œuvres très montées de ton, une note de demi-teinte, plus douce et plus calme. Entre deux efforts, visant l'un et l'autre à soulever un monde différent, l'auteur des *Rougon-Macquart* voulut se reposer par une analyse intime, fouillant un petit coin d'humanité. » (Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Maisonneuve et Larose, coll. « Paroles d'ami », 2001, pp. 111-112.)

²¹ Émile Zola, « De la description », *Le Roman expérimental*, in *OC*, t. IX, p. 427.

²² *La Curée*, *RM*, t. I, p. 332.

jardin :

Cette galerie était resplendissante d'or. Le plafond, légèrement cintré, avait des enroulements capricieux courant autour de grands médaillons dorés, qui luisaient comme des boucliers. Des rosaces, des guirlandes éclatantes bordaient la voûte ; des filets, pareils à des jets de métal en fusion, coulaient sur les murs, encadrant les panneaux, tendus de soie rouge ; des tresses de roses, avec des gerbes épanouies au sommet, retombaient le long des glaces. Sur le parquet, un tapis d'Aubusson étalait ses fleurs de pourpre. [...] Et, du plafond, descendaient trois lustres à pendeloques de cristal, ruisselants de gouttes de lumière bleues et roses, et dont les clartés ardentes faisaient flamber tout l'or du salon²³.

Cette description quasi encyclopédique du décor intérieur, qui nous renvoie aux premières pages de *La Recherche de l'absolu* de Balzac, n'est pourtant pas qu'une simple énumération exhaustive d'objets luxueux. Tous ces éléments constituant l'intérieur d'un vaste salon ont pour finalité de rendre compte d'une atmosphère intime. La présence du corps brillant de Renée achève l'arrangement intérieur du grand salon comme si elle incarnait l'inspiration de cet hôtel du style Napoléon III, semblable au « nouveau Louvre ».

De la même manière, la grande maison de quatre étages de la rue Choiseul, décrite dans les premières pages de *Pot-Bouille*, représente nettement l'opposition entre le dedans et le dehors. Cet immeuble est apparemment protégé par une façade rigoureuse et des portes fermées et verrouillées. Zola le décrit avec un grand luxe de détails insistant sur les façades, les portes, l'uniformité des fenêtres et leurs persiennes invariablement closes :

Octave, qui était descendu sur le trottoir, la mesurait, l'étudiait d'un regard machinal, depuis le magasin de soierie du rez-de-chaussée et de l'entresol, jusqu'aux fenêtres en retrait du quatrième, ouvrant sur une étroite terrasse. Au premier, des têtes de femme soutenaient un balcon à rampe de fonte très ouvragée. Les fenêtres avaient des encadrements compliqués, taillés à la grosse sur des poncifs ; et, en bas, au-dessus de la porte cochère, plus chargée encore d'ornements, deux amours déroulaient un cartouche, où était le numéro, qu'un bec de gaz intérieur éclairait la nuit²⁴.

L'organisation de l'architecture symbolise précisément « l'honnêteté » de l'esprit bourgeois et son goût du « chez-soi ». En même temps, cette façade du paraître qui cache derrière elle un drame de l'adultère symbolise la dualité du mode de vie bourgeois. La sécurité de la maison est renforcée par M. Gourd, concierge de l'immeuble qui assure le contrôle de tous les habitants, en empêchant toutes les

²³ *Ibid.*, p. 348.

²⁴ *Pot-Bouille*, RM, t. III, p. 3.

rencontres avec l'étranger. À partir de ce contrat de location, Octave, jeune héros ambitieux, fait son premier pas pour conquérir les femmes bourgeoises dans cet immeuble :

Pendant les deux minutes qu'il resta seul, Octave se sentit pénétrer par le silence grave de l'escalier. Il se pencha sur la rampe, dans l'air tiède qui venait du vestibule ; il leva la tête, écoutant si aucun bruit ne retombait d'en haut. C'était une paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entraît pas un souffle du dehors. Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait comme des abîmes d'honnêteté²⁵.

Ce décor symbolique est constitué d'une façade en toc, de moulures, de dorures et de velours des escaliers. L'intérieur de cette maison, dominé par un silence de mort et une tiédeur étouffante, se caractérise par la démarcation rigoureuse de territoires plus petits qui définissent l'unité de chaque famille. Toutes les portes de l'escalier sont fermées comme si elles symbolisaient le principe de la communauté bourgeoise : le respect de la vie privée d'autrui. Cette maison de *Pot-Bouille* est donc un vaste espace soigneusement divisé, selon les règles de la privatisation de l'intimité.

Comme l'illustrent les maisons bourgeoises dans *La Curée* et dans *Pot-Bouille*, la diffusion d'une privatisation des espaces s'étend dans certains groupes sociaux, tandis que les familles ouvrières arrivent à peine à acquérir cette séparation domestique. Gervaise dans *L'Assommoir* ne fait pas exception. Son idéal est de vivre dans une société honnête, non pas dans une société empoisonnée, comparée à « un coup d'assommoir²⁶ » qui casse le crâne des misérables ouvriers. Dans son milieu menaçant, cette blanchisseuse rêve de conquérir son environnement :

« Mon Dieu ! 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... [...] Oui, on peut à la fin avoir le désir de mourir dans son lit... Moi, après avoir bien trimé toute ma vie, je mourrais volontiers dans mon lit, chez moi²⁷. »

Son idéal, c'est « d'avoir un trou un peu propre pour dormir », et ensuite de mourir dans son lit ; c'est-à-dire de jouir d'une vie enfin stable. Elle visite donc le nouveau logement où elle s'installe avec son mari Coupeau. Zola décrit soigneusement cette grande maison ouvrière « vaste comme une petite ville, allongeant et entrecroisant les rues

²⁵ *Ibid.*, p. 6.

²⁶ *L'Assommoir*, RM, t. II, p. 417.

²⁷ *Ibid.*, pp. 410-411.

interminables de ses escaliers et de ses corridors²⁸ » de la rue de la Goutte-d'Or :

La maison ne lui semblait pas laide. Parmi les loques pendues aux fenêtres, des coins de gaieté riaient, une giroflée fleurie dans un pot, une cage de serins d'où tombait un gazouillement, des miroirs à barbe mettant au fond de l'ombre des écarts d'étoiles rondes. En bas, un menuisier chantait, accompagné par les sifflements réguliers de sa varlope [...] Elle avait fait cinq ou six pas, elle respirait cette odeur fade des logis pauvres, une odeur de poussière ancienne, de saleté rance ; mais, comme l'âcreté des eaux de teinture dominait, elle trouvait que ça sentait beaucoup moins mauvais qu'à l'hôtel Boncœur²⁹.

Malgré une première impression plutôt favorable, dès que Gervaise entre à l'intérieur de la maison, elle se sent prise d'un léger vertige. La construction est semblable à un labyrinthe dans lequel s'imbrique la haute tour creuse de la cage d'escalier. Le mur et les rampes tournent sans cesse et les portes entrouvertes des logements modestes défilent, témoignant ainsi de l'absence de toute protection de l'intimité des ouvriers : « [...] les odeurs, la vie énorme et grondante de la maison, lui arrivaient dans une seule haleine, battaient d'un coup de chaleur son visage inquiet, se hasardant là comme au bord d'un gouffre³⁰. » L'appartement ouvrier dans *L'Assommoir* fonctionne ainsi comme une figuration symbolique qui reflète le désir et le destin du protagoniste.

On constate ainsi que la maison, définie comme un refuge contre la terreur extérieure, englobe tous les éléments matériels de l'intimité. La maison est ainsi un espace à la fois collectif et individuel qui représente l'ambivalence essentielle de l'intimité familiale. Si l'« intimité » dans la maison renvoie à la réunion des « intimes », cet espace est divisé encore plus strictement en fonction des « espaces intimes » de chaque personnage. En outre, la maison, constituée par les espaces privés de chacun de ses habitants, est en permanence menacée d'être envahie par les autres.

²⁸ *Ibid.*, p. 493.

²⁹ *Ibid.*, pp.415-416.

³⁰ *Ibid.*, p. 423.

IV. 2) L'intérieur de la maison : la disposition des « espaces intimes »

La richesse des descriptions architecturales concernant l'espace domestique, descriptions chargées de symboles dans les romans de Zola, appelle une étude approfondie de la représentation des « espaces intimes » caractérisant la maison zolienne. Comme nous l'avons remarqué dans la partie précédente, le mot « intime » est étymologiquement le superlatif du mot latin *intimus*, tandis que l'« intérieur » – *interior* – en est le comparatif. Charles-Arthur Boyer souligne qu'au milieu du XIX^e siècle, le mot « intérieur » cesse de signifier « l'âme » ou « le corps interne », pour désigner plus particulièrement l'espace domestique et l'habitation privée, puisque « l'organisation de la maison se doit de recouvrir exactement la bonne marche de la société, la bonne honnêteté de l'esprit et le bon fonctionnement du corps³¹ ». En regard de la maison comme « espace intérieur », l'espace intime pourrait donc se définir comme ce qui est le plus intérieur³².

Cette modification du sens est d'autant plus intéressante que la maison, espace à la fois collectif et individuel, représente l'ambivalence essentielle de l'« intimité » de la famille. Si l'« intimité » domestique est constituée par la réunion entre les « intimes », cet espace se retrouve néanmoins divisé de façon stricte en alvéoles propres à chaque individu. Rappelons que la famille bourgeoise, élément fondateur de l'habitation privée, constitue le point de rupture avec la notion précédente de l'espace domestique dont l'attention à la vie intime était encore ambiguë. La présence de concierges dans les appartements parisiens décrits par Zola, M. Gourd de *Pot-Bouille* par exemple, illustre le caractère hermétique de la demeure bourgeoise, protégée à la fois par les portes et la serrure. La bourgeoisie du XIX^e siècle inaugure ainsi une coïncidence entre la vie familiale restreinte aux parents et aux enfants, et un espace privilégié qui lui est réservé. Et c'est le mot « intimité » qui vient désigner cette coïncidence.

³¹ Charles-Arthur Boyer, « Architecture, intimité, promiscuité : l'évolution de l'espace domestique en France du Moyen Âge au XIX^e siècle », in *L'Intime*, *op. cit.*, p. 74.

³² Perla Serfaty-Garzon affirme que les synonymes de l'espace intérieur ont une valeur identique, renvoient à ce qui est invisible et profond : « Plus encore, la polysémie du terme intérieur, en désignant à la fois la maison et l'intérieur de soi, désigne pour la personne à la fois la conscience d'être, intérieurement, distinct du monde extérieur et la conscience que l'intérieur domestique est, lui aussi, retiré entre ses murs et séparé du corps social. Mais si l'intérieur – de la personne et de la maison – est ce qui est profond et invisible, privé parce que retiré du dehors, il n'est pas l'envers de ce dernier, comme une vision matériellement dualiste le voudrait. » (Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 68.)

IV. 2)-a) Dualité et coexistence de l'espace collectif et de l'espace individuel

La « maison » du XIX^e siècle se définit comme un espace collectif définissant l'« intimité » propre à la famille. Pour reprendre l'expression que Gaston Bachelard emploie pour souligner la valeur fondamentale du microcosme domestique, « la maison est notre coin du monde³³ ». Il paraît intéressant de commencer cette partie en évoquant la disposition des espaces intimes et leurs décors symboliques, en analysant le contraste entre l'espace collectif et l'espace individuel qui constituent l'« intimité » propre à la vie quotidienne du XIX^e siècle. Zola représente divers niveaux de « l'intimité », un éventail remarquable de la « vie intérieure » du groupe familial à travers la série des *Rougon-Macquart*. L'organisation de la topographie de l'intime, élaborée dans ses dossiers préparatoires, établit l'opposition symbolique entre « privé » et « public » à l'intérieur de la maison. Si l'espace collectif sert à recevoir et à s'exposer, l'espace individuel a pour fonction de permettre l'isolement de l'individu. Cette coexistence de ce qui est ouvert et de ce qui est clos nous explique la dualité fondamentale de l'« intimité » qui ne se résume pas seulement par la création d'un espace de retrait.

Diviser un espace domestique en espaces « privés » et délimiter son territoire « intime » fait partie des revendications de la classe bourgeoise au milieu du XIX^e siècle. De fait, la société bourgeoise instaure généralement deux processus de constitution de l'intimité : l'intimité partagée, tissée par les liens d'affection joignant les membres d'une famille, et, l'intimité isolée d'un individu. Conformément à cette règle, la classe bourgeoise essaie de systématiser les dispositifs intérieurs de la maison pour explorer la vraie identité d'un individu. Les deux territoires intimes sont complémentaires : l'espace d'hospitalité et de sociabilité restreinte, l'espace pour l'ouverture d'un « soi » à autrui, et l'espace solitaire propice à l'introspection d'un « soi » intime, privé et secret. Ce dernier est considéré comme un espace placé sous la responsabilité d'un individu, que ce dernier peut « ouvrir » ou « fermer » à sa guise.

³³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., 1992, p. 24.

Chaque pièce est ainsi assignée à un usage précis qui correspond aux diverses fonctions du cercle familial. La distribution de ces pièces est associée à la conscience des soins du corps et des soucis de l'âme : le salon, l'antichambre, le boudoir, la galerie, la salle à manger, la salle de bains ou bien les cabinets d'aisances³⁴. Ensuite, un passage perpétuel du « public » au « privé » se fait par la montée et la descente de l'escalier ou la traversée du couloir qui favorisent la circulation des personnes et des choses³⁵.

Conscient de ces stratégies bourgeoises visant à organiser et à protéger l'intimité, Zola décrit de manière pertinente l'importance pour les individus de se placer sous la protection de l'espace intime. L'appartement parisien dans *La Confession de Claude* devient le prototype du lieu clos décrit à travers la série des *Rougon-Macquart*, même si les descriptions de l'intérieur du logement par Zola distinguent les différents aspects selon l'appartenance sociale des propriétaires. Parce qu'elle vise à décrire l'influence du « milieu social » sur l'être humaine, son œuvre témoigne du rôle joué par l'ambiance des espaces intérieurs sur la psychologie des protagonistes, ainsi que l'environnement du monde extérieur. Il est important de noter que la maison du XIX^e siècle n'est pas entièrement repliée sur l'intérieur, puisque les pièces de réception font la jonction avec l'extérieur. Le salon est décrit surtout comme ce lieu de la sphère privée ouvert aux visiteurs, tandis que le cabinet particulier est défini comme un lieu clos, qui favorise la méditation solitaire d'un individu. L'un des exemples qui montre l'importance du salon pour les propriétaires de la maison est *La Fortune des Rougon*, premier volume des *Rougon-Macquart*. L'auteur souligne de manière satirique la mentalité bourgeoise de l'époque à travers la description de la vie mondaine de Plassans³⁶. Cette ville

³⁴ Jean Baudrillard fait remarquer que « dans cet espace privé, chaque meuble, chaque pièce à son tour intériorise sa fonction et en revêt la dignité symbolique la maison entière parachevant l'intégration des relations personnelles dans le groupe semi-clos de la famille. » (Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968, p. 21.)

³⁵ Comme Charles-Arthur Boyer le dit clairement, l'habitation de la vie privée est dominée par une stratégie compliquée de la division des espaces : « Dans l'espace de l'habitation privée, cette stratégie d'isolement progressif se met en place à travers la multiplication des escaliers ou des couloirs (visiteurs, faille, serviteurs ou domestiques), et celle des pièces de réception (vestibules, puis antichambres, puis salons), permettant ainsi un arsenal très précis de graduations et de différenciations entre sphère publique et sphère privée, puis à l'intérieur de la sphère publique elle-même entre « étrangers » et « intimes », au cœur de la sphère privée entre chaque membre de la famille. » (Charles-Arthur Boyer, art. cité, in *L'Intime, op. cit.*, p. 72.)

³⁶ Selon Martine Segalen, le logement bourgeois se caractérise tout d'abord par l'intention de l'isolement et de la clôture : « La seconde moitié du XIX^e siècle se caractérise par une forme paroxystique de l'enfermement dans son intérieur. Les bourgeois parisiens, terrorisés par les émeutes populaires, se calfeutrent littérairement dans leur maison ou appartement dont le décor, capitonné de

provençale est partagée en trois parties indépendantes et distinctes : le quartier des nobles, le vieux quartier occupé par les ouvriers et les commerçants, et enfin la ville neuve de la bourgeoisie fortunée qui rêve d'être admise dans un salon du quartier aristocrate :

Tout l'esprit de la ville, fait de poltronnerie, d'égoïsme, de routine, de la haine du dehors et du désir religieux d'une vie cloîtrée, se trouvait dans ces tours de clef donnés aux portes chaque soir. Plassans, quand il s'était bien cadénassé, se disait : « Je suis chez moi », avec la satisfaction d'un bourgeois dévot, qui, sans crainte pour sa caisse, certain de n'être réveillé par aucun tapage, va réciter ses prières et se mettre voluptueusement au lit³⁷.

L'auteur fait la satire de l'autosatisfaction bourgeoise qui savoure le sentiment d'être posséder un « chez-soi » en cadénassant la porte. C'est dans cette ville conformiste où Félicité Rougon aspire ardemment à posséder un salon riche pour accueillir tous les notables de Plassans car l'ouverture d'un salon signifie souvent la richesse ostentatoire de la maison. Elle essaie donc de meubler son « salon » en s'inspirant du goût bourgeois caractéristique de l'époque du Premier Empire, symbolisé par les lithographes sur le mur représentant les batailles de Napoléon. Pourtant, son tapis ne couvre que le milieu du parquet et l'étui de mousseline blanche sur son lustre est souillé par les mouches. Le manque d'élégance de ce salon est encore souligné par son étrange couleur jaune :

Mais tous ses soins furent pour le salon. Elle [Félicité] réussit presque à en faire un lieu habitable. [...] Pour tout embellissement, Félicité obtint qu'on tapissât la pièce d'un papier orange à grands ramages. Le salon avait ainsi pris une étrange couleur jaune qui l'emplissait d'un jour faux et aveuglant ; le meuble, le papier, les rideaux de fenêtre étaient jaunes ; le tapis et jusqu'aux marbres du guéridon et des consoles tiraient eux-mêmes sur le jaune. Quand les rideaux étaient fermés, les teintes devenaient cependant assez harmonieuses, le salon paraissait presque propre. Mais Félicité avait rêvé un autre luxe. Elle voyait avec un désespoir muet cette misère mal dissimulée³⁸.

En rêvant de posséder une habitation plus riche, Félicité contemple « avec des envies de femme grosse³⁹ » les coins de meubles riches par la fenêtre entrouverte de l'appartement en face de son salon : « L'idée de réussir, de voir toute sa famille arriver à la fortune, était devenue une monomanie chez Félicité⁴⁰. » Malgré l'apparence tout à

tentes, d'étoffes et de tapis, doit isoler du dehors, du bruit et des classes populaires. En même temps, c'est un espace de représentation : le décor et l'ameublement de la demeure sont la vitrine de la réussite sociale de la famille. » (Martine Segalen, *op. cit.*, pp. 210-211.)

³⁷ *La Fortune des Rougon*, RM, t. I, p. 38.

³⁸ *Ibid.*, p. 70.

³⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

fait médiocre de son salon, elle en est pourtant fière, « la plus belle pièce du logis⁴¹ », qui pourrait être le point d'appui de son ambition sournoise. De fait, les soirées chez Rougon contribuent à réaliser l'envie de Félicité de vaincre la bourgeoisie de Plassans grâce aux manœuvres politiques des Rougon qui regroupent les conservateurs contre la République autour d'eux. Ce salon jaune devient une sorte de sanctuaire pour tous les notaires de la ville, effrayés par les révoltés républicains : « Le salon jaune lui parut sanctifié. Les meubles éclopés, le velours éraillé, le lustre noir de chiures, toutes ces ruines prirent à ses yeux un aspect de débris glorieux traînant sur un champ de bataille⁴². » Ce noyau de réactionnaires parvient ainsi à exercer une grande influence sur la ville grâce aux diverses appartenances partisans de ses membres. À la dernière page du roman, Félicité étale un grand luxe à l'occasion du dîner solennel, en décorant richement la table au moyen de candélabres, d'argenterie, de cristaux et de vases de porcelaine dorée. Le salon jaune est rempli ainsi de frémissement, remporté par la gloire des conservateurs, tandis que Silvère, le petit-fils de Félicité, jeune volontaire républicain, est fusillé au fond d'un cimetière de la ville : « Tout le salon jaune éclata en applaudissements. Félicité se pâma. [...] Le salon jaune triomphait, délirait⁴³. »

Cet épisode du salon jaune, déclencheur symbolique de l'ascension sociale des Rougon, met en lumière l'importance du rôle joué par la pièce de réception bourgeoise qui va jusqu'à se trouver associée aux complots politiques. Tout en étant une sorte de citadelle contre la menace du révolutionnaire, cet espace de l'« intimité partagée » fonctionne comme un espace de jonction entre le monde extérieur et le monde intérieur de la maison. Il est intéressant de remarquer en même temps que le salon de la haute-bourgeoisie est souvent représenté comme un espace plus sensuel incarnant le goût personnel de sa maîtresse, par différence avec le salon de Félicité qui sert aux débats politiques. La pièce adorable de Renée Saccard dans *La Curée* illustre ainsi ce mélange particulier entre un luxe ostentatoire et le goût bourgeois du « chez-soi », qui représente « un charme voluptueux, d'une saveur originale et exquise⁴⁴ ». Zola énumère avec attention l'ensemble de meubles de ce salon luxueux, comme la table Louis XVI, la console, les causeuses et les fauteuils recouverts de satin : « C'était comme des lits

⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

⁴² *Ibid.*, pp. 241-242.

⁴³ *Ibid.*, p. 315.

⁴⁴ *La Curée, RM*, t. I, p. 350.

discrets où l'on pouvait dormir et aimer dans le duvet, au milieu de la sensuelle symphonie en jaune mineur⁴⁵. » Renée aime ce petit salon dont les tentures jaunes mettent en relief la beauté élégante de son corps grâce au jeu de lumière et c'est là qu'elle passe ses heures d'oisiveté en compagnie de « ses intimes⁴⁶ ».

Il convient de noter que les règles de l'intimité familiale sont soigneusement conditionnées par les habitudes et les rites de la sociabilité dans le cadre de la maison⁴⁷. Dans *Thérèse Raquin*, dont le drame se déroule essentiellement à l'intérieur de l'espace domestique, Zola décrit à maintes reprises les scènes du repas familial partagé avec les voisins qui se réunissent chaque jeudi soir pour jouer aux cartes. De la même manière, chaque samedi après-midi, M^{me} Desforges d'*Au Bonheur des Dames*, ancienne amante du héros Octave Mouret, « offrait une tasse de thé et des gâteaux aux personnes de son intimité, qui voulaient bien la venir voir⁴⁸ ». Son salon, richement décoré par le meuble Louis XVI de brocatelle, les bronzes dorés et les plantes vertes, réussit à créer « une intimité tendre de femme, malgré la hauteur du plafond⁴⁹ ». Cette pièce de l'appartement parisien est dominée par une ambiance à la fois discrète et voluptueuse sous la lumière tendre des lampes :

Le soleil pâlisait, la poussière d'or rouge n'était plus qu'une lueur blonde, dont l'adieu se mourait dans la soie des tentures et les panneaux des meubles. À cette approche du crépuscule, une intimité noyait la grande pièce d'une tiède douceur. [...] ces dames s'étaient rapprochées, faisaient là, au milieu, un étroit cercle de jupes, d'où montaient des rires, des paroles chuchotées, des questions et des réponses ardentes, toute la passion de la femme pour la dépense et le chiffon⁵⁰.

Tous les chuchotements, les rires étouffés et les murmures entre les femmes suggèrent que le secret de la sexualité est au cœur de cette réunion des intimes. Pourtant, cette vaste pièce n'est pas totalement fermée à l'extérieur car la porte reste entrouverte pour les domestiques qui sortent et rentrent par l'antichambre obscure dont la présence

⁴⁵ *Ibid.*, p. 350.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 351.

⁴⁷ Dans son étude sur l'imagination corporelle et organique chez Zola, Jean Borie consacre un chapitre sur « la maison », en remarquant la complexité de sa structure spatiale : « La maison est un vêtement dont la cité radieuse ne se dispensera point, vêtement communautaire plus qu'individuel et qui rassemblera à jamais, dans ses compartiments, cette organisation indestructible, complexe, si étrangement nommée " cellule " familiale. » (Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Seuil, 1971, p. 128.)

⁴⁸ *Au Bonheur des Dames*, RM, t. III, p. 443.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 445.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 458.

signifie l'appartenance de la famille aux classes aisées. Cette ouverture permanente du salon témoigne que la disposition compliquée des pièces chez la famille riche permet à autrui d'intervenir aisément dans le domaine de l'« intimité »⁵¹.

Malgré l'importance accordée à la pièce de réception au XIX^e siècle, il faut souligner que l'existence d'un espace intime n'est pas toujours le signe du luxe et de la sexualité car il s'agit avant tout d'un lieu destiné à protéger les habitudes quotidiennes de la famille. C'est ainsi que la salle à manger a souvent pour rôle de permettre aux convives de satisfaire leurs appétits et de le faire de façon amicale. Dans *Une page d'amour*, Hélène Mouret est accueillie chaleureusement chez sa voisine M^{me} Deberle comme un membre de famille et se trouve « de moitié dans la vie intime de cette famille qui semblait toujours très unie⁵² ». Mais elle préfère se reposer dans la paix heureuse de la propreté bourgeoise chez elle, s'amusant de la causerie conviviale avec sa bonne Rosalie au coin du feu qui reflète la lumière tranquille sur les couverts : « la petite salle à manger, bien close, éclairée par la calme lueur de la suspension, qui pendait toute blanche, prenait, au milieu des secousses de l'ouragan, une douceur d'intimité attendrie⁵³. »

Cependant, un tel espace de sociabilité n'est pas toujours un dispositif des classes ouvrières. Dans le logement populaire, c'est la salle commune, sans frontière précise entre la cuisine et la salle à manger, qui cumule diverses fonctions nécessaires pour tenir la vie quotidienne. De fait, la modernisation de la famille est développée à travers la privatisation des espaces qui apparaît effectivement dans certains groupes sociaux, tandis que la classe laborieuse, victime de la pénurie de logements agréables, ne connaîtra un tel confort que beaucoup plus tard. Dans *Germinal*, l'intérieur de la maison bourgeoise et l'habitation des mineurs montre un contraste quasi cruel, en mettant en lumière l'absence absolue de l'intimité chez la classe ouvrière. L'habitation de M. et M^{me} Grégoire, dont la fortune doit à une action des mines de Montsou qui leur apporte d'énormes dividendes, symbolise toutes les aspirations bourgeoises à la propriété, à la sécurité et à l'idéal de bien-être. Ils donnent à Cécile, leur fille unique, une chambre

⁵¹ « Un nouveau type d'intimité s'impose, qui refoule derrière la notion de secret, et celle toute nouvelle de pudeur, tout rapport avec la chair, les sensations, les plaisirs ou les désirs. Chacun n'est pas simplement menacé par la présence ou le regard d'autrui, mais proprement défiguré par ses semblables, sinon par lui-même. » (Charles-Arthur Boyer, art. cité, in *L'Intime, op. cit.*, p. 85.)

⁵² *Une Page d'amour, RM*, t. II, p. 881.

⁵³ *Ibid.*, p. 868.

luxueuse tendue de soie bleue, garnie de meubles laqués. Tout au contraire, les mineurs sont obligés de vivre entassés dans la promiscuité où prévalent la précarité et l'extrême dénuement. Peu soucieux de la situation misérable des mineurs qui souffrent de la faim, les Grégoire s'attachent à goûter le bonheur familial : « C'était comme une divinité à eux, que leur égoïsme entourait d'un culte, la bienfaitrice du foyer, les berçant dans leur grand lit de paresse, les engraisant à leur table gourmande⁵⁴. » La Maheude, mère d'une famille affamée, qui rend visite aux Grégoire pour en appeler à leur charité, est stupéfaite et saisie d'un effarement en se trouvant dans une salle à manger bien chauffée, remplie de l'odeur de la brioche : « La salle moite avait cet air alourdi de bien-être, dont s'endorment les coins de bonheur bourgeois⁵⁵. »

L'épisode de la visite de la Maheude chez Grégoire illustre la difficulté du milieu ouvrier à se ménager une véritable intimité. Gervaise de *L'Assommoir*, dont l'idéal est « de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir⁵⁶ », caresse pourtant le rêve de posséder une maison véritable. Elle réalise graduellement son ambition modeste en devenant la propriétaire d'une blanchisserie. Cet atelier transforme en fournaise à cause d'un poêle de fonte qui exhale l'odeur du linge et donne le vertige aux repasseuses : « on voyait la grosse chaleur monter dans le rayon, une flamme invisible dont le frisson secouait l'air. [...] Ça sentait la fonte surchauffée, l'eau d'amidon aigrie, le roussi des fers, une fadeur tiède de baignoire [...]⁵⁷. » De fait, la boutique de Gervaise, comparable à « une alcôve, enfermée comme chez soi, loin du monde⁵⁸ », devient un refuge collectif des ouvriers du quartier contre le froid vif de l'extérieur :

La boutique, dans le quartier, était le refuge des gens frileux. Toute la rue de la Goutte-d'Or savait qu'il y faisait chaud. Il y avait sans cesse là des femmes bavardes qui prenaient un air de feu devant la mécanique, leurs jupes troussées jusqu'aux genoux, faisant la petite chapelle. Gervaise avait l'orgueil de cette bonne chaleur, et elle attirait le monde, elle tenait salon, comme disaient méchamment les Lorilleux et les Boche. Le vrai était qu'elle restait obligeante et secourable, au point de faire entrer les pauvres, quand elle les voyait grelotter dehors⁵⁹.

⁵⁴ Émile Zola, *Germinal*, RM, t. III, p. 1198.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1212.

⁵⁶ *L'Assommoir*, RM, t. II, p. 410.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 515.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 510.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 552.

Gervaise est si fière de sa boutique transformée en véritable « salon » qu'elle la quitte parfois pour regarder la rue de la Goutte-d'Or, et s'enivrer de l'impression que tout le quartier lui appartient. La réussite de Gervaise culmine avec la scène du grand repas, donnée en l'honneur de sa fête. Son atelier se change alors en salle-à-manger et tous les invités s'installent autour de sa table à repasser. Comme la porte et les fenêtres de l'atelier sont ouvertes, le quartier entier peut profiter de l'ambiance festive qui aiguise l'appétit de jouissance et excite le penchant pour l'alcool des habitants. Le festin finit par créer une véritable promiscuité en abolissant toute la séparation entre espaces privés et publics, et prend ainsi une valeur rituelle dans lequel la volonté individuelle est assimilée à l'anarchie collective. Cependant, cette scène marque le point de départ du lent avachissement de l'héroïne car on y voit Lantier, son ancien mari, se festoyer avec les autres et profiter de ce désordre. Tous les invités dévorent la bonne chère avec un appétit presque frénétique, et Gervaise devient ainsi une sorte de bouc émissaire, de victime expiatoire, rongée qu'elle est par les désirs du groupe.

Cette diversité de la représentation des espaces de réception chez Zola nous montre que la topographie de l'intime est généralement conditionnée par l'opposition entre privé et public dans la maison. La distribution intérieure, la hiérarchie des pièces et leurs décors dans la maison sont destinés à exprimer un mode de vie familial. Dans les habitations bourgeoises, le salon est généralement considéré comme un espace permettant d'étaler tous les signes de l'opulence, du confort et de la stabilité. La salle à manger, elle, est l'espace fondamental de l'hospitalité familiale où l'on accueille les visiteurs invités à faire bonne chère. Le microcosme de la maison opère ainsi la mise en abyme de la vision du monde de son propriétaire.

IV. 2)-b) Représentation de l'espace féminin : secret et sexualité

Comme nous l'avons observé plus haut, la vision bourgeoise de la vie est strictement liée à la représentation du « chez-soi » – symbolisée par le salon – espace de visibilité, d'apparence et d'hospitalité. Au milieu de ces espaces collectifs, pourtant,

protéger l'intimité personnelle et garder les distances appropriées à l'égard d'autrui s'impose comme une règle importante de l'habitation au XIX^e siècle. Il nous faut à présent nous arrêter sur le deuxième aspect de l'espace intime – espace individuel qui se caractérise par la recherche d'une atmosphère de sécurité et de confort. Cette analyse nous permet de mieux comprendre la conception de l'intimité, qui instaure une distinction entre les espaces individuels et les espaces de réception. Tandis que ces derniers donnent généralement sur la rue, la chambre à coucher, le cabinet de toilette ou bien la chambre d'enfant donnent souvent sur la cour. La société bourgeoise permet à l'individu de ménager une certaine distance avec sa famille grâce à cet espace d'intimité, une sorte d'espace psychique dans lequel on dispose à sa guise ce qui est personnel, privé ou secret, en particulier ce qui appartient au domaine de la vie sentimentale ou sexuelle.

L'analyse des romans zoliens montre que l'épanouissement de la vie privée du XIX^e siècle est avant tout favorisé par la possibilité pour l'individu de se retirer dans un espace aux dimensions réduites et par là même protectrices – espace souvent caractérisé par un luxe douillet. La chambre à coucher, parce qu'elle se trouve à l'abri des regards indiscrets, devient souvent un enjeu de la recherche du confort personnel. Comme Philippe Ariès le souligne, « les lits sont réservés à la chambre à coucher, équipée de chaque côté de l'alcôve, de placards et de réduits où apparaît un outillage nouveau de toilette et d'hygiène⁶⁰ ». Dans *Le Ventre de Paris*, Zola met en lumière l'idéal du bien-être à travers la description d'un appartement comportant trois pièces et un cabinet, occupé par Quenu, le charcutier, et Lisa, sa femme :

Le lit surtout était surprenant, avec ses quatre matelas, ses quatre oreillers, ses épaisseurs de couvertures, son édredon, son assoupissement ventru au fond de l'alcôve moite. C'était un lit pour dormir. L'armoire à glace, la toilette commode, le guéridon couvert d'une dentelle au crochet, les chaises protégées par des carrés de guipure, mettaient là un luxe bourgeois net et solide. Contre le mur de gauche, aux deux côtés de la cheminée, garnie de vases à paysages montés sur cuivre, et d'une pendule représentant un Gutenberg pensif, tout doré, le doigt appuyé sur un livre, étaient pendus les portraits à l'huile de Quenu et de Lisa, dans des cadres ovales, très chargés d'ornements⁶¹.

Le romancier cherche ainsi à décrire de manière méticuleuse la décoration de la pièce dont le « luxe bourgeois net et solide » est représenté par les meubles qui entourent leurs

⁶⁰ Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, 1973, pp. 299-300.

⁶¹ *Le Ventre de Paris*, RM, t. I, pp. 655-656.

propriétaires. À l'intérieur de la chambre à coucher, meublée d'acajou, le sentiment de la personne est conforté par la présence d'un lit individuel « pour dormir ». Leur attachement au *statu quo*, incarné par leur lit énorme et par leurs portraits, est si fort que le couple essaie d'éliminer autant que possible tous les éléments étrangers qui risqueraient de perturber leur vie paisible. Quenu, si fier de sa chambre bien close et de sa charcuterie, est terrifié par la rumeur, colportée par Lisa, d'une émeute dont son frère Florent serait l'un des instigateurs :

En écoutant Lisa, il regardait leurs portraits, aux deux côtés de la cheminée ; certainement, ils étaient des gens honnêtes, ils avaient l'air très comme il faut, habillés de noir, dans les cadres dorés. La chambre, elle aussi, lui parut une chambre de personnes distinguées ; les carrés de guipure mettaient une sorte de probité sur les chaises ; le tapis, les rideaux, les vases de porcelaine à paysages, disaient leur travail et leur goût du confortable. Alors, il s'enfonça davantage sous l'édredon, où il cuisait doucement, dans une chaleur de baignoire⁶².

Face au désaccord entre Florent et Lisa, Quenu oscille entre la sympathie qu'il éprouve pour son frère et son attitude égoïste, conséquence de « l'honnêteté » excessive du commerçant. L'auteur souligne ainsi la très forte volonté qui anime les personnages de ses romans à s'assurer une vie « honnête », bien réglée par les habitudes quotidiennes. Cette obstination à maintenir une vie domestique stable et protégée se retrouve surtout les familles bourgeoises qui attachent une grande importance à l'honneur de la famille, comme le montre Zola de façon caricaturale dans *Le Ventre de Paris*.

Il convient également de noter que la représentation de l'espace clos, individuel et intime est souvent associée à l'évocation de la pudeur féminine, liée au secret et à la sexualité. Si l'on parle d'« espace intime », le degré de son ouverture et sa propre image sont radicalement différents selon qu'il s'agit d'un espace féminin ou masculin. La description de la chambre privée chez Zola se caractérise souvent par la décoration féminine, évocatrice d'images sensuelles, et suscitant une sorte de voyeurisme chez les personnages masculins. Bien évidemment, la chambre privée des femmes, parce qu'elle concerne le domaine des sentiments, implique la notion de pudeur, de honte, de malaise ou bien d'embarras, comme en témoigne une scène d'*Au Bonheur des Dames*. Denise, vendeuse modeste, rend visite à M^{me} Desforges avec Octave Mouret pour faire retoucher sa robe. Cette ancienne maîtresse de Mouret les conduit dans son cabinet de

⁶² *Ibid.*, p. 759.

toilette donnant sur la cour, tendu de soie rouge, meublé d'une toilette de marbre et d'une armoire à glaces. Devant Denise, elle ose demander à Mouret d'aller chercher son peigne dans sa chambre à coucher :

— Tenez, mon ami, regardez dans la boîte d'ivoire, sur la toilette... Vraiment ! elle est vide ?... Soyez aimable, voyez donc sur la cheminée de la chambre : vous savez, au coin de la glace.

Et elle [M^{me} Desforbes] le mettait chez lui, l'installait en homme qui avait couché là, qui connaissait la place des peignes et des brosses. [...]

Un des becs de gaz sifflait ; et dans l'air étouffé et moite de la pièce, on n'entendit plus que ce souffle ardent. Les glaces de l'armoire reflétaient de larges pans de clarté vive sur les tentures de soie rouge, où dansaient les ombres des deux femmes. Un flacon de verveine, qu'on avait oublié de reboucher, exhalait une odeur vague et perdue de bouquet qui se fane⁶³.

M^{me} Desforbes suggère ainsi l'existence de rapports sexuels entre elle et Octave pour défier sa rivale. Un parfum exhalé d'un flacon débouché souligne encore le secret sexuel caché dans le cabinet de toilette et redouble l'embarras éprouvé par Denise⁶⁴. Cette odeur de verveine souligne à quel point l'espace féminin est un espace qui sollicite les sens olfactifs. Dans *Germinal*, l'odeur de musc dans le cabinet de toilette de M^{me} Hennebeau, femme d'un propriétaire des mines, vient déclencher le désir charnel ressenti par son mari :

Il monta chez Mme Hennebeau, qu'une femme de chambre achevait de coiffer, dans son cabinet de toilette. [...] Elle était restée les épaules nues, déjà trop mûre, mais éclatante et désirable encore, avec sa carrure de Cérès dorée par l'automne. Un instant, il dut avoir le désir brutal de la prendre, de rouler sa tête entre les deux seins qu'elle étalait, dans cette pièce tiède, d'un luxe intime de femme sensuelle, et où traînait un parfum irritant de musc⁶⁵.

Remarquons que M. Hennebeau est voluptueusement grisé par les senteurs mélangées de la fleur de musc et de la chair sensuelle de sa femme. Le cabinet de toilette et la chambre à coucher sont deux territoires intimes qui enferment la nudité de femme. Par voie de conséquence, l'irruption d'un homme dans cet espace « sanctuaire » suscite

⁶³ *Au Bonheur des Dames*, RM, t. III, pp. 693-694.

⁶⁴ Auteur d'une analyse très convaincante du rôle du sens olfactif dans la vie intime du XIX^e siècle, Alain Corbin attribue à Zola le mérite dans le domaine littéraire d'avoir cherché à tirer toute la potentialité des sens olfactifs, tactiles, et même gustatifs dans le langage romanesque : « En plaçant sur le même plan les sens intellectuels et esthétiques, la vue et l'ouïe, et ceux de la vie végétative et animale, l'odorat et le toucher, il lançait probablement son plus scandaleux défi. » (Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, Aubier Montaigne, 1982, p. 242.)

⁶⁵ *Germinal*, RM, t. III, p. 1304.

souvent un désir fort d'adultère, comme c'est le cas d'*Une page d'amour*.

Pour Hélène, veuve chaste, et Jeanne, fille malade, vivant recluses dans un appartement à Passy, la chambre à coucher est considérée comme un refuge rassurant. Au sein de cet espace intime se tisse une relation étroite entre mère et fille, celles-ci s'occupant mutuellement l'une de l'autre. Elles se préservent de la présence masculine comme d'une menace possible de leur intimité, et ne s'accordent que la visite régulière du docteur Deberle : « Une odeur de verveine montait du lit défait et de ces linges épars. C'était toute l'intimité d'une femme violemment étalée. [...] Elle avait dégagé ses bras nus, pour être plus prompte, oublieuse de tout, n'ayant plus que la passion de son enfant⁶⁶. » La maladie de Jeanne offrira ainsi l'occasion d'un rapprochement entre la mère et le docteur, favorisant leurs contacts physiques « inconscients » :

Une intimité s'établissait entre eux. Et rien n'était plus doux, pour Hélène, que cette sympathie, qui se nouait en dehors des cas ordinaires, et à laquelle elle cédait sans résistance, tout amollie de pitié. Elle avait eu peur du docteur d'abord ; dans son salon, elle aurait gardé la froideur méfiante de sa nature. Mais là, ils se trouvaient loin du monde, partageant l'unique chaise, presque heureux de ces pauvres et laides choses qui les rapprochaient, en les attendrissant. Au bout de la semaine, ils se connaissaient comme s'ils avaient vécu des années côte à côte⁶⁷.

Ce rapprochement entre Hélène et le docteur Deberle symbolise la clôture de l'espace intime qui exerce une influence implicite sur la psychologie de ces deux personnages, modestes et raisonnables en apparence. En revanche, Hélène vient à regretter de ne pas avoir profité davantage de la présence du docteur pendant les longues veillées immobiles auprès de Jeanne. La mère dévouée est en fait tributaire, prisonnière de sa fille. Finalement, elle n'hésite pas à s'abandonner à une nuit d'amour avec le docteur au coin du feu et savoure l'éveil de la sensualité.

La composition de l'intimité chez les femmes bourgeoises est donc souvent liée à l'exposition du corps et de la sexualité. Par conséquent, la décoration de l'espace intime s'appuie sur les stratégies de la représentation de la féminité. La description des espaces intimes de Renée dans *La Curée* de Zola fournit l'un des exemples les plus significatifs d'une liaison étroite entre l'intimité et la sexualité. Son appartement particulier, constitué d'un petit boudoir et d'une chambre à coucher, est décrit comme « un nid de

⁶⁶ *Une page d'amour*, RM, t. II, p. 807.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 830.

soie et de dentelle, une merveille de luxe coquet⁶⁸ ». Le secret d'alcôve de Renée est caché derrière une double portière en guipure de Venise et des murs tendus d'une étoffe de soie. Les abondants signes de féminité sont symbolisés par la garniture de la cheminée en marbre blanc, faite de pièces de vieux Sèvres, comme la glace, les candélabres ou encore la pendule avec sa ronde d'Amours autour du cadran :

On aurait dit une toilette de femme, arrondie, découpée, accompagnée de poufs, de nœuds, de volants ; et ce large rideau qui se gonflait, pareil à une jupe, faisait rêver à quelque grande amoureuse, penchée, se pâmant, près de choir sur les oreillers. Sous les rideaux, c'était un sanctuaire, des batistes plissées à petits plis, une neige de dentelles, toutes sortes de choses délicates et transparentes, qui se noyaient dans un demi-jour religieux. À côté du lit, de ce monument dont l'ampleur dévote rappelait une chapelle ornée pour quelque fête, les autres meubles disparaissaient⁶⁹.

La décoration de cette chambre à coucher montre une harmonie douce, un silence étouffé, sans note aiguë, qui renvoie à la recherche de l'intimité féminine dont le luxe adouci, les couleurs et les objets reflètent le goût tendre et souriant de Renée. De plus, l'essentiel de cette pièce entière est symbolisé par un lit immense gris et rose qui emplit une moitié de la chambre avec ses draperies, ses guipures et sa soie tombant du plafond jusqu'au tapis. Comme Renée laisse son empreinte, sa tiédeur, le parfum de son corps sur tous les objets, cette pièce donne l'impression d'entrer dans « quelque grande couche encore chaude et moite », dans laquelle on retrouve « sur les toiles fines, les formes adorables, le sommeil et les rêves d'une Parisienne de trente ans⁷⁰ ».

Bien évidemment, l'auteur fait allusion à la vie intime et voluptueuse de l'héroïne à travers la représentation quasi symbolique de son lit rose qui incarne « les rêves d'une Parisienne de trente ans ». En même temps, il est intéressant de voir la description du cabinet de toilette de Renée, présenté comme « la merveille de l'appartement, la pièce dont parle tout Paris⁷¹ », cabinet dans lequel « on se serait cru au fond d'un drageoir, dans quelque précieuse boîte à bijoux, grandie, non plus faite pour l'éclat d'un diamant, mais pour la nudité d'une femme⁷² ». Les meubles de la pièce sont garnis de glace, d'argent, de satin, de mousseline et de guipure, tandis qu'un nombre considérable de petits instruments pour le maquillage – limes à ongles, ciseaux et toutes les variétés des

⁶⁸ *La Curée, RM*, t. I, p. 476.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 477.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 478.

⁷¹ *Ibid.*, p. 478.

⁷² *Ibid.*, p. 479.

épingles – sont étalés sur une table de toilette. Ce qui est remarquable dans cette pièce, c'est le coin situé au fond d'une alcôve où Renée a placé une baignoire de marbre rose. Ce dispositif est évidemment un signe de confort intime, mais les espaces de bain dans l'espace privé sont encore plus rares au milieu du XIX^e siècle.

La salle de bains est en principe exclusivement l'espace de l'intimité avec soi-même, espace rigoureusement privé, qui refuse les regards d'autrui. C'est Georges Vigarello qui souligne que « la profusion de l'eau sert le "for intime" comme le "retrait"⁷³ ». Malgré l'intimité du lieu, le romancier représente la baignoire située dans le prolongement de la chambre à coucher comme lieu de l'exposition de la nudité blanche qui évoque inévitablement l'image de la chair et de la volupté. Renée aime rester dans cette baignoire en forme de grande coquille, comme si elle incarnait le mythe de Vénus : « Parfois, un flacon débouché, un savon resté hors de sa boîte, mettaient une pointe plus violente dans cette langueur un peu fade. [...] C'était une grande nudité⁷⁴. » Non seulement la décoration luxueuse du cabinet de toilette mais la tiédeur provenant de la baignoire témoignent ainsi du désir charnel de Renée. D'ailleurs, cette héroïne sensuelle est décrite comme « une si étrange fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statue, vivante jouissance qui laissait derrière elle une odeur de plaisir tiède⁷⁵ ». Son corps rose emplit la chambre tiède d'une moiteur, d'une odeur de chair fraîche et mouillée.

Malgré le luxe abondant de la pièce de Renée, le caractère de cet espace extrêmement féminin et séduisant évoque inévitablement l'image des maisons de rendez-vous du XIX^e siècle, expliquée ainsi par Alain Corbin : « Les maisons de rendez-vous, à l'intérieur confortable, dessinées sur le modèle du salon bourgeois, connaissent un grand succès. C'est qu'ici l'artifice est porté à son comble, puisque la partenaire vénale est présentée au monsieur, plus ou moins dupe, comme une femme du monde friande d'adultère⁷⁶. » Bref, la description de ces espaces est parsemée d'allusions à la sexualité de l'héroïne et à son amour adultère avec Maxime, son beau-fils. Au milieu des parfums et de la langueur humide de la baignoire, Renée et

⁷³ *De la Révolution à la Grande Guerre ; Histoire du corps*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), Seuil, coll. « L'univers historique », t. II, 2005, p. 308.

⁷⁴ *La Curée, RM*, t. I, p. 480.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 475.

⁷⁶ *Histoire du corps, op. cit.*, t. II, p. 191.

Maxime goûtent secrètement les plaisirs de l'inceste :

Ils fermaient les portes du petit salon, et pouvaient ainsi jouir en toute tranquillité de ce salon, de la serre et de l'appartement de Renée. C'était tout un monde. [...] Chaque pièce, avec son odeur particulière, ses tentures, sa vie propre, leur donnait une tendresse différente, faisait de Renée une autre amoureuse⁷⁷.

La clôture de l'espace intime influence nettement la psychologie des personnages de sorte que la transformation des ambiances modifie directement les comportements de Renée à travers ses rapports sexuels avec Maxime.

Cependant, l'attachement excessif à la chambre privée présage également le détraquement du corps, le déséquilibre psychologique chez Zola. En règle générale, les personnages qui s'enferment dans l'espace intime, fuyant ainsi le grand air, détruisent par la suite leur santé. La preuve en est que Maxime préfère l'air tiède de la serre et de la chambre intime de Renée et refuse d'apprendre la natation du fait de sa peur de l'eau de mer : « Leur amour lui-même s'ennuya. C'était une fleur de la serre qui avait besoin du grand lit gris et rose, de la chair nue du cabinet, de l'aube dorée du petit salon⁷⁸. » Dans *Le Docteur Pascal*, cet homme alangui réapparaît devant sa nièce Clotilde dans un état misérable, cloué sur un fauteuil roulant. S'agissant de Renée, elle meurt d'une méningite aiguë au bout d'un an. Ce dénouement tragique suggère que Zola est conscient non seulement de l'ambiance affective de l'intimité mais également de la pathologie provenant de la clôture de l'espace.

Cette étude de plusieurs caractéristiques des deux territoires d'intimité dans *Les Rougon-Macquart* – l'espace collectif et l'espace individuel – indiquent que la société moderne revendique une clôture, une frontière à ne pas dépasser dans l'espace privé. Ces territoires sont réservés à son propriétaire ou aux proches. Le rapport entre l'individu, le couple et la famille retentit à tous les niveaux de la représentation de l'intimité. Les autres, les étrangers, en sont exclus, à moins d'y être explicitement conviés. Cependant, l'élément matériel dans cet espace intime n'est jamais formé d'artifices décoratifs, mais participe directement de la fonctionnalité romanesque. Pour mieux dire, chaque espace symbolique et chaque objet décoratif changent constamment de valeur significative par la psychologie ondulante des personnages en dépit de leur

⁷⁷ *La Curée*, RM, t. I, p. 484.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 497.

caractère immobile. En tout état de cause, cette intimité est à la fois séduisante et dangereuse. D'un côté, l'intimité permet d'instaurer une communication familiale, intellectuelle, voire sexuelle entre les intimes. Mais de l'autre, cette apparence affective cache le danger d'une dégénérescence du fait de la présence d'autrui. La « maison », constituée par tel espace intime de chacun, est ainsi menacée tout le temps par l'influence extérieure.

IV. 3) Un territoire personnel difficile à conquérir et à gérer

Nous venons d'analyser la construction et l'enchevêtrement des espaces personnels chez Zola, représentation qui joue un rôle essentiel dans la création d'un espace intime par les personnages de ses romans. Nous avons vu qu'il était possible de déchiffrer et de mieux comprendre la thématique de l'intime au milieu du XIX^e à travers l'analyse de la richesse des univers intimes décrits dans toute leur variété par Zola. La coexistence entre un « noyau intime » et un « cercle intime » – coexistence qui n'est pas une fusion – illustre particulièrement le processus de composition de l'intimité familiale. De fait, la maison n'est pas tout à fait un centre solide et immuable, car elle est un assemblage de locaux qui prolongent les fonctions de la vie. Il convient d'étudier à présent les problèmes qui empêchent les différents protagonistes romanesques d'établir et de protéger ce territoire personnel. La difficile conquête et la lutte constante pour se protéger des atteintes portées à l'intimité des personnes, des couples et des familles occupent une place importante dans la série des *Rougon-Macquart*.

La notion moderne d'intime repose sur le maintien d'une distance convenable, ni trop grande ni trop réduite entre les membres de la famille. Mais cette revendication est assez paradoxale puisque la vie quotidienne du XIX^e siècle repose encore sur une proximité, voire un état de promiscuité qui empêche souvent les habitants de trouver la distance appropriée avec les autres. Malgré l'apparence inviolable de la maison, la

famille est souvent obligée de partager son intimité avec les domestiques, par exemple. C'est la raison pour laquelle, lorsque des personnages tentent de définir un tel territoire, d'en tracer les frontières, cette tentative échoue généralement. Nous nous intéresserons donc dans ce qui suit au territoire intime du groupe familial dans les *Rougon-Macquart*, à l'analyse de sa formation et à sa décomposition.

IV. 3)-a) La promiscuité et l'hétérogénéité de la vie familiale

Comment diviser un espace domestique en espaces « privés » et délimiter et marquer son territoire « intime » ? On retrouve ici la problématique propre au XIX^e siècle de la disposition intérieure. La vie personnelle et familiale ne peut s'épanouir que dans l'intimité de la maison car le bonheur domestique a besoin de paix et de tranquillité. La concordance harmonieuse de l'intimité peut cependant être rompue par l'irruption d'« autrui » au sein d'un groupe familial uni par de forts liens d'affection. Selon Michel Perrot, « la maison est enjeu de luttes internes, microcosme parcouru par les sinuosités des frontières où s'affrontent public et privé, hommes et femmes, parents et enfants, maîtres et serviteurs, famille et individus⁷⁹ ». Révélateur d'un inconscient collectif qui se nourrit de drames se jouant au sein de l'intimité familiale, le thème de « luttes internes dans le microcosme du foyer » traverse également l'ensemble des *Rougon-Macquart*. D'un bout à l'autre de la rédaction de cette vaste fresque romanesque, Zola se propose d'envisager, comme il l'explique dans ses « Notes sur la marche générale de la série », la société moderne divisée et classée en quatre mondes⁸⁰. Le romancier s'attache en même temps au leitmotiv de la construction et de la décomposition du lien familial entre les personnages.

On se rappelle que l'objectif premier de Zola à la création de la série est de faire un tableau de la monstruosité de la famille afin d'illustrer la mentalité corrompue de l'époque moderne. Tout au long de la série, il montre que les relations familiales sont

⁷⁹ Michel Perrot, « Manières d'habiter », in *Histoire de la vie privée, op. cit.*, t. IV, p. 310.

⁸⁰ Voir Ms. N.A.F. 10.345, f^o 22.

davantage déterminées par l'intérêt que par l'affection, stimulées par l'ambition extravagante de la famille Rougon-Macquart, comme en témoigne le drame de *La Fortune des Rougon*, premier volume de la série. En définissant la société moderne comme un creuset de toutes les ambitions personnelles, Zola ne cesse de décrire l'histoire de familles ambitieuses luttant les unes contre les autres et laissant leurs membres se déchirer entre eux : « J'étudie les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne, faisant des efforts surhumains, n'arrivant pas à cause de sa propre nature et des influences, touchant au succès pour retomber, finissant par produire de véritables monstruosité morales⁸¹. » Mais, d'un autre côté, Zola met en lumière la très forte revendication des personnages à une vie soi-disant « honnête », bien réglée par les habitudes quotidiennes. Cette tendance est marquante surtout dans les familles commerçantes et bourgeoises qui s'efforcent de défendre l'honneur de la famille à tout prix. Zola retrace cet aspect avec un style caricatural dans plusieurs de ses romans comme *Le Ventre de Paris*, *Une page d'amour*, ou encore *Pot-Bouille*. Les personnages cherchent en permanence à prévenir les affranchissements du territoire personnel par les autres, leurs atteintes au secret de la vie privée familiale. Comme l'écrit Colette Becker, « Zola a l'intuition du rôle joué par l'espace individuel dans la constitution du moi, de la nécessité de le marquer, de le délimiter, d'en faire un espace à soi⁸² ».

Gervaise de *L'Assommoir*, qui réalise son rêve d'acquérir un « chez-soi » en devenant la patronne de la blanchisserie, se montre pourtant incapable de prévenir le danger latent dans la promiscuité de la vie ouvrière. Très fière du statut acquis après des années de lutte pénible, elle s'attache à regarder le quartier entier sur le seuil de sa boutique, sur la frontière entre le dedans et le dehors :

La rue de la Goutte-d'Or lui [à Gervaise] appartenait, et les rues voisines, et le quartier tout entier. Quand elle allongeait la tête, en camisole blanche, les bras nus, ses cheveux blonds envolés dans le feu du travail, elle jetait un regard à gauche, un regard à droite, aux deux bouts, pour prendre d'un trait les passants, les maisons, le pavé et le ciel⁸³.

L'atelier de Gervaise se trouve cependant sans cesse envahi par la crasse, la boue, la

⁸¹ « Notes sur la marche générale de l'œuvre », Ms. N.A.F. 10.345, f° 3/2. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., t. I, p. 30.)

⁸² Colette Becker, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, op. cit., p. 198.

⁸³ *L'Assommoir*, RM, t. II, p. 500.

graisse, et l'humidité – ensemble d'éléments attachés au linge qui sont autant de forces maléfiques que le romancier accorde aux atteintes sournoises à l'espace domestique. Plus paradoxalement encore, Gervaise est étourdie par le léger vertige qui lui vient du tas de linge, et elle se complait à faire le tri du linge avec volupté dans la saleté :

Elle n'avait aucun dégoût, habituée à l'ordure. [...] Pourtant, dans l'odeur forte qui battait son visage penché au-dessus des tas, une nonchalance la prenait. Elle s'était assise au bord d'un tabouret, se courbant en deux, allongeant les mains à droite, à gauche, avec des gestes ralentis, comme si elle se grisait de cette puanteur humaine, vaguement souriante, les yeux noyés. Et il semblait que ses premières paresse vinssent de là, de l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle⁸⁴.

Le point de départ de la dégringolade graduelle de Gervaise se situe surtout au moment où son mari Coupeau, ivre, l'embrasse au milieu du linge sale. Les jupes, les chemises ou bien les bas, entassés dans la boutique lui permettent d'être au courant de toutes les anecdotes, tous les secrets intimes de la propreté des voisines du quartier. Elle se contente donc d'étendre, d'ouvrir les limites de son territoire au risque de voir la vie extérieure faire irruption. À tel point qu'elle finit par accueillir dans son atelier chauffé non seulement ses voisins mais aussi son ancien amant Lantier et Virginie, sa rivale. Cette imprudence de l'héroïne déclenche son lent avachissement. Malgré des années d'un labeur scrupuleux, elle finit par céder sa boutique idéale à Virginie, nouvelle maîtresse de Lantier. S'agissant du caractère de l'intimité à la fois idyllique et précaire dans l'univers romanesque de Zola, Philippe Hamon le définit ainsi : « L'intimité, chez Zola, est donc la chose la moins bien partagée par les personnages, quelque chose de difficile, de précaire, et l'abri, le “ trou », le “ coin », le lieu idyllique, parmi les lieux à la fois les plus recherchés et les plus menacés⁸⁵. »

Il est intéressant de noter en même temps l'abondance de scènes de « ménage à trois » au sein du cercle familial chez Zola⁸⁶. Cette situation illustre précisément la difficulté de protéger l'intimité et la violation fréquente du territoire personnel au XIX^e siècle. Gervaise accepte une étrange cohabitation avec Coupeau et Lantier, mais ce dernier prend Virginie plus tard pour la remplacer. Dans *Une Page d'Amour*, Hélène

⁸⁴ *Ibid.*, p. 506.

⁸⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 295.

⁸⁶ Dès le début de sa carrière, Zola décrit souvent la situation du « ménage à trois » dans ses romans. On pourrait évoquer, à titre d'exemple, *La Confession de Claude*, *Thérèse Raquin* ou encore *Madeleine Férat* (1868).

souffre également d'une situation similaire chez le docteur Deberle, car elle est tiraillée entre son amour pour le docteur et son amitié pour Juliette, sa femme. Le ménage à trois de *La Curée* est encore plus pervers. Le drame se déroule dans l'appartement luxueux et neuf des Saccard, « traversé continuellement par des courses de jupes énormes et volantes, par des processions de fournisseurs, par le tohu-bohu des amies de Renée, des camarades de Maxime et des visiteurs de Saccard⁸⁷ ». À cause de la présence de nombreux domestiques et visiteurs, les portes ne cessent de battre toute la journée :

Ces trois êtres finirent par y mener une existence étonnante de liberté et de folie. Ce fut le fruit mûr et prodigieux d'une époque. La rue montait dans l'appartement, avec son roulement de voitures, son coudoisement d'inconnus, sa licence de paroles. Le père, la belle-mère, le beau-fils agissaient, parlaient, se mettaient à l'aise, comme si chacun d'eux se fût trouvé seul, vivant en garçon. Trois camarades, trois étudiants, partageant la même chambre garnie, n'auraient pas disposé de cette chambre avec plus de sans-gêne pour y installer leurs vices, leurs amours, leurs joies bruyantes de grands galopins. [...] L'idée de famille était remplacée chez eux par celle d'une sorte de commandite où les bénéfices sont partagés à parts égales⁸⁸.

Les Saccard ne prennent ainsi que très rarement leurs repas ensemble et partagent à peine les jouissances de l'intimité familiale. Comme la conscience de famille est peu développée chez eux, leur vie intime dégénère au fur et à mesure. L'étrange camaraderie créée entre ces trois épicuriens désigne inévitablement l'absence des relations formant l'unité familiale :

Le coup de vent de la vie contemporaine, qui avait fait battre les portes du premier étage de la rue de Rivoli, était devenu, dans l'hôtel, un véritable ouragan qui menaçait d'emporter les cloisons. [...] C'était la maison suspecte du plaisir mondain, du plaisir impudent qui élargit les fenêtres pour mettre les passants dans la confiance des alcôves. Le mari et la femme y vivaient librement, sous les yeux de leurs domestiques⁸⁹.

La notion de territoire personnel, qui délimite la respectabilité de la famille, se révèle ambiguë chez les Saccard si bien que la maison laisse exposer « la confiance des alcôves » même aux « passants » inconnus. L'absence de pudeur et de honte dans cette vie commune conduit Maxime à inciter, par caprice, sa belle-mère voluptueuse à se livrer à des désirs incestueux. Renée finit par l'accueillir tous les soirs dans son appartement privé tandis qu'elle éprouve du dégoût à l'idée de coucher avec son mari. Cette vie mondaine extravagante des protagonistes oriente le drame vers les problèmes

⁸⁷ *La Curée*, RM, t. I, p. 414.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 426.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 437-438.

conjugaux que sont le secret, l'adultère, l'infidélité et la trahison au sein du couple. À ce titre, le romancier ne néglige pas de dresser un panorama de transgressions variées qui demeurent privées au sein du microcosme familial.

Zola se focalise non seulement sur la question de l'adultère ou du « ménage à trois » mais aussi sur la rivalité et l'hostilité entre les diverses familles qui habitent dans un même bâtiment, comme la grande maison ouvrière de la rue de la Goutte-d'Or de *L'Assommoir*, ou la maison de quatre étages de la rue Choiseul de *Pot-Bouille*. Toutes les tragédies familiales résultent chez Zola de la force de la revendication caractéristique de ses personnages d'avoir un « chez-soi » malgré l'état de promiscuité inévitable de la vie familiale du XIX^e siècle. Un des exemples les plus remarquables est précisément la maison de la famille Mouret dans *La Conquête de Plassans*, quatrième volume de la série. Si cette œuvre est passée sous silence par la critique, son drame familial expose de nombreux motifs pour l'analyse de la création et de la violation du territoire intime par autrui.

François Mouret, ancien négociant de Marseille, ayant fait fortune dans le commerce des vins, des huiles et des amandes, mène une vie tranquille avec sa femme Marthe et ses trois enfants à Plassans. Comme le note Jean Onimus, ce qui caractérise avant tout sa maison bourgeoise, c'est une clôture absolue : « La maison originelle est un “ territoire ” autant qu'une construction, un territoire assimilé, où les mystères et leurs symboles sont amicaux et rassurants⁹⁰. » Comme les Mouret sont presque complètement enfermés dans Plassans, le drame se déroule forcément dans la maison, dans la sphère intime. Pour la famille, « l'existence est une pente douce, sans secousses ni surprises d'aucune sorte⁹¹ ». Mouret est très fier de son « paradis fermé » :

— Toute ma petite famille, murmura Mouret avec complaisance. Nous restons chez nous, nous autres ; nous ne recevons personne. Notre jardin est un paradis fermé, où je défie bien le diable de venir nous tenter⁹².

Cette paix profonde du ménage est troublée pour la première fois par la location du second étage à l'abbé Faujas qui vient d'arriver dans la ville, et à M^{me} Faujas, sa vieille mère. Pleinement satisfaite de son existence, Marthe s'inquiète de laisser pénétrer des

⁹⁰ Jean Onimus, *La Maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, P.U.F., coll. « Écriture », 1991, p. 43.

⁹¹ Émile Zola, *La Conquête de Plassans*, RM, t. I, p. 919.

⁹² *Ibid.*, p. 932.

étrangers dans la maison. La famille entière s'intéresse pourtant à ses nouveaux locataires et en parlent comme d'une affaire sérieuse : « Dans leur vie d'une régularité d'horloge, l'arrivée de ces deux personnes étrangères était un gros événement⁹³. » Mouret, le propriétaire désœuvré, se plaît particulièrement à l'écoute passionnée du locataire et aux commérages de Plassans. La maison devient ainsi un espace au sein duquel Mouret et Rose, la servante, écoutent en cachette les murmures des locataires. Cette dernière n'hésite même pas à regarder par la serrure les comportements des locataires dans leur chambre privée. En dépit de son caractère raisonnable, Mouret passe ses journées à scruter les secrets d'un nouvel arrivant et ose faire de ses enfants les espions de l'abbé Faujas :

Cet espionnage allait emplir les heures vides qu'il passait au logis à tatillonner, à ranger les objets qui traînaient, à chercher des querelles à sa femme et à ses enfants. Désormais, il aurait une occupation, un amusement, qui le tirerait de sa vie de tous les jours. Il n'aimait pas les curés, comme il le disait, et le premier prêtre qui tombait dans son existence l'intéressait à un point extraordinaire. Ce prêtre apportait chez lui une odeur mystérieuse, un inconnu presque inquiétant⁹⁴.

À partir de ce moment, en effet, Mouret se rend alors coupable à la fois d'une certaine vulgarité morale et d'une curiosité sournoise, tandis que Marthe semble « se réfugier dans l'étroite salle à manger, dans le vieux jardin aux grands buis, prise de la peur de l'inconnu, doutant de ses forces, redoutant quelque catastrophe⁹⁵ ». L'abbé Faujas, quant à lui, cherche à amadouer les Mouret pour saisir le pouvoir religieux à Plassans. Sans rien dévoiler de son ambition politique, Faujas incite à son tour Mouret à raconter toutes les anecdotes concernant les notables de la ville. Le second étage, ancien territoire des Mouret, se transforme ainsi en un lieu de conspiration sournoise. Fascinée par Faujas, Marthe se consacre entièrement et de plus en plus aux œuvres de charité. Le foyer, privé de l'animation des enfants, finit par être abandonné également par la mère, devenue lasse et indifférente. Arrivent ensuite Olympe, petite-sœur de Faujas, et son mari Trouche qui veulent louer une autre pièce chez les Mouret. Les Trouche guettent comme « des loups à l'affût⁹⁶ » le bon moment pour élargir leurs territoires dans la maison.

⁹³ *Ibid.*, p. 913.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 916.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 972.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1012.

D'un côté, M^{me} Faujas se tient en embuscade, rongée par une envie de s'approprier la maison des Mouret. Ayant établi une grande intimité avec Rose, elle préside réellement à l'organisation du ménage : « M^{me} Faujas eut bientôt un empire absolu dans la cuisine [...]. Les provisions se mêlaient, les casseroles allaient à la débandade, les deux dîners se confondaient⁹⁷. » De l'autre côté, Olympe, sa fille, aspire avidement à faire sien leur « chez-soi », les meubles bourgeois, le linge, les provisions, en somme, « ce charme intime qui semble en faire un petit coin fermé à toutes les misères de ce monde⁹⁸ ». Comme Marthe lui offre généreusement une chambre restée libre, le couple des Trouche parvient à occuper les deux pièces au second étage. La rivalité et l'hostilité s'établissent ainsi entre la mère sévère et sa fille insatiable : « Mordant à la même proie, elles se surveillaient, sans lâcher le morceau, furieuses, inquiètes de savoir laquelle des deux taillerait la plus grosse part. Mme Faujas voulait toute la maison [...]»⁹⁹. L'invasion graduelle du territoire familial s'effectue au point que l'ambiance de la maison devient « le vacarme d'un hôtel garni, avec le bruit étouffé des querelles, les portes battantes, la vie sans gêne et personnelle de chaque locataire¹⁰⁰ ». À travers la relation instable, voire inversée, entre les propriétaires et les locataires au sein du foyer, le jeu complexe du rapport de force entre les trois familles illustrent la fragilité de l'intimité familiale.

L'abbé Faujas, qui finira par devenir tout-puissant au logis, règne alors dédaigneusement sur la maîtresse de maison et la cuisinière. Tandis que Mouret finit par se sentir dépaysé alors que des étrangers se sont emparés de son domicile. Inconsciente du drame qui se noue autour d'elle, Marthe ignore la présence de son mari, ne lui adressant presque jamais la parole. À travers les querelles violentes entraînées par sa haine grandissante contre Mouret, elle finit par être en proie à l'idée que son mari veut la battre jusqu'à en faire une idée fixe. Les locataires décident de le faire passer pour fou et l'enferment à la maison des aliénés. La privation du pouvoir paternel de Mouret entraîne une véritable invasion d'Olympe qui caresse le rêve de s'approprier un logement bourgeois où elle pourrait agir à sa guise :

⁹⁷ *Ibid.*, p 1084.

⁹⁸ *Ibid.*, p 1062.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1092.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1093.

Les locataires du second, les Trouche, d'ailleurs, avaient envahi le rez-de-chaussée, depuis le départ de Mouret. Olympe s'était plainte d'abord que les cheminées fumaient, en haut ; puis, elle avait fini par persuader à Marthe que le salon, abandonné jusque là, était la pièce la plus saine de la maison. [...] Un des rêves d'Olympe était de vivre ainsi, bien habillée, allongée sur un canapé, au milieu du luxe d'un bel appartement. [...] Alors, elle fut une dame. Elle descendait en pantoufles et en peignoir, elle parlait en maîtresse de maison¹⁰¹.

Ayant pénétré dans la pièce au rez-de-chaussée, espace domestique des propriétaires, les Trouche fouillent les meubles et la cuisine : « Les Trouche alors régnèrent en maîtres. Ils achevèrent la conquête de la maison, ils pénétrèrent dans les coins les plus étroits¹⁰². » Incapable de retrouver une vie calme, Marthe laisse faire, approuvant tous les projets des locataires, tandis que l'abbé Faujas « continuait à vivre, noir et rigide, dans cette maison livrée au pillage, sans s'apercevoir des dents féroces qui mangeaient les murs, de la ruine lente qui peu à peu faisait craquer les plafonds¹⁰³ ». Le titre du roman est donc à double sens : « la conquête de Plassans » par l'abbé Faujas en dehors de la maison et celle de la maison de Mouret par les Trouche. Dès que Marthe quitte la maison pour retrouver son mari enfermé à l'asile des Tulettes, Olympe prend possession de la maison entière. Mouret revient pourtant dans la maison en la découvrant mise au pillage des locataires :

Il [Mouret] leva la lampe dont la mèche s'effarait ; les ombres grandissaient, s'allongeaient contre les murs, montaient dans la cage de l'escalier, emplissaient, dévoraient la maison entière. Quelque ordure mauvaise, quelque ferment de décomposition introduit là, avait pourri les boiseries, rouillé le fer, fendu les murailles. Alors, il entendit la maison s'émietter comme un plâtras tombé de moisissure, se fondre comme un morceau de sel jeté dans une eau tiède¹⁰⁴.

À la fin de l'intrigue, la maison s'écroule succombant à l'incendie allumé par Mouret, devenu fou pour de bon. La promiscuité de la vie en collectivité du XIX^e siècle peut, petit à petit, priver chaque famille de son intimité, débouchant ainsi sur une véritable catastrophe. Si nous reprenons la phrase de Jean Onimus, « la vie concentrée en noyau, en coquille de plus en plus étroite, en “ trou noir ”, s'efface à force de densité et meurt de son propre resserrement : il arrive que l'intime voisine avec l'étouffant¹⁰⁵ ». L'incendie cathartique réduit à néant l'illusion de l'unité familiale comme s'il brûlait

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 1159-1160.

¹⁰² *Ibid.*, p. 1164.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 1165.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1194.

¹⁰⁵ Jean Onimus, *op. cit.*, pp. 46-47.

pour en effacer les traces de tous les drames qui s'étaient joués à l'intérieur de la maison.

Constatons que les efforts de personnages pour élargir le territoire personnel s'accompagnent toujours de l'irruption d'étrangers importuns mettant en évidence la fragilité de l'unité familiale. Bien que l'acquisition du territoire domestique soit indéniablement un des sujets centraux des *Rougon-Macquart*, ce qui ressort c'est la difficulté de protéger un tel territoire selon les circonstances. Tout en illustrant des problèmes classiques concernant la vie familiale tels que le secret, l'adultère ou l'infidélité, Zola nous montre sans voile les dangers latents qui menacent tout cadre de vie monotone et stagnant.

IV. 3)-b) Une trinité autour de la famille : le prêtre, le médecin et la bonne

Comme nous l'avons exposé à maintes reprises, dans *Les Rougon-Macquart* Zola met en évidence la lutte des protagonistes pour l'acquisition et la gestion de leurs territoires intime et personnel. Parallèlement, à travers l'analyse de la représentation du groupe familial, nous avons pu constater que l'unité de la « famille » était particulièrement fragile et fluctuante, du fait du comportement égoïste caractérisant chaque personnage – tous cherchent en effet à trouver leur place dans la promiscuité du ménage. Nous voudrions désormais étudier les figures romanesques qui jouent un rôle important dans la vie familiale du XIX^e siècle : en particulier, le prêtre, le médecin et la domestique. Cette trilogie est en effet omniprésente dans *Les Rougon-Macquart*. Il existe un lien commun entre ces trois personnages qui se distinguent cependant les uns des autres. Ceux-ci détiennent, chacun sous une forme caractéristique inhérente à la pratique de leur métier, un intime secret de famille. Ils forment en fait une sorte de « trinité » dont nous pouvons classer provisoirement les différents rôles en trois types : l'aide religieuse, l'aide scientifique et l'aide ménagère.

Gravitant autour de la famille, ces personnages interviennent sans cesse dans le foyer en tant que « témoins » du drame familial. Dans la série, le nombre important des

personnages qui se livrent à ces trois métiers démontre que Zola considère sans doute ceux-ci comme des éléments indispensables à la description fidèle de la vie quotidienne au XIX^e siècle, surtout en ce qui concerne la vie bourgeoise. Prêtres, médecins et domestiques ont en général un regard critique sur ce qui se passe dans la famille et servent à relativiser le point de vue des protagonistes¹⁰⁶. Bien évidemment, leurs réactions dans les moments de crise ne sont pas identiques. Il convient donc de noter comment leurs jugements distincts se forment à partir de la place qu'ils occupent à l'intérieur de la maison.

Tout d'abord, nous nous attacherons aux figures du prêtre, symbole de la religion catholique dans *Les Rougon-Macquart*. Tout au long de la série, Zola fait apparaître à maintes reprises ceux-ci, même si c'est souvent de façon caricaturale. En règle générale, dans la vie quotidienne, le peuple n'est pas fidèle aux enseignements religieux. Il conserve tout de même quelques vénération et superstitions et participe aux cérémonies importantes comme les baptême, mariage et funérailles. Les prêtres, quant à eux, ne sont pas toujours très concernés par les messes solennelles qu'ils célèbrent. Souvenons-nous de la scène du mariage de Gervaise et de Coupeau dans l'église de Paris et des processions de la noce décrites comme un carnaval dans *L'Assommoir*, de manière humoristique :

Et, au fond de la chapelle perdue, dans la poussière d'un coup de balai donné par le bedeau, le prêtre à l'air maussade promenait vivement ses mains sèches sur les têtes inclinées de Gervaise et de Coupeau, semblait les unir au milieu d'un déménagement, pendant une absence du bon Dieu, entre deux messes sérieuses¹⁰⁷.

D'ailleurs, le trait caractéristique du personnage du prêtre réside précisément dans son attitude paisible et dans la familiarité qu'il entretient avec les croyants. Il convient de souligner que les prêtres interviennent souvent même dans les sujets politiques. Dans *Le*

¹⁰⁶ Micheline Van Der Beken souligne ce qui est relatif dans l'intrigue décrite par Zola qui utilise des personnages secondaires : « Zola observe les personnages, comme les événements, à travers les points de vues contradictoires de plusieurs autres personnages. Le résultat de cette "observation" est donc laissé au lecteur, qui met dans sa propre interprétation son idéologie personnelle, alors que l'auteur, lui, s'en abstient. » (Micheline Van Der Beken, *Zola, le dessous des femmes*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 241.)

¹⁰⁷ *L'Assommoir*, RM, t. II, p. 436.

Ventre de Paris, l'abbé Roustan de l'église Saint-Eustache accueille la confession délicate de Lisa Quenu, qui hésite à dénoncer son beau-frère à la police. Le prêtre lui suggère à mots couverts de choisir une solution définitive, c'est-à-dire la dénonciation de Florent. Il ne faut pas oublier l'abbé Mauduit dans *Pot-Bouille* qui n'hésite pas à proclamer sa position politique à l'occasion des discussions entre hommes dans les soirées bourgeoises¹⁰⁸. Cependant, la fréquence de l'intervention des prêtres dans ses romans prouve l'intérêt du romancier pour tout ce qui concerne la religion, ou, pour mieux dire, pour tout ce qui lui permet de développer sa critique du cléricalisme¹⁰⁹. Zola décrit principalement l'ambition démesurée de l'abbé Faujas, qui devient finalement le grand vicaire du diocèse dans *La Conquête de Plassans*. L'auteur ose ensuite aborder un sujet tabou pour l'époque, à savoir l'amour charnel et ses désillusions, à propos de Serge Mouret dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Dans ce roman, l'amour neuf de la jeune Albine met à mal les vœux de chasteté de l'abbé Mouret dans un vaste jardin surnommé « Paradou » qui symbolise la fécondité de la Nature. L'abbé Mouret restera finalement fidèle à la rigidité de la vie religieuse. D'ailleurs, l'intrigue de ce roman se déroule exactement autour de la « trinité » des personnages décrits précédemment. Serge Mouret se situe au centre comme protagoniste, tandis que d'un côté, il y a la vieille Teuse, servante fidèle et criailleuse, et de l'autre côté, il y a le docteur Pascal qui observe attentivement la névrose de Serge. De surcroît, les figures du prêtre auxquelles Zola s'attache se multiplient parfois dans un même roman. Par exemple, la surprenante férocité du frère Archangias, collègue de l'abbé Mouret, tente de nous inspirer le même doute qu'a Zola au sujet de la morale contraignante de la religion étouffant la raison des hommes, obligeant le lecteur à prendre en compte son aspect terrifiant.

De la même manière, nous pourrions évoquer le contraste qui existe entre l'abbé Joire et son successeur, l'abbé Ranvier de *Germinal*. L'abbé Joire, homme doux, affable

¹⁰⁸ À la suite de Colette Becker, nous voudrions insister sur le caractère spécifique de cette trinité qui, si elle existe dans certains de ses romans antérieurs, n'est pourtant jamais chez Zola une vulgaire réplique de personnages stéréotypés : « Il lui faut nettement différencier Pauline de Denise Baudu, l'héroïne d'*Au Bonheur des Dames*, Véronique de Rose, la servante de l'abbé Mouret, l'abbé Horteur et le docteur Cazenove de l'abbé Mauduit et du docteur Juillerat, deux personnages de *Pot-Bouille*... Ces ressemblances, ces retours obsédants de situations ou de personnages, montrent les liens étroits qui unissent ces romans ainsi que la cohérence de la pensée et de l'univers zoliens. » (Colette Becker, Introduction à *La Joie de vivre*, Flammarion, coll. « GF », 1974, pp. 22-23.)

¹⁰⁹ En ce qui concerne les figures du prêtre dans *Les Rougon-Macquart*, l'étude de Pierre Ouvrard nous aidera à approfondir davantage la problématique de la religion chez Zola. Voir Pierre Ouvrard, *Zola et le prêtre*, Beauchesne, 1986.

et souriant, affecte « de ne s'occuper de rien, pour ne fâcher ni les ouvriers ni les patrons¹¹⁰ ». Il est caractérisé par sa naïveté ce qui le laisse loin d'une croyance fanatique comme celle arborée par d'autres prêtres de la série. Malgré sa bonhomie tranquille et rassurante, les mineurs s'éloignent toutefois de ce prêtre, sans doute à cause de l'indifférence dont il témoigne vis-à-vis du salut rédempteur auquel ils aspirent. Tandis que l'abbé Ranvier, prêtre maigre et exalté, « aux yeux de braise rouge¹¹¹ », dénonce dans une fureur prophétique les crimes des capitalistes : « Il annonçait l'ère de justice, la prochaine extermination de la bourgeoisie par le feu du ciel, puisqu'elle mettait le comble à ses crimes en faisant massacrer les travailleurs et les déshérités de ce monde¹¹². » Néanmoins, son discours fanatique ne fournit aucune aide pratique aux mineurs, qui souffrent d'un dénuement extrême.

On peut également trouver très dissemblables les deux prêtres que sont l'abbé Godard et l'abbé Madeleine dans *La Terre*. L'abbé Godard se charge de desservir la paroisse de Rognes, un petit village beauceron, mais il se plaint sans cesse de la fragilité de la foi des habitants qui ne pratiquent la religion que par convention. L'abbé Madeleine, jeune auvergnat qui le remplace, n'arrive pas à s'acclimater à la Beauce et décline peu après son arrivée. Malgré la sympathie que les villageois éprouvent pour lui, il déplore, à l'instar de son prédécesseur, le peu de foi dont témoignent les habitants de cette petite communauté : « Mais, au sortir de son ancienne cure si croyante, ce nouveau pays gâté par l'irrégion, respectueux des seules pratiques extérieures, le bouleversait dans la timidité inquiète de son âme¹¹³. »

Dans le roman, la religion catholique ne représente rien de plus qu'un simple rite de passage obligé pour les habitants de la communauté. En règle générale, les personnages de prêtres sont plus passifs et découragés, et ne cherchent pas à changer les choses, au contraire des docteurs. Si la critique catégorique de l'impuissance du catholicisme est manifeste dans la série, il n'en demeure pas moins que la familiarité du prêtre apporte, à défaut d'une réelle spiritualité, une sorte d'humanité à la communauté. Cette consolation religieuse apportée aux familles, quelle qu'en soit la portée réelle, fait de lui un des éléments constitutifs de la vie intime du XIX^e siècle.

¹¹⁰ *Germinal*, RM, t. III, p. 1209.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 1361.

¹¹² *Ibid.*, p. 1511.

¹¹³ Émile Zola, *La Terre*, RM, t. IV, p. 757.

Après avoir retracé le portrait du prêtre dans la série, fixons notre attention ensuite sur la typologie du docteur. Celui-ci présente apparemment un contraste par rapport au prêtre, notamment en raison de l'aspect scientifique de son métier. Étant donné que Zola se réfère fréquemment aux travaux des savants de son époque dans la préparation de son œuvre, la figure du docteur – autour duquel se multiplient les intrigues – occupe une place privilégiée dans ses romans. À l'instar des prêtres, les médecins sont des personnages secondaires plus ou moins effacés et stéréotypés. Leur trait de caractère le plus remarquable semble être leur scepticisme à l'égard de la médecine dont ils tirent pourtant leurs revenus. Le médecin intervient régulièrement à juste titre dans l'intimité de la vie privée de la famille, surtout au moment des grandes crises, à savoir la maladie, la mort et l'accouchement. Nous nous rappelons du docteur Deberle dans *Une Page d'Amour* où est évoquée sa relation amoureuse avec l'héroïne Hélène à travers les consultations de Jeanne, fille malade de cette dernière. Les médecins ont le pouvoir de sauver – mais aussi de condamner – la vie des membres de la famille.

À l'encontre de l'image du prêtre borné, « simple d'esprit », et se contentant d'une « tranquille ignorance », le docteur est souvent la figure antithétique du curé ; positiviste et agnostique. En tout état de cause, le docteur n'est jamais un *deus ex machina* représentant l'infailibilité de la science, surtout en matière de psychologie. De fait, chaque fois qu'il intervient dans la vie intime d'une famille, il trouve souvent les germes d'une souffrance qu'il est impuissant à guérir radicalement. La plupart des médecins de campagne ne témoignent pas d'une confiance absolue dans l'infailibilité de la science en raison de nombreuses maladies que la médecine ne peut pas guérir. Le docteur Vanderhaghen de *Germinal*, par exemple, s'inquiète secrètement de l'environnement misérable dans lequel les mineurs se trouvent. Au lendemain de l'émeute des mineurs, il est obligé de fermer les yeux d'un enfant mort de faim. De la même manière, le docteur Finet de *La Terre* éprouve une compassion, mêlée d'une répugnance implicite, à l'égard des paysans. Dans *La Joie de vivre*, le docteur Cazenove, médecin sceptique, se tourmente de l'énigme inexplicable suggérée par le mécanisme corporel. Il joue dans le roman un rôle important comme le montre les conseils avisés qu'il prodigue aux habitants d'un village marin. Il est parfois plongé

dans un doute profond à l'égard de la primauté de la science moderne vis-à-vis des mystères du corps humain, en dépit de son athéisme habituel.

À l'instar des prêtres, les docteurs expriment sans hésitation leurs avis politiques. Le docteur Juillerat, qui s'est spécialisé dans les maladies touchant les femmes, est par exemple en concurrence avec l'abbé Mauduit dans *Pot-Bouille*. Républicain et athée, le docteur juge sévèrement l'hypocrisie de la classe bourgeoise, tandis que l'abbé Mauduit, ultramontain et conservateur, défend le pouvoir temporel du pape et le système politique du Second Empire. À l'inverse de ce dernier au tempérament quelque peu naïf, le docteur Juillerat, lui, prend le parti de considérer qu'il est dans l'impossibilité d'appliquer la méthode scientifique à toutes les douleurs humaines. Les deux personnages ne s'en lieront pas moins fortement, notamment à travers une succession d'événements scandaleux qui ont lieu dans l'appartement bourgeois de la rue Choiseul. Cette expérience commune fera des deux hommes en quelque sorte des « camarades de combat » :

L'abbé Mauduit et le docteur Juillerat descendaient lentement. Ils avaient entendu. Maintenant, une profonde paix régnait : la cour était vide, l'escalier, désert ; les portes semblaient murées, pas un rideau des fenêtres ne bougeait ; et il ne venait des appartements clos qu'un silence plein de dignité. [...]

— Que de misères ! murmura-t-il avec tristesse.

Le médecin hocha la tête, en répondant :

— C'est la vie.

Ils avaient de ces aveux, lorsqu'ils sortaient côte à côte d'une agonie ou d'une naissance. Malgré leurs croyances opposées, ils s'entendaient parfois sur l'infirmité humaine. Tous deux étaient dans les mêmes secrets : si le prêtre recevait la confession de ces dames, le docteur, depuis trente ans, accouchait les mères et soignait les filles¹¹⁴.

Mais ni l'abbé Mauduit, ni le docteur Juillerat ne peuvent donner à cette humanité misérable le salut qu'elle recherche. Ils n'en ont ni le pouvoir ni la volonté et leur impuissance se révélera notamment face aux crises que connaît la famille bourgeoise, à savoir la maladie, la mort ou bien l'accouchement. Tous les deux cherchent à étouffer les scandales familiaux, même s'ils souffrent intimement des maux qui se répandent dans la société moderne. Il va sans dire que le docteur chez Zola n'est que l'un des porte-paroles de l'auteur que la douleur humaine révolte, incapable d'y mettre un terme malgré ses connaissances scientifiques.

¹¹⁴ *Pot-Bouille*, RM, t. III, p. 362.

Nous voudrions désormais analyser le rôle particulier joué par les domestiques dans *Les Rougon-Macquart*, en évoquant notamment l'importance consacrée à cette classe populaire qui est indissociable du système socioculturel¹¹⁵. À la différence du prêtre et du docteur, la bonne partage littéralement le quotidien de son maître puisqu'elle vit sous le même toit. Les domestiques interviennent sans cesse dans la vie familiale en assurant le confort de ses membres. Sa présence symbolise, autant dire, la promiscuité propre à la vie quotidienne du XIX^e siècle. Alain Corbin se demande ainsi : « De quel attrait la bonne à tout faire est-elle donc pourvue pour fasciner à ce point les historiens de la société ?¹¹⁶ » Quelle est la fonction particulière de la bonne chez Zola, personnage plus ou moins stéréotypé, voire médiocre dans la plupart des romans du XIX^e siècle ? Quel est son rôle essentiel dans l'intrigue qui se déroule au sein de la famille ? Afin d'aborder ces questions, notre réflexion portera sur l'analyse de la typologie des domestiques, et notamment sur le développement continu de leur figure tout au long de la série.

En tenant compte des quelques caractéristiques essentielles des domestiques dans *Les Rougon-Macquart*, on peut définir le rôle joué par la bonne dans les œuvres de Zola. En règle générale, les servantes qui entourent les protagonistes se divisent en deux catégories : la première est dévouée et innocente comme Rosalie dans *Une page d'amour*, tandis que la deuxième n'est qu'un espion hostile aux maîtres sous des dehors d'obéissance et de dévouement, comme Céleste par exemple dans *La Curée*. Alain Corbin définit ainsi la raison d'être de la servante : « Si le discours bourgeois s'y réfère inlassablement, c'est d'abord parce que la servante rassure ; elle symbolise la permanence de l'ordre social¹¹⁷. » La familiarité des servantes dans la famille en fait une pièce majeure du rouage de l'intimité régnant à l'intérieur du cercle familial. La servante chez Zola, pourtant, ne se contente pas de veiller sur le foyer et de le protéger contre la menace extérieure, loin s'en faut. Cette dernière épie, observe, espionne : la maîtresse de maison – parce qu'elle se sait surveillée – se doit de faire attention. Il serait

¹¹⁵ *La Vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle* (1978) de Pierre Guiral et Guy Thuillier, *Femmes toutes mains* (1979) de Geneviève Fraisse, et *La Place des bonnes* (1979) d'Anne Martin-Fugier offrent des descriptions très détaillées du milieu des domestiques du XIX^e siècle.

¹¹⁶ Alain Corbin, *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Flammarion, 1991, p. 81.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

intéressant d'examiner les figures de la bonne dans *Pot-Bouille*, prototype même du roman où le domestique occupe une place prépondérante.

Dans *Pot-Bouille*, Zola expose – au moyen d'un humour noir et corrosif – sa vision pessimiste de la société moderne qui voit le triomphe de la bourgeoisie¹¹⁸. Ce qui distingue cette œuvre des autres volumes de la série des *Rougon-Macquart*, c'est un style de drame collectif que Zola emploie afin de décrire le mode de vie bourgeois du point de vue du héros, Octave Mouret. Ce jeune ambitieux, plongé dans un milieu parisien, découvre peu à peu les rapports adultères quotidiens dans la classe bourgeoise. Dans son « Ébauche », le romancier dessine non seulement une esquisse méticuleuse de la maison bourgeoise elle-même, à l'intérieur de laquelle le drame se déroule, mais insiste aussi sur la disposition des pièces pour les domestiques¹¹⁹. Au quatrième étage de cet appartement, les servantes appartenant à chaque famille, à savoir Julie, Adèle, Lisa, Louise ou Rachel, vivent dans la promiscuité malgré la diversité de leurs caractères.

Dans *Pot-Bouille*, l'espace domestique est généralement divisé en deux : le territoire des maîtres et celui des servantes. L'appartement entier est pourtant un espace d'écoute et d'espionnage pour les domestiques qui s'imposent dans les cuisines¹²⁰. Tout en restant dans la cuisine, son territoire, la bonne a pour vocation de maintenir le rythme régulier du quotidien de la famille bourgeoise. Dans la plupart des romans de Zola, la cuisine chauffée devient une sorte de lieu privilégié pour les bonnes où les maîtres retrouvent pour un moment une ambiance heureuse et protégée grâce aux odeurs alléchantes et à la chaleur du lieu. Souvenons-nous de l'amour naïf et innocent entre Rosalie, la cuisinière et Zéphyrin, son amant dans *Une page d'amour*, qui apporte un sentiment paisible à Hélène, la maîtresse, à qui l'ambiance de la cuisine apporte un

¹¹⁸ Selon Zola, *Pot-Bouille* est conçu avant tout comme une œuvre "morale", voire "philosophique", bien que ses lecteurs n'en aient pas conscience : « Maintenant, il faut conclure. Pas une page, pas une ligne de *Pot-Bouille* n'a été écrite par moi sans que ma volonté fût d'y mettre une intention morale. C'est sans doute une œuvre cruelle, mais c'est plus encore une œuvre morale, au sens vrai et philosophique du mot. Et on la défigure dès les premiers feuilletons, et on va en lire des passages à voix basse devant les juges, comme si on lisait un livre de provocation obscène ! » (Lettre à Élie de Cyon, 9 février 1882, *Corr.*, t. IV, 1983, p. 276.)

¹¹⁹ Ms. N.A.F 10.321, f° 394. Voir Annexe, Fig. 9.

¹²⁰ Ce croquis de Zola représente exactement l'état de promiscuité dans lequel la domesticité du XIX^e siècle est obligée de vivre entassée : « Éloignés dans les cuisines ou dans des chambres sous combles, ils restent néanmoins sous surveillance constante par des systèmes de sonnettes qui les maintiennent en permanente disposition vis-à-vis de leurs employeurs et maîtres. » (Charles-Arthur Boyer, art. cité, in *L'Intime*, *op. cit.*, p. 63.)

véritable réconfort. Dans *Pot-Bouille*, bien au contraire, la cuisine est un coin abominable, sali par des épiluchures et des eaux grasses, dans lequel le domestique règne en maître. Les rires aigus des bonnes sortant de chaque fenêtre de la cuisine, ouverte sur cour, est, pour ainsi dire, la « musique de fond » de ce drame collectif :

— Méfiance ! v'là madame !

Un silence de mort tomba. Toutes, brusquement, avaient replongé dans leur cuisine ; et il ne montait plus, du boyau noir de l'étroite cour, que la puanteur d'évier mal tenu, comme l'exhalaison même des ordures cachées des familles, remuées là par la rancune de la domesticité. C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient encore leurs pantoufles¹²¹.

Zola représente ainsi la cour de la maison comme un lieu symbolique vers lequel tous les secrets intimes des familles bourgeoises convergent suite à leur divulgation par les domestiques. À travers les fenêtres ouvertes de la cuisine face à la cour obscure, les bonnes s'échangent les turpitudes de leurs maîtres jusqu'aux détails les plus scabreux. Tandis que leurs maîtres vivent à l'aise dans un espace divisé en hauteur, le long de l'immeuble selon la richesse, selon la respectabilité. En réalité, la caractéristique des bonnes dans *Pot-Bouille* réside dans une étrange cohabitation entre obéissance apparente face aux maîtres et franchise entre bonnes. Effectivement, leur tapage assourdissant dans la cuisine nous rappelle la bagarre des lavandières dans *L'Assommoir*, tandis que leur haine féroce envers les maîtres annoncera le groupe des mineurs dans *Germinal*. En même temps, notons que la domesticité essaie de reproduire la parole et les comportements des maîtres comme un effet de miroir. Aspirant à s'intégrer dans la classe bourgeoise, le concierge M. Gourd, ancien domestique d'un duc, mime fidèlement la respectabilité de ses propriétaires.

Octave, pénétrant tour à tour dans le monde bourgeois et dans le monde marginal des domestiques, a des rapports adultères avec deux prudes bourgeoises, Berthe et Marie. Après avoir eu quelques aventures avec les femmes bourgeoises, Octave et son jeune ami Trublot arrivent à conclure que « la bonne est mieux que la maîtresse¹²² », avec une conviction dédaigneuse :

Cette nuit-là, Trublot, ennuyé, était plein d'aperçus philosophiques. Il murmura :

— Dame ! tel maître, tel valet... Quand les propriétaires donnent l'exemple, les larbins peuvent bien avoir des goûts par honnêtes. Ah ! tout fout le camp en France,

¹²¹ *Pot-Bouille*, RM, t. III, p. 107.

¹²² *Ibid.*, p. 134.

décidément !¹²³

Ce mouvement alternatif du héros met en relief la sexualité perversie des bourgeois, qui ne peuvent s'empêcher de courtiser les servantes. Zola caricature ainsi avec mordant les « bourgeois cultivés » afin de mettre en exergue les lacunes morales de son époque.

Dans *Pot-Bouille*, l'état social des maîtres correspond précisément au rang des domestiques et à celui des étages. La famille Pichon, habitant du dernier étage, n'engage pas de bonne, tandis que la famille la plus pauvre, les Josserand emploie une Normande, renommée « l'éponge » par Roland Barthes¹²⁴. Au fur et à mesure, Adèle, la bonne néophyte chez les Josserand, est incitée par les autres à se révolter contre ses maîtres, conformément à ce qu'avait programmé le romancier dans ses « Fiches de personnages »¹²⁵. La bonne perversie se retrouve pourtant être enceinte à la suite de rapports sexuels avec deux bourgeois dans l'appartement. Dans le dernier chapitre du roman, Zola consacre plusieurs pages à la description détaillée de l'accouchement douloureux d'Adèle, qui est obligée de supporter toute seule cette excessive torture¹²⁶. Au bout d'une longue souffrance, elle donne naissance à un enfant chétif dans la chambre de bonne, dans la solitude la plus totale :

Il ne disait rien, son petit cœur battait pourtant. Comme elle en avait oublié de regarder si c'était un garçon ou une fille, elle déplia les papiers. C'était une fille. Encore une malheureuse ! de la viande à cocher ou à valet de chambre, comme cette Louise, trouvée sous une porte ! Les domestiques dormaient toujours, et elle put sortir, se faire tirer en bas le cordon par M. Gourd endormi, aller poser son paquet dans le passage Choiseul dont on ouvrait les grilles, puis remonter tranquillement. Elle n'avait rencontré personne. Enfin,

¹²³ *Ibid.*, p. 263.

¹²⁴ « Adèle est l'éponge, non seulement des maîtres, mais encore de la domesticité, qui dispose d'un espace communautaire, la cour des cuisines, où Adèle est sans cesse invectivée et moquée. » (Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens, Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Éric Marty et Claude Coste (dir.), Seuil, 2002, p. 122.)

¹²⁵ « Adèle, 22 ans. [...] Ne sait rien faire, cuisine atroce – Sale. [...] Les autres domestiques, Lisa et Julie surtout l'endoctrine, lui font compter ce qu'elle mange et la poussent à la révolte nouvelle venue gâtée par les autres. Tous les potins. Les autres la méprisant, les dédains bourgeois des uns aux autres se reproduisant à l'état des domestiques. » (Ms. N.A.F. 10.321, f° 283. *La Fabrique des Rougon-Macquart, op. cit.*, t. III, p. 978.)

¹²⁶ Selon Michelle Perrot, la négation de la domestique, l'effacement de son corps, celui de son nom et même de son prénom, est une pratique courante au XIX^e siècle : « C'est l'impossibilité pour elle d'avoir une vie privée, familiale ou sexuelle, puisqu'elle n'a aucun temps ou espace à elle, ni le droit d'en avoir. Coucher au sixième, quelles que soient sa médiocrité matérielle et sa promiscuité, établit une distance, un écart où peut exister "une jouissance volée". D'où la peur que les patronnes nourrissent à l'égard du sixième étage, lieu de fantasme social et sexuel. » (Michelle Perrot, « Figures et rôles », in *Histoire de la vie privée, op. cit.*, t. IV, p. 184.)

une fois dans sa vie, la chance était pour elle !¹²⁷

Suite à cet accouchement solitaire, Adèle n'éprouve aucune culpabilité à abandonner son nouveau-né, obligée par sa situation difficile dans le milieu bourgeois¹²⁸.

Quant à Rachel, servante taciturne de Berthe et renvoyée pour cause de vol invétéré, elle accuse brusquement sa maîtresse d'adultère avec Octave. En dépit d'un flegme et d'un caractère obéissant apparents, Rachel garde, à l'instar des autres servantes, une rancune tenace à l'égard de sa maîtresse. Les comportements du domestique semblent refléter la moralité de son maître : l'inconduite de la bourgeoisie entraîne nécessairement la dépravation morale du domestique, et la réciproque est aussi vraie. À la fin du roman, les mots ignobles des bonnes dévoilent enfin la vraie nature de la bourgeoisie, si soigneusement cachée, derrière un semblant de délicatesse et de tendresse :

Et, du boyau noir, monta de nouveau la rancune de la domesticité, au milieu de l'empoisonnement fade du dégel. Il y eut un grand déballage du linge sale des deux années. Ça consolait de n'être pas des bourgeois, quand on voyait les maîtres vivre le nez là-dedans, et s'y plaire, puisqu'ils recommençaient. [...] Julie, [...] haussa les épaules et conclut par cette réponse philosophique :

— Mon Dieu ! mademoiselle, celle-ci ou celle-là, toutes les baraques se ressemblent. Au jour d'aujourd'hui, qui a fait l'une a fait l'autre. C'est cochon et compagnie¹²⁹.

Nous remarquons que la défiance acerbe que traduit la réponse « philosophique » de Julie résume cette tragicomédie bourgeoise. Cette cuisinière adroite vide un turbot comme si ce poisson symbolisait la bourgeoisie démasquée par la domesticité. Évidemment, le domestique ne se subordonne plus à ses maîtres, mais fait semblant de satisfaire ses appétits impudiques en les méprisant. Cette ambivalence impénétrable de la servante provient forcément de sa position au sein du foyer, dans laquelle elle est considérée à la fois comme une « étrangère » et un « membre de la famille ». Les figures collectives de bonnes dans *Pot-Bouille* témoignent de la dépendance inévitable

¹²⁷ *Pot-Bouille*, RM, t. III, p. 371.

¹²⁸ Il faut bien noter que la scène horrible de l'accouchement clandestin d'Adèle n'est qu'un événement banal dans la vie quotidienne des domestiques du XIX^e siècle : « Ordinairement célibataire, la bonne n'a en principe ni amant, ni mari, ni enfant. Si un malheur survient, elle se "débrouille". Beaucoup de domestiques parmi les femmes poursuivies pour infanticide ; elles peuplent les maternités des hôpitaux, refuges des filles-mères, et se voient souvent trop rares, se fait plus indulgent aux mères célibataires, beaucoup de domestiques gardent leur petit ; mais la nécessité de l'élever seules les rive un peu plus à leur place. » (Michelle Perrot, « Figures et rôles », in *Histoire de la vie privée*, op. cit., t. III, p. 184.)

¹²⁹ *Pot-Bouille*, RM, t. III, pp. 385-386.

de la bourgeoisie envers ses domestiques, ainsi que l'inversion des rapports de forces et de rivalité entre divers personnages féminins.

À travers son panorama littéraire, Zola dresse un tableau fidèle de la morale corrompue de son époque et dont le microcosme familial incarne lumineusement le symbole. Dans cette perspective, *La Curée*, *L'Assommoir*, *La Conquête de Plassans* ou bien *Pot-Bouille* constituent un éventail du drame familial dans *Les Rougon-Macquart*. Selon Catherine Lenoir-Bellec, « parmi les transgressions variées qui demeurent toujours privées, la large gamme de fautes liées à la sexualité occupe une position privilégiée au sein de ces romans, qu'il s'agisse de la prostitution, de l'adultère, du viol [...], de l'homosexualité, de l'inceste, de l'avortement, de l'infanticide ou de la naissance et de l'abandon d'enfants naturels¹³⁰ ». Il faut bien insister, toutefois, sur le fait que cette trilogie des personnages marginaux ne se charge pas forcément du rôle de porte-parole de Zola, qui accuse violemment l'injustice de la société moderne. Le romancier place les personnages sur une sorte d'échiquier romanesque, reflétant la vie intime du XIX^e siècle enchevêtrée et mouvementée par les manœuvres sournoises existant entre tous les membres de la famille. Le romancier ne se laisse pas assimiler à travers ses personnages secondaires, et laisse au lecteur le soin de déchiffrer son processus de mise en forme des points de vue contradictoires dans le drame familial.

¹³⁰ Catherine Lenoir-Bellec, « Fautes et secrets de famille. Les tragédies de l'intime selon Eugène Sue et Émile Zola », in *Sémiologie du secret : représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, sous la direction d'Éliane Burnet, Malissard, Éditions Aleph, 2004, p. 66.

Chapitre V.

La constitution et la décomposition de l'intimité familiale

Nous venons d'étudier la problématique de l'espace intime dans *Les Rougon-Macquart* qui nous a permis de mieux comprendre le caractère inextricable des relations familiales pour chacun des personnages. Le thème de l'intime littéraire se développe principalement avec la notion de vie « privée », propre à tel individu ou à tel couple et préservée de toute curiosité indiscrete. Entrer dans l'intimité de la vie individuelle et violer ses secrets, c'est la grande problématique que les romanciers du XIX^e siècle ont poursuivie avec insistance. Il convient de fixer à présent notre attention sur la trilogie des « romans intimes » de Zola : *La Joie de vivre*, *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal*. Nous allons nous analyser ici les différentes fonctions de l'espace domestique dans ces trois romans afin d'examiner le lien entre « l'intimité familiale » dans l'espace partagé et la constitution du « soi » moderne dans l'espace personnel. Comme nous l'avons souligné à maintes reprises, la question de « l'intime » littéraire oscille entre l'intimité mutuelle et l'intimité individuelle ; ce sont deux aspects de l'intime qui distinguent les lieux partagés avec d'autres et les lieux réservés à l'individu. L'analyse de l'obstination des protagonistes à maintenir une vie quotidienne stable nous permettra de montrer comment la représentation de l'intime dans ces trois romans se différencie des autres groupes familiaux au sein de la série.

V. 1) L'objet et le décor symbolique dans l'espace intime

Il convient, dans un premier temps, d'analyser la « vie quotidienne » apparemment médiocre chez les Chanteau dans *La Joie de vivre* afin de fournir une interprétation de l'ambiguïté fondamentale de l'unité de « famille » chez Zola. En comparant avec les romans antérieurs de la série, c'est la paix monotone qui domine perpétuellement la maison de Chanteau dans Bonneville, où chacun goûte le bonheur de la vie de famille de façon plus ou moins égoïste. D'ailleurs, lorsque Zola exprime la situation et le moral des Chanteau, il récapitule l'unité de la famille par le mot « maison », qui accompagne forcément la notion d'« espace intime ». Nous observerons tout d'abord de quelle façon les habitudes et les objets symboliques conditionnent l'intimité familiale¹³¹. Nous nous intéresserons ensuite à la façon dont les espaces intimes fragilisent la maison malgré sa stabilité matérielle et structurelle.

V. 1)-a) Le cadre de l'univers romanesque de *La Joie de vivre*

Il paraît intéressant de commencer par évoquer dans cette partie le décor symbolique de l'univers romanesque, en analysant l'effet produit par la description du paysage marin, et surtout le contraste entre l'« extérieur » et l'« intérieur ». Dans *La Joie de vivre*, la mer sauvage du petit village de Bonneville, caractérisée par son étendue infinie, contraste de façon marquée avec l'univers des personnages. Pourtant, conformément aux souhaits de l'auteur dans ses notes préparatoires, l'extension de cet univers romanesque entourant les protagonistes est tout à fait limitée :

Ils n'étaient pas deux cents habitants, ils vivaient de la mer, fort mal, collés à leur rocher avec un entêtement stupide de mollusques. [...] on ne voyait sur les falaises, à demi-pente, que l'église à droite, et que la maison des Chanteau à gauche, séparées par

¹³¹ Dans son étude de l'imagination organique chez Zola, Jean Borie consacre un chapitre sur « la maison », en remarquant la complexité de sa structure spatiale : « La maison est un vêtement dont la cité radieuse ne se dispensera point, vêtement communautaire plus qu'individuel et qui rassemblera à jamais, dans ses compartiments, cette organisation indestructible, complexe, si étrangement nommée « cellule » familiale. » (Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Seuil, 1971, p. 128.)

le ravin de la route. C'était là tout Bonneville¹³².

Pour Madame Chanteau, Bonneville n'est rien de plus qu'un « trou » isolé. Comme les villageois vivent « avec un entêtement stupide de mollusques », les activités créatives chez les hommes sont absentes. Contrairement à l'univers grandiose des *Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo, Zola n'a, semble-t-il, aucunement l'intention de décrire en détail la vie des pêcheurs de Normandie. Hormis les misérables villageois, on ne compte que trois personnages secondaires autour de la famille Chanteau : l'abbé Horteur, le docteur Cazenove et Véronique la bonne. Il semble que l'auteur se soit imposé de restreindre la description et le nombre de personnages secondaires, afin de construire un univers romanesque clos et de perfectionner ainsi un « roman de l'intime ».

Il convient de noter que Zola limite absolument la scène au village de Bonneville. En effet, les personnages quittent parfois leur maison soit pour faire leurs études à Paris ou assister à un conseil de famille, soit pour assister à des funérailles ou à un mariage à Caen. Dans la mesure où la famille Chanteau est comme enfermée dans Bonneville, le drame collectif se déroule nécessairement à l'intérieur de sa maison. L'auteur persiste à se focaliser sur les membres qui restent dans la sphère intime, au lieu de suivre le déplacement des héros. Selon la remarque d'Olivier Lumbroso, les dessins de la topographie dans les notes préparatoires de *La Joie de vivre* témoignent du contraste essentiel entre le paysage marin et l'intérieur de la maison¹³³.

À l'image de la vie recluse de la famille Chanteau, les paysages marins se caractérisent par leur monotonie, tandis que le passage du crépuscule à la nuit inspire une irrésistible mélancolie comme le montre la scène du premier dîner de Pauline – nouvelle arrivante qui vient de perdre ses parents :

La nuit tombait du ciel livide, où les bourrasques fouettaient le galop échevelé des nuages. On ne distinguait plus, au fond du chaos croissant des ténèbres, que la pâleur du flot qui montait. C'était une écume blanche toujours élargie, une succession de nappes se déroulant, inondant les champs de varechs, recouvrant les dalles

¹³² *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 810.

¹³³ « le document assemble les regards tendus vers le paysage marin destructeur et ceux qui sont tournés vers le décor des drames intérieurs. [...] Le lieu abrite les drames individuels qui s'entrecroisent et surtout devient un espace qui reflète la psychologie ondulante de Lazare. » (Olivier Lumbroso, *L'Invention des lieux, les manuscrits et les dessins de Zola*, Les Éditions Textuel, t. III, 2002, p. 446.)

rocheuses, dans un glissement doux et berceur, dont l'approche semblait une caresse. Mais, au loin, la clameur des vagues avait grandi, des crêtes énormes moutonnaient, et un crépuscule de mort pesait, au pied des falaises, sur Bonneville désert, calfeutré derrière ses portes, tandis que les barques, abandonnées en haut des galets, gisaient comme des cadavres de grands poissons échoués¹³⁴.

Zola a recours à un vocabulaire évoquant la férocité de la nature pour décrire les orages du mois de mars. Une telle représentation du paysage marin crée un effet spectaculaire rendu par le regard inquiet de Pauline. Le grondement de la mer devient menaçant, impression que renforcent les images négatives utilisées par Zola pour le décrire. L'attaque successive des vagues peut donc déclencher une épouvante ambiguë, non seulement chez les personnages mais aussi chez le lecteur. On perçoit forcément la prédominance de la couleur noire et grise avec les mots « deuil » ou « livide ». De plus, les champs de varechs et les barques des pêcheurs comparées aux « cadavres de grands poissons échoués », suggèrent l'absence de vie. Zola se prive ainsi d'éléments qui servent à dépeindre et à colorer le tableau de la vie au bord de la mer. Par la fenêtre de la salle à manger, Pauline sent l'invasion de la mer sur le territoire des villageois en entendant les bruits des vagues qui la secouent d'un choc profond et sourd. L'auteur transforme la mer en monstre, avec son bourdonnement incessant et son image ténébreuse, dont la violence incontrôlable est exprimée par la décrépitude perpétuelle du village de Bonneville :

À cette heure, elle [la mer] se trouvait dans son plein, chaque flot en s'écroutant ébranlait la maison. C'étaient comme des détonations d'une artillerie géante, des coups profonds et réguliers, au milieu de la déchirure des galets roulés sur les roches, qui ressemblait à un craquement continu de fusillade. Et, dans ce vacarme, le vent jetait le rugissement de sa plainte, la pluie par moments redoublait de violence, semblait fouetter les murs d'une grêle de plomb. [...] On sentait que la mer avait galopé jusqu'à la route, qu'elle était là maintenant, gonflée, hurlante ; mais on ne la voyait toujours plus, elle semblait avoir noyé de flots d'encre le petit village, les rochers de la côte, l'horizon entier. C'était, pour l'enfant, une surprise douloureuse. Cette eau qui lui avait paru si belle et qui se jetait sur le monde !¹³⁵

Dans cette scène de l'orage qui suscite une « surprise douloureuse » de l'enfant, il y a plusieurs allusions à la guerre, suggérée par les termes militaires telles que « fusillade » et « une grêle de plomb ». Cette montée du bruit en provenance de la mer – comme une annonce de la guerre – présente un contraste extrême avec le silence mortel de la

¹³⁴ *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 816.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 828.

maison : « la canonnade continua, il lui semblait que la maison, anéantie, écrasée de silence, s'en allait dans l'eau comme un navire¹³⁶. » Peu à peu l'image noire associée au paysage marin acquiert une force naturelle qui évoque l'omniprésence de la mort. Le lecteur est immanquablement amené à détourner sa pensée, ou pour mieux dire, son regard de l'immensité du paysage vers le microcosme de la vie familiale. En participant à la fonctionnalité romanesque, la mer nous donne l'image de la figuration symbolique de la « douleur » et de la « mort », véritables préoccupations de l'auteur dans ce roman¹³⁷.

Selon l'expression de Madame Chanteau, « nous sommes à l'abri, il faut laisser les autres se débrouiller, chacun a ses malheurs...¹³⁸ ». Dans cette maison, une salle à manger au rez-de-chaussée sert à constituer une atmosphère conviviale où tout le monde trouve plaisir à prendre son repas. Mathieu, le chien fidèle, et Minouche, la chatte capricieuse et féconde, les deux animaux appartenant à la famille, apparaissent de ce point de vue comme des membres à part entière de la famille :

Un long silence tomba, les tasses restèrent vides. Près du sucrier, la Minouche, qui avait mis les pattes en manchon, serrait les paupières, béatement ; tandis que Mathieu, devant la cheminée, ronflait comme un homme. Et la voix de la mer continuait à monter au-dehors, ainsi qu'une basse formidable, accompagnant les petits bruits paisibles de cet intérieur ensommeillé¹³⁹.

La tiédeur et la chaleur de l'intérieur sont des éléments à la fois agréables et menaçants pour les personnages, car cette atmosphère lourde engourdit la conscience, et décourage toute volonté d'action :

Une bonne intimité semblait tomber de la suspension de cuivre, et bientôt Pauline, qui souriait de ses yeux demi-clos à sa nouvelle famille, ne put résister au sommeil, brisée de lassitude, engourdie par la chaleur. [...] C'était une grande paix, la somnolence des vieilles habitudes, la vie ruminée chaque soir à la même place¹⁴⁰.

Pauline, nouvelle venue, commence à s'intégrer dans cette intimité en retrouvant sa

¹³⁶ *Ibid.*, p. 833.

¹³⁷ Michel Serres remarque la valeur symbolique des « cycles » dans ce roman : « Au beau milieu du cycle des *Rougon-Macquart*, voici donc le livre des cycles. [...] Le modèle réduit, paradigmatique, des cercles et circulations. La vie lutte contre la mort, pied à pied. À qui la victoire finale ? » (Michel Serres, *Feux et signaux de brume*. Zola, Grasset, 1975, p. 268.)

¹³⁸ *La Joie de vivre*, *RM*, t. III, p. 820.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 824.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 821.

« timbale d'argent déjà bossuée¹⁴¹ » qu'elle a apportée de son ancienne maison à Paris. Il lui faut néanmoins s'adapter à ce nouvel environnement, ce qui passe par l'interprétation des éléments qui caractérisent cet espace intime. Cette clôture intime, construite par les habitudes propres à la famille, est renforcée par les objets décoratifs à l'intérieur¹⁴². Dès que Pauline s'installe dans la salle à manger, elle aperçoit une étrange décoration, à savoir « le chef d'œuvre du grand-père » posé sur une cheminée :

l'abandon de cette pièce commune où la famille vivait, lui firent regretter la belle charcuterie de marbre qu'elle avait quitté la veille, car ses yeux s'attristèrent, elle sembla deviner un instant les sourdes aigreurs cachées sous la bonhomie de ce milieu nouveau pour elle. Enfin, ses regards, [...] se fixèrent sur une construction étrange qui tenait toute la tablette de la cheminée, sous une boîte de verre collée aux arêtes par de minces bandes de papier bleu. On aurait dit un jouet, un pont de bois en miniature, mais un pont d'une charpente extraordinairement compliquée¹⁴³.

Dans les romans de Zola, l'objet sur la cheminée est parfois privilégié pour sa valeur symbolique. Selon Annik Pardailhé-Galabrun, « l'analyse des objets liés à ces gestes, qu'il s'agisse de meubles, tables et sièges, ou de vaisselle, nous permet de déceler cette vie de relation et d'évoquer ces réunions, familiales ou amicales, autour d'une table ou de la cheminée¹⁴⁴ ». Rappelons-nous par exemple l'importance significative de la pendule pour Gervaise dans son nouveau logement de la rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or, où elle nourrit son rêve dans *L'Assommoir*¹⁴⁵. La pendule en marbre, derrière laquelle Gervaise cache le livret de la Caisse d'épargne, symbolise précisément la stabilité et la régularité de sa vie quotidienne. De la même manière, chaque chambre de la famille Chanteau est décorée par les petits objets significatifs comme cette maquette de pont du grand-père, un ancien charpentier, qui agace sans cesse Madame Chanteau en tant que

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 817.

¹⁴² Jean Baudrillard a montré que la fonction des meubles et des objets du foyer consiste à personnifier les relations humaines, à peupler l'espace qu'ils partagent d'éléments possédant une « âme » : « La dimension réelle où ils vivent est captive de la dimension morale qu'ils ont à signifier. [...] Êtres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu d'appeler leur " présence ". » (Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 22.)

¹⁴³ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 815.

¹⁴⁴ Annik Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, P.U.F., 1988, p. 302.

¹⁴⁵ « En trois années, elle avait contenté une seule de ses envies, elle s'était achetée une pendule. [...] elle seule enlevait le globe, essayait les colonnes avec religion, comme si le marbre de sa commode se fût transformé en chapelle. Sous le globe, derrière la pendule, elle cachait le livret de la Caisse d'épargne. Et souvent, quand elle rêvait à sa boutique, elle s'oubliait là, devant le cadran, à regarder fixement tourner les aiguilles, ayant l'air d'attendre quelque minute particulière et solennelle pour se décider. » (*L'Assommoir*, RM, t. II, p. 476.)

symbole de son mariage avec un fils d'ouvrier. Cette intimité paisible qui caractérise l'espace collectif masque donc mal l'anxiété que ressentent les personnages. La cheminée dans l'espace collectif devient un lieu symbolique qui unifie le passé, le présent et le futur de la famille. Quant à l'importance de l'objet accessoire dans l'espace intime, nous pouvons évoquer également la grande pièce de Lazare au second étage, où Pauline trouve des objets marqués par les relations intimes de cette famille :

L'habitude en était prise, ils demeuraient ensemble jusqu'au dîner dans la grande pièce du second étage, cette pièce qui avait servi si longtemps à Pauline de salle d'étude et de récréation. L'étroit lit de fer du jeune homme était toujours là, caché derrière le paravent ; tandis que le piano couvrait de poussière, et que la table immense disparaissait sous un encombrement de papiers, de livres, de brochures¹⁴⁶.

Pauline s'intéresse particulièrement au piano et aux livres de Lazare. La récréation dans cette pièce sert à établir une intimité entre ces deux protagonistes. De tels objets transforment ainsi la chambre en lieu de mémoire intime de la famille. Il convient également de rappeler ici que Lazare persiste à garder la chambre de sa mère morte au premier étage sans aucun changement :

Tout, dans la maison, lui rappelait sa mère. La chambre était restée intacte, on n'avait pas changé un meuble de place. Sur la cheminée, l'aiguille de la pendule arrêtée marquait sept heures trente-sept minutes, l'heure dernière. [...] Et la salle à manger, la cuisine, la terrasse même, étaient ainsi pleines de sa mère. Il la retrouvait dans de menus objets qu'il ramassait, dans des habitudes qui lui manquaient tout d'un coup. Cela tournait à l'obsession, et il n'en parlait point, il mettait une sorte de pudeur inquiète à cacher ce tourment de toutes les heures, ce continuel entretien avec la mort¹⁴⁷.

Lazare veut ainsi rendre éternel les souvenirs intimes entre mère et fils et par conséquent sacralise le lieu. Cette « aiguille de la pendule arrêtée » à la dernière heure, symbolise la présence perpétuelle de la mémoire de la morte dans le présent. Il serait intéressant d'évoquer que Zola lui-même se refusait à toucher à la chambre de sa mère morte et avait fait de cette pièce une sorte de monument célébrant la maternité¹⁴⁸. À la

¹⁴⁶ *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 941.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 988-989.

¹⁴⁸ Selon Anne Muxel, la mémoire de l'espace intime propose un large répertoire de ces " points de vue " toujours intimistes : « La chambre est un lieu-refuge privilégié pour le souvenir. Elle existe dans la mémoire comme le premier espace de clôture entre soi et les autres, comme une première enveloppe qui dit quelque chose de son identité et de la négociation d'un territoire propre. Dans la chambre sont renfermés les " sanctuaires " d'une mystérieuse intimité. » (Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Nathan, 1998, p. 50.)

fin du roman, pourtant, cette chambre de la « mort » devient un lieu de la « naissance ». Pauline sauve en effet l'enfant de Lazare qui vient de naître sur le lit de la morte :

Cette chambre abandonnée, encore assombrie de deuil, où l'on entrait si rarement, il la retrouvait chaude et lumineuse, égayée par le péttillement du feu. Les meubles pourtant étaient demeurés à leur place, la pendule marquait toujours sept heures trente-sept minutes, personne n'avait vécu là, depuis que sa mère y était morte. Et c'était dans le lit même où elle avait expiré, dans ce lit sacré et redoutable, qu'il voyait son enfant renaître, tout petit au milieu de la largeur des draps¹⁴⁹.

La lumière et le péttillement du feu annoncent ainsi le retour de la vie et de la maternité. Le mariage de Lazare avec Louise donne un caractère « intime » supplémentaire à ce même espace qui dénature l'intimité originelle à travers la diffusion d'éléments olfactifs. Pauline trouve à grand-peine « le courage de vivre avec eux, dans leur intimité de mari et de femme¹⁵⁰ » :

D'habitude, elle les réconciliait en bas, aux heures de vie commune. [...] Elle [Pauline], maintenant, se tenait immobile, reprise de son malaise, dans cette chambre où les époux couchaient. [...] plus rien ne restait de la mère morte, un parfum d'héliotrope s'exhalait de la toilette, [...] et cette odeur l'étouffait un peu, elle faisait d'un regard involontaire le tour de la pièce, dont chaque objet disait les abandons du ménage. [...] elle n'était pas encore entrée chez eux, au milieu de leur intimité conjugale, dans ce désordre des vêtements jetés partout et du lit déjà prêt pour le soir. Un frisson remontait en elle, le frisson de sa jalousie d'autrefois¹⁵¹.

Avant le mariage, Lazare avait déjà caché un vieux gant de Louise dans son livre, alimentant ainsi ses rêves voluptueux par son odeur d'héliotrope. Le caractère sexuel de ces odeurs manifeste une autre dimension de l'« intimité », celle de l'union du couple qui exclut la présence des autres :

Déjà, elle était à la porte, et elle la referma vivement sur cette chambre d'amour, au lit ouvert, aux vêtements épars, dont l'odeur d'héliotrope à cette heure l'attendrissait, comme une odeur complice qui allait achever sa tâche de réconciliation¹⁵².

Le caractère intolérable pour Pauline de ces odeurs qui emplissent l'espace intime renvoie bien sûr aux ébats amoureux du couple qui obligent cette dernière à prendre conscience de ses sentiments intimes, à savoir son désir sexuel refoulé, l'antipathie qu'elle ressent à l'égard de son ancien fiancé. Malgré la monotonie apparente du

¹⁴⁹ *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 1104.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 1076.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 1122-1123.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 1125.

déroulement de la vie quotidienne de la famille Chanteau, c'est à une série de décompositions et de reconstructions de l'atmosphère intime qu'assiste le lecteur.

En résumé, nous pourrions dire que l'élément matériel dans la vie intime des Chanteau n'est jamais formé d'artifices décoratifs. Chaque objet symbolique change constamment de valeur à travers les modifications de la psychologie des personnages.

V. 1)-b) L'essence de la chambre privée : le territoire individuel

Comme nous l'avons déjà vu précédemment, la maison est conçue par la famille Chanteau comme un refuge rassurant qui la préserve de l'envahissement et du danger que les éléments hostiles du monde extérieur apportent sans cesse. De surcroît, le fait que chaque membre de la famille possède son propre espace privé vient renforcer l'idée d'un abri qui serait lui-même composé de différents refuges, si l'on excepte la salle à manger du rez-de-chaussée¹⁵³. D'espace de vie collective, la maison se fait alors espace de vie introspective. C'est ce rôle du territoire personnel que nous allons étudier, en analysant l'importance pour chaque individu de marquer les limites d'un tel territoire. À la fin de la première nuit de Pauline chez les Chanteau, au moment où la jeune enfant manque de se tromper de chambre, Madame Chanteau l'interrompt brusquement :

Au second étage, Pauline, de nouveau hésitante, avait ouvert la porte de gauche, lorsque sa tante lui cria :

— Non, non, pas de ce côté ! C'est la chambre de ton cousin. Ta chambre est en face¹⁵⁴.

Finalement, Pauline s'installe dans une petite chambre au second étage, à côté de la grande pièce de son cousin en éprouvant une sorte de fierté : « Cette idée, qu'elle avait une chambre à elle, une chambre séparée des autres, où il lui était permis de s'enfermer, la gonflait d'un orgueil de grande personne¹⁵⁵. »

Ainsi, chaque personnage privilégie son propre espace distinct de celui des

¹⁵³ Ms. N.A.F. 10.311, f° 334. Voir Annexe, Fig. 10.

¹⁵⁴ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 831.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 832.

autres¹⁵⁶. Le processus de création de frontières invisibles dans la maison prédomine à travers le jeu des rapports de forces entre les personnages. Madame Chanteau décide de signer la remise des comptes de tutelle dans sa chambre car « c'était plus solennel¹⁵⁷ », tandis que Véronique, la bonne, s'indigne contre Pauline qui accueille les gamins crasseux de Bonneville dans la cuisine, son territoire. Un autre épisode nous permet de voir l'importance du territoire individuel pour les personnages. Véronique arrange l'ancienne chambre d'ami pour installer Lazare qui a quitté la maison depuis son mariage avec Louise, mais celui-ci choisit de se coucher dans son ancien territoire, la pièce située au second étage, en se fâchant contre la bonne. L'espace individuel véritable refuge– assure la tranquillité d'esprit, tandis que l'espace des « autres » suscite un sentiment de dépaysement bien qu'il se situe dans la même maison.

Dans son propre territoire, pourtant, chaque personnage est obligé d'affronter ce qu'il ne voulait pas voir directement dans l'espace collectif. Dans un tel espace intime, la conscience des personnages est forcément intériorisée. Prenons par exemple les chambres de Lazare et de Pauline. Lazare entre dans sa chambre avec toutes ses hantises, ses obsessions intimes : « Sa chambre était son refuge, il remontait s'y abandonner, plus tranquille dans ce coin où il avait grandi, n'ayant pas la peur d'y livrer aux autres le secret de son mal¹⁵⁸. » Avec l'aggravation de son pessimisme, Lazare exige une solitude qui lui permet de s'évader de la réalité. Cependant, son angoisse intérieure ne l'autorise pas à demeurer dans une solitude tranquille :

Les nuits étaient si mauvaises, qu'il ne voyait plus tomber le jour sans une terreur superstitieuse. Est-ce que le soleil ne reparaitrait jamais ? [...] il se sauva dans sa chambre sous un prétexte, car les sanglots l'étranglaient¹⁵⁹.

Pendant la nuit silencieuse, la fermeture de l'espace intime éveille ainsi l'obsession de

¹⁵⁶ Jean-François Tonard souligne le jeu de l'opposition des espaces qui soutient la structure entière de ce roman, soigneusement défini par l'auteur : « Zola a donc basé son roman tout d'abord sur un système rythmique d'oppositions entre les éléments spatiaux : la maison et le village, la mer et la maison et même l'intérieur de la maison, entre le premier étage et le second respectivement occupés par Madame Chanteau et Louise et par Lazare et Pauline. Ces étages sont réunis par l'escalier qui est à considérer comme lieu d'échanges et de mouvement partant du rez-de-chaussée, domaine de Chanteau immobilisé. » (Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Frank am Main ; New York, Peter Lang, 1994, pp. 234-235.)

¹⁵⁷ *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 892.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 989.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 920.

la mort, anxiété inconsciente, amorcée, par exemple, par la maladie imprévue de Pauline. C'est le moment que guettent les maladies intérieures, qui sommeillent dans son âme, pour se réveiller et torturer Lazare dans une crise névrotique.

Pauline, quant à elle, installée à côté de la chambre de son cousin, parviendra à s'abandonner à une rêverie amoureuse après sa crise de pharyngite, alors que ce genre de choses ne lui arrivait jamais lorsqu'elle était en bonne santé. Elle nourrit aussi son imagination au gré de ses lectures pendant sa convalescence, et celles-ci conduisent ses pensées à se laisser aller à des rêveries :

Souvent, elle laissait tomber le livre sur ses genoux, une songerie l'égarait à la suite de son cousin et de son amie. S'ils avaient longé la plage, ils devaient arriver aux grottes, où il faisait bon sur le sable, à l'heure fraîche de la marée. Et elle croyait, dans la persistance de ces visions, n'éprouver que le regret de ne pouvoir être avec eux. Ses lectures, du reste, l'ennuyaient. [...] Était-ce possible qu'on mentît à son cœur, qu'on cessât d'aimer un jour, après avoir aimé ? [...] Maintenant, ses regards perdus voyaient là-bas, au-delà des murs, son cousin qui ramenait son amie, dont il soutenait la marche lasse, l'un contre l'autre, chuchotant avec des rires¹⁶⁰.

En imaginant la promenade au bord de la mer de Lazare et de Louise, Pauline ressent un malaise inexplicable, provoqué par leur relation ambiguë. Les hallucinations de Pauline alors qu'elle se trouve dans sa chambre rappellent le rôle symbolique de la chambre rose de Renée dans *La Curée* ou de la chambre rouge de Florent dans *Le Ventre de Paris* et leurs rêveries intimes. La décoration luxueuse du boudoir et la tiédeur provenant de la baignoire témoignent du désir voluptueux de Renée. En revanche, la mansarde de Florent, recouverte par les écharpes rouges préparées pour une insurrection imaginaire, devient l'amorce de la dégringolade du héros. Autrement dit, l'intérieur de l'espace personnel reflète implicitement le désir irréalisable des personnages, et, en même temps, annonce la tragédie inévitable qui survient par l'intrusion des autres¹⁶¹.

Souvenons-nous que Pauline est vraiment en colère de retrouver au second étage la grande pièce de Lazare qui lui a longtemps servi de salle d'étude, occupée par Lazare et

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 933.

¹⁶¹ Lisa Quenu, belle-sœur de Florent change cette chambre rouge en un champ de bataille sanglant dans son imagination : « La douceur enfantine du lit était toute tachée d'un paquet d'écharpes rouges qui pendaient jusqu'à terre. Sur la cheminée, entre les boîtes dorées et les vieux pots de pommade, des brassards rouges traînaient, avec des paquets de cocardes qui faisaient d'énormes gouttes de sang élargies. [...] Elle restait debout, voyant les fleurs ouvertes du grenadier de la terrasse, pareilles à d'autres cocardes saignantes, écoutant le chant du pinson, ainsi qu'un écho lointain de la fusillade. » (*Le Ventre de Paris, RM*, t. I, pp. 860-861.)

Louise qui commencent à demeurer ensemble :

En haut, dans la grande chambre, Lazare et Louise se sentirent encore plus l'un à l'autre. La famille complice semblait vouloir les perdre, lui désœuvré, malade de solitude, elle troublée par les détails intimes, les renseignements passionnés que madame Chanteau donnait sur son fils. Ils se réfugiaient là, sous le prétexte de moins entendre les cris du père, tordu en bas par la goutte¹⁶².

Le partage de l'espace intime de Pauline par son fiancé et sa rivale est, pour elle, un outrage à son enfance passée et une privation de son espace intime. Lorsqu'elle casse la porte d'un seul coup, jusqu'à tordre la clef, elle surprend une scène de trahison : son fiancé Lazare embrasse Louise au milieu d'objets qui gardent les souvenirs de sa jeunesse :

La vue de la chambre fouettait encore sa rancune, cette chambre de Lazare où ils s'étaient aimés, où elle aussi avait senti brûler le sang de ses veines, au souffle ardent du jeune homme. Qu'allait-elle donc faire à cette femme, pour se venger ?¹⁶³

Cet accès de colère de la part de Pauline confirme l'importance de l'espace intime à l'égard de la conscience de « soi ». Étant troublée par cette intimité ambiguë, Pauline, enfin, décide de quitter la maison durant la nuit de mariage de Lazare et de Louise. Pourtant, à la vue de la chambre vide de Lazare, elle est prise d'une étrange émotion, d'un immense regret de cette intimité désormais perdue. Elle se sent dépaycée même dans sa propre chambre :

Au deuxième étage, elle avait hâte de se réfugier chez elle lorsqu'un mouvement irrésistible, dont elle s'étonna, lui fit ouvrir la porte de Lazare. [...] elle avait une sensation de désastre et d'anéantissement, une peur sourde, ainsi que dans la chambre d'un mort. À pas ralentis, elle s'avança jusqu'à la table, regarda l'encrier, la plume, une page commencée qui traînait encore. [...] C'était en elle un ébranlement, une stupeur, qui la tenait debout devant les choses. Jamais elle n'aurait cru qu'une pareille angoisse pût tomber de ce plafond, dont elle connaissait chaque tache. [...] Elle sentait cette maison plus effrayante, si peuplée de souvenirs et si vide, aux ténèbres si froides par cette nuit de tempête¹⁶⁴.

Malgré tout, cette fuite dans son propre espace intime n'est pas synonyme de paix pour elle. Au fur et à mesure qu'elle plonge dans sa conscience la plus profonde, son territoire personnel se transforme paradoxalement en lieu inconnu. La chambre privée

¹⁶² *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 943.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 945.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1042.

de Pauline devient ainsi une lutte contre elle-même ; elle passe une nuit douloureuse à repenser à l'histoire du mariage raté de Lazare. Pendant ce cauchemar éveillé, elle est confrontée à une émotion ignorée et intériorisée, suscitée par son ancienne jalousie :

La maison dormait, elle n'entendait, dans le silence de la chambre, que le bruit de son sang, dont le flot battait à ses tempes. C'était une révolte qui, peu à peu, s'enflait et éclatait. [...] Et la conscience de sa force, toute sa santé, toutes ses tendresses, grondaient, s'affirmaient enfin. Est-ce qu'elle ne valait pas mieux que l'autre ? [...] Pauline garda, de cette nuit de fièvre, une émotion profonde, une pitié charitable pour le ménage désuni et pour elle-même¹⁶⁵.

Ainsi, l'intimité familiale est inévitablement dénaturée, son atmosphère devenant pénible malgré les efforts de Pauline. Navrée de l'éloignement de Lazare après la mort de sa mère, Pauline est convaincue de l'inanité de ses efforts pour le sauver de son ennui. En réalité, tout le train-train quotidien, les vieilles habitudes du foyer auxquelles Pauline s'attache, aggravent la névrose de Lazare. Pendant l'absence de Louise enceinte, Pauline sera pourtant à son tour exposée au risque de trahir Louise dans la pièce de son cousin, au beau milieu des souvenirs de son enfance. Pauline fuit cette pièce et s'enferme dans sa chambre privée, après avoir résisté tant bien que mal au franchissement spatial et physique de la frontière que lui impose Lazare :

Mais, dans cette secousse de son corps vierge, elle avait ouvert les yeux, elle se vit roulant sur le carreau, elle reconnut la lampe, l'armoire, le plafond, dont les moindres taches lui étaient familières ; [...] Un cri lui échappa, dans le silence haletant de la pièce.

— Lâche-moi, c'est abominable ! [...]

À deux reprises, elle faillit tomber encore, cédant au besoin invincible de se donner, souffrant affreusement de cette lutte contre elle-même. [...] Deux minutes s'écoulèrent, interminables, dans cette sensation mutuelle qu'ils s'entêtaient l'un et l'autre, à peine séparés par le bois mince, ardents, secoués de cet ébranlement du désir qu'ils ne pouvaient apaiser¹⁶⁶.

La présence d'une séparation matérialisée par la porte ou le mur entre Lazare et Pauline limite la promiscuité et la déchéance morale dans la maison. Pauline reconnaît en elle le désir de céder à la supplication amoureuse de Lazare. Elle triomphera finalement de justesse dans ce douloureux combat personnel. Face à un tel trouble de l'intimité, Pauline décide de quitter la maison pour la deuxième fois. Chacun réussit donc à trouver une stabilité satisfaisante au milieu de l'espace intime, mais cette stabilité menace de

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 1060-1061.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 1071-1072.

disparaître au moindre trouble physique ou moral.

L'espace intime de *La Joie de vivre* se distingue des autres sortes d'espaces par son caractère introspectif. Dans l'espace intime, les personnages sont souvent confrontés à des émotions qu'ils ignorent et doivent faire face à une crainte intériorisée, suscitée par leur angoisse devant les douleurs de la vie. Et toutes les chambres servent à transmettre l'introspection morbide des personnages, qui menace de rompre l'équilibre de la vie familiale. Nous pouvons donc, à travers l'observation des divers aspects de l'« espace intime », résumer ce qui fait le caractère essentiel de la maison des Chanteau. Dans *La Joie de vivre*, l'espace intime a un double sens. D'une part, c'est un refuge contre la terreur provoquée par la mer grondante et contre la misère et la souffrance du village autour de la maison ; d'autre part, on assiste à la paralysie des personnages dans cet espace intime, notamment durant les nuits de cauchemars de Lazare représentant son obsession de la mort. Toutes les chambres servent à la fois à figurer l'introspection des personnages et à transmettre la douleur qui menace de rompre l'équilibre de la vie familiale. À cause de la multiplication des déplacements, des changements de frontières intimes, la maison tombe parfois dans un profond silence, rompu par les convulsions profondes de la mer, reflétant l'atmosphère sinistre et pesante du foyer. La maison entière renferme donc toujours une désagrégation latente, dans une aigreur involontaire, qui ne fait qu'aggraver le climat de la vie commune, ce que nous examinerons plus précisément dans la partie suivante.

V. 2) L'atelier de l'artiste : la dualité de l'espace intime artistique

À travers l'analyse des espaces intimes décrits dans *La Joie de vivre*, nous avons étudié les multiples scènes intérieures chez Zola. Bien évidemment, pour la plupart des bourgeois du XIX^e siècle, l'appropriation d'un « chez-soi » se présente comme le projet d'une vie et occupe une place prépondérante. La famille Chanteau de *La Joie de vivre*

s'attache ainsi à préserver l'ambiance intime d'un cocon familial où l'on puisse se sentir tout à fait « chez-soi », isolé du monde extérieur. Cependant, pour certains protagonistes des *Rougon-Macquart*, le bureau ou bien l'atelier – respectivement lieux d'étude et de travail – sont leurs véritables « chez-soi » et sont parfois davantage investis que la maison elle-même. Il paraît intéressant désormais de nous focaliser sur un type d'espace intime particulier, voire privilégié dans *L'Œuvre* : l'atelier de l'artiste.

Philippe Hamon insiste sur l'importance des ateliers de l'artiste décrits dans les romans du XIX^e siècle : « Si le Musée (public) et l'appartement (privé) sont des lieux où aboutissent et se rangent les images, l'atelier est le lieu quasi magique de leur fabrication¹⁶⁷. » *L'Atelier du peintre* (1855), chef-d'œuvre de Gustave Courbet, représente par excellence ce lieu symbolique. Entouré d'amis et d'amateurs, au milieu de la toile, le peintre contemple son esquisse sur un chevalet. Le modèle nu, qui pose à côté, peut être perçu comme une représentation allégorique de la Muse du réalisme¹⁶⁸. Les scènes intérieures de l'atelier du peintre qui constituent un genre pictural au XIX^e siècle, symbolisent tantôt une amitié liée entre les artistes et les intellectuels, tantôt un hommage à un maître de l'époque, comme Delacroix ou Manet. *L'Atelier de Bazille* (1870)¹⁶⁹ de Jean-Frédéric Bazille et *Un Atelier aux Batignolles* (1870) d'Henri Fantin-Latour sont des portraits collectifs d'artistes, dans lesquels on peut retrouver également l'image de Zola. Ceci posé, nous voudrions dans ce qui suit examiner dans quelle mesure l'atelier de l'artiste décrit dans *L'Œuvre* se distingue des autres types d'espace intime représentés dans *Les Rougon-Macquart*.

¹⁶⁷ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, 2001, p. 119.

¹⁶⁸ Courbet, qui se décrit comme « réaliste », donne le sous-titre suivant à ce grand tableau, peint pour l'exposition universelle de Paris en 1855 : « Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale ». Refusé par le jury du Salon, le peintre indigné manifeste son indépendance vis-à-vis de l'Académie en organisant sa première exposition personnelle à côté de l'exposition universelle. Cet événement fait date dans l'histoire de la peinture du XIX^e siècle.

¹⁶⁹ Voir Annexe, Fig. 11.

V. 2)-a) L'atelier de Claude : le lieu des mystères de la création

Tout au contraire de *La Joie de vivre*, où l'extension de l'univers romanesque est limitée, le cadre romanesque de *L'Œuvre* s'étend sur la ville entière de Paris, décrit du point de vue du protagoniste, Claude Lantier. Rappelons les traits caractéristiques de ce personnage, préparés dès la conception des *Rougon-Macquart*. Le nom de ce héros apparaît d'abord dans *La Confession de Claude*, premier « roman intime » de Zola, pour devenir ensuite son pseudonyme à travers toute une série de critiques d'art écrite dans les années 1860. Ses expériences en tant que journaliste, qui le rapprochent du groupe des futurs impressionnistes, inspirent à l'auteur un roman sur l'art destiné à faire partie de la série des *Rougon-Macquart*. Dans ses notes préparatoires de la série écrites en 1869, Claude est défini comme un artiste de « génie » qui incarne la « physiologie poignante d'un tempérament d'artiste à [son] époque¹⁷⁰ ».

Dans *Le Ventre de Paris*, premier roman de « l'artiste Zola », le jeune Claude est représenté comme un flâneur insouciant toujours en quête d'un sujet en dehors de son atelier – notamment autour du quartier des Halles. Claude rêve sans cesse de tableaux extraordinaires, inspirés de natures mortes colorées. Il admire avec enthousiasme l'originalité de l'architecture colossale des Halles, offrant des aspects divers selon l'angle de vue, comparable à « une Babylone de métal, d'une légèreté hindoue, traversée par des terrasses suspendues, des couloirs aériens, des points volants jetés sur le vide¹⁷¹ ». Devant le contraste entre les Halles et l'Église Saint-Eustache, Claude lance un défi à l'art du Moyen-âge, voué à être vaincu par un art original naissant. À travers son discours, Zola transpose ainsi son manifeste esthétique en annonçant la réapparition du peintre dans *L'Œuvre*. Il convient ici de souligner que l'auteur illustre également les souffrances de Claude qui doute en permanence de son talent artistique. Zola insiste ici sur les échecs et les désillusions continuels de l'artiste devant ses tableaux inachevés :

Le peintre, renfermé au fond de son paletot verdâtre, avait la voix sourde, pleine de colère. [...] L'après-midi, il avait crevé d'un coup de pied une tête d'étude qu'il faisait d'après cette gueuse de Cadine. Il était sujet à ces emportements d'artiste impuissant en face des œuvres solides et vivantes qu'il rêvait. Alors, rien n'existait plus pour lui, il battait les rues, voyait noir, attendait le lendemain comme une

¹⁷⁰ Ms. N.A.F. 10.303, f° 62.

¹⁷¹ *Le Ventre de Paris*, RM, t. I, p. 781.

résurrection. D'ordinaire, il disait qu'il se sentait gai le matin et horriblement malheureux le soir ; chacune de ses journées était un long effort désespéré. Florent eut peine à reconnaître le flâneur insouciant des nuits de la Halle¹⁷².

Cette description du peintre désespéré annonce la tragédie qui attendra Claude dans *L'Œuvre* – ses souffrances éternelles face à la création et ses efforts voués à l'échec. Cette incapacité de Claude à poursuivre un idéal et à demeurer dans la médiocrité deviendra le principal thème de *L'Œuvre*. À la dernière ligne du roman, il dénonce l'égoïsme des commerçants des Halles qui se satisfont de la paix et de l'ordre public, suite à l'arrestation du protagoniste Florent : « Quels gredins que les honnêtes gens !¹⁷³ » Ce dernier revient ensuite avec tristesse à son travail quotidien, malgré sa haine pour la nature vulgaire des Parisiens. Les éléments essentiels de la personnalité de Claude sont ainsi préfigurés dans *Le Ventre de Paris*, pour s'épanouir dans le roman de 1886. D'ailleurs, à travers ses articles polémiques sur l'art écrit entre 1866 et 1881, Zola développe au fur et à mesure ses propres idées esthétiques qui se reflètent entièrement dans *L'Œuvre*.

Au début de *L'Œuvre*, Claude a vingt-deux ans et installe son atelier dans un hôtel de l'île Saint-Louis. Il n'est plus un bohème nonchalant et se met à la poursuite sérieuse de son esthétique du « Plein air », formule révolutionnaire contre l'académisme démodé. Ayant fréquenté l'atelier du célèbre peintre Berthou, Claude renonce complètement à travailler au Louvre. Jeté ainsi dans la lutte solitaire de la création, il se contente d'aller parfois peindre à un atelier libre où les artistes peuvent trouver des modèles nus¹⁷⁴. Un flot de lumière, entré par la baie vitrée, inonde toujours l'atelier de Claude car c'est « une de ses théories, que les jeunes peintres du plein air devaient louer les ateliers dont ne voulaient pas les peintres académiques, ceux que le soleil visitait de la flamme vivante de ses rayons¹⁷⁵ ». Une nuit d'orage, Claude recueille par hasard chez

¹⁷² *Ibid.*, p. 680.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 895.

¹⁷⁴ Selon Évelyne Bloch-Dano, Alexandrine Zola, à l'époque où elle se nomme Gabrielle Meley, fait partie des filles qui posent pour les jeunes peintres de l'Académie qui ne peuvent avoir recours à des modèles professionnelles. Au début des années 1860, Cézanne fait également un portrait d'une jeune femme, inspiré de la belle Gabrielle : « Faut-il s'étonner de l'incertitude qui entoure les circonstances exactes de la rencontre entre Gabrielle Meley et Émile Zola ? Seuls quelques indices nous permettent de reconstituer les débuts d'un amour qui allait durer trente-huit ans. Tout a dû commencer au sein du groupe qui mêle les jeunes artistes et leurs maîtresses, rapins et grisettes. » (Évelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*, Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de poche », 1997, p. 46.)

¹⁷⁵ *L'Œuvre*, RM, t. IV, p. 18.

lui une jeune fille, Christine, qui s'est perdue dans Paris dès son arrivée de province. Le lendemain matin, séduit par la beauté inattendue de la nudité de cette fille endormie, le peintre se met instinctivement à esquisser son portrait :

La jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap ; et, anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si inconsciente, que pas une onde ne passait sur sa nudité pure. [...] C'était une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de sève, où pointaient deux roses pâles. [...]

Légalement, Claude courut prendre sa boîte de pastel et une grande feuille de papier. Puis, accroupi au bord d'une chaise basse, il posa sur ses genoux un carton, il se mit à dessiner, d'un air profondément heureux. Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés¹⁷⁶.

Selon Alain Corbin, l'atelier du peintre constitue « un autre lieu privilégié de la scène romanesque de l'exhibition des corps¹⁷⁷ ». *Manette Salomon* des frères Goncourt ou *Sapho* (1884) d'Alphonse Daudet, par exemple, représentent plusieurs scènes qui se déroulent dans l'atelier d'un peintre et où se rencontrent modèles et artistes. Cependant, l'intrusion de Christine, qui n'est pas un modèle professionnel, est une découverte du corps féminin « exhibé malgré elle » pour Claude. De fait, cette rencontre entre le peintre rude et si timide avec les femmes, et une fille ingénue, qui montre sa nudité sans le savoir, déclenche, chez Claude, sa vision révolutionnaire de la peinture, indispensable à la poursuite de son œuvre.

Christine accepte, sur l'insistance de Claude, de poser pour son œuvre pour le Salon malgré sa pudeur virginale. À l'image des volumes précédents de la série, l'espace isolé de l'extérieur favorise la naissance d'un sentiment intime entre les deux jeunes gens. La scène de la pose offre ainsi l'occasion d'un rapprochement entre le peintre maladroit et la jeune fille pudique dont les regards se croisent en dépit de l'absence de contact physique. Au fur et à mesure, Christine « se me[t] à l'aise, comme chez un ami¹⁷⁸ ». Pourtant, incapable d'apprécier les méthodes originales du peintre, elle est stupéfaite des esquisses vivement colorées qu'elle trouve « brutales », jusqu'à en éprouver un trouble vague :

L'atelier, il est vrai, continuait à l'effarer un peu. Elle y jetait des regards

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷⁷ *Histoire du corps, op. cit.*, t. II, p. 173.

¹⁷⁸ *L'Œuvre, RM*, t. IV, p. 22.

prudents, stupéfaite d'un tel désordre et d'un tel abandon. [...] Mais ce dont elle s'effrayait surtout, c'était des esquisses pendues aux murs, sans cadres, un flot épais d'esquisses qui descendait jusqu'au sol, où il s'amassait en un éboulement de toiles jetées pêle-mêle. Jamais elle n'avait vu une si terrible peinture, rugueuse, éclatante, d'une violence de tons qui la blessait comme un juron de charretier, entendu sur la porte d'une auberge¹⁷⁹.

L'embarras de Christine témoigne du fait que l'intérieur désordonné de l'atelier se distingue nettement des autres espaces intimes, dont la décoration s'appuie souvent sur la représentation de la sexualité dans *Les Rougon-Macquart*. À la différence de l'appartement particulier de Renée dans *La Curée*, lieu d'exposition de la nudité de l'héroïne voluptueuse, l'atelier de Claude ne suscite pas forcément d'image sensuelle chez les personnages. Ce lieu est destiné avant tout au travail de création et à la célébration du corps humain en tant qu'objet artistique. D'ailleurs, stupéfait de la dignité mystérieuse qui caractérise les comportements de cette jeune fille, Claude, quant à lui, ne peut s'empêcher de s'interroger sur l'effet du milieu artistique sur la sensualité de Christine : « Dans ce milieu libre d'artiste, cette pudique sensuelle venait-elle de s'éveiller, avec sa curiosité et sa crainte confuses de l'homme ?¹⁸⁰ » Après le départ de Christine, il est troublé par la tiédeur du corps féminin montant des linges laissés par elle, bien qu'il ne l'ait regardée que comme un modèle de son travail. Il retrouve dans la serviette humide « le même étouffement, cette haleine de vierge dont la douceur éparse, errante par l'atelier, oppressait¹⁸¹ ». En reprenant son dessin, Claude se perd dans l'admiration de cette fille inconnue, comme s'il avait enfin trouvé sa véritable muse, source de son inspiration artistique.

Dans son besoin d'isolement, Claude craint toute intrusion venant de l'extérieur de l'atelier. Néanmoins, les visites de ses amis succèdent à sa première rencontre avec Christine. L'atelier de l'artiste se distingue des espaces intimes bourgeois tels que le cabinet de toilette, le boudoir ou bien la chambre à coucher, par son caractère ambigu, mi-fermé et mi-ouvert au monde extérieur. Rappelons que la société bourgeoise essaie d'instaurer deux territoires de l'intimité à l'intérieur de la maison : l'intimité partagée, tissée par les liens d'affection, et, l'intimité isolée d'un individu. Cependant, l'atelier fonctionne tantôt comme un espace d'hospitalité, tantôt comme un espace solitaire

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 32.

propice à l'introspection de l'artiste. Ce qui devient difficile pour l'artiste, c'est donc de délimiter sa sphère « intime », sans cesse envahie par les visiteurs. On peut ainsi constater le thème récurrent de l'intimité chez Zola : la difficulté de protéger l'intimité personnelle et de garder les distances appropriées à l'égard d'autrui.

Sandoz, ami d'enfance de Claude, vient d'abord pour poser. Sa figure fait partie d'une grande toile que Claude prépare pour le Salon, intitulée *Plein Air*. De fait, l'intérieur de l'atelier est rempli d'esquisses, d'ébauches et de tableaux inachevés, chargés des signes du conflit intime de l'artiste. Les murs sont couverts d'une série d'esquisses, faites par Claude à la Provence, qui font écho à leur adolescence à Plassans. En tout état de cause, la description de cet espace est parsemée d'allusions aux difficultés de la création artistique.

Au fur et à mesure, la passion artistique de Claude pour la chair de Christine, chair à peindre dans son *Plein-air*, se change en un doute désespéré sur son talent. Il est incapable de se satisfaire, de créer cette nudité telle qu'il rêve de la représenter : « Ces filles qu'il chassait de son atelier, il les adorait dans ses tableaux, il les caressait et les violentait, désespéré jusqu'aux larmes de ne pouvoir les faire assez belles, assez vivantes¹⁸². » D'ailleurs, fidèle à son principe de « Plein air », Claude essaie en permanence de transposer des sujets, inspirés du paysage extérieur, dans une toile placée à l'intérieur de son atelier, rempli des rayons du soleil. Malgré ses efforts, il n'arrive pourtant jamais à reproduire exactement l'effet de lumière qui apporte une variation perpétuelle du paysage naturel. Son dilemme intime provient, dans une certaine mesure, de cette contradiction fondamentale entre ses idées esthétiques et sa pratique créatrice.

Un mois plus tard, Christine revient à l'atelier de Claude qu'elle commence à fréquenter régulièrement. Dès son arrivée, Claude enlève la clef de la porte afin de les préserver de l'intrusion des visiteurs : « Au bout de quelques visites, elle avait pris possession de l'atelier, elle y semblait chez elle¹⁸³. » Elle fait même le ménage pour rétablir la propreté dans cette vaste pièce en désordre et la transforme en véritable « salon ». Pendant l'hiver, Claude et Christine considèrent l'atelier comme un refuge rassurant contre le froid vif de l'extérieur, au sein duquel se tisse une relation intime

¹⁸² *Ibid.*, pp. 50-51.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 99.

entre eux :

Quels mois heureux ils passèrent, ces quatre mois de gelée et de pluie, dans l'atelier où le poêle rouge ronflait comme un tuyau d'orgue ! L'hiver semblait les isoler encore. Quand la neige couvrait les toits voisins, que des moineaux venaient battre de l'aile contre la baie vitrée, ils souriaient d'avoir chaud et d'être perdus ainsi, au milieu de la grande ville muette¹⁸⁴.

Cet isolement de l'atelier au milieu de Paris fait ainsi écho à la constitution de l'« intimité » au sein de l'espace fermé, décrite maintes fois dans *Les Rougon-Macquart*. La paix heureuse de la propreté domestique, l'ambiance protectrice de l'espace clos, ou bien la causerie conviviale au coin de feu, sont les éléments essentiels d'une « intimité » partagée et exclusive. Cependant, il ne faudrait pas assimiler l'atelier de Claude aux espaces domestiques bourgeois. Ce lieu de fabrication d'images est avant tout destiné à achever les œuvres en préparation. De fait, Claude ne ménage pas sa peine pour travailler pendant des heures sans se reposer, debout, secoué de fièvre. Christine, de son côté, finit par s'intéresser à l'art du peintre à travers l'amitié qu'elle a nouée avec ce dernier :

Longtemps, d'ailleurs, ce milieu d'art brutal, cet atelier empli de tableaux violents, était demeuré pour elle un malaise. Elle ne pouvait s'habituer aux nudités vraies des académies, à la réalité crue des études faites en Provence, blessée, répugnée. [...] Et elle s'étonnait : était-ce possible qu'un garçon intelligent peignît d'une façon si déraisonnable, si laide, si fausse ? car elle ne trouvait pas seulement ces réalités d'une hideur de monstres, elle les jugeait aussi en dehors de toute vérité permise. Enfin, il fallait être fou¹⁸⁵.

Même si Christine se montre profondément troublée par la « brutalité » de l'art de Claude, elle pressent par instinct la naissance d'une œuvre révolutionnaire. Trois jours avant la date limite de remise des œuvres au Salon, Christine revient à l'atelier pour l'aider à terminer son tableau en préparation ; elle accepte enfin de poser nue devant lui :

Pourquoi donc laisser une rivale donner son corps, quand elle avait déjà donné sa face ? Elle voulait être là tout entière, chez elle, dans sa tendresse, en comprenant enfin quel malaise jaloux ce monstre bâtard lui causait depuis longtemps. [...] Seulement, de temps à autre, elle ouvrait ses yeux clairs, les fixait sur un point vague de l'espace, restait ainsi un instant sans qu'il pût rien y lire de ses pensées, puis les refermait, retombait dans son néant de beau marbre, avec le sourire mystérieux et figé

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 108-109.

de la pose¹⁸⁶.

La pudeur virginale de Christine est ainsi vaincue par la passion créatrice de Claude dont le travail favorise l'épanouissement de sa beauté féminine. Cet abandon constitue le premier sacrifice de sa chair à la création artistique du peintre. Cette scène de la pose annonce l'étrange rivalité qui s'établit entre sa chaire vivante et son image représentée et que nous étudierons plus loin. Le tableau de *Plein air*, présenté au Salon des Refusés, ne suscitera pourtant que des moqueries de la part du public. L'échec de Claude est d'autant plus décourageant que les visiteurs du musée ne devinent jamais la représentation originale de la beauté de Christine. L'atelier de Claude, espace intime du travail artistique, fonctionne ainsi comme une sorte de sanctuaire pour le peintre, qui révèle tous les mystères de la création et son avortement perpétuel.

V. 2)-b) Les ateliers du groupe « Plein air » : le lieu de rencontre des artistes

Après avoir retracé les caractères essentiels de l'atelier du protagoniste, fixons notre attention sur les divers artistes du groupe « Plein air », dans lequel Claude s'impose comme le chef. L'art de « Plein air », représenté par l'œuvre de Claude pour le Salon, vient sans aucun doute des amis peintres de Zola, surtout de Manet et de Cézanne. À l'instar de ses précurseurs comme Balzac, les frères Goncourt ou bien Daudet qui ont écrit des romans sur l'art, Zola vise à représenter le portrait collectif des jeunes artistes ambitieux de l'époque. Dans *L'Œuvre*, l'auteur invente ainsi plusieurs personnages secondaires, inspirés de son environnement. Rappelons la lettre adressée à Jacques Van Santen Kolff, dans laquelle Zola explique l'idée fondamentale de *L'Œuvre* : « C'est toute ma jeunesse que je raconte, j'ai mis là tous mes amis, je m'y suis mis moi-même¹⁸⁷. » Cette remarque de l'auteur révèle le caractère « intime » du roman qui contient des souvenirs nombreux et détaillés. De fait, Cézanne et Zola visitent ensemble le Salon et le Louvre dès 1862. Mais comme en témoignent les

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 114-115.

¹⁸⁷ Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 6 juillet 1885, *Corr.*, t. V, p. 279.

tableaux de Bazille et de Fantin-Latour, le romancier s'attache en particulier à l'ambiance studieuse des ateliers d'artistes. Zola se passionne surtout pour leurs idées novatrices et leur révolte contre un académisme démodé :

Tous quatre, flânant, semblaient tenir la largeur du boulevard des Invalides. C'était l'expansion habituelle, la bande peu à peu accrue des camarades racolés en chemin, la marche libre d'une horde partie en guerre. Ces gaillards, avec la belle carrure de leurs vingt ans, prenaient possession du pavé. Dès qu'ils se trouvaient ensemble, des fanfares sonnaient devant eux, ils empoignaient Paris d'une main et le mettaient tranquillement dans leurs poches. La victoire ne faisait plus un doute, ils promenaient leurs vieilles chaussures et leurs paletots fatigués, dédaigneux de ces misères, n'ayant du reste qu'à vouloir pour être les maîtres¹⁸⁸.

Le troisième chapitre de *L'Œuvre* est donc consacré à un appel à la jeunesse de Zola, où Claude est entouré d'amis ambitieux comme si Zola rendait hommage à ses anciens camarades. Claude traverse la ville entière de Paris en passant dans les ateliers de ses amis du groupe « Plein air ». Les scènes qui se déroulent dans leurs ateliers permettent au lecteur de voir les diverses approches de leur travail ainsi que leurs visions artistiques. Les trois amis d'enfance de Plassans, Claude, Sandoz et Dubuche forment d'abord un « trio d'inséparables ». Autour d'eux, les autres artistes comme Fagerolles, Maheudot, Chêne, Jory ou bien Gagnière se réunissent. Le but ultime du groupe « Plein air » n'est rien moins que la révolution de l'art moderne.

Chaque fois que Claude tombe dans un doute profond, chaque fois qu'il détruit ses œuvres, il se met à parcourir Paris pour visiter ses camarades. Tout d'abord, il visite l'atelier collectif de Dubuche, élève architecte conformiste. Tout en affectant de partager les idées des artistes d'avant-garde, Dubuche conserve un grand respect pour l'académisme classique. C'est à l'occasion de l'une de ces visites que Claude découvre alors la vaste salle de l'atelier collectif où Dubuche passe une dernière nuit de travail pour déposer ses projets, avec d'autres élèves de l'École des Beaux-Arts. L'ambiance tapageuse de cette salle nue, mal tenue, où traînent des moulages et un amas d'instruments pour le dessin, tranche nettement avec celle de son atelier individuel :

Un grognement avait accueilli le peintre, le grognement des fauves dérangés chez eux. Ce qui l'immobilisait, c'était l'aspect de la salle, au matin de « la nuit de charrette », ainsi que les architectes nomment cette nuit suprême de travail. Depuis la veille, tout l'atelier, soixante élèves, étaient enfermés là, ceux qui n'avaient pas de

¹⁸⁸ *L'Œuvre, RM*, t. IV, pp. 72-73.

projets à déposer, « les nègres », aidant les autres, les concurrents en retard, forcés d'abattre en douze heures la besogne de huit jours. [...]

Une débandade énorme vida la salle ; chacun sortait ses châssis, au milieu des coudolements ; ceux qui voulaient s'entêter à finir un détail, étaient bousculés, emportés. En moins de cinq minutes, les châssis de tous se trouvèrent empilés dans la voiture [...]. Ce fut une rupture d'écluse, les deux cours franchies dans un fracas de torrent, la rue envahie, inondée de cette cohue hurlante¹⁸⁹.

L'atelier désordonné, où demeure l'atmosphère de la fête de la veille, est empli des odeurs de musc des filles, de la fumée des pipes, des bougies et des saucisses. Zola offre ici la représentation presque fidèle d'un atelier collectif du XIX^e siècle, où plusieurs élèves travaillent sous la direction d'un professeur réputé. En même temps, le travail médiocre de Dubuche trahit son manque d'originalité et sa dépendance de l'instruction académique.

Fagerolles, fils d'un fabricant de zinc d'art, élève des Beaux-Arts, loue un logement obscur rue Vieille-du-Temple, s'initiant au dessin d'ornement. Lorsque Claude visite le magasin d'échantillons du père de Fagerolles, il éprouve un « écoëurement d'artiste pour tout ce zinc peinturluré en bronze, tout ce joli affreux et menteur de l'imitation¹⁹⁰ » :

Il s'en voulait maintenant d'être venu et de s'être intéressé à cette vieille rue pittoresque, furieux de la gangrène romantique qui repoussait quand même en lui¹⁹¹.

Cette impression négative annonce également sa future rupture avec Fagerolles, parisien impudent et malin. Flatter en permanence l'originalité du travail de Claude n'empêche pas Fagerolles de continuer à peindre de manière conformiste. Quatorze ans plus tard, il installera son atelier dans un hôtel luxueux, richement orné, au coin de l'avenue de Villiers. C'est son talent d'imitateur de l'originalité brutale de Claude qu'il atténue qui lui apportera la fortune et la gloire.

Claude rend visite ensuite à Sandoz, romancier novice, absorbé par le travail dans son petit logement situé à la rue d'Enfer. Torturés par les difficultés de la création, les deux amis intimes décident de faire un grand tour de Paris pour réunir leurs amis. Mahoudeau, le sculpteur, qui a raté l'École des Beaux-Arts, se met en ménage avec Chaîne, ancien berger de Plassans. Installés dans l'ancienne boutique d'une fruitière

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 59-60.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 59-60.

tombée en faillite, Mahoudeau et Chaîne partagent le lit, le pain, et même Mathilde, la femme de l'herboriste dont le magasin se situe à côté de leur atelier rue du Cherche-Midi :

Entre les deux vitrines, décorées d'irrigateurs, de bandages, de toutes sortes d'objets intimes et délicats, sous les herbes séchées de la porte, d'où sortait une continuelle haleine d'aromates, une femme maigre et brune, debout, les dévisageait ; pendant que, derrière elle, dans l'ombre, apparaissait le profil noyé d'un petit homme pâlot, en train de cracher ses poumons. [...]

Une humidité de buanderie, une odeur fade de glaise mouillée montait du sol. Et cette misère des ateliers de sculpteur, cette saleté du métier s'accusaient davantage, sous la clarté blafarde des vitres barbouillées de la devanture¹⁹².

Cette description de l'atelier des artistes qui côtoie l'herboristerie suggère l'étrange cohabitation du commerce et de l'art. De fait, Mathilde, « muse » terrible de Mahoudeau et de Chaîne, ravagée de maigreur, s'occupe non seulement de la vente des canules, mais aussi d'avortements clandestins. Sa chevelure et sa robe sont imprégnées de la senteur forte des herbes médicinales comme « le sucre fade des mauves, l'âcreté du sureau, l'amertume de la rhubarbe, mais surtout la flamme de la menthe poivrée, qui [est] comme son haleine propre, l'haleine chaude qu'elle souffl[e] au nez des hommes¹⁹³ ». Le profil noyé de son mari malade met l'accent sur l'atmosphère lugubre du lieu. L'atelier humide des deux artistes au fond de l'arrière-boutique sombre présente un étrange contraste avec celui de Claude, inondé de la lumière du soleil.

Soulignons que tous ces ateliers visités par Claude sont des lieux d'exposition du travail artistique en cours. Mahoudeau, par exemple, produit une Bacchante surnommée la *Vendangeuse* dont les cuisses et la poitrine généreuses stupéfient Claude et Sandoz. Malgré la laideur vicieuse de Mathilde, Mahoudeau la prend comme source d'inspiration pour sa statue énorme et opulente. À l'intérieur de l'atelier, il se trouve également une petite toile d'un poêle éteint et rouillé, copié par Chaîne de manière méticuleuse. Malgré le manque d'originalité de cette œuvre, Claude, cédant à la pitié, fait quelques commentaires favorables à Chaîne sur cette copie minutieuse, primitive et peinte avec une exactitude naïve. Les visiteurs de l'atelier tentent ainsi de décrypter les modèles de corps dévêtus, comme s'ils étaient dans un musée, sans solliciter leur sensualité. L'esquisse de la femme, dont le modèle est inconnu, sollicite la curiosité

¹⁹² *Ibid.*, p. 66.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 71.

artistique des visiteurs, tout comme le cas de la tête de Christine faite par Claude. Quant à la *Vendangeuse* de Mahoudeau, dont le modèle est Mathilde, elle est dépourvue de mystère et ne suscite que la curiosité vulgaire de Jory.

Néanmoins, à l'instar du ménage à trois, décrit maintes fois dans la série, le partage de la maîtresse entre les deux artistes est promis à une fin désastreuse. Au bout de plusieurs années, Mahoudeau finit par se brouiller avec Chaîne. Leur seul moyen de communication devient les courtes phrases charbonnées le long des murs : « D'ailleurs, ils continuaient à n'avoir qu'une femme comme ils n'avaient qu'un lit, après être tacitement tombés d'accord sur les heures de chacun d'eux, l'un sortant quand venait le tour de l'autre¹⁹⁴. » L'humidité ruisselante des murailles nues de l'atelier met encore l'accent sur la misère de ce logement mal entretenu. Parallèlement à la dispersion de cet étrange ménage à trois, la boutique louche de Mathilde glisse vers l'abandon. Les scènes d'atelier des membres du groupe « Plein air » servent ainsi à révéler les différences de talents et de perspectives d'avenir des artistes. À travers l'éventail des différents ateliers d'artistes, lieux de fabrication d'objets et d'images, il semble possible de lire *L'Œuvre* comme un précieux témoignage sur le milieu artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle traversé par un mouvement pictural révolutionnaire.

Il faut insister sur le fait que l'atelier est ouvert également aux marchands d'art. Le père Malgras, fin connaisseur qui a un flair extraordinaire pour la peinture, trouve par instinct de jeunes artistes promis à un brillant avenir. Rare appréciateur des talents de Claude, il lui commande souvent des natures mortes et les achète à bon prix. Le père Malgras, inquiet des prémises de la révolution artistique qui s'annonce, finit par abandonner à un autre négociateur, Naudet le marché de la spéculation. Ce dernier, qui a des allures d'aristocrates, fait prime sur le marché bourgeois en y introduisant la spéculation et la publicité. Naudet se rend chez Bongrand, ancien maître du réalisme, dont le vaste atelier est orné d'études. Tirillé sans cesse entre l'orgueil de la gloire passée et les difficultés de la création artistique, Bongrand refuse résolument la vente de son œuvre au spéculateur. Naudet réussit cependant à révolutionner le marché de l'art, en inventant de faux « génies de l'époque », à commencer par Fagerolles. Ce peintre parvenu finira par accueillir de nombreux visiteurs dans son salon : « des pères qui amenaient de jeunes élèves, des exposants qui venaient se recommander, des camarades

¹⁹⁴ *Ibid.*, 171.

qui avaient à échanger des influences, jusqu'à des femmes qui mettaient leur talent sous la protection de leur charme¹⁹⁵. » Rappelons que la vision bourgeoise de la vie chez Zola est généralement liée à la représentation du salon, espace de visibilité, d'apparence et d'hospitalité. L'ouverture du salon de Fagerolles, qui symbolise la richesse ostentatoire de la maison, présente ainsi un contraste avec celui de Claude.

Zola représente ainsi divers environnements artistiques, éventail remarquable des différentes personnalités du groupe « Plein air » à travers la promenade de Claude et Sandoz. Même si le drame collectif des artistes ne se déroule pas forcément à l'intérieur du foyer, cette analyse de l'espace romanesque nous révèle que les thèmes de l'intimité s'exercent à tous les niveaux de ce roman sur l'art. La description des divers lieux de travail, du point de vue du protagoniste, suggère les signes représentatifs du véritable « intime » de l'artiste, symbolisés par les objets dispersés à l'intérieur de l'atelier. Évidemment, le milieu artistique est assez différent par rapport aux aspects intimes des espaces domestiques bourgeois. En règle générale, l'organisation de la topographie de l'intime chez Zola, élaborée dans ses dossiers préparatoires, établit une opposition symbolique entre « privé » et « public » à l'intérieur de la maison. L'atelier de l'artiste se présente cependant essentiellement comme un lieu de promiscuité au sein duquel les visiteurs discutent sur les théories artistiques en vogue. Selon Philippe Hamon, l'atelier dans le texte littéraire se présente souvent comme le « lieu d'un dialogue volubile entre le peintre et ses modèles, le peintre et ses visiteurs, le peintre et d'autres peintres, le peintre et l'élève néophyte, le peintre et les marchands de peinture, etc¹⁹⁶ ». La frontière entre le « public » et le « privé » est donc assez ambiguë à l'intérieur de l'atelier où la nudité féminine s'expose sans pudeur, sans secret intime. On y trouve également une étrange cohabitation entre les corps habillés et la nudité, y compris la nudité de femmes peintes en parties comme la tête de Christine ou bien le torse de Mathilde.

En définitive, l'atelier de l'artiste fonctionne tantôt comme un espace collectif qui sert à recevoir et à s'exposer, tantôt comme un espace individuel qui permet l'isolement de l'artiste. L'atelier, lieu fascinant de création et lieu de pose des modèles dénudés, est

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 270.

¹⁹⁶ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, op. cit., p. 150.

un véritable « salon » où artistes, amateurs et marchands débattent sur les théories esthétiques contemporaines. Cette coexistence de ce qui est ouvert et de ce qui est clos illustre la dualité fondamentale de l'« intimité » artistique qui ne se résume pas seulement à la création d'un espace de retrait.

V. 3) L'importance de l'espace de retrait : le cabinet de travail du docteur Pascal

À travers la représentation de la chambre privée de la famille Chanteau dans *La Joie de vivre* et de l'atelier de l'artiste dans *L'Œuvre*, nous avons étudié les différentes fonctions de l'espace domestique qui constituent l'« intimité familiale » et l'« intimité individuelle » au sein du cercle familial. Nous voudrions nous intéresser désormais à un troisième type d'espace intime – le cabinet de travail du docteur Pascal dans le roman éponyme et au rôle symbolique de cet espace dans la constitution du « moi ». Le lieu de travail du savant correspond en effet exactement à la notion d'« intime individuel » que l'on peut rapprocher de l'intimité isolée par opposition avec cet autre territoire instauré par la société bourgeoise qu'est l'intimité partagée.

V. 3)-a) Le lieu d'étude du « célibataire » dans les romans du XIX^e siècle

Il serait intéressant de commencer notre étude sur l'espace intime du *Docteur Pascal* par l'évocation de quelques représentations de cabinets de travail dans les romans du XIX^e siècle. Dans les espaces domestiques bourgeois, le salon fonctionne comme un lieu de la sphère privée ouvert aux visiteurs, tandis que le cabinet particulier est défini comme un lieu clos, favorisant la méditation solitaire d'un individu. Comme

nous l'avons souligné à maintes reprises, l'espace intime se caractérise par la recherche d'une atmosphère de sécurité dans lequel chacun protège son intimité personnelle. La société bourgeoise permet ainsi à l'individu de se retirer dans un espace clos aux dimensions protectrices, et de ménager une distance appropriée avec sa famille. De plus, les images de cet espace intime, révélatrices de la spécificité des rôles sexuels, sont radicalement différentes s'il s'agit d'un espace féminin ou masculin.

Comme nous l'avons vu plus haut, la représentation de l'espace intime est souvent associée à l'évocation de la pudeur féminine, liée au secret et à la sexualité. La description de la chambre privée chez Zola se caractérise souvent par la décoration féminine, remplie d'images sensuelles. Le cabinet de toilette de M^{me} Desforges dans *Au Bonheur des Dames*, celui de Mme Hennebeau dans *Germinal*, ou bien la salle de bains de Renée dans *La Curée* nous permettent de comprendre la composition de l'espace intime chez les femmes bourgeoises, liée à l'exposition du corps et de la sexualité. Contrairement à l'espace féminin, les différents lieux d'étude de la bourgeoisie, qu'il s'agisse du cabinet de travail, du cabinet de curiosité ou bien encore de la bibliothèque, donnent le caractère intellectuel de l'espace « masculin ». Le lieu d'étude tel qu'il est décrit dans les romans du XIX^e siècle se caractérise souvent par l'appartenance hétéroclite des différents objets qui le constituent à divers domaines du « savoir » scientifique. Toutes les collections exposées, qu'il s'agisse d'œuvres d'art, d'antiquités ou d'objets d'histoire naturelle, portent la marque des goûts personnels du maître de maison. Selon Jean Onimus, la sphère de l'intime est un lieu où l'individu peut se réfugier afin de rentrer en contact avec lui-même : « L'essentiel c'est de *se séparer*, de pouvoir délimiter une zone, un "territoire", comme celui que se réservent, pour être chez eux, certains animaux¹⁹⁷. »

Il est intéressant, de ce point de vue, d'évoquer le laboratoire de Balthazar Claës dans *La Recherche de l'absolu* de Balzac, un des exemples intéressants du lieu d'étude décrit dans les romans du XIX^e siècle. Le laboratoire, situé au grenier de la maison, est strictement réservé à Balthazar et à son assistant Lemulquinier. Joséphine, femme du chimiste, est torturée par la jalousie en découvrant que les recherches scientifiques séparent son mari de la famille. Un jour, malgré les ordres sévères de Balthazar, elle tente de s'enfermer avec lui dans ce grenier où il consacre la plupart de son temps à des

¹⁹⁷ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 34.

expériences chimiques :

Elle voulut se glisser secrètement dans ce mystérieux atelier de séduction, et acquérir le droit d'y rester toujours. Elle essaya donc de partager avec Lemulquinier le droit d'entrer dans le laboratoire [...] ; mais, pour la première fois de sa vie, elle connut la colère de Balthazar ; à peine avait-elle entrouvert la porte, qu'il fondit sur elle, la prit, la jeta rudement sur l'escalier, où elle faillit rouler du haut en bas¹⁹⁸.

Balthazar ferme ainsi sa porte non seulement aux personnes extérieures mais également aux membres de la famille. Cette clôture du lieu d'étude illustre la situation retirée du savant. Le laboratoire de Balthazar se distingue donc de l'atelier de Claude dans *L'Œuvre* qui fonctionne tantôt comme un espace d'hospitalité, tantôt comme un espace solitaire, selon le contexte. Au sein du foyer, Balthazar construit évidemment une intimité silencieuse avec soi-même, à la fois séduisante et dangereuse. Sur son lit de mort, Joséphine annonce la solitude inévitable de son mari, qui sacrifie toute sa fortune à la science au détriment du bonheur de l'intimité familiale : « La science est ta vie. Un grand homme ne peut avoir ni femme, ni enfants¹⁹⁹. » Après la mort de sa mère, Marguerite ose pénétrer dans le grenier, « sanctuaire » de son père :

En entrant, elle vit son père au milieu d'une pièce immense, fortement éclairée, garnie de machines et de verreries poudreuses ; ça et là, des livres, des tables encombrées de produits étiquetés, numérotés. Partout le désordre qu'entraîne la préoccupation du savant y froissait les habitudes flamandes. Cet ensemble de matras, de cornues, de métaux, de cristallisations fantasmagiquement colorées, d'échantillons accrochés aux murs, ou jetés sur des fourneaux, était dominé par la figure de Balthazar Claës qui, sans habit, les bras nus comme ceux, d'un ouvrier, montrait sa poitrine couverte de poils blanchis comme ses cheveux²⁰⁰.

Le laboratoire de Balthazar est chargé de symboles scientifiques : on y trouve tous les instruments nécessaires à l'expérimentation chimique, mais également des machines précieuses ou bien encore toutes les espèces de diamants. Les objets qui remplissent la pièce reflètent précisément l'enthousiasme délirant du savant, fasciné par la « recherche de l'absolu ». Tout en s'attachant au thème de la tragédie du « génie », le romancier insiste sur le fait que l'atmosphère du lieu exerce une énorme influence sur la psychologie d'un intellectuel :

¹⁹⁸ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, in *La Comédie humaine*, op. cit., t. X, p. 690.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 755.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 779.

Il s'était en effet accompli chez Balthazar ce phénomène qui s'empare de toutes les personnes sédentaires, sa vie dépendait pour ainsi dire des lieux avec lesquels il s'était identifié, sa pensée mariée à son laboratoire et à sa maison les lui rendait indispensables [...]. Cette alliance des lieux et des choses entre les hommes, si puissante chez les natures faibles, devient presque tyrannique chez les gens de science et d'étude²⁰¹.

Le lieu d'étude, fermé à « autrui », se caractérise ainsi par son atmosphère austère, voire misogyne. C'est un territoire généralement réservé aux personnages masculins – la plupart sont célibataires – qui goûtent un plaisir intellectuel à vivre dans le silence et dans la solitude. Serge Zenkine signale que le « chez-soi » d'un savant est essentiellement un espace régressif, à l'abri des événements de la vie extérieure : « De cet abri d'intimité, l'hospitalité semble exclue dès l'abord, comme incompatible avec le projet du reclus solitaire²⁰². »

À l'instar de Balzac, maître du réalisme, les romanciers de la seconde moitié du XIX^e siècle décrivent souvent l'intérieur du cabinet de travail, aménagé pour les études ou pour le pur plaisir intellectuel. Selon Walter Benjamin, l'association intime entre l'idée d'oisiveté et celle d'étude se concrétise dans la notion de « studio » : « Le studio est devenu, en particulier pour le célibataire, une sorte de pendant du boudoir²⁰³. » On peut également évoquer ici le roman inachevé de Gustave Flaubert, publié à titre posthume en 1881, *Bouvard et Pécuchet*, qui reprend le thème de savants immergés dans le monde de la science. Il s'agit de l'histoire des deux copistes médiocres, Bouvard et Pécuchet, pénétrés dans le monde de la science. Grâce à l'important héritage de Bouvard, les deux célibataires décident alors de quitter leur profession et de s'installer à la campagne pour réaliser leur rêve d'autonomie et de liberté. Captivés par le désir de savoir, ils s'adonnent successivement à différentes disciplines comme l'agriculture, la chimie, la physiologie, l'astronomie, la zoologie, l'archéologie, soit l'ensemble des connaissances humaines du XIX^e siècle. L'aménagement intérieur de leur cabinet évoluera ainsi au gré de leurs intérêts intellectuels.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 803.

²⁰² Serge Zenkine, « Le Chez-soi et le cénacle, deux espaces d'hospitalité littéraire », in *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, Alain Montandon (dir.), coll. « Littératures », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 106.

²⁰³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Cerf, 1989, p. 799.

La nouvelle vie des deux aspirants scientifiques passe en premier lieu par l'achat de l'équipement requis pour mener à bien leurs travaux. Ils passeront ainsi de la chimie à l'anatomie avant de s'intéresser à la physiologie ou encore à la médecine. Plusieurs chapitres du roman sont ainsi consacrés aux combats désespérés de ces deux amateurs pour réussir de nouvelles découvertes scientifiques. Bouvard et Pécuchet décrochent la porte qui sépare leurs chambres privées pour les changer en un vaste appartement, décoré par une série d'objets hétéroclites. Ils décident par ailleurs de condamner l'entrée extérieure, comme Balthazar de *La Recherche de l'absolu* :

Quand on avait franchi le seuil on se heurtait à une auge de pierre (un sarcophage gallo-romain) puis, les yeux étaient frappés par de la quincaillerie.

Contre le mur en face, une bassinoire dominait deux chenets et une plaque de foyer, qui représentait un moine caressant une bergère. Sur des planchettes tout autour, on voyait des flambeaux, des serrures, des boulons, des écrous. Le sol disparaissait sous des tessons de tuiles rouges. Une table au milieu exhibait les curiosités les plus rares : la carcasse d'un bonnet de Cauchoise, deux urnes d'argile, des médailles, une fiole de verre opalin. [...]

La seconde chambre, où l'on descendait par deux marches, renfermait les anciens livres apportés de Paris, et ceux qu'en arrivant ils avaient découverts dans une armoire. Les vantaux en étaient retirés. Ils l'appelaient la bibliothèque²⁰⁴.

Ces deux bourgeois excentriques qui s'enferment dans un cabinet de travail mal rangé incarnent le collectionneur du XIX^e siècle. Leur éclectisme, marqué du goût pour les antiquités et l'histoire naturelle, est symbolisé par la quincaillerie et le bric-à-brac qui remplissent la pièce. Se trouvant dans un labyrinthe « scientifique », ils classent sans cesse les choses et mettent des étiquettes, pour créer la nomenclature taxonomique. Si la préoccupation de l'auteur est évidemment d'écrire une sorte de catalogue des idées « à la mode » et d'encyclopédie de la connaissance humaine, le thème fondamental du roman porte sur les aventures intellectuelles des protagonistes, totalement vouées à l'échec. On le voit, le motif du cabinet de travail chez Flaubert sert à la démystification des illusions sur le « savoir ».

Remarquons également que Bouvard et Pécuchet possèdent même une « bibliothèque » personnelle. De fait, c'est à partir des livres que Bouvard et Pécuchet conçoivent la plupart de leurs expérimentations. Malgré d'abondantes lectures, leurs différentes tentatives sont une succession d'échecs suite à de mauvaises interprétations

²⁰⁴ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, in *Œuvres*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1952, p. 798.

méthodologiques. Ni l'un ni l'autre ne comprennent l'origine de leurs erreurs. Malgré cette inaptitude au travail scientifique, rien ne parviendra jamais à les décourager. Le lieu d'étude de Bouvard et Pécuchet, constitué du cabinet de travail et de la bibliothèque, symbolise la frustration de leur appétit de savoir. Ces deux enquêteurs frénétiques qui ne perdent jamais leur curiosité intellectuelle pour le « savoir » moderne, sont, dans une certaine mesure, assimilables à Flaubert lui-même.

Au dernier quart du XIX^e siècle, Joris-Karl Huysmans développe l'image exagérée d'un « chez-soi » défensif dans *À rebours* (1884), chef-d'œuvre de l'esthétique décadente. Ce roman contient quelques thèmes intéressants dans le cadre d'une étude de l'« intimité » du savant de l'époque. À l'instar de Flaubert, l'auteur de *Bouvard et Pécuchet*, Huysmans reprend le personnage du célibataire, irrité par la vulgarité de son époque. Cependant, comme l'indique Jean-Pierre Vilcot, la recherche de l'intimité chez Huysmans se réalise de façon différente par rapport à ses précurseurs²⁰⁵. Des Esseintes, le protagoniste du roman, cherche à tout prix à s'éloigner de la vulgarité insupportable de la société bourgeoise qui l'enserme. Il s'enferme dans sa maison à Fontenay pour mener une existence autonome, analogue à la claustration d'un religieux. Serge Zenkine signale que le cabinet-bibliothèque remplace le salon dans cette maison²⁰⁶. Évidemment, Des Esseintes exclut l'espace d'hospitalité de la bourgeoisie dans ses espaces domestiques. Coupé de la vie mondaine et de son insupportable promiscuité, Des Esseintes tente de faire de sa chambre confortable et tiède une cellule monastique, parfaitement isolée du monde extérieur :

Tel qu'un ermite, il était mûr pour l'isolement, harassé de la vie, n'attendant plus rien d'elle ; tel qu'un moine aussi, il était accablé d'une lassitude immense, d'un besoin de recueillement, d'un désir de ne plus avoir rien de commun avec les profanes qui étaient,

²⁰⁵ « Mais en refusant de s'ouvrir au monde extérieur – rupture avec les visées balzacienne et naturaliste –, au prix d'une monotonie et d'un ressassement certains, voire en s'établissant par moments dans l'insignifiance, Huysmans ouvre en même temps la voie à un renouvellement des formes romanesques, à l'apparition d'un “ roman ” monophonique, au personnage unique et peu distinct de l'auteur. L'écriture des aléas intérieurs se substitue aux fictions traditionnelles. » (Jean-Pierre Vilcot, *Huysmans et l'intimité protégée*. coll. « Archives des lettres modernes », n° 232, Lettres Modernes, 1988, p. 132.)

²⁰⁶ « La maison “ décadente ”, aménagée par Des Esseintes, se caractérise elle aussi par une exclusion soignée de l'Autre, de toute altérité “ à l'état brut ”. » (Serge Zenkine, art. cit., in *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, op. cit., p. 110.)

pour lui, les utilitaires et les imbéciles²⁰⁷.

L'ambiance protectrice de cet espace intime est renforcée par des objets luxueux qui s'accordent avec le désir d'évasion du monde du protagoniste. La décoration intérieure favorise ainsi sa méditation mélancolique. Selon la remarque de Pierre Cogny, sa recherche du bonheur intime dans cette « thébaïde » représente « une sorte de religion personnelle, matérialiste et douillette, la religion de la pantoufle et du placement sûr²⁰⁸ ».

Notons que l'auteur consacre plusieurs pages à la description de la bibliothèque du protagoniste dont l'arrangement intérieur est assimilé à un grand « livre » : « Il se résolut, en fin de compte, à faire relier ses murs comme des livres, avec des maroquins, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse.²⁰⁹ » La classification et la hiérarchisation des livres reflètent également les préférences esthétiques caractéristiques d'un collectionneur. Des Esseintes fait relier les œuvres favorites en cuir et en toile précieuse en adoptant des formats particuliers. La reliure luxueuse qui perfectionne l'œuvre littéraire constitue un élément indispensable de la lecture. À travers sa collection originale, le héros goûte l'harmonie entre l'apparence luxueuse des livres et l'esthétique décadente des textes écrits par les auteurs qu'il révère.

Le fait de collectionner des œuvres d'art dans une cellule révèle également les obsessions archaïques des Esseintes. Dans ce « musée » personnel, chaque image a sa fonction esthétique pour alimenter sa rêverie obsédante du refuge protégé. À travers le discours du protagoniste, Huysmans offre une série de remarques pertinentes sur *L'Apparition* (1876) de Gustave Moreau. Séduit par le charme mystérieux de Salomé, des Esseintes s'enivre de cette vision mythologique qui lui permet de s'évader de la réalité :

Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces²¹⁰.

²⁰⁷ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, préface de Marc Fumaroli, Gallimard, coll. « Folio », 1977, pp. 158-159.

²⁰⁸ Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, 1953, p. 41.

²⁰⁹ *À rebours*, op. cit., p. 94.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

Cependant, l'éloignement du monde qui aboutit à la solitude austère et quasi-monacale n'est pas un synonyme de paix pour le protagoniste. De fait, la clôture extrême du lieu accélère son trouble physique et moral. C'est le moment où la crise de névrose – maladie sous-jacente dans son corps – se réveille pour le torturer. Le détraquement nerveux des Esseintes à la fin du roman témoigne de l'impossibilité de l'évasion définitive de la réalité, recherchée si ardemment dans la vie recluse du « cloître ».

En définitive, les lieux d'étude du savant représentés dans les romans du XIX^e siècle illustrent que l'attachement excessif à la solitude aboutit au détraquement du corps et au déséquilibre psychologique des personnages. Même si le confort de l'intimité individuelle alimente la méditation intellectuelle des protagonistes, la clôture de cet espace masque également un risque d'aliénation.

V. 3)-b) Le bureau du docteur Pascal : le lieu des secrets de la famille

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, tout au long de la série des *Rougon-Macquart*, Zola cherche à pénétrer dans le drame qui se passe à l'intérieur de l'espace intime – sanctuaire voilé de l'individu. Cependant, à la différence des chambres plus ou moins « misogynes » décrites par Balzac, Flaubert ou bien Huysmans, le lieu d'étude de Pascal Rougon est représenté comme une chambre modeste et ordonnée. Le thème dominant du *Docteur Pascal* est le repli sur « soi » du protagoniste, fondé sur l'existence familiale, traité d'une manière tout à fait simple. Dans cette perspective, l'univers romanesque de la clôture des *Rougon-Macquart* s'inscrit dans la lignée des romans sur le « savant » du XIX^e siècle.

À l'instar de *La Joie de vivre*, « roman intime » conçu comme une « réaction contre les romans antérieurs », Zola prend pour thème privilégié la vie quotidienne du protagoniste dans *Le Docteur Pascal*. Le cadre romanesque se limite à la Souleiade, propriété de Pascal située à la banlieue de Plassans. Cet isolement de la maison qui caractérise la situation des personnages fait penser au village de Bonneville de *La Joie*

de vivre. De fait, l'intrigue extrêmement simple présente évidemment un contraste net avec le drame tragique du volume précédent, *La Débâcle*, focalisé sur les scènes sanglantes de la guerre de 1870. À cet égard, le drame familial du *Docteur Pascal* concerne le thème du « chez-soi », propre à l'intimité du XIX^e siècle²¹¹. Ce retour inévitable sur l'espace domestique fait également écho à la description du ménage du romancier Sandoz dans *L'Œuvre* dans laquelle Zola révèle son propre attachement au « chez-soi » à Médan. À travers le discours de Sandoz, l'auteur semble exprimer son goût pour une société choisie à travers la description des espaces et de leur aménagement intérieur. La vision « intimiste » de Zola se focalise ensuite sur la vie intérieure du personnage de Pascal. Dans les dossiers préparatoires du roman, on trouve un ensemble de notes consacrées à « La Maison », qui décrivent la modeste propriété de Pascal et son aménagement intérieur²¹². Le drame intime se déroule ainsi dans la sphère privée, isolée et séparée de la vie mondaine.

Dans *La Fortune des Rougon*, premier volume de la série, Pascal est décrit comme un savant désintéressé. En 1841, il débute comme médecin, et se retire dans un logement modeste du quartier de la ville neuve de Plassans. Au contraire de Félicité, sa mère ambitieuse, Pascal se montre indifférent envers la société bourgeoise et ses mondanités. À travers les soirées données dans le salon jaune de Félicité, le jeune médecin s'amuse à observer les invités comme s'il se trouvait dans une ménagerie : « Il établit des ressemblances entre chacun de ces grotesques et quelque animal de sa connaissance²¹³. » Treize années plus tard, Saccard, un frère de Pascal, lui envoie de Paris sa fille Clotilde, âgée de sept ans, à la mort de sa femme et au moment de se remarier. Après l'arrivée de sa nièce, Pascal déménage dans une maison se situant sur un plateau dominant la ville et toute la campagne. Pendant dix-huit ans, Pascal, Clotilde

²¹¹ Edmond de Goncourt est évidemment conscient de l'importance de la délimitation des territoires intimes pour sa vie littéraire. Dans son préambule à *La Maison d'un artiste*, œuvre constituée de la description de l'intérieur de sa maison d'Auteuil, Goncourt donne une définition claire sur la notion de « chez-soi » au XIX^e siècle : « De notre temps on va bien encore dans le monde, mais toute la vie ne s'y dépense plus, et le *chez-soi* a cessé d'être l'hôtel garni où l'on ne faisait que coucher. Dans cette vie assise au coin du feu, renfermée, sédentaire, la créature humaine, et la première venue, a été poussée à vouloir les quatre murs de son *home* agréables, plaisants, amusants aux yeux ; et cet entour et ce décor de son intérieur elle l'a cherché et trouvé naturellement dans l'objet d'art pur ou dans l'objet d'art industriel, plus accessible au goût de tous. » (Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, t. 34, 1986, p. 8.)

²¹² Voir Ms. N.A.F. 10.290, f° 10-21.

²¹³ *La Fortune des Rougon*, RM, t. I, pp. 95-96.

et Martine, la bonne, vivent tranquillement, retirés à la Souleiade :

C'était pour beaucoup une surprise, de voir que ce savant, avec ses parties de génie gâtées par une imagination trop vive, fût resté à Plassans, cette ville perdue, qui semblait ne devoir lui offrir aucun des outils nécessaires. Mais il expliquait très bien les commodités qu'il y avait découvertes, d'abord une retraite de grand calme, ensuite un terrain insoupçonné d'enquête continue, au point de vue des faits de l'hérédité, son étude préférée, dans ce coin de province où il connaissait chaque famille, où il pouvait suivre les phénomènes tenus secrets, pendant deux et trois générations²¹⁴.

Situé un peu à l'écart de la ville de Plassans, le milieu paisible de cette propriété semble symboliser la distance psychologique de Pascal à l'égard des conflits familiaux des Rougon-Macquart. Le cocon familial lui offre en effet la tranquillité et la possibilité de se consacrer à la méditation intellectuelle. Dans cette perspective, Pascal se caractérise par les traits de l'« intimiste » du XIX^e siècle, las d'une vie sociale envahissante.

L'intrigue du *Docteur Pascal* commence ainsi en 1872. La vie solitaire et indépendante que mène Pascal avec Clotilde et Martine est comparée à un « royaume » : « D'ordinaire, Clotilde aimait passionnément cette solitude, ce royaume étroit qu'elle pouvait visiter en dix minutes et qui gardait pourtant des coins de sa grandeur passée²¹⁵. » En définissant *Le Docteur Pascal* comme un roman « topologique », Nicholas White souligne que la situation isolée de la Souleiade, fonctionne tantôt comme un huis clos dont les protagonistes majeurs n'arriveront jamais à s'échapper véritablement, tantôt comme une utopie du désir incestueux de Pascal et de Clotilde²¹⁶.

La famille habite dans une maison carrée, couverte de tuiles rouges. Ce logement propre construit l'intimité affective et réduite de la famille. Chaque membre de la famille éprouve un sentiment de « bien-être » dans son logis paisible aménagé de meubles, de décors et d'objets familiers. L'intrigue commence par la description de la salle de travail de Pascal, dominée par une ambiance calme, malgré la chaleur du soleil ardent de la Provence :

Pascal était revenu s'asseoir à son bureau, à l'autre bout de la salle, devant la

²¹⁴ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 944.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 940.

²¹⁶ « La Souleiade fonctionne en tant que site d'un double tabou et d'une double transgression, intégrant la textualité et la sexualité. Il existe une interdiction sexuelle qui sépare l'oncle et sa nièce, Pascal et Clotilde. Cette prohibition est intimement liée à un tabou intellectuel qui protège le travail intellectuel du scientifique, gardé dans l'armoire de Pascal. » (Nicholas White, « *Le Docteur Pascal* : entre l'inceste et l'« innéité » », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 68, 1994, pp. 77-78.)

fenêtre de gauche. C'était une simple table de bois noir, encombrée, elle aussi, de papiers, de brochures de toutes sortes. Et le silence retomba, cette grande paix à demi obscure, dans l'écrasante chaleur du dehors. La vaste pièce, longue d'une dizaine de mètres, large de six, n'avait d'autres meubles, avec l'armoire, que deux corps de bibliothèque, bondés à la débandade ; tandis que, pour tout ornement, le long des murs, tapissés d'un ancien papier de salon empire, à rosaces, se trouvaient cloués des pastels de fleurs, aux colorations étranges, qu'on distinguait mal²¹⁷.

La sobriété extrême de la chambre contraste nettement avec le désordre du lieu d'étude de Bouvard et Pécuchet ou bien la chambre des Esseintes et son esthétique décadente. Pascal se montre très attaché à cet espace de vie intellectuelle, caractérisé par la présence du bureau. Ce dernier y passe des heures entières pour trouver l'inspiration de son étude. De plus, à la différence de Balthazar Claës, Pascal n'exclut pas la famille de son lieu de travail. Pascal et Clotilde considèrent tous deux cette vaste salle comme un refuge, au sein duquel se tisse une relation étroite entre maître et disciple. Le lieu d'étude de Pascal, toujours très propre, reflète, dans une certaine mesure, l'esprit équilibré et raisonnable du savant.

Zola décrit dès le début du roman l'armoire de Pascal comme une armoire bourrée de dossiers scientifiques :

Debout devant l'armoire, en face des fenêtres, le docteur Pascal cherchait une note, qu'il y était venu prendre. Grande ouverte, cette immense armoire de chêne sculpté, aux fortes et belles ferrures, datant du dernier siècle, montrait sur ses planches, dans la profondeur de ses flancs, un amas extraordinaire de papiers, de dossiers, de manuscrits, s'entassaient, débordant, pêle-mêle. Il y avait plus de trente ans que le docteur y jetait toutes les pages qu'il écrivait, depuis les notes brèves jusqu'aux textes complets de ses grands travaux sur l'hérédité²¹⁸.

C'est dans cette armoire du XVIII^e siècle, sculptée finement de bouquets de fleurs, que le docteur range tous ses manuscrits. Comme Gaston Bachelard le signale, l'objet dans la chambre privée, élément indispensable de l'intimité, joue souvent un rôle important pour évoquer le message ou bien l'anecdote personnelle²¹⁹. Les dossiers de Pascal nous rappellent certains épisodes de *La Fortune des Rougon* où il est question des études du

²¹⁷ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 918.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 917.

²¹⁹ « Avec le thème des tiroirs, des coffres, des serrures et des armoires, nous allons reprendre contact avec l'insondable réserve des rêveries d'intimité. L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces "objets" et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité. » (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, pp. 82-83.)

docteur. Dès son installation à Plassans en 1841, Pascal s'occupe des observations de la race humaine pour approfondir la théorie héréditaire de l'époque, appliquée aux animaux. L'objet de ses recherches n'est rien moins que sa propre famille dont chaque membre est une source d'observations attentives. Ses notes qui renferment tous les secrets de la famille – sont rigoureusement classées dans des dossiers pendant plus de trente ans. Pascal met ces dossiers sur les naissances, les morts et les moindres incidents de la famille Rougon-Macquart dans les grands tiroirs de son armoire :

Le docteur avait eu l'idée de réunir ces documents, dès le début de ses grands études sur l'hérédité, comment il s'était trouvé conduit à prendre sa propre famille en exemple, frappé des cas typiques qu'il y constatait et qui venaient à l'appui des lois découvertes par lui. [...] Et, avec une belle carrure insoucieuse de savant, il accumulait sur les siens, depuis trente années, les renseignements les plus intimes, recueillant et classant tout, dressant cet Arbre généalogique des Rougon-Macquart, dont les volumineux dossiers n'étaient que le commentaire, bourré de preuves.

« Ah ! oui, continuait la vieille Mme Rougon ardemment, au feu, au feu, toutes ces paperasses qui nous saliraient ! »²²⁰

Clotilde, qui connaît la nature des travaux de son oncle, l'aide à mettre en ordre ses manuscrits. Pascal lui fait même recopier ses notes sur l'hérédité lorsque ses confrères lui demandent son document. Cependant, elle a uniquement le droit de toucher aux dossiers que son oncle juge bon pour elle de connaître. Il n'oublie jamais de fermer l'armoire avec sa clef qu'il cache au fond d'un tiroir de sa table de travail :

Sur cette planche élevée, toute une série d'énormes dossiers s'alignaient en bon ordre, classés méthodiquement. C'étaient des documents divers, feuilles manuscrites, pièces sur papier timbré, articles de journaux découpés, réunis dans des chemises de fort papier bleu, qui chacune portait un nom écrit en gros caractères. On sentait ces documents tenus à jour avec tendresse, repris sans cesse et remis soigneusement en place ; car, de toute l'armoire, ce coin-là seul était en ordre²²¹.

Pour le lecteur contemporain, ces mémoires scientifiques, ces dossiers de famille « l'Arbre généalogique » notamment – évoquent inmanquablement les manuscrits et les dossiers préparatoires des Rougon-Macquart de l'auteur lui-même. Les articles de journaux coupés, collés et annotés sur une feuille nous renvoient également aux notes de lecture de Zola, prises au cours de la préparation de son roman. Bien entendu, Zola fait ainsi allusion à la méthode de sa création littéraire utilisée depuis le premier volume

²²⁰ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 929.

²²¹ *Ibid.*, p. 919.

de la série.

Plus curieusement encore, l'auteur souligne la réaction hostile de la famille à l'idée de ces dossiers, comme s'il faisait référence à l'attaque violente que la série des *Rougon-Macquart* subit dans les années 1880. Tout d'abord, Félicité, qui devient « la reine détrônée d'un régime déchu²²² », exige la destruction des dossiers de son fils : « Il faut changer sa vie et faire pénitence, il faut tout brûler de ses erreurs passées, oui ! tes livres, tes dossiers, tes manuscrits...²²³ » Les dossiers et « l'Arbre généalogique », deviennent ainsi l'enjeu du conflit familial. La clef de l'armoire protège ses recherches de toute intrusion extérieure. Le secret du travail intellectuel, caché dans l'immense armoire, annonce ainsi la violation de l'intimité qui viendra ruiner la tranquillité de la maison.

En parfaite conformité avec les coutumes bourgeoises du XIX^e siècle, Pascal instaure deux territoires de l'intimité à l'intérieur de sa maison : la salle à manger, lieu « partagé » de la sphère privée, et son laboratoire – territoire totalement privé²²⁴. En distinguant entre espaces collectifs et espaces intimes, le savant cherche à constituer autour de lui un territoire exclusivement personnel où il cache certains travaux en cours. Malgré la relation affective qu'il entretient avec Clotilde et Martine, Pascal s'enferme souvent dans son laboratoire à côté de la vaste pièce, espace solitaire et privilégié du « chez-soi » :

D'un pas lesté, il gagna sa chambre, où il avait installé une sorte de laboratoire, et il s'y enferma. La défense d'y entrer était formelle. C'était là qu'il se livrait à des préparations spéciales, dont il ne parlait à personne. Presque tout de suite, on entendit le bruit régulier et lent d'un pilon dans un mortier.

« Allons, dit Clotilde en souriant, le voilà à sa cuisine du diable, comme dit grand'mère. »²²⁵

Le docteur ressent comme une nécessité impérieuse de rompre momentanément ses liens avec le monde extérieur. Strictement réservé au maître de maison, le laboratoire de Pascal indique une frontière à ne pas dépasser, les limites d'un espace qui doit rester

²²² *Ibid.*, p. 925.

²²³ *Ibid.*, p. 994.

²²⁴ Philippe Bonnefis signale que la question de l'« intimité » en littérature naturaliste est la suivante : « Comment produire le *dehors* du dehors, comment assurer le *dedans* du dedans ? » (Philippe Bonnefis, « Intérieurs naturalistes », in *Intime, intimité, intimisme*, Pierre Reboul (dir.), Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976, p. 163.)

²²⁵ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 923.

protégé des regards indiscrets. Même Clotilde ne peut pénétrer dans cette chambre qui reste clos « ainsi qu'un tabernacle²²⁶ ». Rappelons que dans le sens originel du terme, l'intime désigne un lieu isolé et calme qui favorise l'épanouissement de la vie intérieure profonde. La situation retirée du laboratoire de Pascal, lieu de l'intimité silencieuse avec soi-même, s'oppose donc à la visibilité apparente du « salon jaune » de Félicité, lieu d'hospitalité bourgeoise :

Ce matin-là, dans sa chambre, une pièce au nord, un peu assombrie par le voisinage des platanes, meublée simplement de son lit de fer, d'un secrétaire en acajou et d'un grand bureau, où se trouvaient un mortier et un microscope, il achevait, avec des soins infinis, la fabrication d'une fiole de sa liqueur. [...] Et il venait enfin d'obtenir une petite bouteille d'un liquide trouble, opalin, irisé de reflets bleuâtres, qu'il regarda longtemps à la lumière, comme s'il avait tenu le sang régénérateur et sauveur du monde²²⁷.

Dans son laboratoire, le docteur Pascal peut travailler sereinement et se consacrer aux sujets qui le passionnent. Cependant, sa demeure n'est pas entièrement repliée sur l'intérieur car sa vaste pièce de travail joue un rôle de jonction avec le monde extérieur. Les entrées et les sorties des personnages, l'ouverture et la clôture des portes, sont fréquentes, tout comme dans les drames bourgeois décrits dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Ici se manifeste le thème récurrent de l'intimité chez Zola et de la difficulté qu'il y a à protéger l'intimité personnelle et à garder les distances appropriées à l'égard d'autrui.

Une nuit d'orage, Pascal surprend Clotilde qui est en train de vider la vieille armoire grandement ouverte. Il accuse violemment sa nièce qui tient les dossiers à pleins bras et les entasse pêle-mêle sur la longue table : « Ah ! je le savais, cria-t-il. Voleuse ! assassine ! » L'amas énorme des dossiers, des documents, des coupures de journaux et des notes est jeté au hasard sur la table, située au milieu de la salle de travail. Le secret de la famille Rougon-Macquart est ainsi dévoilé au milieu du roman :

C'était une grande feuille de papier jaunie, aux plis coupés par l'usure, sur laquelle s'élevait, dessiné d'un trait fort, un arbre symbolique, dont les branches étalées, subdivisées, alignaient cinq rangées de larges feuilles ; et chaque feuille portait un nom, contenait, d'une écriture fine, une biographie, un cas héréditaire²²⁸.

Pascal inscrit dans cette feuille les naissances, les mariages et les morts de la famille,

²²⁶ *Ibid.*, p. 939.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 949-950.

²²⁸ *Ibid.*, p. 1006.

distribuant en notes brèves les cas, d'après sa théorie de l'hérédité humaine. En montrant « l'Arbre généalogique » des Rougon-Macquart à Clotilde, Pascal ne peut s'empêcher de révéler ses craintes de l'avenir : « Ah ! notre famille, que va-t-elle devenir, à quel être aboutira-t-elle enfin ?²²⁹ »

Tout au long de la série des *Rougon-Macquart*, Zola décrit la topographie de l'intimité, tantôt exposée, tantôt cachée. Au même moment, il met en relief le passage du privé au public à l'intérieur de la maison. Cet éventail des habitations du XIX^e siècle concrétise les aspirations à la propriété et à la sécurité des protagonistes. Les regards de l'auteur pénètrent sans hésitation dans les espaces domestiques dont le charme ou le désordre incarnent l'état d'âme des protagonistes. L'ambiance qui domine l'espace intime chez Zola se définit ainsi comme la matérialisation de la psychologie instable des personnages.

²²⁹ *Ibid.*, p. 1018.

Chapitre VI.

Une illusion de l'unité : le malaise du « moi » dans le territoire intime

Après avoir vu la distinction entre « l'intime individuel » et « l'intime partagé », nous voudrions étudier dans cette partie l'osmose entre ces deux types d'espace domestique qui révèle souvent les crises internes dans la vie intime familiale. Il convient de fixer notre attention sur le caractère instable de la famille dans la maison où le jeu complexe des rapports de forces entre les membres de la famille évolue au gré des circonstances. Malgré l'organisation complexe de l'espace domestique qui délimite les territoires individuels, l'intrusion inévitable des autres aboutit à la dégradation de l'ambiance conviviale et conduit inexorablement la famille vers la tragédie finale. À travers l'analyse de Pauline et de Madame Chanteau, deux personnages qui s'opposent radicalement, nous étudierons la fragilité du foyer bourgeois. Nous analyserons ensuite l'étrange « ménage à trois » qui prend place chez Claude Lantier afin de prendre la mesure de cette lutte solitaire de l'artiste difficilement compatible avec la vie familiale. Enfin, nous étudierons les personnages des deux servantes de *La Joie de vivre* et du *Docteur Pascal*, dont les actions vont amener la déchéance familiale finale. Malgré les efforts des protagonistes aspirant à une intimité harmonieuse, leurs tentatives de maintenir le bonheur familial conduit inexorablement à la désillusion.

VI. 1) La succession des douleurs dans *La Joie de vivre*

À la lumière de l'analyse de la vie intime à Bonneville et de sa médiocrité apparente, la fragilité essentielle du groupe familial apparaît clairement. Nous avons déjà vu que la situation de Pauline chez les Chanteau est bien fragile en dépit de son charme, même si son installation a apporté quelques plus à l'intimité de la famille. Dans cette partie, nous examinerons plus précisément le rapport fluctuant entre les membres de la famille. Cette relation complexe est représentée notamment par la rivalité entre certains personnages. En dépit de sa volonté d'abnégation, Pauline est parfois en concurrence avec Madame Chanteau, avec Louise et même avec Véronique, la bonne. Toutefois, elle prend finalement la direction du ménage en essayant de s'intégrer entièrement au village de Bonneville. Cette tentative de réunification de la communauté est néanmoins une succession d'échecs décourageants. Il s'avère que Zola évoque le jeu des pouvoirs à travers la multiplication de situations contraignantes qui ne permettent jamais à Pauline de former des relations harmonieuses.

VI. 1)-a) Révélation de l'hostilité : l'analyse du pouvoir maternel

Nous analyserons ici la nature de l'autorité maternelle et de son influence au sein de la famille en accordant une attention particulière au processus d'alternance entre le pouvoir de Madame Chanteau et celui de Pauline. Tout d'abord, il nous faut admettre l'absence de paternité et de virilité chez les Chanteau, en raison de la maladie du chef de famille et de la névrose de son fils unique²³⁰. Soit explicitement, soit implicitement, la

²³⁰ Catherine Lenoir-Bellec signale que l'absence d'autorité paternelle, liée à la destruction des rapports familiaux, est l'une des caractéristiques de l'œuvre de Zola : « En effet, pour le XIX^e siècle, la famille ne peut être représentée que par la figure d'un père dominateur et tout-puissant faisant oublier toute présence maternelle et qui, dans son désir exacerbé de faire respecter l'ordre, ne réussit finalement qu'à susciter au sein de la filiation un sentiment de révolte et d'injustice. [...] De cette réalité, Eugène Sue et Émile Zola font un des axes majeurs de l'intrigue romanesque de leurs récits. En effet, ces deux auteurs s'attachent à peindre, au travers de leurs ouvrages, le déni de toute autorité paternelle, la destruction des liens familiaux et plus particulièrement des rapports entre parents et enfants. » (Catherine Lenoir-Bellec, art. cité, in *Sémiologie du secret, op. cit.*, p. 64.)

position centripète de la « mère » joue donc un rôle particulièrement important dans ce « roman intime » afin de maintenir le rythme régulier de la vie quotidienne.

Dès le début du roman, le lecteur s'aperçoit que c'est Madame Chanteau qui s'occupe de l'économie domestique et de l'affaire de l'orpheline, tandis que son mari reste à la maison en attendant les autres. Elle n'épargne pas sa peine, même à la lecture du Code de procédure d'émancipation de Pauline, afin de repousser la menace d'Aristide Saccard, spéculateur notoire de Paris. En réalité, Madame Chanteau est loin d'être une mère tendre et affectueuse. Au contraire, elle s'obstine à détenir les pleins pouvoirs à l'égard du ménage. À travers elle, c'est un peu Félicité Rougon, la mère énergique et maligne de *La Fortune des Rougon*, qui réapparaît.

En apparence, chez les Chanteau, les jours passent et la vie suit paisiblement son cours « en ramenant les habitudes quotidiennes, en face du rythme éternel de l'océan²³¹ ». Au fur et à mesure du roman, pourtant, les problèmes financiers s'aggravent et viennent troubler l'équilibre familial. Dès le début du roman, la description du premier dîner convivial avec l'enfant et les bêtes présage le futur dépouillement volontaire de Pauline :

Alors, Pauline fut enchantée, entre les deux bêtes, la chatte à gauche, le chien à droite, envahie par eux, exploitée indignement, jusqu'à leur distribuer tout son dessert. [...]

— Renvoie-les donc, lui dit sa tante. Ils ne te laisseront rien.

— Qu'est-ce que ça fait ? répondit-elle simplement, dans son bonheur de se dépouiller. [...]

Les deux bêtes, voyant la table nette, s'en allèrent sans dire merci, en se léchant une dernière fois²³².

Aussitôt après ce dialogue révélateur, la tante de Pauline, qui a assisté à Paris au conseil, évoquera la situation financière de la famille. Aristide Saccard, tuteur subrogé de l'orpheline qui n'entre jamais en scène, donne procuration à Madame Chanteau qui accepte la tutelle, « prise d'une considération instinctive pour une pupille riche, d'une honnêteté stricte d'ailleurs, et sans arrière-pensée au sujet de la fortune dont elle aurait la garde²³³ ». L'accueil de la pupille, riche héritière, est donc considéré comme une occasion favorable pour soulager l'atmosphère acrimonieuse de la famille causée par les

²³¹ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 849.

²³² *Ibid.*, p. 819.

²³³ *Ibid.*, p. 824.

tracasseries de la vie quotidienne :

Dès la première semaine, la présence de Pauline apporta une joie dans la maison. [...] Le père avait trouvé une garde-malade, la mère était heureuse que son fils restât davantage au logis. [...] Il semblait que les cent cinquante mille francs, enfermés dans le secrétaire, donnaient à la famille un air plus riche, bien qu'on n'y touchât pas. Un lien nouveau était créé, et il naissait une espérance au milieu de leur ruine, sans qu'on sût au juste laquelle²³⁴.

La dot qu'apporte l'orpheline établit ainsi de nouveaux rapports de forces dans la famille – en particulier dans la relation délicate entre Madame Chanteau, administratrice des titres, et, Pauline, possesseur de la fortune. On peut ainsi évoquer la présence du secrétaire dans la chambre de la tante dans lequel celle-ci range les titres de Pauline, au total « cent cinquante mille francs de valeurs solides²³⁵ », et parallèlement « l'inventaire désastreux de Davoine²³⁶ », son associé du commerce de bois.

À l'inverse du destin de Gervaise dans *L'Assommoir*, destin qui suit une sorte de parabole dont le sommet est marqué par la scène de son festin au beau milieu du roman, le parcours de la famille Chanteau se présente presque toujours comme suivant une courbe descendante. Sa situation financière ne cesse de s'aggraver, hormis quelques bénéfiques qui sont comme une goutte d'eau dans une mer de difficultés. Lorsque Madame Chanteau tourne la clef de son secrétaire, elle rassure sa nièce en lui disant : « Sois tranquille, on mourrait de faim à côté...²³⁷ » Néanmoins, la fragilité de ce serment « honnête » se révèle au moment où la tante propose d'investir de l'argent dans le projet de Lazare, allant ainsi jusqu'à ébranler la sensibilité la plus profonde de Pauline :

Pauline écoutait, plus pâle, en proie à une lutte intérieure. Il y avait en elle une hérédité d'avarice, l'amour de Quenu et de Lisa pour la grosse monnaie de leur comptoir, toute une première éducation reçue autrefois dans la boutique de charcuterie, le respect de l'argent, la peur d'en manquer, un inconnu honteux, une vilénie secrète qui s'éveillait au fond de son cœur. Puis, sa tante lui avait tant montré le tiroir du secrétaire où dormait son héritage, que l'idée de le voir se fondre aux mains brouillonnes de son cousin, l'irritait presque²³⁸.

Le déséquilibre psychologique de Pauline, oscillant entre la sympathie qu'elle éprouve

²³⁴ *Ibid.*, p. 833.

²³⁵ *Ibid.*, p. 826.

²³⁶ *Ibid.*, p. 830.

²³⁷ *Ibid.*, p. 831.

²³⁸ *Ibid.*, p. 859.

pour le rêve de Lazare et son attitude avare, provient de « l'honnêteté » excessive de l'éducation des commerçants : le lecteur se remémore ici le désaccord entre Florent et Lisa à l'intérieur de la charcuterie dans *Le Ventre de Paris*. Cédée à son amour possessif pour Lazare, Pauline consent finalement à l'investissement.

Madame Chanteau s'habitue progressivement à s'octroyer toujours plus d'avances sur le bien de sa pupille. Au fur et à mesure que la fortune de Pauline s'appauvrit, le secrétaire « sacré » se transforme en objet néfaste, véritable boîte de Pandore semant la discorde au sein de la famille :

Mais, à partir de ce jour, la brèche était ouverte, elle s'accoutuma, puisa sans compter. D'ailleurs, elle finissait par trouver blessante, à son âge, cette continuelle sujétion au bon plaisir d'une gamine [...]. Dès qu'elle eut fait un trou dans le tiroir, elle n'exigea plus d'être accompagnée. [...] C'était comme un ferment de haine qui germait. [...] Ce secrétaire vénérable, qui, bourré d'une fortune, avait d'abord donné à la maison un air de gaieté et de richesse, la ravageait aujourd'hui, était comme la boîte empoisonnée de tous les fléaux, lâchant le malheur par ses fentes²³⁹.

Dans cette description, on retrouve des synonymes du terme « trou » que sont les mots « fente » et « brèche ». Ces mots ne représentent pas seulement les espaces creux, mais sont des représentations métaphoriques de la fissure d'une relation qui empire entre la tante et la nièce ; ces représentations indiquent d'ailleurs clairement « une étude de la mère, la ruine d'une conscience par une première mauvaise pensée²⁴⁰ », comme Zola le note dans son « Ébauche » à propos du drame de Madame Chanteau. Le « trou » est donc un terme qui nous permet d'évoquer l'émiettement du bien au fond du tiroir, mais aussi la disparition de l'honnêteté au sein de la famille.

De cette manière, Pauline est exploitée au nom de la « loi » par ses proches sous prétexte d'un investissement dont dépend l'avenir de la famille. Les sacrifices de la pupille sont passés sous silence à mesure que le « trou » économique devient irréparable. Et finalement, l'idée s'impose à Madame Chanteau d'avoir recours au mariage de son fils pour régler toutes les crises financières. Louise, dont le mérite est proportionnel au montant de sa dot, un total de deux cent mille francs, est considérée comme la remplaçante de Pauline :

Madame Chanteau ne tarissait pas en rancune contre les cent cinquante mille

²³⁹ *Ibid.*, 877-878.

²⁴⁰ Ms. N.A.F. 10.311. f° 146. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 952.)

francs dont son secrétaire gardait la fièvre. C'étaient les grosses sommes englouties, les petites sommes prises encore chaque jour et agrandissant le trou, qui la jetaient ainsi hors d'elle, comme si elle sentait là le ferment mauvais, où s'était décomposée son honnêteté. Aujourd'hui, la décomposition était faite, elle exécrait Pauline, de tout l'argent qu'elle lui devait²⁴¹.

La rancune de la tante est provoquée par le dilemme intime entre d'une part l'envie de se justifier et d'autre part le sentiment de sa culpabilité établie. Madame Chanteau se sent humiliée de devoir utiliser de la dot de la pupille par nécessité. Cependant, sa jalousie sournoise envers Pauline l'autorise, au fond d'elle, à dépenser excessivement cet argent. Plus tard l'accusation de Véronique sera particulièrement explicite : « ce qui n'empêchait pas ses mains crochues d'y creuser de jolis trous...²⁴² » En un sens, cet « émiettement moral », maladie purement psychologique, est plus grave que la maladie physique en raison du caractère lent et continu de son évolution. Afin de souligner encore l'importance du thème de « l'émiettement », il est intéressant de noter que la couverture du paquet des titres de Pauline avait plusieurs taches de graisse. L'avarice de Lisa Quenu du *Ventre de Paris* et la duperie de Madame Chanteau de *La Joie de vivre*, du moins au départ, proviennent non pas de la malveillance mais du souci de la gestion ménagère et des efforts consentis au profit de la famille. La présence des taches relie les deux romans comme si elle témoignait de l'égoïsme universel des ménagères bourgeoises, « honnêtes et propres ».

Au fur et à mesure que son fils accumule échec sur échec en dépensant la dot de Pauline, Madame Chanteau se montre opposée à leur mariage. Rappelons-nous la rude rencontre de Pauline et de sa tante, lorsqu'elle monte en courant dans l'escalier pour surprendre la trahison de Lazare et de Louise envers Pauline :

La jeune fille d'un élan arrivait au premier, lorsqu'elle se heurta contre sa tante. Celle-ci était là, debout, barrant le palier ainsi qu'une sentinelle, aux aguets depuis longtemps peut-être. [...] C'étaient un de ces accès de révolte furieuse, dont la tempête éclatait dans la douceur gaie de sa nature, et qui, tout enfant, la laissait comme morte. Depuis des années, elle se croyait guérie. Mais le souffle jaloux venait de la reprendre si rudement, qu'elle n'aurait pu s'arrêter, sans se briser elle-même²⁴³.

Cet événement inattendu qui ne dure qu'un instant, néanmoins, révèle les caractères ardents de ces deux femmes qui s'opposent. En effet, leurs vraies natures, impitoyables

²⁴¹ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 928.

²⁴² *Ibid.*, p. 955

²⁴³ *Ibid.*, pp. 944-945.

et refoulées ne sont pas sans rappeler le combat pour le « monopole du poupon²⁴⁴ », terme employé par Jean Borie pour figurer la relation qu'entretiennent celles-ci avec Lazare dans la cellule familiale. La friction entre Madame Chanteau et Pauline est d'autant plus complexe que la tante, rigide en apparence, dissimule un orgueil blessé par l'accumulation des dettes qu'elle doit à Pauline. À travers le rapport instable de ces deux femmes, Zola fixe son attention sur l'hostilité contre « autrui » qui existe dans l'intimité :

[...] mais le sourd travail qui émiettait en elle les bons sentiments, semblait arrivé à la période extrême de destruction ; et jamais elle n'avait paru si déséquilibrée, ravagée d'une telle fièvre nerveuse. [...] et elle s'imaginait qu'on la chassait aussi, qu'on jetait à la rue la joie et la fortune de la famille. La nuit, lorsqu'elle s'agitait dans un demi-sommeil plein de malaise, elle en venait à regretter que la mort ne les eût pas débarrassés de cette Pauline maudite. [...] En même temps, une sorte de réaction redoublait sa tendresse pour son fils²⁴⁵.

Cette espérance horrible de Madame Chanteau que Pauline meure montre suffisamment la position privilégiée que Lazare occupe dans son cœur. Cependant, Zola situe le point culminant de la lente dissolution du lien familial durant les derniers jours de vie de Madame Chanteau. Ce faisant, l'auteur ose nous montrer sans indulgence la décomposition effrayante du sentiment maternel qui va jusqu'à s'anéantir l'amour qu'elle porte à son fils unique. Dans son agonie mortelle, elle montre en effet une étrange indifférence à l'égard de Lazare en acceptant finalement les soins de sa nièce :

Dès ce moment, elle ne parla plus que rarement de son fils, malgré l'adoration qu'elle lui témoignait la veille encore. Il s'effaçait de son reste de vie, après avoir été la cause et le but de son existence entière. [...] Elle accepta les soins de sa nièce, sans paraître se rendre compte de la substitution [...] ²⁴⁶.

Elle cesse en quelque sorte d'être la « mère » de Lazare d'autant plus qu'elle montre aussi de la méfiance envers les autres membres de la famille. Le plus surprenant est que

²⁴⁴ Jean Borie fait une analyse convaincante du problème psychologique qui perce derrière la bonté et le dévouement de Pauline, en décodant les tactiques de Madame Chanteau et de Pauline : « La paix de l'intimité est trompeuse. Une lutte sourde fermente dans le gynécée. La stratégie de la femme est de prétendre être la seule, l'unique, l'élue. En réalité, il n'y a jamais une seule femme, elles sont toujours plusieurs, jalouses, rivales, amoureuses, s'arrachant l'enjeu du combat, l'enfant malade, et le réduisant en lambeaux. Elles se disputent des rôles variés, mais, à travers ces rôles et ces disputes, visent toujours le même butin dérisoire, le monopole du poupon [...]. » (Jean Borie, *Un Siècle démodé. Prophètes et réfractaires au XIX^e siècle*, Payot, 1989, p. 148.)

²⁴⁵ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 953.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 962.

Madame Chanteau est en même temps tourmentée sans cesse par la hantise d'être empoisonnée par Pauline qu'elle imagine assouvir une ultime et inévitable vengeance. Par conséquent, il nous est permis de qualifier cette affection maternelle d'égoïste, car finalement celle-ci est moins intense que l'atroce rivalité entre les deux femmes. En dépit de l'intimité, la famille est donc essentiellement une unité fragile, où chacun témoigne d'une indifférence à l'égard de l'autre, et ce même entre mère et fils. Devant cette réalité brutale, le sentiment d'impuissance augmente en Lazare, tandis que Pauline prend conscience qu'il lui est impossible de pardonner à sa tante sur son lit de mort. Au cours d'un interminable cauchemar durant la veillée lugubre, les rancunes, accompagnées du souffle omniprésent et incessant de la malade, redoublent du fait de la confiance de Véronique au sujet de la trahison de Madame Chanteau concernant sa fortune.

Le processus de déchéance de la puissance maternelle s'appuie sur la perte des souvenirs de Madame Chanteau depuis son mariage alors que la mémoire de sa jeunesse heureuse reste intacte. En fait, Zola décrit intensément la monstrueuse mentalité de la mère qui n'a plus de lien avec les contraintes de la vie quotidienne. Tout en reconstruisant ses histoires à sa convenance, la moribonde érige Pauline en traîtresse diabolique :

Son exécration et sa terreur de Pauline, peu à peu grandies depuis le jour où elle lui avait pris une première pièce de vingt francs, éclataient enfin dans le suprême détraquement de son mal, en un flot de paroles folles. [...]

— Eh bien ! c'est ce que tu veux, n'est-ce pas ? Va, je te connais, ton plan est arrêté depuis longtemps, tu es entrée ici dans l'unique but de nous assassiner et de nous dépouiller. Ton idée est d'avoir la maison, et je te gêne... Ah ! gueuse, j'aurais dû t'écraser le premier jour... Je te hais ! je te hais !²⁴⁷

À s'en tenir à cette expression décomposée de la maternité, il nous serait difficile de voir en Madame Chanteau simplement la mère morte de Zola. Dans ce dernier cri saisissant et suprêmement égoïste, cette mère furieuse révèle un aspect commun d'avec Tante Dide, accusatrice violente des siens dans *La Fortune des Rougon*. Néanmoins, tout en accusant Pauline dans un délire paranoïaque, Madame Chanteau finit par se jeter dans les bras de sa nièce détestée, et ce de manière inconsciente. Pauline serre douloureusement ce « tyran déchu » de la famille sur son cœur qui cesse de combattre

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 967.

contre l'abominable soupçon d'empoisonnement qu'elle a envers Pauline.

Ainsi, l'affreux portrait de Madame Chanteau décrit jusqu'au milieu du roman nous révèle-t-il une autorité maternelle envahie par une nature féminine féroce, ainsi que le côté terrifiant de la maternité, ou plutôt son absence et ses conséquences sur l'atmosphère jusque là paisible de la maison. Malgré tout, Pauline prend petit à petit la direction de la maison toute entière. Elle s'acharne alors à rétablir l'autorité maternelle « avec la maturité riante d'une bonne ménagère²⁴⁸ » qui emplit son cœur depuis son adolescence :

[...] mais elle se sentait plus mûre et plus libre pourtant, comme devenue tout à fait femme, en se voyant maîtresse de maison, sans comptes à rendre, suppliée par son oncle de tout régler et de ne jamais lui parler de rien. [...] Elle tenait donc la bourse commune, elle remplaçait sa tante, avec un bon sens pratique qui stupéfiait parfois les deux hommes²⁴⁹.

Pauline se montre alors capable de diriger son ménage sur le point de se déliter. Plus précisément, sa disponibilité lui permet de s'installer en tant que nouvelle « mère » de la maison. Par conséquent, le bonheur de tous devient le moteur de sa conduite afin de maintenir une relation familiale, si fragile soit-elle :

Cependant, Pauline restait la mère de son petit monde [...]. Elle arrivait à rire plus haut qu'eux, de ce beau rire sonore qui sonnait la santé et le courage de la vie, avec des notes limpides de clairon. La maison entière s'égayait. [...] il [Lazare] se récriait sur sa prudence, l'appelait « grand-mère », en façon de plaisanterie. Et le tapage recommençait, la maison retentissait d'une joie trop grosse, où l'on sentait l'angoisse d'une misère cachée²⁵⁰.

Les actions courageuses de Pauline n'ont que rarement pour fonction de faire le bien, et son rire haut résonne d'un creux dans la maison. Mais l'autorité qu'elle exerce en tant que maîtresse de maison ne console pas complètement la douleur de Lazare. Au contraire, son abnégation suscite ironiquement un étrange sentiment chez les autres d'autant que sa capacité de « bonne ménagère » ne coïncide pas forcément avec l'autorité maternelle. Assurément, le remplacement de Madame Chanteau par Pauline n'est pas une solution idéale pour la famille, bien que sa maturité semble suffisante pour remplir le rôle maternel.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 994.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 1017-1018.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 1028.

À travers *La Joie de vivre*, nous avons pris la mesure de l'autorité exercée par la « mère » dans la famille Chanteau, ainsi que l'évolution des rapports de force et de rivalité entre divers personnages féminins. Que ce soit de manière explicite ou implicite, la mère joue un rôle prépondérant au sein de la famille, elle qui a pour tâche de maintenir un équilibre au quotidien. Il est évident que le pouvoir « maternel » demande un positionnement autoritaire de la part de la personne qui se situe au centre du foyer. D'ailleurs, tout en s'armant de leur affection « maternelle », les femmes gravitent toujours autour de Lazare, fils unique de la famille, afin d'obtenir son amour. La relation entre ces femmes est toujours fondée sur une rivalité pouvant conduire à la haine, à l'instar de la relation ambiguë qui existe entre Pauline et Véronique et que nous étudierons plus loin.

VI. 1)-b) Représentation des maladies dans la famille

Après avoir étudié la nature des douleurs quotidiennes qui traversent la quiétude familiale, nous voudrions nous intéresser maintenant aux douleurs violentes dans la vie intime. Comme le montre la première « Ébauche » de Zola, le thème de la « douleur » et celui de la « mort » sont indissociablement liés dans *La Joie de vivre*, roman qui se veut en « réaction contre les romans antérieurs ». À travers la description des maladies qui se succèdent dans la famille Chanteau, c'est à l'importance « philosophique » de la douleur que s'intéresse Zola, même si le romancier ne se prive pas de représenter toute une série de scènes effrayantes de grandes douleurs qui stimulent tous les sens physiques des protagonistes. Tout au long de la série des *Rougon-Macquart*, Zola décrit à maintes reprises des scènes de maladie lorsque l'intrigue parvient à son point culminant afin de mettre en évidence la fatalité de la maladie héréditaire. Le romancier aborde les questions des pathologies dans les familles, même les pathologies plus lourdes, comme la névrose, la folie ou bien le suicide. On pourrait ainsi dresser un inventaire des maladies de la famille Rougon-Macquart, en citant l'alcoolisme de Gervaise à la fin de *L'Assommoir*, la tuberculose pulmonaire de Jeanne dans *Une Page*

d'amour, ou encore la décomposition abominable du masque mortuaire de Nana qui succombe à la variole dans les dernières pages de *Nana*.

Comme c'était déjà le cas avec les romans antérieurs, le lecteur trouve plusieurs scènes morbides dans *La Joie de vivre*. De fait, parmi les onze chapitres qui composent ce roman, les chapitres IV et VI comportent de longues et abondantes descriptions des maladies mortelles de Pauline et de Madame Chanteau, sans évoquer précisément les lamentations désespérées de Monsieur Chanteau sans cesse décrites dans le drame. Il va sans dire que Lazare est plus malade que les autres au niveau psychologique même si sa bonne constitution physique ne le laisse en rien transparaitre. Autant dire que la maladie fait partie de la vie quotidienne chez les Chanteau. Mais, à la différence des romans précédemment cités, c'est plutôt Pauline qui se charge du rôle de l'infirmière dans la famille Chanteau – famille qui se situe hors de la filiation des Rougon-Macquart. Tout au début du roman, Véronique réproouve les plaintes habituelles et larmoyantes de Monsieur Chanteau qui bouleversent la maison entière lors de ses accès de goutte. Dès son troisième jour dans la famille Chanteau, Pauline armée de sa gentillesse souriante, s'occupe de soigner son oncle au rez-de-chaussée, et elle accepte courageusement l'égoïsme du malade. Cette bataille contre la maladie est une première étape de sa lutte contre toutes les douleurs qui poussent la famille à la déchéance physique et morale.

Or, l'apparition de la maladie dans cette maison fermée trouble l'ambiance conviviale et l'intimité rassurante. Par conséquent, l'escalier symbolise les mouvements d'ascension et de descente de l'état des personnages face à la maladie. Madame Chanteau, Lazare et Louise remontent violemment chez eux en évitant le désarroi dans lequel les crises de goutte jettent la famille, tandis que Pauline est forcée de descendre dans la chambre de son oncle afin de soulager sa souffrance :

Le jour où l'accès de Chanteau fut à son paroxysme, la maison entière trembla de ses cris. C'était des lamentations, longues, déchirées, pareilles aux hurlements d'une bête qu'on égorge. [...] On l'entendit, à l'étage supérieur, fermer sa porte violemment, tandis que son fils et la jeune fille montaient plus haut²⁵¹.

De fait, l'intérieur de la chambre du malade devient un espace étouffant enveloppé de sinistres ténèbres dues à l'absence d'activité. La misère de la maladie qui décompose

²⁵¹ *Ibid.*, p. 943.

l'intimité transforme ainsi la maison en un « vrai hôpital ²⁵² » ou en une « ambulance ²⁵³ », où la vie lutte péniblement contre la mort. Cette métaphore militaire réapparaît au moment de l'accouchement de Louise : « Bientôt, la chambre, encombrée de ces linges, barrée par le lit, prit l'air d'une ambulance, installée à la hâte, dans l'attente d'une bataille ²⁵⁴. »

Pour cette raison, il semble vain de s'enfermer dans l'espace intime comme dans un abri, puisque la porte entrouverte de la chambre du malade permet à l'atmosphère néfaste d'envahir le territoire de chacun, obligeant ainsi tous les habitants à sentir la présence de cette douleur. Prenons par exemple, le chapitre VI, consacré à la description de la mort de Madame Chanteau, due à une hydropisie imprévue. La maison est remplie des râles de la mère qui exacerbent les sensations auditives de Lazare et aggravant sa dépression nerveuse :

Le souffle de sa mère moribonde était dans ses oreilles, ce souffle devenu si fort, que, depuis deux jours, il l'entendait de chaque marche de l'escalier, où il ne se risquait plus sans presser le pas. Toute la maison semblait l'exhaler comme une plainte, il croyait en être remué dans son lit. [...] quand il rentrait se coucher, laissait sa porte ouverte, car il avait le besoin d'entendre ce râle, c'était une obsession qui le poursuivait, jusque dans les somnolences où il glissait enfin, au petit jour ²⁵⁵.

Ainsi, plus la chambre de la malade exerce une influence sinistre sur Lazare, plus il se sent opprèsé par une inquiétude malsaine lorsqu'il se trouve dans sa chambre. L'espace intime devient ainsi un lieu oppressant, qui n'offre aucun répit à la famille. Généralement, les personnages réussissent à trouver un espace solitaire dans la maison, mais ils sont très vite confrontés à l'inutilité de se renfermer dans la chambre à cause de l'intrusion de la douleur et surtout de la mort, comme nous le révèle la veillée morbide autour de Madame Chanteau :

Personne ne put dormir, les portes restaient ouvertes, des bougies allumées traînaient sur les marches et sur les meubles ; tandis qu'une odeur de phénol avait envahi jusqu'aux pièces écartées. Tous en étaient à cette courbature de la douleur, la bouche empâtée, les yeux troubles ; et ils n'avaient plus que le sourd besoin de ressaisir la vie ²⁵⁶.

²⁵² *Ibid.*, p. 938.

²⁵³ *Ibid.*, p. 959.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 1087.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 974-975.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 981.

En fin de compte, il y a toujours, tout au long du roman, une préférence accordée à la « douleur » et à la « mort » plutôt qu'à la vie, compensée elle-même de justesse et en partie seulement par Pauline qui sauve la vie du nouveau-né. La maladie dans la famille devient l'amorce d'un changement où la « vie intime » prend le sens d'une confrontation de chacun à la douleur « intime ». En effet, la maladie est un processus permettant de se plonger dans les profondeurs du « moi ». En bref, la description douloureuse de la maladie attire notre attention par son caractère introspectif, révélateur des problèmes psychologiques. Pour cette raison, il ne suffit pas de retracer ce qui se passe à l'intérieur de la chambre du malade, mais il faut aborder la psychologie des personnages souffrants afin d'éclairer l'idée dominante de ce roman, la lutte de la vie contre la mort.

L'approche de la mort est donc représentée comme une expérience intériorisée, focalisée sur l'impuissance de l'humanité face à la fatalité de la mort. Plus précisément encore, on assiste ici à une remise en question de la douleur psychologique face au décès d'un parent. Lazare est désespéré face à l'absence de remède miraculeux contre le mal de Madame Chanteau. Placé devant la perspective d'assister en simple spectateur à l'évolution de la maladie, ce dernier perd tout son courage et il avoue pathétiquement son impuissance à Véronique : « C'est peut-être parce que c'est maman, mais je ne peux pas... Quand je la vois avec ses jambes, en me disant qu'elle est perdue, il y a quelque chose qui se casse dans mon estomac, je crierais comme une bête, si je ne me sauvais de la chambre²⁵⁷. »

La mort de la mère placée au beau milieu de ce roman est un tournant décisif pour Lazare, car désormais ce souvenir douloureux le ramène à des obsessions récurrentes et inattendues. La mort du fidèle Mathieu après une agonie douloureuse, par exemple, déchire encore son cœur :

Cette mort réveillait les autres morts, le déchirement n'avait pas été plus cruel, lorsqu'il avait traversé la cour, derrière le cercueil de sa mère. Quelque chose d'elle s'en allait de nouveau, il achevait de la perdre. Les mois de douleur cachée renaissaient, ses nuits troublées de cauchemars, ses promenades au petit cimetière, son épouvante devant l'éternité du jamais plus. [...] Sans chercher à consoler Lazare, elle eut un geste découragé, car elle se sentait inutile et impuissante²⁵⁸.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 963.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 1014.

Même la mort d'un chien se fait le reflet, pour ce héros traumatisé, de la perte de sa mère. Dans cette occurrence, l'amour physique ne peut pas remplacer l'amour filial. Pauline reste impuissante devant son chagrin malgré son amour presque maternel pour Lazare, et elle souffre doublement de cette cruelle réalité. Nous pouvons voir ainsi comment l'enchaînement des douleurs morales est établi à travers les morts successives.

Tout au long du roman, les personnages sont contraints sans relâche de ressentir la douleur physique. Ainsi, dans la scène de l'accouchement de Louise, nous remarquons que l'arrivée d'une nouvelle vie n'est pas conçue comme un événement attendu, mais est au contraire l'occasion de souligner l'absurdité des douleurs liées à l'enfantement :

La bougie, laissée en bas, éclairait la cage de l'escalier d'une lueur de veilleuse, coupée d'ombres bizarres ; et ils se tenaient là, l'un adossé au mur, l'autre à la rampe, face à face, immobiles et silencieux. Leurs oreilles se tendaient vers la chambre. Des plaintes vagues en sortaient toujours, il y eut deux cris déchirants²⁵⁹.

La maison s'enfonce dans un « silence de mort » et Lazare et Pauline frissonnent de l'absence de cris et de bruits. La douleur de l'accouchement est ainsi représentée comme une expérience fait côtoyer la mort. Cette douleur physique de Louise ne peut en effet être partagée avec les autres, en particulier avec Pauline qui est alors toujours vierge. Selon l'avis de la sage-femme, « la douleur était nécessaire, jamais une femme endormie n'était capable d'un aussi bon travail qu'une femme éveillée²⁶⁰ ». Cependant, en présence des douleurs de l'enfantement de Louise, Pauline et Lazare montrent une attitude parfaitement opposée :

Pauline avait lu le contraire. Elle ne répondait pas, le cœur noyé de compassion devant le ravage du mal, qui anéantissait peu à peu Louise et faisait de sa grâce, de son charme de blonde délicate, un épouvantable objet de pitié. Et il y avait en elle une colère contre la douleur, un besoin de supprimer, qui la lui aurait fait combattre comme une ennemie, si elle en avait connu les moyens²⁶¹.

Lazare, la tête tournée contre le mur, éclata en sanglots. Il y avait en lui un immense désespoir, l'idée qu'il aurait mieux valu mourir tous, que de vivre encore, après de telles souffrances. Cet être qui naissait, le rendait triste jusqu'à la mort²⁶².

Cette scène va changer définitivement le destin de ces deux personnages : Pauline se

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 1084.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 1088.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 1088.

²⁶² *Ibid.*, p. 1100.

dévoue résolument à sauver son ancienne rivale de la douleur physique en refoulant sa propre douleur morale ; tandis que Lazare, père de l'enfant, ne peut même pas regarder son épouse en face à cause de la douleur qu'elle éprouve. Alors il détourne les yeux pour s'évader de la réalité. En d'autres termes, alors que l'une essaie de briser l'enchaînement des douleurs de l'accouchement, l'autre reste trop attaché à son « moi » et n'arrive pas à vaincre sa terreur de la mort. Leurs comportements différents face à la douleur physique des autres symbolisent non pas la lutte solidaire de la famille mais une lutte absolument solitaire pour surmonter la douleur humaine qui les tenaille. Pourtant, grâce au dévouement de Pauline, la maison échappe à une crise plus grande après la bataille douloureuse :

Ils échangèrent un baiser, devant le pauvre petit être qui semblait assoupi; et c'était un baiser de frère et de sœur, où il n'y avait plus rien du coup de désir dont ils brûlaient encore la veille. [...] On avait ouvert légèrement la fenêtre, pour chasser l'odeur du sang ; et une fraîcheur délicieuse, un souffle de vie montait avec la marée haute²⁶³.

Pauline et Lazare échangent ainsi un baiser solidaire et innocent dans l'ancienne chambre de Madame Chanteau dans laquelle le fils de Lazare échappe à la mort. À ce moment, la maison est libérée du sinistre silence et s'ouvre vers le monde extérieur pour dissiper l'ombre de la mort refoulée. Toute la famille revient à la table de la salle-à-manger, espace collectif, pour reprendre son rythme de vie habituel.

Il convient de récapituler le système fondamental de *La Joie de vivre*, considéré jusqu'à présent comme un roman « intime ». En fin de compte, l'océan immense et le microcosme du foyer sont tous deux souvent représentés comme un champ de bataille où la famille s'engage dans des luttes. Tout se passe comme si le signe prémonitoire de l'orage dans les premières pages se réalisait. La vie intérieure de la maison et l'environnement extérieur des personnages sont donc fortement liés. Le mouvement cyclique devient alors le caractère essentiel du style de ce roman, qui est ainsi fondamentalement rattaché au cycle de la vie et de la mort²⁶⁴. Malgré leurs expériences

²⁶³ *Ibid.*, pp. 1105-1106.

²⁶⁴ Auguste Dezalay écrit ainsi de manière très éloquente au sujet de la problématique du cycle dans *La Joie de vivre* : « Il s'agit d'abord de rythmes existentiels qui s'entrelacent dans tout le roman : les mouvements périodiques des marées, qui lancent la mer à l'assaut du village, les alternances cyclothymiques du tempérament de Lazare, qui le font passer par des crises d'humeur noire et de pessimisme profond, enfin la régularité des "règles" de la physiologie. » (Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck, 1983, p. 324.)

décourageantes et douloureuses, ni Lazare ni Pauline ne peuvent quitter délibérément cette maison, même s'ils en ont eu l'idée à plusieurs reprises. La maison s'impose donc comme une sorte de champ magnétique qui retient les membres de la famille, et ne les libère jamais entièrement de sa forte attraction²⁶⁵.

VI. 2) Les discordances à l'intérieur du « ménage à trois » dans *L'Œuvre*

L'analyse des souffrances du quotidien en apparence médiocre des personnages a montré l'essentielle fragilité du groupe familial de *La Joie de vivre*. Il paraît intéressant d'examiner les diverses représentations de la vie conjugale des artistes dans *L'Œuvre* aussi. Certes, ce roman sur l'art ne vise pas à illustrer le drame qui se déroule au sein du microcosme familial bourgeois, comme décrit dans *La Conquête de Plassans*, *Une page d'amour* ou bien *Pot-Bouille*. Mais Zola dépeint la dispersion graduelle du groupe « Plein air » suite du mariage de ses membres, et le drame s'oriente alors vers des problèmes conjugaux. En somme, ce « roman intime », fondé sur les expériences vécues par l'auteur, présente des thèmes cohérents avec les autres volumes de la série.

Même si l'auteur illustre les diverses scènes de la vie artistique du XIX^e siècle, ce dernier ne néglige pas pour autant le leitmotiv de la construction et de la décomposition du lien familial entre les personnages. Zola se focalise particulièrement sur la représentation du contraste entre deux vies conjugales : le ménage de Claude et Christine, couple bohème qui reflète la jeunesse de l'auteur dans les années 1860, et celui de Sandoz et Henriette, couple embourgeoisé dont le modèle est évidemment la situation familiale de Zola et d'Alexandrine à partir des années 1880. Tout au long de l'intrigue, le destin de Claude et celui de Sandoz prennent deux chemins différents et

²⁶⁵ Reprenons encore la remarque d'Olivier Lumbroso sur la signification symbolique accordée à la maison : « Elle [la maison] devient l'espace expressionniste de la psyché, espace du souvenir, du remords et de l'absence : espaces d' "Enchaînés" et de "Revenants". » (Olivier Lumbroso, *op. cit.*, p. 446.)

littéralement opposés. Le lecteur retrouve donc l'image du jeune Zola, enthousiaste et révolutionnaire, et celle du Zola âgé, fatigué et pessimiste dans *L'Œuvre*.

VI. 2)-a) Le « ménage à trois » symbolique dans l'atelier de Claude

Nous voudrions tout d'abord analyser la vie commune de Claude et de Christine pour interpréter le dilemme intime de l'artiste de génie qui est tiraillé entre son amour charnel pour Christine et sa passion pour l'art. À travers les scènes d'atelier décrites au début du roman, Zola souligne à plusieurs reprises l'aspect misérable de la vie bohémienne des artistes. Claude est parfois obligé de manger les denrées utilisées comme modèle pour les « natures mortes », apportées par le père Malgras, marchand d'art, lors de ses commandes de toiles. Tandis que Mahoudeau, le sculpteur, manque parfois de charbon pour chauffer son atelier. Claude arrive pourtant à prendre conscience des bonheurs de l'intimité grâce à Christine, dont la fraîche beauté le fascine profondément. Christine, quant à elle, s'occupe du ménage pour nettoyer et ranger l'atelier. Cependant, Claude est complètement abattu par le résultat décevant de son premier « Salon des Refusés » où son grand tableau intitulé *Plein air* est confronté aux railleries du public. Christine, attendrie par le chagrin de ce dernier, finit par s'abandonner à ce peintre humilié.

Le chapitre VI est ainsi consacré à la description de la fuite du couple dans un petit village, Bennecourt, où Claude reprend des forces loin de la vie trépidante de Paris. Ils louent une vaste maison de campagne, devant laquelle se trouve un jardin abandonné, planté d'abricotiers et de rosiers géants : « Ah ! partir, partir sans perdre une heure, vivre au bout de la terre, dans la douceur de leur jeune ménage !²⁶⁶ » Claude explore ensuite les divers aspects du paysage naturel à travers leur « escapade » à la campagne. Il accepte même de renoncer provisoirement à son travail et s'enivre de l'amour de Christine devant un paysage si pittoresque :

²⁶⁶ *L'Œuvre, RM*, t.IV, p. 145.

Pendant toute la saison chaude, il n'eut ainsi que des velléités, des bouts de tableau ébauchés à peine, quittés au moindre prétexte, sans un effort de persévérance. Sa passion de travail, cette fièvre de jadis qui le mettait debout dès l'aube, bataillant contre la peinture rebelle, semblait s'en être allée, dans une réaction d'indifférence et de paresse ; et, délicieusement, comme après les grandes maladies, il végétait, il goûtait la joie unique de vivre par toutes les fonctions de son corps²⁶⁷.

Cependant, Zola décrit non seulement l'ambiance affective de l'intimité, mais également le caractère éphémère de ce bien-être. D'ailleurs, malgré sa féminité, Christine est fortement embarrassée face à sa grossesse, dont elle ne s'aperçoit qu'au bout du troisième mois de leur séjour à Bennecourt. Ni Claude ni Christine ne semblent estimer cet événement à sa juste valeur, le considérant plutôt comme quelque chose d'importun :

Puis, ils se raisonnèrent, sans joie pourtant, lui troublé de ce petit être qui allait venir compliquer l'existence, elle saisie d'une angoisse qu'elle ne s'expliquait pas, comme si elle eût craint que cet accident-là ne fût la fin de leur grand amour. [...] Jamais il n'avait voulu ce ménage, même avec elle ; il en aurait eu l'horreur, si on l'avait consulté ; et ça s'était fait cependant, et ça n'était plus à défaire ; car, sans parler de l'enfant, il était de ceux qui n'ont point le courage de rompre²⁶⁸.

Remarquons à quel point Christine ignore sa maternité et son rôle de mère, même après l'accouchement, événement qui la laisse dans une grande perplexité. Christine est maladroite et est incapable de remplir son rôle de « maîtresse de maison ». Par conséquent, la naissance du petit Jacques n'a pas lieu dans une atmosphère familiale, chaleureuse et joyeuse :

La maternité ne poussait pas en elle, malgré son bon cœur et ses désolations au moindre bobo ; [...] Elle n'était qu'amante, elle aurait donné vingt fois le fils pour l'époux. Une ardeur même l'avait reprise après la délivrance, une sève remontante d'amoureuse qui se retrouve, avec sa taille libre, sa beauté refléurie. Jamais sa chair de passion ne s'était offerte dans un tel frisson de désir²⁶⁹.

Notons que la présence de Jacques, qui est plutôt perçue comme un désagrément, n'arrive même pas à combler la solitude de leur vie campagnarde. Christine n'éprouve pas la joie d'être mère et demeure l'amante de Claude. À la différence de Pauline de *La Joie de vivre*, héroïne indépendante et vigoureuse qui s'occupe assidûment des soins du ménage, Christine désire plutôt attirer l'attention de son amant. De fait, l'auteur dépeint

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 151-152.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 153.

rarement la relation entre Christine et Jacques comme une relation d'affection : « Souvent, sa mère ne savait plus par quel bout le prendre, pour le nettoyer un peu ; et, lorsqu'elle le voyait bien manger, bien dormir, elle ne s'en préoccupait pas autrement, elle réservait ses tendresses inquiètes pour son autre grand enfant d'artiste, son cher homme, dont les humeurs noires l'emplissaient d'angoisse²⁷⁰. » L'intimité illusoire de Bennecourt semble donc annoncer l'enchaînement des conflits du couple dont les efforts se soldent toujours par un échec.

Il paraît intéressant en même temps de remarquer l'étrange « rivalité » qu'éprouve Christine envers la représentation d'une femme nue dans le tableau *Plein air* et dont elle semble être le modèle. Cette « rivalité », qui se révélait déjà avant leur fuite à Bennecourt, devient peu à peu un obstacle majeur dans leur vie de couple. Tout en indiquant l'originalité de l'œuvre de Claude, Zola met l'accent sur l'hostilité de Christine envers sa propre image :

Cette fille nue avait son visage, et une révolte la soulevait, comme si elle avait eu son corps, comme si, brutalement, l'on eût déshabillé là toute sa nudité de vierge. Elle était surtout blessée par l'emportement de la peinture, si rude, qu'elle s'en trouvait violentée, la chair meurtrie. Cette peinture, elle ne la comprenait pas, elle la jugeait exécration, elle se sentait contre elle une haine, la haine instinctive d'une ennemie²⁷¹.

Évidemment, la femme nue dans la toile incarne un idéal de beauté féminine pour Claude, idéal inspiré par la chair de Christine. C'est ainsi que Christine devine au premier abord le charme ravissant de la représentation de sa nudité avant d'être torturée par sa première crise de jalousie :

Pourquoi donc laisser une rivale donner son corps, quand elle avait déjà donné sa face ? Elle voulait être là tout entière, chez elle, dans sa tendresse, en comprenant enfin quel malaise jaloux ce monstre bâtard lui causait depuis longtemps. Et toujours muette, nue et vierge, elle se coucha sur le divan, prit la pose, un bras sous la tête, les yeux fermés²⁷².

Notons que la jalousie de Christine est d'abord suscitée par la présence d'autres filles qui aident Claude à achever son œuvre. La cause de sa jalousie se révélera pourtant durant leur séjour à Bennecourt. Claude est hanté par l'idée de peindre une femme habillée en plein soleil. Par complaisance, Christine se charge du rôle de modèle, sans

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 166.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 92-93.

²⁷² *Ibid.*, pp. 114-115.

présager qu'elle crée elle-même l'objet de sa jalousie : « Et, dès ce moment, sa femme fut sa victime, d'ailleurs complaisante, heureuse de lui faire plaisir, sans comprendre encore quelle rivale terrible elle se donnait²⁷³. » Soulignons que l'auteur suggère la naissance d'une « rivale terrible », créée par Claude en échange du sacrifice de Christine, « victime » de la création artistique. Au fur et à mesure, le charme de la vie campagnarde se fane et le peintre commence à regretter le milieu artistique parisien :

Il restait assombri devant le feu, il ne parlait jamais de Paris, mais la ville se dressait là-bas, à l'horizon, la ville d'hiver avec son gaz qui flambait dès cinq heures, ses réunions d'amis se fouettant d'émulation, sa vie de production ardente que même les glaces de décembre ne ralentissaient pas²⁷⁴.

Cette frustration éprouvée par Claude, Christine ne sait comment la satisfaire. De plus, comme la routine paisible de Bennecourt est perturbée par la naissance de Jacques, le peintre est de nouveau attiré par la vie animée de Paris, malgré ses expériences décevantes d'autrefois. Même si Christine est attachée à la solitude tranquille de la campagne, elle accepte de retourner à Paris, permettant ainsi à Claude de choisir le milieu artistique. Elle commence cependant à éprouver une rancœur secrète pour ce travail qui menace de détruire leur intimité :

Elle revint seule dans la maison, elle la trouva complètement vide et se mit à pleurer : c'était une sensation d'arrachement, quelque chose d'elle-même qu'elle laissait, sans pouvoir dire quoi. Comme elle serait volontiers restée ! quel ardent désir elle avait de vivre toujours là, elle qui venait d'exiger ce départ, ce retour dans la ville de passion, où elle sentait une rivale !²⁷⁵

Au bout de quatre ans, Claude revient ainsi à Paris et installe son atelier dans le quartier des Batignolles. Le couple est forcé de se contenter d'un petit atelier incommode, à l'intérieur duquel il n'existe qu'une salle commune, sans frontière précise entre l'espace de création et la salle à manger. Malgré les efforts de Christine pour tenir l'atelier propre et ordonné, sa petitesse dont le vitrage « ne laiss[e] tomber qu'une lumière verdâtre de cave²⁷⁶ » devient un véritable obstacle au travail artistique. Claude s'irrite peu à peu de la promiscuité inévitable de la vie quotidienne. Zola le décrit ensuite errant, saisi du regret de la disparition d'un espace de retrait, indispensable à toute création.

²⁷³ *Ibid.*, p. 153.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 156.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 168.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 203.

Découragée par son impuissance à égayer le foyer, Christine finit par comprendre que la création est la seule et unique préoccupation de son amant :

Christine, alors, souffrait avec Claude. Elle avait partagé ses espoirs, très brave, égayant l'atelier de son activité de ménagère ; et, maintenant, elle s'asseyait, découragée quand elle le voyait sans force²⁷⁷.

La description de l'atelier de la rue Douai illustre donc la difficulté du couple de se ménager un foyer. Nous avons signalé à plusieurs reprises l'ambivalence de l'« intimité », à la fois réconfortante et dangereuse dans *Les Rougon-Macquart*. De la même manière, l'intimité décrite dans *L'Œuvre* est mise en danger par la présence de la « rivale » de Christine au sein de la famille et est le point de départ de la rupture que subit le ménage :

À cette époque, son cœur s'ouvrit, plus large, et une mère se dégaga de l'amante. Cette maternité pour son grand enfant d'artiste était faite de la pitié vague et infinie qui l'attendrissait, de la faiblesse illogique où elle [Christine] le voyait tomber à chaque heure, des pardons continuels qu'elle était forcée de lui accorder. [...] Seul, le petit Jacques eut à pâtir de ce déplacement de tendresse. Elle le négligeait davantage, la chair restée muette pour lui, ne s'étant éveillée à la maternité que par l'amour. C'était l'homme adoré, désiré, qui devenait son enfant ; et l'autre, le pauvre être, demeurait un simple témoignage de leur grande passion d'autrefois²⁷⁸.

En dépit de son désir de plaire à Claude, Christine se sent de plus en plus étrangère, cernée par son enfant agité et les difficultés financières. À cet égard, il convient de souligner l'ambiguïté de la relation entre Claude et Christine, que traduit le perpétuel ajournement de leur mariage.

Même si Claude se démarque de la morale bourgeoise, le mariage devient la solution pour régler une inquiétude quotidienne : l'ambiguïté du statut social de Christine. Sur les conseils de Sandoz, Claude met un terme à ses longues années de concubinage avec elle, en lui donnant le statut de « femme légitime ». Souvenons-nous de la scène de leur mariage à la mairie, sans atmosphère solennelle ni religieuse, décrite comme une cérémonie expédiée de quelques minutes : « Le maire ânonnait, les deux époux dirent le “oui” sacramentel d'une voix brève ; tandis que les témoins s'émerveillaient du mauvais goût de la salle. Dehors, Claude reprit le bras de Christine,

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 208.

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 208-209.

et ce fut tout²⁷⁹. » Contre toute attente, le mariage n'est finalement pas la solution idéale envisagée par les deux concubins. Plus paradoxalement encore, cette procédure de mariage achève de gâcher tout plaisir sensuel de leur vie conjugale :

Il l'avait prise, elle s'abandonna. Mais ils eurent beau s'étreindre, la passion était morte. Ils le comprirent, quand ils se lâchèrent et qu'ils se retrouvèrent étendus côte à côte, étrangers désormais, avec cette sensation d'un obstacle entre eux, d'un autre corps, dont le froid les avait déjà effleurés, certains jours, dès le début ardent de leur liaison. Jamais plus, maintenant, ils ne se pénétraient. Il y avait là quelque chose d'irréparable, une cassure, un vide qui s'était produit. L'épouse diminuait l'amante, cette formalité du mariage semblait avoir tué l'amour²⁸⁰.

Désormais, la rupture est perceptible, et, inévitablement, l'intimité familiale est dénaturée, son atmosphère devenant pénible. Ironiquement, ces jeunes époux ne peuvent construire leur vie familiale qu'à partir du refroidissement de leur passion. Assurément, la vie conjugale de cet artiste attire notre attention par son caractère autodestructeur vis-à-vis des plaisirs quotidiens, qui fait écho au thème de l'intimité familiale, fragile et menacée dans *Les Rougon-Macquart*. Il convient pourtant de noter que le problème essentiel du ménage de Claude et Christine n'est pas en fait l'affaiblissement de leur amour charnel, mais plutôt la prépondérance de l'art dans leur vie commune.

En fin de compte, ce mariage « raté » finit par prendre une tournure étrange au sein de l'atelier où la vie conjugale se concentre sur la création artistique. Depuis leur installation dans le nouvel atelier, plus vaste, rue Tourlaque, Claude sombre davantage dans la solitude de son travail, délaissant sa famille et obligeant Christine à poser. Cette dernière s'efforcera alors de rétablir vainement la tranquillité quotidienne, l'ordre et la propreté d'autrefois qui se délitent lentement. En réalité, tout le train-train quotidien, les habitudes du foyer auxquelles Christine est attachée, aggravent l'irritation de Claude. Navrée de l'éloignement de son mari depuis le mariage, Christine est convaincue de l'inanité de ses efforts pour rivaliser avec l'Art. À l'égard de ses soucis financiers, les poses exigées par Claude exercent une influence misérable sur la vie quotidienne :

La bonne vie à deux avait cessé, un ménage à trois semblait se faire, comme s'il eût introduit dans la maison une maîtresse, cette femme qu'il peignait d'après elle ! Le tableau immense se dressait entre eux, les séparait d'une muraille infranchissable ; et

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 226.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 229-230.

c'était au-delà qu'il vivait, avec l'autre. Elle en devenait folle, jalouse de ce dédoublement de sa personne, comprenant la misère d'une telle souffrance, n'osant avouer son mal dont il l'aurait plaisantée. [...] N'était-ce donc pas de l'amour, cela ? et quelle souffrance de prêter sa chair, pour que l'autre naquît, pour que le cauchemar de cette rivale les hantât, fût toujours entre eux, plus puissant que le réel, dans l'atelier, à table, au lit, partout !²⁸¹

Toutes les allusions au « ménage à trois » convergent ainsi vers la représentation de cette « Femme » dont la présence sur la toile fragilise le lien familial. Christine est ainsi tourmentée par ce malaise inconnu à l'égard de cette « rivale », qui va empirer au fur et à mesure. Cette jalousie n'est pas propre à sa personnalité mais émane plutôt de son sentiment d'impuissance face aux mystères de l'inspiration artistique qu'elle ne maîtrise pas. Tout en essayant vainement de ramener son mari à elle, Christine sent qu'il préfère son image dans la toile à elle-même. L'hostilité de Christine envers sa « rivale » devient ainsi la clef du drame qui se dessine au sein du couple. Malgré son désir d'être une bonne maîtresse de maison, elle renonce petit à petit aux obligations ménagères. La pauvreté du foyer, abandonné par Christine, devenue lasse et indifférente, remue profondément Sandoz :

Jamais elle ne l'avait ému à ce point, avec son affaissement de femme délaissée, ses gestes las, sa parole lente, son insouciance de tout ce qui n'était pas la passion dont elle brûlait. Depuis une semaine peut-être, elle ne rangeait plus une chaise, n'essuyait plus un meuble, laissant s'accomplir la débâcle du ménage, ayant à peine la force de se mouvoir elle-même. Et c'était à serrer le cœur, sous la lumière crue de la grande baie, cette misère culbutant dans la saleté, cette sorte de hangar mal crépi, nu et encombré de désordre, où l'on grelottait de tristesse, malgré la claire après-midi de février²⁸².

Comme nous l'avons signalé dans la partie précédente, les scènes de « ménage à trois » abondent dans *Les Rougon-Macquart*. Force est de constater que le « ménage à trois » est un thème fondamental pour l'auteur qui creuse constamment la problématique de l'intimité dans la vie familiale. Néanmoins, la description du « ménage à trois » dans *L'Œuvre* illustre particulièrement l'incompatibilité entre la poursuite d'un idéal artistique et une vie familiale paisible.

À la différence des scènes tragiques décrites dans *Les Rougon-Macquart*, qui résultent souvent de la revendication des personnages du « chez-soi », la fragilité de

²⁸¹ *Ibid.*, p. 244.

²⁸² *Ibid.*, pp. 257-258.

l'intimité familiale dans *L'Œuvre* est plutôt due à la préoccupation excessive de Claude pour la création artistique. Tout en illustrant des problèmes classiques de la vie conjugale que sont par exemple les soucis financiers, la jalousie ou le déclin du désir charnel, Zola souligne l'impuissance de Christine face à la lutte solitaire de l'artiste.

VI. 2)-b) Le « dîner du jeudi » chez Sandoz : la décomposition du groupe « Plein air »

Comme nous l'avons montré plus haut, Zola reprend le thème de la fragilité de la vie conjugale à divers moments de l'évolution des protagonistes de *L'Œuvre*. C'est ainsi qu'on constate à quel point l'auteur développe la lutte solitaire de Claude au contraire des autres membres du groupe « Plein air ». Nous voudrions désormais nous intéresser ici aux échecs de la vie conjugale des autres membres du groupe « Plein air » afin de mieux prendre la mesure de la difficulté qu'éprouvent les protagonistes pour concilier l'idéal artistique et une réalité qui les décourage.

Rappelons que les artistes dépeints dans *L'Œuvre* peuvent être associés à des portraits de peintres contemporains de Zola. On peut établir ainsi un inventaire des modèles de personnages qui comprend non seulement Cézanne, mais également Manet, Monet, Guillemet ou bien Pissarro. Dans le chapitre III, Zola fait référence à l'époque où il s'est engagé dans un mouvement novateur de l'art moderne français, surtout à travers son amitié nouée avec Édouard Manet. La première moitié de *L'Œuvre* puise donc son inspiration dans les premiers combats du « Zola journaliste » contre le public et la critique dans les années 1860. Installé dans un quartier des Batignolles en 1867, Zola commence à fréquenter le café Guerbois, où se réunissent de futurs « impressionnistes » autour de Manet. Évidemment, le milieu artistique du quartier lui plaît, et chaque jeudi soir, il tient table ouverte dans son petit appartement. Zola transpose les discussions animées des artistes au café Guerbois dans *L'Œuvre*, en modifiant simplement le nom du groupe et celui du lieu : le groupe « Plein air » et le café Baudequin. Ses expériences en tant que journaliste se reflètent dans le personnage de Jory, fils d'un magistrat de Plassans, qui écrit une série de critiques d'art dans un

journal intitulé le *Tambour*. Son article tapageur sur l'œuvre de Claude suscite un scandale énorme à Paris et l'élève au titre de chef du groupe « Plein air ». Tandis que Gagnière, présenté comme un « porte-parole » de Zola, amateur de musique, prononce une harangue sur l'histoire de la musique d'Haydn à Berlioz et Wagner à la table du café Baudequin.

Le portrait des artistes est présenté du point de vue de Claude, traversant Paris et passant dans les ateliers de ses amis, au café Baudequin et à la maison de Sandoz. La solidarité du groupe « Plein air » se développe notamment avec les soirées intimes chez Sandoz. Souvenons-nous que dans les drames bourgeois, Zola décrit maintes fois des scènes de repas familial partagé avec des amis pour souligner l'atmosphère conviviale de l'« intimité mutuelle ». Sandoz, qui habite dans un logement modeste rue d'Enfer, y reçoit chaque jeudi les camarades de Plassans, d'autres artistes connus à Paris, animés par la même passion du renouvellement et de la quête de vérité artistique. Enivrés par l'enthousiasme de la jeunesse, les membres du groupe « Plein air » débattent entre eux de leur futur dévouement pour conquérir le public. Claude exprime ses critiques envers l'Académie en affirmant sa propre vision de l'art :

Déjà Claude, en chef accepté, sonnait la victoire, distribuait des couronnes. Fagerolles lui-même, malgré sa blague de Parisien, croyait à la nécessité d'être une armée ; tandis que, plus épais d'appétits, mal débarbouillé de sa province, Jory se dépensait en camaraderie utile, prenant au vol des phrases, préparant là ses articles. Et Mahoudeau exagérait ses brutalités voulues, les mains convulsées, ainsi qu'un geindre dont les poings pétriraient un monde ; et Gagnière, pâmé, dégagé du gris de sa peinture, raffina la sensation jusqu'à l'évanouissement final de l'intelligence ; et Dubuche, de conviction pesante, ne jetait que des mots, mais des mots pareils à des coups de massue, en plein milieu des obstacles²⁸³.

Cette première description du dîner chez Sandoz révèle pourtant les différences entre les membres du groupe à l'égard du manifeste de Claude. Jory s'exalte, tandis que Fagerolles, conformiste, reste silencieux sans se départir de son sourire calme. Rappelons-nous les scènes de l'atelier qui soulignent la diversité de leurs talents et de leurs perspectives d'avenir, témoignant de l'existence d'une hiérarchie interne du groupe, par-delà la solidité de la cohésion du groupe. D'ailleurs, les caractéristiques de chacun des membres sont assez variées : la physionomie, l'origine, l'éducation reçue et, enfin, la vision artistique. Tout en profitant de l'expérience de partage et des amitiés du

²⁸³ *Ibid.*, p. 85.

groupe « Plein air », Sandoz commence à chercher une tranquillité d'esprit dans sa vie familiale. Face aux aventures amoureuses de ses amis libertins, il exprime ainsi sa conception de la vie conjugale fondée sur son instruction bourgeoise :

Sandoz expliqua ses idées sur le mariage, qu'il considérait bourgeoisement comme la condition même du bon travail, de la besogne réglée et solide, pour les grands producteurs modernes. La femme dévastatrice, la femme qui tue l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau, était une idée romantique, contre laquelle les faits protestaient. Lui, d'ailleurs, avait le besoin d'une affection gardienne de sa tranquillité, d'un intérieur de tendresse où il pût se cloîtrer, afin de consacrer sa vie entière à l'œuvre énorme dont il promenait le rêve²⁸⁴.

Fidèle à ses convictions bourgeoises, l'écrivain se marie avec la fille unique d'un commerçant honnête et s'installe dans le quartier des Batignolles. Tout au contraire de Claude, qui sacrifie même sa femme et son enfant à la création artistique, Sandoz devient un bon mari et mène une vie familiale typiquement bourgeoise. Le mariage de ces deux amis « inséparables » marque donc un tournant dans leurs destins.

Le rapport des artistes avec leurs « muses » illustre bien leurs différences qui deviendront des obstacles à leur solidarité. Les artistes considèrent souvent leurs modèles, non seulement comme une source d'inspiration, mais également comme un objet du désir charnel. À l'instar des destins des membres de « Plein air », les situations qui entourent leurs maîtresses sont également contrastées. L'auteur invente d'ailleurs deux femmes très différentes qui jouent pourtant toutes les deux un rôle de libertine : Irma Bécot et Mathilde Jabouille. Irma, parisienne coquette et capricieuse, traîne dans les ateliers du groupe « Plein air ». Fièrre de sa beauté voluptueuse, elle séduit beaucoup d'hommes et devient une courtisane débauchée. Elle satisfait son désir de posséder Claude pendant une nuit, avant de vider les poches de Fagerolles. Quant à Mathilde, herboriste louche et impudique, elle est décrite comme très différente d'Irma : « Son rire avait montré les trous noirs de sa bouche, où manquaient plusieurs dents ; et elle était ainsi laide à inquiéter, dévastée déjà, la peau cuite, collée sur les os²⁸⁵. » Cependant, un charme irrésistible se dégage de cette femme mystérieuse, hideuse en apparence. Lorsque le ménage à trois avec Mahoudeau et Chaîne est rompu, elle se remarie avec Jory et le manœuvre. C'est ainsi que les mariages de ce roman contaminent les rapports

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 71.

entre les artistes en modifiant le statut social de ces derniers.

Dans le chapitre VI, Claude est de nouveau invité au dîner du jeudi chez les Sandoz. Ce dernier reçoit toujours ses camarades bien qu'il veuille changer ses habitudes pour se consacrer entièrement à la création littéraire : « Il gardait son jour, ce jeudi qui datait de sa sortie du collège, au temps des premières pipes²⁸⁶. » Son nouveau logement modeste, constitué d'un cabinet de travail, d'une salle à manger et d'une cuisine, est pourtant plus vaste que les greniers de sa jeunesse : « Et c'était tout, une vraie boîte de carton, des compartiments de tiroir, que séparaient des cloisons minces comme des feuilles de papier²⁸⁷. » Bien évidemment, ces dîners du jeudi ne sont rien de moins que les « Soirées de Médan » de Zola, où se réunissent ses amis proches comme Paul Cézanne et ses fidèles disciples, comme Henri Céard, Paul Alexis, Joris-Karl Huysmans, Guy de Maupassant et Léon Hennique. Le personnage d'Henriette, hôtesse pleine de bonté, est, dans une certaine mesure, le portrait d'Alexandrine Zola. Elle soigne avec sollicitude la mère de Sandoz, clouée au lit, dont le modèle est évidemment Émilie Zola, morte en décembre 1880.

Si l'on en croit l'aveu de Zola à Edmond de Goncourt en date du 25 janvier 1875, le seul « vice » du maître de Médan est la gourmandise. De la même manière, Sandoz et Henriette veillent à la propreté du ménage et à la qualité de la cuisine que l'on y sert : « N'était-ce pas le bonheur, irréalisable ? quelques amitiés solides, un coin d'affection familiale²⁸⁸. » Cependant, malgré la bonne chère, les prémices de la rupture du groupe se manifestent au fur et à mesure. Tout en goûtant la bouillabaisse préparée par Henriette, Claude se rend compte du changement d'ambiance du dîner : « Mais ce n'était pas cela seulement, des vides paraissaient se faire entre eux, il les voyait à part, étrangers, bien qu'ils fussent coude à coude, trop serrés autour de cette table²⁸⁹. » Les uns tombent dans la misère, les autres profitent pleinement des jouissances de la vie. Malgré leurs parcours très différents, ils ont tous perdu l'exaltation de leur jeunesse. Claude apprécie secrètement la générosité exceptionnelle de Sandoz qui garde encore son rêve d'éternelle amitié :

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 188.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 189.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 332.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 193.

Alors, pourquoi, devant ce cours fatal des choses qui meurent et se renouvellent, avait-il donc cette sensation de recommencement ? pourquoi aurait-il juré qu'il s'était assis à cette place, le jeudi de la semaine précédente ? et il crut comprendre enfin : c'était Sandoz qui, lui, n'avait pas bougé, aussi entêté dans ses habitudes de cœur que dans ses habitudes de travail, radieux de les recevoir à la table de son jeune ménage, ainsi qu'il l'était jadis de partager avec eux son maigre repas de garçon. Un rêve d'éternelle amitié l'immobilisait, des jeudis pareils se succédaient à l'infini, jusqu'aux derniers lointains de l'âge. Tous éternellement ensemble ! tous partis à la même heure et arrivés dans la même victoire !²⁹⁰

Même si Sandoz ne s'aperçoit de rien, l'amitié entre Claude et les camarades de l'ancienne bande se fissure peu à peu. Cette première fissure, c'est le départ progressif de Fagerolles qui se met à fréquenter les lieux de publicité où il peut nouer des relations utiles dans le milieu artistique. Ce dernier choisit cette tactique pour s'assurer la victoire en évitant le risque de se lier aux révolutionnaires. Tout en révélant un certain mépris envers Fagerolles, Mahoudeau et Gagnière flattent Claude qui mêle une joie pudique à une étrange angoisse. Les soirées perdent ainsi de leur gaieté, tandis que l'ennui et la lassitude apparaissent :

Alors, Claude sentit nettement quelque chose se rompre. La vie avait-elle donc emporté déjà les soirées d'autrefois, si fraternelles dans leur violence, où rien ne les séparait encore, où pas un d'eux ne réservait sa part de gloire ? Aujourd'hui, la bataille commençait, chaque affamé donnait son coup de dents. La fissure était là, la fente à peine visible, qui avait fêlé les vieilles amitiés jurées, et qui devaient les faire craquer, un jour, en mille pièces²⁹¹.

Cette scène du dîner annonce évidemment l'échec misérable de la dernière scène du dîner du jeudi chez Sandoz. Tandis que les uns réussissent, les autres abandonnent peu à peu le métier d'artiste. Évidemment, la diversité de leurs vies, tantôt comiques, tantôt tragiques, est un des sujets principaux du roman. Prenons par exemple l'architecte Dubuche qui épouse Régine, fille de l'entrepreneur Margaillan. Cette dernière souffre d'une maladie poitrinaire. C'est là un mariage d'intérêt afin de bâtir une fortune rapide. Dubuche multiplie néanmoins les échecs dans la fabrique de brique, en dépit de ses tentatives vaines d'une nouvelle formule d'alliage de fer et de verre. Margaillan finit par manifester ostensiblement son mépris pour les connaissances mal digérées de son beau-fils apprises lorsqu'il était à l'Académie et rompt avec lui. Même les domestiques en viennent à partager ce mépris du beau-père à l'égard de Dubuche et le traitent

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 193.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 198.

comme un « mendiant toléré par charité²⁹² ». Gaston et Alice, les deux enfants chétifs de Dubuche deviennent alors sa préoccupation essentielle. Ce dernier déclare ainsi : « Moi, j'ai raté ma vie²⁹³. »

Mahoudeau, quant à lui, finit par être expulsé par Chaîne et Mathilde, et installe son atelier dans une chambre nue, triste et lugubre, au fond d'une cité de Montmartre. Tombé dans le dénuement, il s'occupe d'ornements de façade à gratter. Lorsque Claude lui rend visite, une catastrophe arrive. Sa dernière œuvre puissante, statue de plâtre intitulée la « Baigneuse » est détruite en raison du dégel :

Ses sanglots redoublaient, une lamentation d'agonie, une douleur hurlante d'amant devant le cadavre mutilé de ses tendresses. De ses mains égarées, il en touchait les membres, épars autour de lui, la tête, le torse, les bras qui s'étaient rompus ; [...] Bientôt, la figure fut de nouveau entière, pareille à une de ces suicidées d'amour, qui se sont fracassées du haut d'un monument, et qu'on recolle, comiques et lamentables, pour les porter à la Morgue²⁹⁴.

Cet accident survient d'ailleurs au jour de la cérémonie du mariage de Claude et Christine, comme si l'image néfaste de la « Morgue », évoquée par les fragments de la gracieuse « Baigneuse », annonçait l'échec misérable de leur mariage. Incapable de vivre de son art, Mahoudeau se jette dans la fabrication de statuettes de bronze au goût bourgeois. Chaîne, quant à lui, abandonne également ses pinceaux et se lance dans des aventures commerciales, faisant les foires de la banlieue de Paris.

Jory, journaliste, mène une vie désordonnée, fondée sur le mensonge pour dissimuler ses vices. Devenu directeur d'une grande revue d'art, il abandonne le combat avec Claude pour flatter ses abonnés. Son mariage avec Mathilde finit également par l'abêtir. Cet ancien débauché devient un mari très dévoué et obéissant pour devenir le domestique d'une épouse autoritaire, dévorée par l'ambition de devenir une « dame bourgeoise » : « Elle ne le trompait même pas, d'une vertu aigre de femme honnête, en dehors des pratiques d'autrefois, qu'elle avait gardées avec lui seul, pour en faire l'instrument conjugal de sa puissance²⁹⁵. » Gagnière, paysagiste toqué de musique, finit par abandonner la peinture et quitte Paris à la suite d'un mariage avec son professeur de piano : « il se désintéressait tellement de la peinture, qu'il n'était même pas venu au

²⁹² *Ibid.*, p. 317.

²⁹³ *Ibid.*, p. 318.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 225.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 303.

Salon, où il avait pourtant son paysage d'ordinaire, le bord de Seine qu'il envoyait depuis quinze ans, d'un joli ton gris, consciencieux et si discret, que le public ne l'avait jamais remarqué²⁹⁶. »

Contrairement à ses amis ratés, Fagerolles finit par amasser une véritable fortune. Lancé par Naudet, il hausse considérablement le prix de ses tableaux. Profondément influencé par Claude, il tire profit de l'incompréhension du public à l'égard de l'originalité du tableau de ce dernier. Fagerolles reprend alors habilement les sujets de Claude, en les atténuant avec le goût de l'école des Beaux-Arts, pour les adapter au goût petit-bourgeois. Son atelier luxueux, « reproduction exacte d'une maison renaissance de Bourges²⁹⁷ », se tient en face de l'hôtel somptueux d'Irma Bécot :

Mais, en haut, l'atelier surtout était une merveille, assez étroit, sans un tableau, entièrement recouvert de portières d'Orient, occupé d'un bout par une cheminée énorme, dont des chimères portaient la hotte, empli à l'autre bout par un vaste divan sous une tente, tout un monument, des lances soutenant en l'air le dais somptueux des tentures, au-dessus d'un entassement de taises, de fourrures et de coussins, presque au ras du parquet.

[...] À la fin, Claude remarqua une petite toile sur un chevalet de bois noir, drapé de peluche rouge. C'était tout ce qui traînait du métier, avec un casier à couleurs de palissandre et une boîte de pastel, oubliée sur un meuble²⁹⁸.

En dépit des abondants signes de luxe dans son atelier, Fagerolles a secrètement honte de l'absence presque totale de traces d'un travail sérieux. Il laissera par la suite Irma Bécot, redevenue sa maîtresse, lui piller sa fortune. À la fin du roman, il s'effondre avec la débâcle de Naudet. Le succès mondain n'implique donc pas nécessairement le bonheur intime de l'artiste, loin s'en faut.

À travers la vie conjugale de Sandoz, écrivain embourgeoisé, se manifeste l'incompatibilité profonde entre création solitaire et intimité sociable pour les artistes. Auréolé d'un énorme succès littéraire, Sandoz emménage rue de Londres pour mener une vie typiquement bourgeoise. Il ne sera pourtant pas épargné par les crises conjugales car il souffre sans cesse de l'incompatibilité entre le sérieux de son travail et le bonheur de l'intimité. Souvenons-nous de la scène de l'atelier de Claude aux Batignolles, dans laquelle Sandoz s'épanche avec amertume :

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 305-306.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 268.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 269.

— Écoute, le travail a pris mon existence. Peu à peu, il m'a volé ma mère, ma femme, tout ce que j'aime. C'est le germe apporté dans le crâne, qui mange la cervelle, qui envahit le tronc, les membres, qui ronge le corps entier. [...] Tout de suite, je retombe au somnambulisme des heures de création, aux indifférences et aux maussaderies de mon idée fixe. [...] Plus rien, plus rien dans mon trou que le travail et moi, et il me mangera, et il n'y aura plus rien, plus rien !²⁹⁹

Sandoz témoigne ainsi de sa déception secrète à l'égard de sa vie conjugale « ratée », complètement ravagée par le travail littéraire. À l'instar de Claude, Sandoz est incapable de concilier son travail artistique qui s'appuie sur son imagination libre et les soucis quotidiens de la vie familiale. Ce portrait du romancier embourgeoisé et pessimiste coïncide exactement avec la situation qui entoure Zola durant la rédaction de *L'Œuvre*. D'ailleurs, malgré son profond dédain d'autrefois pour la vulgarité bourgeoise, Sandoz perd peu à peu son enthousiasme romantique. Plus paradoxalement encore, il commence à révéler son goût de parvenu, symbolisé par ses collections d'antiquités et le luxe des menus décrits dans la dernière scène du dîner du jeudi à la fin de l'intrigue :

Ce jeudi-là, Henriette voulut soigner le menu. Elle avait maintenant tout un petit personnel à diriger, une cuisinière, un valet de chambre ; et, si elle ne faisait plus des plats elle-même, elle continuait à tenir la maison sur un pied de chère très délicate, par tendresse pour son mari, dont la gourmandise était le seul vice. [...] Le ménage avait le goût des curiosités gastronomiques, venues des quatre coins du monde.

[...] Ils couraient ensemble les brocanteurs, ils avaient une rage joyeuse d'acheter ; et lui contentait là d'anciens désirs de jeunesse, des ambitions romantiques, nées jadis de ses premières lectures ; si bien que cet écrivain, si farouchement moderne, se logeait dans le moyen âge vermoulu qu'il rêvait d'habiter à quinze ans³⁰⁰.

Comme nous l'avons montré dans la première partie, plusieurs études biographiques témoignent de l'enrichissement personnel de Zola au début des années 1880 en raison de la célébrité acquise suite à la campagne du naturalisme et au retentissement énorme de *L'Assommoir* et de *Nana*. L'attachement de Sandoz à la bonne nourriture et aux antiquités nous révèle donc les goûts de Zola lui-même, parfois caricaturé par Edmond de Goncourt. Il est vraisemblable que Cézanne, ignoré par le public de l'époque, ait éprouvé une sorte de dépaysement à l'égard de l'« embourgeoisement » de son ami d'enfance consécutif à ses succès mondains, malgré leur longue amitié.

Contre toute attente, le luxe du dîner chez Sandoz déclenche une véritable

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 262-263.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 323.

désunion de l'ancienne bande. Conformément à la coutume bourgeoise, Sandoz invite non seulement ses camarades mais aussi leurs compagnes. Cependant, le sentiment de rivalité et la discordance entre les femmes trouble l'atmosphère conviviale du dîner. Chaîne, dont la médiocrité du talent est évidente pour tout le monde, se refuse à rejoindre la table et s'enferme dans son atelier. L'échec du dîner est d'autant plus misérable que Sandoz étale un grand luxe en décorant richement la table. Tous les membres de l'ancienne bande accusent violemment Claude d'avoir tué leurs avenir :

Dès lors, Henriette et Sandoz, consternés, assistèrent à la déroute de leur menu. La salade de truffes, la glace, le dessert, tout fut avalé sans joie, dans la colère montante de la querelle ; et le chambertin, et le vin de la Moselle, passèrent comme de l'eau pure. [...] Ce n'était plus l'ennui vague, la satiété somnolente qui attristait parfois les anciennes réunions ; c'était maintenant de la férocité dans la lutte, un besoin de se détruire. Les bougies de la suspension brûlaient très hautes, les faïences des murs épanouissaient leurs fleurs peintes, la table semblait s'être incendiée, avec la débâcle de son couvert, sa violence de causerie, ce saccage qui les enfiévrerait là, depuis deux heures³⁰¹.

C'est la jalousie, la vanité et leurs rapports avec leurs épouses qui sont à l'origine de ces brouilles entre les artistes. Sandoz constate ainsi que la solidarité intellectuelle d'autrefois s'est entièrement désagrégée. Cette dispersion brutale de la bande témoigne de l'impossibilité de réunir éternellement divers artistes sous la même vision esthétique, comme si Zola prévoyait le *Manifeste des Cinq*, fameux article publié le 18 août 1887 par cinq jeunes écrivains³⁰². Profondément déçu par l'issue misérable du dîner, Sandoz ferme désormais sa porte à ses amis et se lance dans la lutte solitaire de la création, comme Claude.

Tout au long du roman, les trois scènes du « dîner du jeudi » dans le roman marquent ainsi les repères de la déchéance graduelle de Claude, chef de la bande. Bien que les aventures des artistes soient indéniablement l'un des sujets centraux de *L'Œuvre*, leurs mariages se soldent sans exception par des échecs. Ces épisodes montrent donc la difficulté extrême qu'il y a à réussir sa vie conjugale dans un milieu artistique. D'ailleurs, l'effroyable banalité de la vie quotidienne se dressera comme le

³⁰¹ *Ibid.*, p. 331.

³⁰² Dans ce violent pamphlet, Paul Margueritte, Lucien Descaves, Gustave Guiches, Paul Bonnetain et Joseph-Henri Rosny dénoncent l'obscurité du sujet traité dans *La Terre* de Zola, publiée l'année précédente. Très probablement, l'auteur prévoit une lente dissolution du groupe naturaliste même avant la publication du *Manifeste des Cinq*, leurs adieux au naturalisme.

principal obstacle empêchant la réalisation de l'œuvre révolutionnaire rêvée par les protagonistes. À travers la formation et la dispersion du groupe « Plein air », Zola met en lumière l'échec inévitable de la vie conjugale des artistes, qui révèle la solitude absolue de la création, symbolisée par le personnage de Claude Lantier.

VI. 3) L'inversion des rapports entre maîtres et bonnes

À travers l'échec de la vie conjugale des artistes de *L'Œuvre*, nous avons vu que la situation du « ménage à trois » dégradait le plus souvent l'« intimité » recherchée par les protagonistes. En plus de la violation de l'intimité par autrui, il convient de remarquer un autre danger latent au sein du groupe familial. Rappelons que la présence de la bonne, qui intervient aisément dans le domaine de l'« intimité », symbolise la promiscuité propre à la vie domestique du XIX^e siècle.

Afin de compléter notre étude de la décomposition du lien familial, il nous faut maintenant nous intéresser à ces deux servantes importantes que sont les servantes Véronique (*La Joie de vivre*) et Martine (*Le Docteur Pascal*). Comme nous l'avons vu plus haut, tout au long de la série, le personnage de la servante, qui intervient sans cesse dans le foyer en tant que « témoin » du drame, connaît souvent les secrets familiaux les plus intimes. Il faut néanmoins insister sur le fait que Véronique et Martine possèdent des caractères plus autonomes, plus complexes, mais aussi plus contradictoires que ceux des bonnes dans *Pot-Bouille*, et que toutes deux participent au drame de manière plus directe. À l'instar des héroïnes – Pauline et Clotilde par exemple – qui se ressemblent fortement, les comportements de leurs deux servantes présentent des caractéristiques similaires. Elles ont un regard critique sur ce qui se passe dans la famille et servent à relativiser le point de vue des protagonistes. Il existe notamment un important point commun chez elles : toutes deux provoquent un dénouement imprévu à la fin de

l'intrigue en bouleversant le drame dont est victime le protagoniste.

VI. 3)-a) Véronique, ou l'incarnation de la « justice » dans *La Joie de vivre*

À travers l'analyse de la « trinité » autour de la famille– le prêtre, le docteur et la servante –, nous avons observé que la domesticité est un des éléments constitutifs, voire indispensables de la vie bourgeoise. De fait, dans les romans français du XIX^e siècle, la variété considérable des domestiques féminins conduit à un classement et à une hiérarchisation de manière implicite selon le type de leur travail : la femme de chambre, la bonne à tout faire ou bien la cuisinière. Or, en dépit de sa marginalité dans la classe sociale, ce type de personnage est loin d'être dénué d'intérêt pour les romanciers de cette époque, même s'il est plus ou moins stéréotypé dans la plupart des romans du XIX^e siècle. Tout en considérant le milieu populaire comme une vaste zone inexploitée, les romanciers qui se proclament « réalistes » n'hésitent pas à faire des servantes de véritables héroïnes de romans. Les frères Goncourt suscitent un véritable scandale lors de la publication de *Germinie Lacerteux* (1865), présenté comme « roman vrai, sévère et pur³⁰³ ». Rappelons-nous également la figure de Félicité, servante modeste d'*Un cœur simple* (1877) de Flaubert, et celle de Rose, servante fidèle de l'héroïne Jeanne dans *Une vie* (1883) de Maupassant. Au fur et à mesure, la bonne est décrite davantage comme un individu possédant un caractère autonome voire complexe, plutôt que comme un simple accessoire du roman, totalement dépendant de leur maître. Évidemment, les bonnes ne cessent d'attirer la curiosité ardente des romanciers français, en raison de leur position marginale et précaire dans la société, et notamment à cause de leur sexualité, reflet moral de l'époque. Dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1900) d'Octave Mirbeau, l'héroïne Célestine propose quelques définitions du domestique : « Un domestique, ce n'est pas un être normal, un être social... [...] C'est

³⁰³ Préface à la première édition, Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 55, *loc. cit.*

quelque chose de pire : un monstrueux hybride humain...³⁰⁴ » Cette remarque de Céleste, vraisemblablement porte-parole de l'auteur, résume clairement l'ambiguïté et l'hétérogénéité du domestique à l'intérieur de la hiérarchie sociale.

Dans *Les Rougon-Macquart*, la servante devient un des types littéraires qui incarne à la fois l'ingénuité et le dynamisme de la classe populaire, même si elle est généralement considérée comme un personnage secondaire. Nous avons déjà retracé leurs caractéristiques extrêmement variées et le développement continu de leur personnalité tout au long de la série en analysant le rapport conflictuel entre bourgeoisie et domesticité dans *Pot-Bouille*. En réalité, bien que très curieux du monde populaire, Zola se documente finalement peu sur ce qui fait le quotidien du métier de bonne. Néanmoins, les personnages de servantes se multiplient inévitablement au cours des romans. Lors de la rédaction du *Docteur Pascal*, véritable synthèse de la série, Zola dresse une liste des protagonistes féminins apparus dans les vingt volumes. Curieusement, le romancier ajoute également « les servantes » sur la marge, comme si elles étaient censées être les témoins de la « saga des Rougon-Macquart »³⁰⁵. Cette prolifération inattendue de bonnes dans la série nous prouve que la domesticité s'enracine profondément dans toutes les classes sociales catégorisées par Zola.

Parmi les personnages de domestiques créés par Zola, la servante muette et impénétrable mérite toute notre attention du fait de ses comportements énigmatiques. Ce type de personnage est opposé à la fidèle servante naïve, souvent décrite dans les romans du XIX^e siècle. En règle générale, les servantes mystérieuses montrent une attitude impassible à l'égard des vices de leurs, et les poussent souvent à la débauche. Néanmoins, instinctivement hostiles à leurs maîtres, elles les trahissent de façon inattendue à la fin du drame. Dans *La Curée*, par exemple, Renée, qui est fatiguée par son étrange « ménage à trois » avec Saccard et Maxime, se prend peu à peu d'affection pour sa femme de chambre, Céleste. Cette dernière conserve jalousement le secret des rapports incestueux de sa maîtresse avec Maxime, son beau-fils. Touchée par sa fidélité, Renée finit par la considérer comme seule consolation à sa vie intime : « Et elle se trouvait d'autant plus heureuse de son dévouement, qu'elle la savait honnête et

³⁰⁴ Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet - Chastel, t. II, 2001, p. 496.

³⁰⁵ Ms. N.A.F. 10.290, f° 138. Voir Annexe, Fig. 12.

économique, sans amant, sans vices³⁰⁶. » Cependant, Céleste demande brusquement ses huit jours à sa maîtresse et l'abandonne. Renée, stupéfaite, lui offre de doubler ses gages, mais se heurte au refus poli mais ferme de sa servante :

— Vous ne me connaissez pas, allez !... Il y a huit ans que je suis avec vous, n'est-ce pas ? Eh bien, dès le premier jour, je me suis dit : « Dès que j'aurai amassé cinq mille francs, je m'en retournerai là-bas ; j'achèterai la maison à Lagache, et je vivrai bien heureuse... » C'est une promesse que je me suis faite, vous comprenez. Et j'ai les cinq mille francs d'hier, quand vous m'avez payé mes gages. »

Renée eut froid au cœur. Elle voyait Céleste passer derrière elle et Maxime, pendant qu'ils s'embrassaient, et elle la voyait avec son indifférence, son parfait détachement, songeant à ses cinq mille francs. Elle essaya pourtant encore de la retenir, épouvantée du vide où elle allait vivre, rêvant malgré tout de garder auprès d'elle cette bête entêtée qu'elle avait crue dévouée, et qui n'était qu'égoïste³⁰⁷.

C'est avec une parfaite indifférence que Céleste révèle dans ce passage sa nature égoïste et sa joie d'être libérée d'une maîtresse débauchée. Elle ira même jusqu'à révéler le secret intime de Baptiste, autre domestique flegmatique et mystérieux, qui est en réalité homosexuel et dédaigne profondément Renée : « Moi, madame, je n'aurais pas compris la vie comme vous. [...] Est-il possible qu'on soit bien ! c'est moi qui me suis toujours méfiée !³⁰⁸ »

Le personnage de Céleste devient ainsi le prototype de la servante « traîtresse », qui nous rappelle forcément une autre servante mystérieuse : Zoé, la servante laide dans *Nana*. Dès le début du roman, elle conduit les hommes dans la chambre de Nana et envoie ensuite sa maîtresse se prostituer dans la maison de la Tricon, vieille entremetteuse célèbre. En effet, la servante et la Tricon se révèlent complices d'affaires sournoises visant à rendre les filles dépendantes d'elles. Dans une certaine mesure, Zoé encourage sa maîtresse à contaminer le monde parisien tout entier par son charme voluptueux et favorise ses turpitudes : « Dans l'abandon du réveil, elle n'avait pas de secret pour Zoé. Celle-ci, habituée à de pareilles confidences, les recevait avec une sympathie respectueuse. Puisque Madame daignait lui causer de ses affaires, elle se permettrait de dire ce qu'elle pensait³⁰⁹. »

Nana ouvre ainsi son cœur à Zoé qui est dévouée à sa fortune, tandis que la

³⁰⁶ *La Curée*, RM, t. I, p. 589.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 589-590.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 590.

³⁰⁹ *Nana*, RM, t. II, p. 1124.

servante garde ses distances à l'égard de sa maîtresse. Au fur et à mesure, cette dernière acquiert une sorte d'autorité que les autres domestiques n'ont pas. Néanmoins, l'« Ébauche » de Zola nous suggère la duplicité de Zoé, qui cache une arrière-pensée vis-à-vis des prostituées³¹⁰. Dans certains chapitres, le romancier insère soigneusement la description de sa conduite énigmatique, de manière à nous faire connaître ses intentions secrètes. En dépit de son souci apparent de la gestion du ménage chez Nana, Zoé songe secrètement à remplacer la Tricon. Tout en feignant d'être complice de sa maîtresse, la servante la laisse se ruiner dans une débauche effrénée à la fin du roman :

Zoé prenait l'établissement de la Tricon, un vieux projet longtemps couvé, une ambition de fortune où allaient passer ses économies ; [...]

« Voyez-vous, il y a assez longtemps que je suis chez les autres, je veux que les autres soient chez moi. »

Et une férocité lui retroussait les lèvres, elle serait enfin « Madame », elle tiendrait à ses pieds, pour quelques louis, ces femmes dont elle rinçait les cuvettes depuis quinze ans³¹¹.

Nana, vicieuse « Mouche d'Or », issue d'une famille ouvrière, apporte sans aucun doute la corruption catastrophique à la classe aristocrate, afin de venger la classe populaire souffrant dans la misère. Toutefois, sa beauté éclatante subit un affront suite à la trahison imprévue d'une femme laide à laquelle elle confie toutes les tâches domestiques. Zoé, déclencheur d'une véritable débâcle chez Nana, neutralise ainsi le triomphe symbolique de sa maîtresse. Sa rupture de contrat unilatérale avec Nana révèle la fragilité du rapport entre la maîtresse et la servante, que les prodigalités ne suffisent pas à garantir.

Dans *Pot-Bouille*, volume consécutif à *Nana*, la catastrophe du drame collectif des bourgeois est déclenchée par Rachel, le personnage de la servante du roman. Même si elle cache à la famille son passé et son origine, les autres bonnes la considèrent comme une « juive » par son nom et son grand nez et la dédaignent ouvertement : « Une sournoise qui vous mangerait, quand on parle de sa maîtresse ! Vous savez qu'elle est juive et qu'elle a assassiné quelqu'un, chez elle...³¹² ». De fait, les bonnes de

³¹⁰ « Une bonne femme de chambre est un trésor pour une fille. Zoé a le génie de l'intrigue. Elle sait sa valeur et se pose. Comme elle se sert de Nana pour faire sa fortune ; son mépris des filles et de leur beauté. » (Ms. N. A. F. 10.313, f° 204. *La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., t. III, p. 428. Zola souligne.)

³¹¹ *Nana*, RM, t. II, pp. 1465-1466.

³¹² *Ibid.*, p. 268.

Pot-Bouille sont toujours désignées par leur prénom comme si elles étaient dépourvues de liens familiaux³¹³. Rachel accepte « sans révolte les plus dures besognes, [...] les yeux ouverts, la bouche serrée, en servante de flair attendant l'heure fatale et prévue où madame n'aurait rien à lui refuser³¹⁴ ». Ce faisant, elle épie et espionne sa maîtresse Berthe, qui finit par crier ainsi : « Oui, je la sens toujours sur mon dos, je ne puis risquer un pas sans rencontrer ses yeux...³¹⁵ » Quant à Rachel, parfaitement au fait de tous les secrets de Berthe, elle exagère sa discrétion, gardant son air froid : « Oh ! madame, pouvez-vous croire !... Moi qui respecte tant madame !³¹⁶ » Cependant, cette servante taciturne, renvoyée pour vol, accusera violemment sa maîtresse d'adultère à la fin du roman. Sous les dehors d'une servante obéissante, Rachel garde une rancune tenace envers la bourgeoisie :

C'était Rachel, que Berthe chassait, et qui se soulageait dans l'escalier de service. Tout d'un coup, chez cette fille muette et respectueuse, dont les autres bonnes elles-mêmes ne pouvaient tirer la moindre indiscretion, une débondade avait lieu, pareille à la débâcle d'un égout.

[...] Cependant, toutes les bonnes étaient sorties sur les paliers de leurs cuisines. Elles se penchaient, elles ne perdaient pas une parole ; mais elles-mêmes restaient saisies de la violence de Rachel. Une consternation, peu à peu, les faisait se reculer. Ça finissait par dépasser les bornes. [...]

— Je ne suis qu'une bonne, mais je suis honnête ! criait-elle, en mettant à ce cri ses dernières forces. Et il n'y a pas une de vos garces de dames qui me vaille, dans votre baraque de maison !... Bien sûr, que je m'en vais, vous me faites tous mal au cœur !³¹⁷

L'épanchement de Rachel, comparable « à la débâcle d'un égout », résume évidemment la vive hostilité du domestique contre la bourgeoisie qui est le thème essentiel du drame. La révolte et la trahison des bonnes manifestent la structure caractéristique des romans de Zola qui organisent souvent le renversement des rapports de forces entre les personnages.

³¹³ Elena Real signale l'identité précaire de la servante littéraire, caractérisée souvent par l'absence du passé : « Cette absence d'identité, de liens de famille, ce manque d'origine, on le retrouve de manière récurrente d'un roman à l'autre de sorte que lorsque le récit n'explicite pas la perte de tout lien familial il escamote systématiquement le passé et les origines de la servante, nous la présentant déjà installée dans une famille à un moment déterminé de l'histoire. » (Elena Real, « Le Statut de la servante dans le roman espagnol et français du XIX^e siècle », in *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, op. cit., p. 151.)

³¹⁴ *Pot-Bouille*, RM, t. III, p. 226.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 241.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 241.

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 361-362.

Tous ces épisodes concernant les servantes « traîtresses » préparent le personnage de Véronique dans *La Joie de vivre*, l'une des servantes les plus mystérieuses inventées par Zola. En règle générale, les domestiques se divisent en deux catégories chez Zola : dans la première catégorie, on trouve des servantes dévouées comme Rosalie dans *Une page d'amour*, tandis que dans la seconde catégorie, on trouve des servantes ennemies des maîtres et qui s'attachent à démasquer les secrets honteux de la famille en dépit de leur obéissance apparente. Il serait cependant difficile de vouloir ranger Véronique dans l'une ou l'autre catégorie. En effet, Véronique, bien qu'elle ne soit pas une complice déclarée de la maîtresse de maison comme Zoé dans *Nana*, n'adopte pas non plus une attitude indifférente face à sa maîtresse en portant le masque froid de l'obéissance comme Rachel dans *Pot-Bouille*. Cette dernière en effet, au service de la famille depuis l'âge de quinze ans dès l'année du mariage de Monsieur Chanteau, fait partie de l'histoire de la famille. Cette ambiguïté la rend particulièrement intéressante et nous voudrions analyser ici l'évolution de ses sentiments à l'égard de Pauline et de Madame Chanteau.

La présence de Véronique chez les Chanteau en fait une pièce majeure du rouage de l'intimité familiale. Tout en restant dans la cuisine— son territoire, Véronique a pour vocation de maintenir le rythme régulier de la vie quotidienne. La présence de la bonne exerce ainsi une influence apaisante sur un Lazare anéanti par l'agonie de sa mère et qui retrouve pendant un moment les joies de l'enfance dans la cuisine au contact de Véronique :

La maison entière lui faisait peur : il ne pouvait demeurer dans sa chambre dont le vide l'écrasait, il n'osait traverser la salle à manger [...]. Aussi revenait-il sans cesse à la cuisine, le seul coin chaud et vivant, rassuré d'y trouver Véronique, qui se battait avec ses casseroles, comme aux bons jours de tranquillité³¹⁸.

Néanmoins, ce qui caractérise Véronique, ce n'est pas une affection simple et bienveillante à l'égard de son maître. Bien au contraire, celle-ci se permet, forte de son sens de la justice, de critiquer franchement les membres de la famille. Bien qu'elle persiste à vouloir rester neutre, elle est parfois tiraillée entre la fidélité due à Mme

³¹⁸ *La Joie de vivre*, RM, t. III, pp. 962-963.

Chanteau depuis de longues années et l'affection quasi maternelle qu'elle porte pour Pauline, la nièce de sa maîtresse :

Pauline, qui avait d'abord tâché de se défendre, l'écoutait maintenant sans une parole, le cœur gros. Depuis quelque temps, sa tante l'aimait de moins en moins, elle le sentait bien. Lorsqu'elle se retrouva seule avec Véronique, elle pleura ; et la bonne se mit à bousculer ses casseroles, comme pour éviter de prendre parti. Elle grondait toujours contre la jeune fille ; mais il y avait à présent, dans sa rudesse, des réveils de justice³¹⁹.

Tout au long du roman, Véronique, en proie à un sentiment de justice exaspéré, endosse le rôle de dénonciatrice de l'escroquerie de Madame Chanteau et dont Pauline est victime. En lieu et place du glaive et de la balance, son attribut symbolique est une casserole qu'elle récurve vigoureusement au moment où elle se fâche contre l'injustice commise envers Pauline dans cette « sacrée maison où l'on a toujours des secousses³²⁰ », selon son expression personnelle :

Et, à ce moment même, en bas, Véronique bousculait ses casseroles. [...] Depuis quelques semaines, le sourd travail de sa tendresse pour la jeune fille chassait ses dernières préventions.

— Ils lui en ont mangé la moitié, ma parole ! grondait-elle furieusement. Non, ce n'est pas propre... Bien sûr qu'elle n'avait pas besoin de tomber chez nous ; mais était-ce une raison pour la mettre nue comme un ver ?... Non, moi je suis juste, je finirai par l'aimer, cet enfant !³²¹

Par sa gestion des tâches ménagères, Véronique acquiert une sorte d'autorité que les autres n'ont pas dans la maison. Il convient aussi de noter l'absence de féminité chez elle. À la première page du roman, l'auteur représente ainsi sa physionomie virile : « La bonne, une grande fille de trente-cinq ans, avec des mains d'homme et une face de gendarme, était en train d'écartier du feu un gigot qui allait être certainement trop cuit³²². »

Évidemment, cette neutralité physique et morale confère à la famille Chanteau une sorte de tranquillité bien que celle-ci soit sans cesse confrontée aux tracasseries provoquées par les relations intéressées de ses membres entre eux. La preuve en est que, en dépit de sa conduite plutôt aigre, chaque membre de la famille n'hésite pas à se confier à Véronique. De fait, sa relative indépendance lui permet de dénoncer souvent,

³¹⁹ *Ibid.*, p. 879.

³²⁰ *Ibid.*, p. 1086.

³²¹ *Ibid.*, pp. 894-895.

³²² *Ibid.*, p. 807.

avec intégrité, l'injustice de Madame Chanteau, de Lazare et de Louise commise contre Pauline :

Tout ce qu'elle [Véronique] entendait, tout ce qu'elle voyait à présent, lui restait dans la gorge et l'étranglait : les conversations du soir où la jeune fille était mangée, les rires furtifs de Lazare et de Louise, la maison entière ingrate, glissant à la trahison. Si elle était montée sur le coup, quand une injustice trop forte révoltait son bon sens, elle aurait tout rapporté à la convalescence³²³.

Malgré son aspect viril, que rehaussent sa rigidité et son caractère têtu, Véronique conserve un désir d'aimer l'autre. C'est ainsi qu'elle éprouve de la pitié pour cette orpheline « mangée » par la famille. L'expression de son affection à l'égard de Pauline devient donc assez ambiguë à cause de ce dilemme intérieur.

En règle générale, les servantes, instinctivement hostiles à leurs maîtres, ont un regard critique sur ce qui se passe dans la famille et sont au courant des secrets de leur maison. Elles se chargent de transmettre les informations, et, par voie de conséquence, de révéler la « vérité » dans la série des *Rougon-Macquart*. Véronique ne fait pas exception à la règle. En réalité, son caractère révèle une étrange cohabitation entre l'obstination taciturne et le désir de s'épancher. Comme elle n'arrive pas à tolérer la tromperie dont Pauline est victime, sa dénonciation aussi maladroite que violente, elle-même provoquée par l'exigence de justice exaspérée, blesse parfois profondément la jeune fille :

Véronique, étonnée elle-même du son de sa voix, voulant rattraper cette confiance qu'elle retenait depuis si longtemps, cherchait une explication, un mensonge, sans rien trouver de raisonnable. Elle s'était emparée des poignets de Pauline, par précaution ; mais celle-ci, brusquement, se dégagea d'une secousse, et se jeta dans l'escalier comme une folle, si étranglée, si convulsée de colère, que la bonne n'osa la suivre, tremblante devant ce masque blanc, qu'elle ne reconnaissait plus³²⁴.

Ce sentiment de justice qu'a Véronique est indispensable à l'intrigue car il permet de révéler des vérités cachées sous l'apparente et hypocrite tranquillité de la famille Chanteau. De plus, son exceptionnelle clairvoyance se perçoit souvent dans la pertinence de ses remarques vis-à-vis du vrai caractère des membres de la famille. Lorsqu'elle dénonce l'amour entre Lazare et Louise, elle déclare ainsi avec une franchise brutale : « j'en tomberai malade, de tous ces chagrins et de toutes ces

³²³ *Ibid.*, p. 938.

³²⁴ *Ibid.*, p. 944.

injustices !³²⁵ » Après la mort de sa tante, Pauline s'acharne à rétablir une ambiance apaisée et harmonieuse dans la maison. Cependant, la jeune fille elle-même n'est pas épargnée par le jugement sévère de Véronique, dont l'attitude critique à l'égard de cette « nouvelle maîtresse » révèle une certaine justesse :

La bonne, cependant, restait revêche et comme hébétée, depuis la mort de Madame Chanteau. Il semblait se produire en elle un nouveau travail, un retour d'affection vers la morte, tandis qu'elle redevenait d'une maussaderie méfiante devant Pauline. [...] La justice avant tout, on ne devait pas tuer les gens, même quand les gens avaient des défauts. Du reste, elle s'en lavait les mains, tant pis pour la personne qui était la vraie cause du malheur ! Mais cette assurance ne la calmait pas, elle continuait à grogner, en se débattant contre sa faute imaginaire³²⁶.

Alors que Pauline prend la direction des affaires de la maison, Véronique éprouve un retour d'affection pour son ancienne maîtresse morte : « Madame avait des jours bien désagréables, mais au moins, de son vivant, on n'en était pas encore à se jeter les casseroles à la tête³²⁷. » On le voit, sa position d'observatrice intransigente de la famille est parfois ébranlée du fait de son humeur bien changeante. Par conséquent, contrairement à l'image de justice qu'elle reflète, l'attitude de Véronique reste assez ambiguë et marquée par une certaine instabilité.

Il faudrait noter également que la mort inattendue de Véronique à la fin du roman, est annoncée préalablement dans les « Fiches de personnages » de Zola : « D'abord contre Pauline, puis se mettant à l'aimer avec passion. C'est tout le mouvement de son caractère. [...] Il faut que son suicide n'ait aucune raison³²⁸. » Le suicide « sans raison » de Véronique semble être le point final sur lequel se referme le cercle de l'intrigue :

C'était une aventure inexplicable, qui occupait la maison depuis deux heures. La bonne avait épluché ses légumes pour le ragoût, plumé et troussé un canard, préparé jusqu'à sa viande dans une assiette; puis, brusquement, elle était comme rentrée sous terre, on ne l'avait plus revue. Pauline s'était enfin décidée à mettre elle-même le ragoût au feu, stupéfiée de cette disparition. [...] Elle riait, et il y avait de la tristesse dans son rire, car elle souffrait des violences dont Véronique était reprise contre elle, sans cause raisonnable. Le travail en retour qui se faisait chez cette fille depuis la mort de Madame Chanteau, l'avait peu à peu ramenée à sa haine d'autrefois³²⁹.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 955-956.

³²⁶ *Ibid.*, pp. 994-995.

³²⁷ *Ibid.*, pp. 1022.

³²⁸ Ms. N.A.F. 10.311, f^o 244. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., t. IV, p. 1050.)

³²⁹ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 1111.

En remplacement de Véronique, Pauline dirige avec soin la préparation de la table, répandant ses rires dans la maison toute entière : « son rêve était de leur servir un repas de fête, des choses très bonnes, dont ils mangeraient beaucoup, en s'épanouissant autour de la table³³⁰. » Cette scène apparemment paisible fait exactement contrepoint au dîner du début du roman où tout le monde gronde contre les gigots d'agneau trop cuits, servis par la bonne. Cependant, la mort inattendue de celle-ci à la dernière page reste une énigme pour toute la famille. Le roman s'achève sur la scène de la découverte du suicide de Véronique, qui s'est pendue avec le cordon de son tablier de cuisine à un poirier, comme si elle s'inscrivait brutalement dans le refus de la position dominante que prend Pauline³³¹. Ce faisant, la bonne cède enfin son propre territoire à Pauline, la cuisine s'emplissant de l'odeur du repas préparé par la nouvelle maîtresse :

— Cette pauvre Véronique, nous venons de la trouver pendue à un de vos poiriers.

Tous eurent un cri de surprise et d'horreur, le visage pâle sous le petit vent de mort qui passait. [...] Est-ce qu'on pouvait savoir, avec ces têtes de vieilles bonnes maniaques ! Jamais elle ne s'était consolée de la mort de sa maîtresse. [...]

Et ce misérable sans pieds ni mains, qu'il fallait coucher et faire manger comme un enfant, ce lamentable reste d'homme dont le peu de vie n'était plus qu'un hurlement de douleur, cria dans une indignation furieuse :

— Faut-il être bête pour se tuer !³³²

« Le petit vent de mort » souffle ainsi sur la dernière scène, là où sont réunis les protagonistes. Ce dénouement imprévu apparaît d'autant plus extraordinaire que Zola ne décrit pas en détail le motif de sa mort. Néanmoins, il ne nous semble pas que Véronique ait choisi la mort par pure affection envers son ancienne maîtresse. Nous pourrions interpréter son suicide inattendu plutôt comme un acte symbolique de contestation à l'encontre de la domination de Pauline sur le microcosme d'une maison que la bonne avait grandement contribué à établir sur les fondements de son « sens de la justice ». La mort de la bonne nous permet de réfléchir sur la problématique du

³³⁰ *Ibid.*, pp. 1125-1126.

³³¹ Philippe Hamon remarque la liaison étroite entre la cuisine, territoire de la servante, et la satisfaction de l'appétit de la famille : « Si Adèle, dans *Pot-Bouille*, accouche en s'attachant le cordon ombilical avec le cordon de son tablier, au dernier chapitre de *La Joie de vivre*, la mort de la vieille Véronique, qui se pend "avec le cordon d'un de ses tabliers de cuisine" [...]. On notera encore ici, par la référence au « tablier de cuisine », la référence au ventre, au corporel. [...] On a là une logique : un ventre se vide / un ventre s'emplit. » (Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, P. U. F., coll. « Écriture », 1984, p. 100.)

³³² *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 1130.

« suicide » dans les romans de Zola, qui se présente souvent comme un acte de contestation. À cet égard, il serait possible de juxtaposer le suicide de Véronique à la mort d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* et à celle de Jeanne dans *Une Page d'amour*. Ces trois personnages choisissent volontairement la mort afin de contester la constance de l'amour humain, même si chacune est motivée par des raisons différentes. Cet accident auquel l'héroïne se confronte ne permet pas de donner au roman une conclusion synthétique et harmonieuse, car, en dépit des justifications que Zola lui prête, l'abnégation de Pauline ne peut triompher face à l'absurdité de la vie humaine.

Rappelons également que la morte est découverte par les autres membres de la « trilogie » que nous avons évoquée précédemment : l'abbé Horteur et le docteur Cazenove. Néanmoins, cette « trilogie » n'arrive pas à résoudre les problèmes familiaux, ni à trouver le remède qui puisse transformer le quotidien misérable de la famille Chanteau. La mort est donc l'ultime refuge qui permet à Véronique d'échapper définitivement aux méfaits de l'existence. Le cri de révolte de Monsieur Chanteau, instinctif et grotesque, exprimé à la dernière ligne du roman, nous démontre de manière implacable le dangereux égoïsme forcené de la bourgeoisie. Ironiquement, Chanteau, « misérable sans pieds ni mains », reste vivant malgré une santé fragile, tandis que Véronique, au contraire robuste et entreprenante, décide de mettre un terme à sa vie en laissant son pauvre maître dans la misère. En définitive, tout en décrivant la vie intime, Zola laisse toujours planer l'ombre de la mort qui s'abat au moment choisi sur la famille Chanteau et dans le quotidien des habitants du village de Bonneville.

VI. 3)-b) Martine, ou l'incarnation de la « croyance » dans *Le Docteur Pascal*

La révolte énigmatique de Véronique, en tant qu'acte de contestation, nous permet de réfléchir sur le rapport de forces entre la servante et le maître dans la maison, rapport essentiellement fluctuant et voué à être renversé. Le suicide de Véronique à la fin de *La Joie de vivre*, annonce en quelque sorte, le rôle de Martine dans *Le Docteur Pascal*. Cette dernière servante dans la série, personnage élaboré depuis la période préparatoire

du roman, entraîne la catastrophe finale du drame familial : l'incendie des dossiers du docteur Pascal, son maître.

Nous avons souligné à plusieurs reprises l'abondance des scènes de « ménage à trois » dans la série qui est un thème important pour approfondir la problématique de l'intimité en lien avec la vie domestique. De fait, l'intrigue du *Docteur Pascal* se déroule exactement autour de la « trinité » des personnages qui forme un « ménage à trois » dans le microcosme du foyer. On trouve d'un côté Pascal, le protagoniste central, et, de l'autre, la vieille Martine, servante fidèle et pieuse, et Clotilde, jeune femme pleine d'abnégation. Tout en essayant d'inventer une figure à la fois simple et impressionnante, Zola accorde quelques traits curieux à la personnalité de Martine que l'on ne trouve pas dans les autres servantes décrites dans la série. Dans ses « Fiches de personnages », Zola consacre onze pages à l'élaboration de la personnalité de Martine, définie comme l'un des personnages principaux. Cette servante apparemment insignifiante se caractérise par son avarice, sa croyance de nature quasi mystique et, surtout, par un amour refoulé pour son maître.

À la différence de Véronique qui critique sans cesse les membres de la famille, Martine se montre extrêmement tolérante et fidèle envers le docteur Pascal pendant trente ans. Entrée au service du docteur lors de son installation à Plassans, elle ne le quittera jamais et deviendra « l'unique servante, devenue la vraie maîtresse de la maison³³³ ». L'auteur souligne notamment son honnêteté et sa propreté. Silencieuse et pieuse, Martine, toujours en robe noire et en coiffe blanche, a l'air d'une religieuse avec sa figure blême, molle et reposée. Bien qu'elle ait soixante ans, elle garde un air jeune et actif que renforcent ses yeux vifs. À l'instar de Véronique de *La Joie de vivre* qui éprouve une affection quasi maternelle à l'égard de Pauline, Martine enseigne la couture et les tâches ménagères à Clotilde. Elle s'occupe surtout de l'éducation religieuse de l'enfant :

C'était la seule divergence qui, parfois, amenait des brouilles, entre ces trois êtres si unis, vivant d'une vie si étroite. [...] ce fut elle qui éleva l'enfant, la menant à l'église, lui communiquant un peu de la flamme dévote dont elle avait toujours brûlé ; tandis que le docteur, d'esprit large, les laissait aller à leur joie de croire, car il ne se sentait pas le droit d'interdire à personne le bonheur de la foi. [...] la vie avait coulé heureuse, occupée à de grands travaux cachés, un peu troublée pourtant par un malaise qui

³³³ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 921.

grandissait, le heurt de plus en plus violent de leurs croyances³³⁴.

Pour faire contrepoids au tempérament quelque peu naïf et borné de sa servante, Pascal veille sur l'instruction de Clotilde en lui donnant des idées précises et « saines ». À travers ce « ménage à trois », Zola reprend évidemment le thème de l'opposition établie entre le « prêtre » et le « docteur » – respectivement symbole de la religion et de la science – dans *Les Rougon-Macquart*. À la différence des prêtres, personnages plus ou moins effacés et stéréotypés dans la série, la croyance ardente de Martine en « l'au-delà » est l'un des motifs essentiels du drame. Satisfaite par sa tranquille ignorance, la servante aspire secrètement à convertir son maître agnostique au catholicisme. Pascal, quant à lui, refuse résolument le mysticisme et le spiritualisme de Martine et Clotilde.

Tout au début du roman, Félicité, la mère autoritaire de Pascal, fait irruption dans ce « ménage à trois » paisible et sème la discorde entre les membres de la famille. Elle éprouve une rancune envers les recherches scientifiques de son fils, susceptibles de dévoiler les hontes de la famille et de réduire la gloire de la famille Rougon. À travers sa dispute avec Pascal, Félicité persiste à vouloir brûler ses dossiers en retenant Martine dans la pièce : « Non, non ! Martine, restez ! vous n'êtes pas de trop, puisque vous êtes de la famille maintenant³³⁵. » Influencée par Félicité, qui la pousse à la destruction du travail de Pascal, la servante commence à considérer les dossiers du maître comme des « vilains papiers³³⁶ » qui offensent Dieu : « Quel triomphe, si l'on réconciliait le docteur avec Dieu ! et quelle douceur ensuite, à vivre ensemble, dans la communion céleste d'une même foi !³³⁷ » Effrayée par l'idée du châtement et de l'« enfer », Martine fait cause commune avec Clotilde, endoctrinée par la bonne, dans l'affaire des dossiers scientifiques voués à être brûlés :

Martine, de nouveau, s'était rapprochée de Clotilde, pour la soutenir, pour montrer que toutes deux faisaient cause commune. Et, maintenant, le docteur l'apercevait, elle aussi, les sentait l'une et l'autre unies dans la même volonté de conquête. Après des années de sourdes tentatives, c'était enfin la guerre ouverte, le savant qui voit les siens se tourner contre sa pensée et la menacer de destruction. Il n'est point de pire tourment, avoir la trahison chez soi, autour de soi, être traqué,

³³⁴ *Ibid.*, p. 922.

³³⁵ *Ibid.*, p. 930.

³³⁶ *Ibid.*, p. 931.

³³⁷ *Ibid.*, p. 932.

dépossédé, anéanti, par ceux que vous aimez et qui vous aiment !³³⁸

Motivée par une dévotion sans réserve pour son maître, Martine tente ainsi de le détourner de la science. La confiance tranquille de jadis disparaît dans la maison tandis qu'un véritable malaise s'installe. Pascal est obligé de fermer les tiroirs de l'armoire à clef pour protéger ses dossiers contre le saccage. Désormais, une « guerre sans merci³³⁹ » entre la croyance catholique de Martine et de Clotilde et la croyance scientifique de Pascal vient de se déclencher. Leur « ménage à trois », dont l'harmonie est subitement brisée, devient « un enfer³⁴⁰ ». Pascal se sent épié et menacé dans sa propre maison à cause des deux femmes, « ennemies » de la science qui ne lui laissent aucune minute de répit. Il ne quitte plus la maison dans la crainte de trouver les tiroirs saccagés à son retour. Fascinée par le mysticisme, Clotilde, quant à elle, est devenue indifférente à la vie du ménage et se passionne pour les offices.

Un jour, Pascal découvre quelques pages d'un manuscrit – oubliées sur un coin de table – sous la forme de pincées de cendres au fond de la cheminée. Il est complètement abattu par la trahison brutale de Martine, complice de Félicité :

Pascal eut une heure de défaillance, de désespérance absolue. Il se demandait à quoi bon lutter, puisque toutes ses affections s'alliaient contre lui. Cette Martine qui se serait jetée dans le feu, sur un simple mot de sa part, et qui le trahissait ainsi, pour son bien ! Et Clotilde, liguée avec cette servante complotant dans les coins, se faisant aider par elle à lui tendre des pièges ! Maintenant, il était bien seul, il n'avait autour de lui que des traîtresses, on empoisonnait jusqu'à l'air qu'il respirait³⁴¹.

C'est ainsi que Pascal découvre que Martine, fidèle servante si proche, si familière et honnête de son intimité familiale, fait montre d'une obstination étrange, bien éloignée de l'image rassurante d'une vieille bonne austère, maternelle et dévouée.

Évidemment, l'attitude de Martine vis-à-vis de l'affaire des dossiers de Pascal est assez paradoxale. De fait, Zola approfondit le personnage de Martine, en lui donnant un amour inconscient pour le docteur Pascal, entraînée par leur longue cohabitation³⁴². En

³³⁸ *Ibid.*, p. 936.

³³⁹ *Ibid.*, p. 995.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 983.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 1000-1001.

³⁴² La description du personnage de Martine dans les « Fiches de personnages » révèle que Zola essaie de la différencier par rapport à Véronique en l'inscrivant tout de même dans la lignée de la vieille servante dévouée dans la série : « Surtout, ne pas en faire une grognon, pour éviter Rose et Véronique. Une autre variété de la vieille servante, la silencieuse, dévouée et s'affirmant, par sa

plus de sa croyance religieuse, son amour presque aveugle pour Pascal la pousse vers la destruction du travail du maître au profit du salut de son âme. Le sentiment amoureux qui anime Martine est donc un des éléments que Zola prend intérêt à décrire dans *Le Docteur Pascal*. La seconde moitié du drame familial illustre le renversement du rapport de forces entre Clotilde et Martine. En dépit de son profond dévouement, Martine, qui s'éprend d'affection pour son maître, est profondément blessée lorsque Pascal et Clotilde commencent à s'aimer :

Sous le coup, la vieille servante chancela. Un déchirement, une douleur affreuse blêmit sa pauvre face usée, d'un renoncement de nonne, dans la blancheur de sa coiffe. Elle ne prononça pas un mot, elle tourna sur les talons, descendit, alla s'abattre au fond de sa cuisine, les coudes sur sa table à hacher, où elle sanglota entre ses mains jointes. [...]

Rien ne répondait, il ne venait de la petite chambre qu'un silence de mort. Et ils se la figuraient, cette petite chambre, d'une propreté maniaque, avec sa commode de noyer et son lit monacal, garni de rideaux blancs, Sans doute, sur ce lit, où la servante avait dormi seule toute sa vie de femme, elle s'était jetée pour mordre son traversin et étouffer ses sanglots³⁴³.

Martine devine au premier abord le charme ravissant de Clotilde avant d'être torturée par la jalousie et la solitude. La vieille servante montre une attitude moins familière vis-à-vis de Clotilde, « maîtresse moins aimée et plus obéie³⁴⁴ », comme si elle était retombée « de son rôle de gouvernante amie, à son ancien rang de servante³⁴⁵ ». Lorsque Martine range la chambre à coucher, espace intime du couple, une sourde révolte germe en elle, même si son visage garde l'air de soumission résignée : « Peut-être eut-elle conscience du déchirement jaloux que son éclatante jeunesse produisait chez cette pauvre créature, usée dans la résignation muette de sa domesticité, en adoration devant son maître³⁴⁶. »

Il est également intéressant d'examiner l'avarice de Martine chargée de tenir les cordons de la bourse. Pascal et Clotilde plaisantent souvent à propos de la petite fortune de Martine. Les quatre cents francs de gages de la bonne, à force d'économies, se transforment en une trentaine de milliers de francs qu'elle place en rentes solides.

longue cohabitation avec un homme supérieur, sans avoir jamais mise le nez dans un livre. » (Ms. N.A.F. 10.290, f^o 64.)

³⁴³ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 1065.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 1072.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 1072.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 1114.

Martine condamne le gaspillage de l'argent de Pascal qui collectionne les bijoux pour les offrir à Clotilde. Au fur et à mesure, Martine commence à régler tous les problèmes financiers. Son avarice oblige son maître à faire des économies, et cette dernière devient alors une sorte d'« intendante » de la famille, guidant toute la maison :

Elle avait repris toute son autorité d'autrefois, elle les traitait en enfants, qu'elle ne consultait même plus sur leurs désirs ni sur leurs goûts. C'était elle qui réglait les menus, qui savait mieux qu'eux ce dont ils avaient besoin, maternelle d'ailleurs, les entourant de soins infinis, faisant ce miracle de leur donner encore de l'aisance pour leur pauvre argent [...]. Et il semblait que cette singulière maternité, cette immolation dernière, cette paix de l'illusion dont elle entourait leurs amours, la contentait un peu elle aussi, la tirait du sourd désespoir où elle était tombée³⁴⁷.

Cependant, lorsque le spectre de la ruine se présente, Martine se résout à offrir secrètement ses économies afin de combler un déficit, en feignant d'aller chez le notaire pour demander une avance. Son abnégation est d'autant plus courageuse qu'elle est profondément attachée à sa petite fortune. Enfermée dans sa cuisine, son territoire, la servante se livre à ses besognes quotidiennes en feignant l'indifférence face à la catastrophe qui bouleverse leur « ménage à trois ». Afin de délivrer Clotilde du dénuement, Pascal décide de l'envoyer chez son frère Maxime. À la veille de son départ, Martine, muette en apparence, accourt « si prompte, si leste, le visage si clair, si ensoleillé par son zèle à le servir³⁴⁸ », comme si elle était redevenue jeune fille. La relation qu'entretiennent les deux femmes amoureuses du maître de la maison nous renvoie à la rivalité établie entre Pauline et Madame Chanteau qui se disputent Lazare dans *La Joie de vivre*. La bonne s'efforce toutefois de refouler la manifestation intérieure de sa jalousie afin de s'arracher au supplice amoureux :

Depuis la situation nouvelle, elles avaient bien senti leur antagonisme sourd, le clair triomphe de la jeune maîtresse, l'obscur jalousie de la vieille servante, autour du maître adoré. Aujourd'hui, il semblait que ce fût cette dernière qui restât victorieuse. Mais, à cette minute dernière, leur émotion commune les rapprochait³⁴⁹.

Après la ruine de Pascal et le départ de Clotilde pour Paris, Martine règle tranquillement les dépenses dans la vie monotone de la Souleiade. Ce n'est que durant la dernière heure de Pascal qu'elle finira par révéler son affection de toujours pour son maître :

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 1115.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 1148.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 1152.

Pascal la regardait, l'écoutait, et une clarté brusque se faisait en lui. Mais elle l'aimait, cette misérable fille, elle l'avait toujours aimé ! Il se rappelait ses trente années de dévouement aveugle, son adoration muette d'autrefois, quand elle le servait à genoux, et qu'elle était jeune, ses jalousies sourdes contre Clotilde plus tard, tout ce qu'elle avait dû souffrir inconsciemment à cette époque. [...] Et il la sentait ignorante de tout, ne sachant même pas de quel amour elle l'avait aimé, n'aimant que lui pour le bonheur de l'aimer, d'être avec lui et de le servir³⁵⁰.

C'est toute la tragédie personnelle de la servante qui se trouve ici résumée, elle qui se retrouva vouée au célibat, tout comme Véronique, incapable de trouver la moindre consolation dans l'intimité familiale. Après la mort du maître, Martine est exaspérée à l'idée que l'amour de Clotilde ait torturé son maître jusqu'à le tuer. La servante souffrante n'éprouve plus la moindre affection maternelle à l'égard de cette jeune fille qu'elle a élevée : « Ah ! Mademoiselle a bien raison de pleurer, car si Monsieur est mort, c'est bien à cause de Mademoiselle³⁵¹. » Le drame familial tissé autour du « ménage à trois » converge ainsi vers la destruction presque totale du travail de Pascal. L'auteur fait jouer à Martine un rôle très important à la clôture de la série ; ébranlée par Félicité, la bonne l'aide à brûler les dossiers de son ancien maître, cachés si soigneusement au fond de l'armoire :

La servante, résolue comme elle, était venue l'aider, avait pris un autre gros cahier, qu'elle effeuillait. Dès lors, le feu ne cessa plus, la haute cheminée s'emplit d'un flamboiement, d'une gerbe claire d'incendie, qui, par instants, ne se ralentissait que pour s'élever avec une intensité accrue, quand des aliments nouveaux la rallumaient. [...]

C'était un galop de sorcières, activant un bûcher diabolique, pour quelque abomination, le martyre d'un saint, la pensée écrite brûlée en place publique, tout un monde de vérité et d'espérance détruit. Et la grande clarté, qui, par instants, pâlisait la lampe, embrasait la vaste pièce, faisait danser au plafond leurs ombres démesurées³⁵².

En dépit de son dévouement total à Pascal, Martine n'arrive jamais à apprécier les recherches scientifiques de son maître à sa juste valeur. Cet incendie symbolise le véritable désastre, lui qui réduit tout travail intellectuel au néant et bouleverse littéralement la trame du roman, voire la structure de la série entière. À cet égard, cette scène terrible représente précisément l'attaque la plus violente contre l'intimité individuelle et la violation du territoire personnel – la problématique que Zola poursuit

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 1172-1173.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 1186.

³⁵² *Ibid.*, pp. 1199-1200.

avec insistance tout au long de la série. Lorsque Clotilde les surprend finalement, elle accusera en ces termes sa grand-mère et la servante : « Voleuses ! assassines !³⁵³ »

À la fin, Martine accepte le remboursement de ses avances sans éprouver aucune affection à l'égard de l'enfant posthume de Pascal. Elle refuse résolument de continuer à servir Clotilde et son enfant :

— Non, j'ai servi Monsieur, je ne servirai personne apr ès Monsieur.

— Mais moi !

Elle leva les yeux, regarda la jeune femme en face, cette fillette aimée qu'elle avait vue grandir. « Vous, non ! »

Alors, Clotilde eut un embarras, voulut lui parler de l'enfant qu'elle portait, de cet enfant de son maître, qu'elle consentirait à servir peut-être. Et elle fut devinée, Martine se rappela la conversation qu'elle avait surprise, regarda ce ventre de femme féconde, où la grossesse ne s'indiquait pas encore. Un instant, elle parut réfléchir. Puis, nettement :

« L'enfant, n'est-ce pas ? ... Non ! »³⁵⁴

Après les funérailles du docteur Pascal, Martine quitte immédiatement la maison. Retraîtée « dans un trou perdu³⁵⁵ », elle ne retournera jamais à la Souleiade. Bien entendu, la vieille servante ne parvient pas à vaincre la jalousie qu'elle ressent pour Clotilde même après la naissance de l'enfant.

Comme nous l'avons montré, à travers *Les Rougon-Macquart*, Zola cherche à approfondir le drame familial en ayant recours aux points de vue des personnages secondaires qui observent diverses facettes de la vie intime familiale. Comme le montre la dualité évidente de Véronique et de Martine, le personnage de la servante n'est jamais une vulgaire réplique de personnages stéréotypés. Pour des raisons à chaque fois différentes, toutes choisissent volontairement de trahir leur maître, afin de rejeter le caractère obligatoire de la subordination que l'on exige d'elles. La ressemblance des servantes « traîtresses » et les retournements de situations récurrents montrent les liens étroits qui unissent ces deux romans entre eux ainsi que la cohérence du processus créateur de Zola. Nonobstant la réussite des maîtres à établir un semblant de relation harmonieuse avec leurs servantes, ils se confrontent très vite à la dégénérescence de cette intimité apparemment solide. De surcroît, les petits détails, les épisodes concernant la conduite des domestiques, même ceux qui paraissent insignifiants, s'entrelacent

³⁵³ *Ibid.*, p. 1201.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 1202.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 1205.

étroitement et convergent tous vers le dénouement final inattendu. La servante est, en d'autres termes, la variante antithétique du protagoniste, fonctionnant comme acteur du drame, sans se réduire au rôle d'observateur passif.

À travers l'analyse de la représentation du groupe familial que nous avons effectuée dans cette partie, nous avons constaté que l'unité de la « famille » est particulièrement fragile et fluctuante chez Zola. Tout en illustrant les problèmes familiaux que sont le secret, la sexualité, ou bien la trahison, l'auteur aborde les difficultés de l'instauration de l'« intimité » du XIX^e siècle. Chaque roman du cycle des *Rougon-Macquart* illustre de très nombreux développements portant sur la problématique de l'intimité, notamment sur les dangers latents dans la maison où se déroulent les drames et les conflits familiaux. C'est la raison pour laquelle, les efforts des protagonistes pour gérer leurs territoires, préservés des intrusions extérieures, sont voués à l'échec. Ce processus de privation inévitable de l'« intimité mutuelle » nous invite à réfléchir sur la deuxième dimension de l'« intime », dimension plus originelle, plus profonde et plus difficile à explorer : le drame psychologique des protagonistes solitaires – véritable essence des « romans de l'intime » chez Zola.

TROISIÈME PARTIE

La représentation du « Moi » de l'auteur : les luttes intimes de Lazare, Claude et Pascal

À travers l'étude de la première dimension de l'« intime », nous avons observé que Zola décrit sans cesse les dangers latents qui guettent le noyau du cercle intime. À la différence des romanciers du XIX^e siècle qui évoquent souvent les charmes de l'« intimité », Zola se concentre sur les problèmes domestiques, comme la promiscuité, la discordance, ou bien les malaises dans la maison. Dans cette dernière partie, il convient d'étudier la deuxième dimension de l'« intime » : les pensées intimes des protagonistes dans la trilogie des « romans intimes » des *Rougon-Macquart*.

Rappelons qu'au sens strict du terme, l'« intime » désigne ce qu'il y a de plus profond, de plus essentiel et de plus originel dans une personne. Nous analyserons, à travers le comportement des protagonistes, la question du « moi » de l'auteur, afin de synthétiser notre réflexion sur le lien intérieur qui existe entre *La Joie de vivre*, *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal*. Nous nous intéresserons notamment à Lazare, Claude et Pascal, qui représentent respectivement les multiples facettes de l'auteur : Zola intellectuel, Zola artiste et Zola scientifique. L'objectif de cette analyse consiste à examiner l'éventualité d'un développement du discours de l'intime de Zola à travers ces trois romans introspectifs. Nous verrons ainsi comment l'auteur intériorise son angoisse afin de chercher un remède contre la douleur profonde de son moi.

Chapitre VII.

La lutte humaine contre la « douleur » dans *La Joie de vivre*

Dans cette partie, nous tenterons d'apporter quelques éclaircissements sur le caractère contradictoire et ambivalent des protagonistes dans *La Joie de vivre* : Lazare et Pauline. Occupé par un travail intellectuel absorbant, Lazare symbolise le « héros moderne » de la fin du XIX^e siècle, fortement influencé par Schopenhauer, tandis que Pauline est présentée comme une figure antithétique de ce personnage pessimiste. Cependant, ces personnages reflètent non seulement les différents aspects de la philosophie de Schopenhauer mais aussi l'angoisse personnelle de Zola lui-même. À travers ces protagonistes en apparence si différents, nous pourrions reconnaître l'aspect inconnu de ce « roman intime ». Nous examinerons successivement la nature du « pessimisme » de Lazare ainsi que l'« abnégation » de Pauline – tempéraments qui reflètent les pensées de leur auteur.

VII. 1) Lazare, figure typique du « mal du siècle » : l'auto-projection de l'auteur ?

Examinons tout d'abord le caractère ambigu de Lazare Chanteau, qui pourrait être défini comme l'auto-projection de Zola. D'un côté, Lazare est décrit comme une caricature du pessimisme de son époque, incarnation du « mal du siècle », miné par les connaissances scientifiques qu'il a acquises. Pourtant, Zola lui attribue toute une série de traits qui reflètent son propre caractère : l'hypocondrie, la hantise de la mort, la pitié face à la fragilité humaine, ainsi que la capacité à ressentir une profonde douleur au moment de la perte d'un être cher. Lazare apparaît ainsi comme l'un des personnages de l'auteur qui lui ressemblent le plus. En suivant le parcours de Lazare, nous nous attacherons donc à la complexité et à l'ambiguïté de ce héros « moderne » en prise avec ses nombreux tourments tout au long du roman.

VII. 1)-a) Lazare et l'influence de Schopenhauer : la représentation du « héros moderne »

Comme nous l'avons montré dans la partie consacrée à la genèse de *La Joie de vivre*, Zola est accablé par les deux morts conjuguées de Flaubert et de sa mère en 1880. Affligé par cette double perte et par l'évolution de sa névrose, Zola tente de révéler ses pensées intimes à travers l'auto-analyse de ses douleurs dans ce roman.

Afin de mieux comprendre la « douleur de la vie » – thème essentiel du roman, il est indispensable d'étudier l'influence énorme qu'exerce le pessimisme de Schopenhauer (1788-1860) sur le courant littéraire des années 1880 en France¹. En 1874, Théodule Ribot fait paraître un ouvrage intitulé *La Philosophie de Schopenhauer*.

¹ René-Pierre Colin explique ainsi l'influence du pessimisme de Schopenhauer sur la France après la guerre de 1870 et la Commune : « La roue d'Ixion, le rocher de Sisyphe, images chères à Schopenhauer, n'en finissent pas de tourner en vain. Sur un tel terrain, la “ névrose », la “ Grande Névrose ” décadente s'étend. L'après-guerre est marquée par une fascination du morbide : partout, on décèle l'anémie et le marasme, les journaux voient fleurir des annonces publicitaires vantant des médicaments revigorants ou calmants. » (René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 105.)

En 1880, Jean Bourdeau, un ami de Maupassant, traduit des extraits des *Parerga* – une ontologie de Schopenhauer – sous le titre *Pensées, Maximes et Fragments*. La même année, J. A. Cantacuzène fait paraître une traduction des *Aphorismes sur la sagesse de la vie* en 1880, ainsi que la thèse du philosophe en 1882. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, œuvre centrale de la philosophie de Schopenhauer, est traduite en français en 1886 par Cantacuzène, puis par Auguste Burdeau en 1888.

Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer affirme que « le monde est ma représentation² ». De fait, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ses pensées empreintes de pessimisme commencent à se répandre sur la jeune génération des philosophes et des auteurs français. Albert Wolff exprime ainsi l'influence de Schopenhauer sur la mentalité des intellectuels : « À cette heure, Paris est plein de Schopenhauer en herbe qui rongent les lettres françaises comme le phylloxera dévore les vignes de Bordeaux³. » De fait, les jeunes écrivains sont fascinés par l'affirmation du philosophe allemand qui donne au « moi » de l'être humain le pouvoir de créer la réalité. Les romanciers, symbolistes et décadents, tentent de présenter un monde qui varie en fonction de la perception de l'individu. Il est important de souligner que le « moi » de la fin du siècle n'est plus celui, vital, de l'*ego* romantique. Dans son *Culte du moi*, Maurice Barrès proclame la valeur irremplaçable mais fragile du « moi » moderne. D'ailleurs, Zola lui-même, est rangé parmi les écrivains pessimistes par certains critiques. Jules Lemaitre, par exemple, définit la série des *Rougon-Macquart* comme « une épopée pessimiste de l'animalité humaine⁴ ».

Dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, Paul Bourget signale que cette vogue de pessimisme exerce une influence bien réelle sur les courants littéraires du XIX^e siècle. Selon Bourget, l'œuvre de ses précurseurs peut être résumée à travers l'affirmation suivante :

Il m'a semblé que de toutes les œuvres passées en revue au cours de ces dix essais, une même influence se dégagait, douloureuse et, pour tout dire d'un mot,

² « “ Le monde est ma représentation ” : c'est une vérité qui vaut pour tout être vivant et connaissant, en ce que seul l'homme puisse la porter à la conscience réfléchie et abstraite ; et quand il le fait effectivement, il accède à la réflexion philosophique. » (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*, traduit de l'allemand par Christian Sommer (et al.), Gallimard, coll. « folio essais », t. I, 2009, p. 77.)

³ Albert Wolff, *Le Figaro*, 15 février 1886, cité par René-Pierre Colin, *op. cit.*, p. 138.

⁴ Jules Lemaitre, *Les Contemporains*, Première série, Boivin & C^{ie}, Lecène et Oudin, 1892, p. 284.

profondément, continûment pessimiste. Mais l'existence du pessimisme dans l'âme de la jeunesse contemporaine n'est-elle pas reconnue aujourd'hui par ceux-là même à qui cet esprit de négation et de dépression répugne le plus ?⁵

Plusieurs critiques témoignent ainsi que les écrivains gravitant autour de Zola, comme Tourgueniev, Maupassant, Henri Céard ou encore Huysmans, s'intéressent grandement aux théories de Schopenhauer. C'est dans cette atmosphère que Zola, en proie à une crise morale, traverse une période difficile. David Baguley signale que ce qui retient l'attention de Zola, c'est la théorie de la « douleur de vivre » de Schopenhauer, sa misogynie et ses critiques adressées à la science⁶. Cependant, malgré ses tendances hypocondriaques, le romancier se méfie du pessimisme qui envahit au fur et à mesure ses contemporains. Ce fait est d'autant plus intéressant que plusieurs témoignages de ses amis, comme Edmond de Goncourt ou Paul Alexis, révèlent que Zola lui-même a été obsédé par la mort et l'inexorable fragilité des choses dans les années 1880.

Dans notre étude de la genèse de *La Joie de vivre*, nous avons vu que c'est afin d'exorciser l'ombre néfaste de la mort de sa mère et celle du pessimisme de l'époque que Zola se met à rédiger *Au Bonheur des Dames*. Reprenons encore certains passages de l'« Ébauche » du roman, dans lesquels l'auteur manifeste le « changement complet de philosophie » intervenu :

Je veux dans Au Bonheur des Dames faire le poème de l'activité moderne. Donc, changement complet de philosophie : plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance et à la gaieté de son enfantement. [...]– Ensuite, comme conséquence, montrer la joie de l'action et le plaisir de l'existence [...]⁷.

Comme le montre bien une expression qu'on trouve dans l'« Ébauche » – « changement complet de philosophie » – Zola décrit dans ce roman l'activité laborieuse d'un grand magasin parisien. Il y fait réapparaître Octave Mouret, jeune homme actif et entreprenant, pour y jouer le rôle⁸. Notons en passant que Lazare, qui représente

⁵ Paul Bourget, *Essais de Psychologie contemporaine. Études littéraires*, édition établie et préfacée par André Guyaux, Gallimard, 1993, p. 438.

⁶ « À vrai dire, plutôt que sa philosophie elle-même, que le romancier ne connaît sans doute pas trop bien, il condamne la vulgarisation de sa doctrine, abêtie à ce point qu'elle devient le lieu commun de tous les sots et l'excuse de tous les débauchés. » (David Baguley, *Fécondité d'Émile Zola : roman à thèse, évangile, mythe*, P.U.F., 1973, p. 47.)

⁷ Ms. N.A.F. 10.277, f^o 2/1, *loc. cit.* Zola souligne.

⁸ « Procédure compensatoire d'un naturalisme voué à l'élimination du “je” créateur, cette spécularisation en cours s'annonce le moins discrètement, évidemment, dans la scène au

semble-t-il sa génération, n'est pas la première figure pessimiste influencée par la philosophie de Schopenhauer dans la série des *Rougon-Macquart*. Car, afin de mettre en œuvre ce « poème de l'activité moderne », Zola oppose Mouret à Paul Vallagnosc, son ancien camarade au collège de Plassans, descendant d'une famille ruinée de parlementaires. Cet intellectuel inerte, fait preuve d'une attitude sceptique à l'égard du progrès social. En méprisant la volonté de vivre et de réussir de Mouret, Vallagnosc insiste sans arrêt sur son infortune, l'injustice de la société et la vanité des efforts. Il défend la doctrine de Schopenhauer selon laquelle, dans le monde, le mal l'emporte sur le bien, la souffrance sur le plaisir :

Alors, il dit son pessimisme, les médiocrités et les avortements de l'existence. Un moment, il avait rêvé de littérature, et il lui était resté de sa fréquentation avec des poètes une désespérance universelle. Toujours, il concluait à l'inutilité de l'effort, à l'ennui des heures également vides, à la bêtise finale du monde. Les jouissances rataient, il n'y avait pas même de joie à mal faire⁹.

Tout au contraire, Mouret, patron énergique du grand magasin, accuse l'inertie des pessimistes de son époque qui ne voient que le mauvais côté des choses :

Toute la joie de l'action, toute la gaieté de l'existence sonnaient dans ses paroles. Il répéta qu'il était de son époque. Vraiment, il fallait être mal bâti, avoir le cerveau et les membres attaqués, pour se refuser à la besogne, en un temps de si large travail, lorsque le siècle entier se jetait à l'avenir. Et il raillait les désespérés, les dégoûtés, les pessimistes, tous ces malades de nos sciences commençantes, qui prenaient des airs pleureurs de poètes ou des mines pincées de sceptiques, au milieu de l'immense chantier contemporain. Un joli rôle, et propre, et intelligent, que de bâiller d'ennui devant le labeur des autres !¹⁰

À travers ce discours de Mouret, Zola révèle sa volonté de se détourner du pessimisme et de l'ennui. Vallagnosc y reste pourtant plongé, à l'inverse de son ancien condisciple si vigoureux, luttant pour la vie.

Au dernier chapitre, Zola décrit la splendeur du grand-magasin, en pleine prospérité, pendant une grande exposition de tissus blancs. À ce moment, Vallagnosc est brutalement confronté à l'inanité de ses maximes. Sa belle-mère, la comtesse de Boves, en proie à la kleptomanie, est surprise en flagrant délit d'un vol de dentelles. Face à ce

Plan-des-Dames. » (Robert Lethbridge, « Etienne Lantier “ romancier ” : genèse et mise en abyme », in *Les Cahiers naturalistes*, n° 59, 1985, p. 51.)

⁹ *Au Bonheur des Dames*, RM, t. III, p. 451.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 451-452.

scandale inattendu, Vallagnosc se répand en lamentations sur son infortune :

Surpris de cette violence d'enfant maladif, Mouret le regardait pleurer, en se rappelant l'ancienne pose de son pessimisme. Ne lui avait-il pas entendu soutenir vingt fois le néant final de la vie, où il ne trouvait que le mal d'un peu drôle ? [...] Et, du coup, Vallagnosc se fâcha : il ne pouvait décidément rattraper sa philosophie compromise, toute son éducation bourgeoise repoussait en indignations vertueuses contre sa belle-mère. Dès que l'expérience tombait sur lui, au moindre effleurement de la misère humaine, dont il ricanait à froid, le sceptique fanfaron s'abattait et saignait¹¹.

La réaction quasi enfantine de Vallagnosc face à l'effraction de sa belle-mère témoigne de la fragilité de sa conviction philosophique. De plus, l'auteur conclut le roman par l'allusion au mariage d'Octave et de Denise, vendeuse modeste mais courageuse. Ce mariage offre à ce livre une fin joyeuse de conte de fées, ce qui est fort rare dans *Les Rougon-Macquart*.

Ainsi, Zola tente d'exclure les pensées négatives de l'univers romanesque d'*Au Bonheur des Dames*. Pourtant, la profondeur de son pessimisme est trop forte, et l'opposition simple entre le personnage de Mouret, optimiste, et celui de Vallagnosc, pessimiste, ne réussit pas à la vaincre. Zola invente donc une deuxième figure du pessimiste dans la série : c'est Lazare Chanteau dans *La Joie de vivre* – roman de la « Douleur ». Le personnage de Lazare est caractérisé par son ambivalence, ses complexités et ses ambiguïtés, qui se distinguent nettement de celui de Vallagnosc, personnage assez caricatural.

Lazare, jeune pessimiste, fait pendant à Pauline, héroïne honnête et généreuse du roman. À l'instar de Vallagnosc, la carrière de Lazare, malgré son intelligence, est une succession d'échecs. Il semble être le prototype du jeune intellectuel de son époque, miné par ses connaissances scientifiques. La deuxième « Ébauche » de *La Joie de vivre* révèle quelques caractéristiques accordées à Lazare :

Les idées du pessimisme augmentant peu à peu, mais au fond, comme explication cachée la peur de la mort : non pas tournées au macabre, mais un tourment secret. D'abord médecin (et musicien), [chimiste industriel]. Puis une exploitation de varech (ou d'autre chose). Puis quelque chose qui achève de lui faire faire le tour des occupations. – Un malade de nos sciences commençantes [un raté très intelligent]. L'avortement de l'E.S. repris, mais dans des faits plus serrés. Et en face la

¹¹ *Ibid.*, p. 795.

joie de la vie, toujours droite dans sa volonté, dans sa santé, dans le bonheur de l'habitude, dans l'espoir du lendemain. Sans thèse, il faut que Pauline soit la réponse aux malades de nos sciences commençantes par son abnégation, sa gaieté, etc¹².

Montrer en un mot un garçon très intelligent, en plein dans le mouvement actuel, et niant ce mouvement, se jetant dans le Schopenhauer. Pas de foi. – Variété de Werther et de René. – Le romantisme a fait le désespéré mélancolique qui doute, – le naturalisme fait le sceptique qui croit au néant du monde, qui nie le progrès. Au fond, l'effarement devant la mort¹³.

À la lecture de ces passages, nous sommes tentée de croire que Zola écrit *La Joie de vivre* afin d'expliquer les tendances de son époque à la lumière de la pensée philosophique. Cependant, nous devons admettre que la présence dans le roman de pensées véritablement schopenhaueriennes est tout sauf évidente, malgré la fréquence de son nom dans l'intrigue. En outre, la dimension philosophique, que Lazare n'a ni assimilée, ni maîtrisée, n'est pas suffisamment développée pour être le thème le plus important du roman.

Dans sa lettre datée du 16 mars 1884, Zola insiste sur le fait que Lazare n'est pas « un parfait disciple de Schopenhauer », et qu'il décrit « le type le plus commun »¹⁴. Cette remarque montre que l'intérêt de l'auteur ne réside pas forcément dans la critique de son époque, imprégnée de la philosophie de Schopenhauer¹⁵. D'ailleurs, les énormes ouvrages de ce philosophe n'étaient pas traduits intégralement en France. Par conséquent, les intellectuels devaient avoir recours aux traductions abrégées qui ne transmettaient pas les pensées de Schopenhauer dans leur totalité.

Ainsi, dans ses dossiers préparatoires, Zola ne consacre que quelques pages sur les pensées de Schopenhauer dont il a pris connaissance à travers *Pensées, Maximes et*

¹² Ms. N.A.F. 10.311, f^o 151. Zola souligne. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 956.)

¹³ Ms. N.A.F. 10.311, f^{os} 173-174. (*Ibid.*, pp. 978-980.)

¹⁴ « Jamais de la vie je n'ai voulu en faire un métaphysicien, un parfait disciple de Schopenhauer, car cette espèce n'existe pas en France. Je dis au contraire que Lazare a " mal digéré " la doctrine, qu'il est un produit des idées pessimistes telles qu'elles circulent chez nous. J'ai pris le type le plus commun [...] » (Lettre à Édouard Rod, 16 mars 1884, *Corr.*, t. V, pp. 82-83.)

¹⁵ Cependant, dans son article intitulé « Dépopulation », publié dans *Le Figaro* du 23 mai 1896, Zola critique sans réserve Schopenhauer et ses disciples : « C'est d'abord, pour ne pas remonter davantage, Schopenhauer avec sa théorie de la douleur de vivre, sa haine de la vie qu'il poursuit dans la femme et dans l'amour. Et toute sa descendance va renchérir, les pessimistes, les désabusés, les amoureux du néant. [...] Et, si l'on descend à nos petits Schopenhauer, à nos petits Wagner, à toute la littérature née chez nous de leur influence, on trouve les essoufflés, les dégénérés, les impuissants qui nous encomrent depuis des années. » (Émile Zola, « Dépopulation », *Le Figaro*, 23 mai 1896, in *OC*, Cercle du livre précieux, t. XIV, 1970, pp. 787-788.)

Fragments, ouvrage traduit par Jean Bourdeau¹⁶. On peut donc lire *La Joie de vivre* non pas comme une simple adaptation romanesque de la pensée pessimiste de la fin du XIX^e siècle, mais comme une synthèse des réflexions personnelles de Zola sur la Douleur.

VII. 1)-b) Une anxiété commune entre Lazare et Zola : l'obsession de la mort

Après avoir examiné l'influence des pensées pessimistes sur la genèse du roman, il convient maintenant d'analyser l'essence de ce « mal du siècle » décrit par Zola et de se demander dans quelle mesure ce mal se trouve lié à la conduite contradictoire du jeune Lazare. Dans *La Joie de vivre*, une bonne partie du roman est consacrée à la description de la douleur physique et morale de Lazare en tant que composante fondamentale de l'œuvre. Ce faisant, Zola le dépeint comme son « double », en proie à la même anxiété à l'égard de la douleur universelle. Il faut souligner en particulier que Lazare est hanté sans cesse par l'idée de la mort – obsession qui s'impose en permanence à l'esprit de Zola lui-même.

Comme nous l'avons montré dans la première partie, le thème de la hantise de la mort est récurrent dans ses romans et contes antérieurs, comme *Mon voisin Jacques*, *L'Assommoir*, ou encore *La Mort d'Olivier Bécaille*. À l'instar du narrateur de *La Mort d'Olivier Bécaille*, enterré vivant suite à sa crise cataleptique, Lazare est obsédé par la hantise de la mort qui l'empêche de jouir d'un sommeil profond. À la différence de Gervaise de *L'Assommoir* qui est réellement menacée par les difficultés financières et qui peine pour survivre dans un milieu écrasant, l'angoisse de Lazare s'enracine au plus profond de son cœur malgré la stabilité matérielle de sa vie au sein d'une famille bourgeoise. Évoquons à titre d'exemple la promenade nocturne de Lazare et de Pauline :

Il [Lazare] laissa le silence retomber. Sa gaieté ne sonnait plus si claire, un malaise intérieur troublait ses yeux ouverts très grands. Au ciel, le fourmillement des astres croissait de minute en minute, ainsi que des pelletées de braise jetées au travers de l'infini. [...] La mer, qui montait, avait une lamentation lointaine, pareille à un

¹⁶ Voir Ms. N.A.F. 10.311, f^{os} 259-265. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, op. cit., t. IV, pp. 1064-1073.)

désespoir de foule pleurant sa misère. Sur l'immense horizon, noir maintenant, flambait la poussière volante des mondes. Et, dans cette plainte de la terre écrasée sous le nombre sans fin des étoiles, l'enfant crut entendre près d'elle un bruit de sanglots. [...]

— Oh ! mourir, mourir !¹⁷

Cette scène révélatrice est le premier symptôme de sa maladie intérieure. Lazare ne se prive pas d'associer la notion d'éternité et sa préoccupation vis-à-vis de la fatalité qui pèse sur les mortels. Pauline perçoit vaguement la maladie douloureuse de son cousin et même l'angoisse universelle dans la « lamentation lointaine » et le « désespoir de foule ». Le grondement de la mer est ainsi lié à la psychologie instable de Lazare, à sa mélancolie et à sa névrose. En ayant recours à la description de la mer nocturne, Zola livre ainsi au lecteur le thème dominant de ce roman, « la douleur humaine ». L'épisode de cette promenade n'est d'ailleurs pas négligeable en ce qui concerne la mise en relief de la prédominance du pessimisme sur la vitalité chez Lazare :

Le mal datait de loin, elle n'en soupçonnait même pas la gravité. [...] Jusqu'à ses vingt ans, à peine un souffle froid l'avait-il effleuré le soir, quand il se couchait. Aujourd'hui, il ne pouvait poser la tête sur l'oreiller, sans que l'idée du plus jamais vînt lui glacer la face. [...] Une honte lui restait de cette épouvante : était-ce imbécile, cet appel à un Dieu qu'il niait, cette hérédité de la faiblesse humaine, criant au secours, dans l'écrasement du monde ! Mais la crise revenait quand même chaque soir, pareille à une passion mauvaise, qui l'aurait épuisé, malgré sa raison. [...] Ses philosophes avaient beau lui répéter que pas une étincelle de vie ne se perdait, son moi refusait violemment de finir¹⁸.

Évidemment, Zola n'utilise pas l'expression « l'hérédité de la faiblesse humaine » au sens strict du terme, car Lazare ne souffre pas de la maladie héréditaire des Rougon-Macquart. Il s'agit plutôt de l'antagonisme universel entre la fatalité humaine et le « moi », développé jusqu'à prendre la forme de réflexions philosophiques :

Le pessimisme avait passé par là, un pessimisme mal digéré, dont il ne restait que les boutades de génie, la grande poésie noire de Schopenhauer. [...] il reprenait sa vieille thèse, la négation du progrès, l'inutilité finale de la science. [...] Lorsque Pauline l'entendait affecter l'horreur de l'action, lorsqu'il annonçait le suicide final des peuples, culbutant en masse dans le noir, refusant d'engendrer des générations nouvelles, le jour où leur intelligence développée les convaincrerait de la parade imbécile et cruelle qu'une force inconnue leur faisait jouer [...] ¹⁹.

¹⁷ *La Joie de vivre, RM*, t. III, pp. 843-844.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 884-885.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 883-884.

Dans ces phrases qui expriment l'opinion principale du personnage, Lazare feint de refuser « d'engendrer des générations nouvelles » en insistant sur « le suicide final des peuples », en dépit de son besoin fondamental de refoulement de la mort. Il force également son mépris à l'égard des femmes, qui affaiblissent, selon lui, l'aspiration à l'éternité par leur nature incertaine et inconstante. Lazare suppose que tout le mal vient des femmes, ce sont elles qui perpétuent la douleur humaine du fait de leur désir charnel. Enfin, il est convaincu que l'amour n'est qu'une duperie égoïste. À l'évidence, de telles prises de position proviennent d'une application pour le moins crue des pensées schopenhaueriennes que Zola lui fait exprimer dans une attitude assez ambivalente pourtant.

Néanmoins, l'attachement instinctif de Lazare à la vie n'est jamais refoulé malgré ses provocations schopenhaueriennes. À travers les scènes abondantes de la maladie de la famille Chanteau, Zola illustre la douleur morale de Lazare, en soulignant ses aspects psychologiques contradictoires. Son hésitation à l'égard du pessimisme de son époque se révèle notamment lors de la maladie de Pauline qui souffre de pharyngite. Cette scène le conduira à remettre en question ses convictions. Là, transparait l'attitude contradictoire de Lazare à l'égard de la douleur. Son angoisse s'aggrave devant la souffrance de sa fiancée, dont il supporte difficilement la vue. Il proteste contre la suffocation de Pauline qui est pour lui une douleur « absurde » :

Et c'était surtout la douleur qui le jetait hors de lui, dans une révolte nerveuse, une protestation affolée contre l'existence. Pourquoi cette abomination de la douleur ? n'était-ce pas monstrueusement inutile, ce tenaillement des chairs, ces muscles brûlés et tordus, lorsque le mal s'attaquait à un pauvre corps de fille, d'une blancheur délicate ?²⁰

La souffrance de sa fiancée provoque ainsi chez Lazare non pas une compassion simple, mais plutôt un doute existentiel sur le sens d'une vie traversée par la douleur. Dès lors la certitude affreuse de la mort imminente de Pauline fait réagir Lazare, « comme s'il obéi[ssait] à l'impérieuse nécessité de prendre sa revanche contre la douleur²¹ ». Cette prise de conscience change son regard sur des habitudes quotidiennes qu'il méprisait du fait de son pessimisme. La vie familiale prend soudain une importance énorme et devient un accès potentiel à la « joie de vivre ». Lazare est attristé à l'idée d'une

²⁰ *Ibid.*, pp. 920-921.

²¹ *Ibid.*, p. 942.

« éternelle séparation » possible de Pauline : « Son pessimisme même semblait devant ce lit de douleur ; au lieu de l'enfoncer dans la haine du monde, sa révolte contre la douleur n'était que le désir ardent de la santé, l'amour exaspéré de la vie²². » Toutes leurs rancunes sombrent au fond de l'immense chagrin dont ils sont menacés. Ce faisant, Zola ne fait pas le portrait d'un jeune homme instable de son époque comme peut l'être Paul Vallagnosc, mais le dépeint comme son double partageant sa propre anxiété à l'égard de la souffrance universelle.

Cependant, Zola ne permet pas à ces deux jeunes gens de quitter la douleur terrestre si aisément grâce à un amour élevé, comme pour les héros romantiques. Lazare et Pauline sont toujours destinés à revenir à la banalité infernale de leur vie. Par conséquent, la guérison imprévue de Pauline blesse paradoxalement le sentiment de Lazare, qui retrouve subitement le quotidien machinal dans la chambre de la malade. Après cette lutte douloureuse contre la mort, c'est l'obsession qui revient : « La peur de la mort venait de reparaître dans son sommeil, une peur sans cause, comme sortie du néant lui-même, une peur dont le souffle glacé l'avait éveillé d'un grand frisson²³. » À l'inverse de Lazare, étouffé par l'idée de la mort, Pauline, remplie d'une compassion quasi maternelle pour son cousin, parvient à prendre conscience du caractère résigné et tranquille de sa vie, ce qu'elle ignorait quand elle était en bonne santé. Son détachement se distingue de l'attachement au « moi » que Lazare manifeste face à la mort.

Même si Lazare se présente comme un personnage ambigu et contradictoire, c'est à travers ses réactions plus qu'à travers Pauline que la critique de Zola à l'égard du climat pessimiste de son époque se fait jour. Au fond, Lazare n'est pas un simple exemple du pessimisme de la fin du siècle, car, instinctivement, son « moi » se révolte contre l'anéantissement de l'être humain. De ce fait, il est sans cesse tiraillé entre l'espoir qu'il fonde en l'avenir et le désespoir qu'il éprouve dans le présent. Sa détresse déchirante, provoquée par la mort de sa mère, est vraisemblablement celle de Zola et cela explique l'affinité existante entre l'auteur et son personnage. Le chagrin de Lazare, complètement écrasé face à l'agonie de Madame Chanteau, dépasse l'imagination de Pauline :

Sa mère allait mourir ! cela retentissait à grands coups dans son être. Quand il n'y

²² *Ibid.*, p. 922.

²³ *Ibid.*, pp. 926-927.

pensait plus, un nouveau coup, plus profond, l'ébranlait ; et c'étaient des surprises continuelles, une idée à laquelle il ne pouvait s'habituer, une stupeur sans cesse renaissante [...]. Le sens des choses lui semblait changé, jamais il n'en avait ainsi pénétré les formes ni les couleurs. Sa mère allait mourir ! et il marchait toujours, comme pour échapper à ce bourdonnement qui l'étourdissait²⁴.

Pour celui qui connaît l'affliction de Zola lorsque meurt sa mère en 1880, le lien entre l'épreuve traversée par l'auteur et celle de Lazare saute aux yeux. S'ajoutant à ce profond chagrin, Lazare est accablé par une certaine mélancolie, bien qu'il ne soit pas condamné à souffrir d'une des maladies héréditaires physiques ou morales des Rougon-Macquart :

Dès le lendemain, commencèrent pour le jeune homme les heures lents et poignants qui suivent les grands deuils. [...] Le fait de la mort qu'il n'avait pas encore touché, était là, chez lui, dans la pauvre mère emportée brutalement, en quelques jours. Cette horreur de n'être plus devenait tangible : on était quatre, et un trou se creusait, on restait trois à grelotter de misère, à se serrer éperdument, pour retrouver un peu de la chaleur perdue. C'est donc cela, mourir ? [...] Et la plaie, au lieu de se fermer, allait en s'élargissant toujours, c'était au moindre souvenir une secousse nerveuse, une apparition réelle et rapide, qui s'évanouissait aussitôt, en lui laissant l'angoisse du jamais plus²⁵.

Au début, le « trou » signifie l'absence de la trépassée, mais ce « trou », évocateur de la mort, contamine graduellement sa conscience intérieure. En plus du regret de sa mère, « il y [a] chez lui une recrudescence de l'épouvante de la mort²⁶ ». Pauline n'a donc pas le moyen de consoler cette douleur qui continue à le détruire jusqu'à provoquer l'insomnie :

Alors, sous l'obsession de l'étude qu'il faisait sans cesse de son corps, il croyait à chaque instant que tout allait craquer, que les organes s'usaient et volaient en pièces, que le cœur, devenu monstrueux, cassait lui-même la machine, à grands coups de marteau. [...] Il haïssait le sommeil, il avait horreur de sentir son être défaillir, lorsqu'il tombait de la veille au vertige du néant. Puis, ses réveils brusques le secouaient davantage, le tiraient du noir, comme si un poing géant l'avait saisi aux cheveux et rejeté à la vie, avec la terreur bégayante de l'inconnu dont il sortait²⁷.

Manifestement, l'allusion à l'horloge évoque la pendule de Madame Chanteau arrêtée à sa dernière heure ainsi que le sablier, qui signifie à la fois l'émiettement de l'organisme et celui du temps qu'il reste. Lazare n'ose ainsi plus s'endormir car il craint de ne plus

²⁴ *Ibid.*, p. 973.

²⁵ *Ibid.*, pp. 987-988.

²⁶ *Ibid.*, p. 997.

²⁷ *Ibid.*, pp. 997-998.

pouvoir se réveiller. L'usage de la métaphore de la machine et du mouvement binaire exprime de manière remarquable cette anxiété : elles rappellent les images de l'horloge et du marteau qui symbolisent le mécanisme humain chez Zola²⁸. De fait, l'émiettement de la vitalité perçu par Lazare n'est qu'un malaise engendré par son obsession. Néanmoins, cette pensée maniaque suffit pour le jeter, avec l'âge, dans un véritable état de névrose.

La réflexion sur la souffrance du héros est ainsi décrite comme une expérience intériorisée, comme si l'auteur dialoguait avec lui-même à travers les pensées de ses personnages. Cette interrogation, semble-t-il, tire son origine de la crainte obstinée de la mort. De plus, les douleurs successives des proches provoquent chez Lazare une recherche du salut de l'humanité par n'importe quel moyen. Il est donc vraisemblable que Zola crée spontanément un héros qui lui ressemble, véritable projection de lui-même, « auto-projection » rarement aussi explicite dans la série des *Rougon-Macquart*.

En conséquence supplémentaire de son anxiété, Lazare développe d'étranges manies comme le fait de faire ses adieux aux objets qui l'entourent. Pauline se contente de rire de cela, tout en cachant son inquiétude sur l'hypocondrie de son cousin :

Dans la certitude de sa fin prochaine, il ne sortait pas d'une pièce, ne fermait pas un livre, ne se servait pas d'un objet, sans croire que c'était son dernier acte, qu'il ne reverrait ni l'objet, ni le livre, ni la pièce ; et il avait alors contracté l'habitude d'un continuel adieu aux choses, un besoin maladif de reprendre les choses, de les voir encore. [...] Malgré sa vive intelligence, sa négation du surnaturel, il pratiquait avec une docilité de brute cette religion imbécile, qu'il dissimulait comme une maladie honteuse. C'était la revanche du détraquement nerveux, chez le pessimiste et le positiviste, qui déclarait croire uniquement au fait, à l'expérience. [...] La mort pouvait venir, il l'attendait comme une délivrance²⁹.

De cette manière, Lazare ne trouve plus de goût à rien et s'enferme dans une forme d'oisiveté justifiée par sa conception de la mort comme « délivrance ». À travers toute une série de rechutes obsessionnelles liées à l'angoisse de la mort, qui l'emplissent de

²⁸ Dans son étude sur la thématique de la « machine » chez Zola, Jacques Noiray souligne le symbolisme du détraquement des mécanismes humains. Il remarque la nature « psycho-physiologique » du « trou » dans Lazare : « il ne s'agit pas ici, comme dans Thérèse Raquin, d'un dérèglement observé, d'une analyse relevant d'une physiologie expérimentale, ou voulue telle, mais d'un détraquement imaginaire, né des obsessions morbides de Lazare, et de sa crainte irraisonnée de la mort. » (Jacques Noiray, *L'Image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, José Corti, t. I, 1981, p. 392.)

²⁹ *La Joie de vivre*, RM, t. III, pp. 999-1000.

honte et de désespoir, il se sent menacé d'un « émiettement de son être » qui le prive de la gaieté naturelle et de la vigueur qui ont séduit Pauline et Louise autrefois. À la vue d'une telle inertie, il est sans doute difficile pour le lecteur de superposer à ce personnage l'image d'Émile Zola, écrivain énergique dont la devise était « *Nulla dies sine linea* ». Cependant, ce comportement paranoïaque, tel que l'attachement névrotique aux objets, reflète directement une tendance maniaque que l'auteur possède lui-même, ce qui nous permet d'entrevoir des éléments autobiographiques dans ce roman. Nous pourrions reconnaître dans les étranges manies du personnage de Lazare, les données sur Zola que le docteur Édouard Toulouse avaient recueilli en observant l'écrivain en 1894³⁰. En créant Lazare, c'est donc bien dans une certaine mesure son propre trouble physique et moral que peint Zola.

Bien entendu, il convient de ne pas assimiler totalement l'auteur à son personnage : les différences sont en effet nombreuses. Au fur et à mesure que la névrose de Lazare s'aggrave, Zola reprend l'analyse objective du portrait du « héros moderne ». Tout se passe comme si l'auteur voulait se tenir à l'écart de son personnage en le considérant comme simple objet d'observation. Les efforts de Lazare pour exorciser l'ombre de la mort sont réduits à néant à cause de la névrose, son plus dangereux ennemi intérieur. Soulignons sa croyance obsédante en la fin inévitable de l'humanité, en dépit de la résistance de son moi contre l'anéantissement de l'existence :

Encore si Lazare avait eu la foi en l'autre monde, s'il avait pu croire qu'on retrouvait un jour les siens, derrière le mur noir. Mais cette consolation lui manquait, il était trop convaincu de la fin individuelle de l'être, mourant et se perdant dans l'éternité de la vie. Il y avait là une révolte déguisée de son moi, qui ne voulait pas finir. [...] Non, tout finissait à la mort, rien ne renaissait de nos affections, l'adieu était dit à jamais. Oh ! jamais ! jamais ! c'était ce mot redoutable qui emportait son esprit dans le vertige du vide³¹.

Constatons que Lazare conçoit l'« éternité » comme synonyme de « vide » malgré une révolte déguisée de son moi contre la mort. Ce faisant, il cherche une excuse afin de ne pas se plonger plus sérieusement dans le travail car il croit fermement à l'idée d'une catastrophe universelle latente. À tout prendre, Lazare essaie d'expliquer le

³⁰ Voir Édouard Toulouse, *Introduction générale. Émile Zola ; Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, Société d'Éditions Scientifiques, t. I, 1896, pp. 251-252.

³¹ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 990.

développement de son propre malheur par l'universalité de la souffrance et cherche ainsi à justifier son pessimisme. Pourtant, tout en s'absorbant dans une méditation philosophique sur la loi du destin, il ne s'inquiète au fond que de la durée de sa vie personnelle, ce qui a pour effet de le voir se renfermer sur lui-même.

Il convient de noter que le docteur Cazenove joue un rôle important en tant que critique des pensées pessimistes de Lazare. À l'inverse de ce jeune homme au tempérament plutôt contradictoire, Cazenove, lui, insiste sur le fait qu'il est impossible de trouver immédiatement le remède de toutes les douleurs :

— Vous voudriez trouver dans les sciences, d'un coup et en bloc, toutes les vérités, lorsque nous les déchiffrons à peine, lorsqu'elles ne seront sans doute jamais qu'une éternelle enquête. Alors, vous les niez, vous vous rejetez dans la foi qui ne veut plus de vous, et vous tombez au pessimisme... Oui, c'est la maladie de la fin du siècle, vous êtes des Werther retournés³².

Sans aucun doute, ces dialogues philosophiques entre Cazenove le maître et Lazare le disciple, miné par la pensée schopenhauerienne, représentent une sorte de condensé symbolique de l'attitude instable de Zola, en phase avec le pessimisme de son époque³³. Mais, Lazare reste toujours en souffrance, tiraillé entre sa croyance en la science moderne d'une part et son aspiration secrète à Dieu d'autre part, malgré les conseils pertinents du docteur :

Il avait l'ennui sceptique de toute sa génération, non plus cet ennui romantique des Werther et des René, pleurant le regret des anciennes croyances, mais l'ennui des nouveaux héros du doute, des jeunes chimistes qui se fâchent et déclarent le monde impossible, parce qu'ils n'ont pas d'un coup trouvé la vie au fond de leurs cornues.

Et, chez Lazare, par une contradiction logique, l'épouvante inavouée du jamais plus allait avec une fanfaronnade sans cesse étalée du néant. C'était son frisson lui-même, le déséquilibre de sa nature d'hypocondre, qui le jetait aux idées pessimistes, à la haine furieuse de l'existence³⁴.

Conformément à sa perception du monde, Lazare a pour principe de nier « la parade

³² *Ibid.*, p. 993-994.

³³ Pierre Ouvrard souligne l'importance du rôle joué par le docteur Cazenove : « [...] positiviste et agnostique, il s'oppose aux idées du jeune Lazare instable et tourmenté par l'idée du mal et de la mort, témoin aussi d'une génération marquée à la fois par les thèses de Schopenhauer et par la désillusion vis-à-vis de la science. Le docteur Cazenove dénonce ces "jeunes gens d'aujourd'hui" qui abandonnent la science pour des croyances irrationnelles. » (Pierre Ouvrard, *Zola et le prêtre*, Beauchesne, 1986, p. 87.)

³⁴ *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 1057.

barbare et imbécile de la vie³⁵ », dominée par la force inconnue qui maîtrise un univers prédestiné à parcourir un immuable et douloureux « cycle de la vie » dont il n'arrive pas à deviner le mécanisme. Paradoxalement, il voudrait faire disparaître la volonté de vivre de l'humanité entière, dans l'espoir d'éliminer sa propre crainte de la mort. Pourtant, chez Lazare, la conception de la mort en tant que « suicide général » n'est qu'une chimère d'intellectuel. À la différence de Werther, héros de Goethe qui met fin à ses jours d'un coup de pistolet à la fin des *Souffrances du jeune Werther* (1774), Lazare n'éprouve pas vraiment l'envie de se suicider, même après la succession de ses échecs misérables. Ce fait prouve son fort attachement à son moi auquel il n'arrive jamais à renoncer : c'est une caractéristique du « héros moderne » perçue à la fin du XIX^e siècle.

Nous pouvons constater que la vision pessimiste de Lazare ne s'identifie pas totalement à celle de Zola, malgré sa conduite paradoxale et ambiguë. Il nous semble que Zola prend le plus de recul possible afin de relativiser sa propre anxiété intime³⁶. *La Joie de vivre* n'est pas un défi lancé au public, à l'instar de ses romans d'autrefois comme *L'Assommoir* et *Nana*, mais un défi lancé à lui-même. À travers Lazare, Zola essaie de surmonter l'ensemble de ses angoisses.

VII. 2) Lazare ou l'impasse créatrice

En observant Lazare, nous avons mis en lumière l'existence d'une affinité problématique entre ce personnage et son créateur, Zola. Il serait intéressant de fixer désormais notre attention sur les activités créatrices de Lazare lesquelles débouchent

³⁵ *Ibid.*, p. 1057.

³⁶ Adolfo Fernandez-Zoïla souligne les deux orientations distinctes que Zola fait prendre à ses personnages au moment de leur création : « On peut relever deux constantes zoliennes. L'une circonstancielle, liée peut-être à la pratique toute personnelle de son régime amaigrissant : [...] L'autre, structurelle, qui permet à Zola de transposer son souci du détail, son "obsessionnalité", en une méthode concertée d'écriture par leitmotiv, assez proche du système wagnérien. » (Adolfo Fernandez-Zoïla, « Les Névropathies de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 57, 1983, p. 48.)

systématiquement sur des échecs. Le lecteur reconnaîtra clairement deux tendances marquantes chez le jeune Lazare durant la période de ses études : son admiration pour l'art et sa curiosité pour les sciences, deux intérêts récurrents de Zola retrouvés dans ses romans. Nous observerons dans quelle mesure le processus de « création » des œuvres de Lazare forme un cycle qui passe par une période de « gestation » et un « avortement » final en guise de conclusion.

VII. 2)-a) Lazare l'artiste : musique et littérature

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, Zola définit Lazare comme un « héros moderne » dans son « Ébauche » de *La Joie de vivre*. Ce qui caractérise le personnage de Lazare, c'est une curiosité insatiable pour de nombreux domaines du « savoir ». Captivé par le plaisir intellectuel, il s'adonne successivement à différentes disciplines. De plus, son intérêt pour la « douleur universelle » marque, pendant des années, le point de départ de son activité créatrice. Par conséquent, plusieurs chapitres du roman sont consacrés aux tentatives éperdues de ce jeune homme pessimiste pour lutter contre sa douleur morale.

Lazare, qui pense être un artiste de génie, s'intéresse d'abord à la musique. Durant son adolescence, ce dernier est obnubilé par la musique, contrariant ainsi les attentes de sa mère. Dans la grande pièce du second étage, il essaie de trouver l'inspiration en jouant sur un piano couvert de poussière :

Lazare, qui ne pouvait obtenir de sa mère un piano neuf, tapait sur celui-là de toutes ses forces, sans en tirer les sonorités romantiques dont bourdonnait son crâne ; et il avait pris l'habitude de les renforcer lui-même avec la bouche, pour arriver à l'effet voulu³⁷.

Il semble que Lazare ait une certaine sensibilité musicale, car il apprécie des compositeurs contemporains, comme Berlioz ou Wagner, qui ne sont pas encore appréciés à leur juste valeur à cette époque. À l'instar de ces musiciens romantiques du

³⁷ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 839.

XIX^e siècle, Lazare tente de créer la symphonie de la « Douleur » en « harmonies sublimes, la plainte désespérée de l'Humanité sanglotant sous le ciel³⁸ ».

Depuis son adolescence, Lazare conçoit le mouvement du monde comme un rythme cadencé– une « marche de la Mort »– qui se dirige, non vers un avenir prometteur, mais vers une catastrophe inévitable. C'est ainsi qu'il consacre un mouvement de la symphonie de la « Douleur » à la « marche de la Mort » d'Adam et d'Ève, représentant une humanité naissante et misérable. Bien qu'il se proclame athée, Lazare puise son inspiration dans « La Genèse » de la Bible en fouillant l'image du « Paradis perdu » afin d'aboutir à une interprétation de la « Douleur » humaine telle qu'il se la représente. Cette brève référence biblique crée un lien entre les personnages du roman et le caractère symbolique de leur destin. Il est intéressant de ce point de vue de se souvenir qu'après avoir quitté l'Éden, Adam est obligé de gagner son pain à la sueur de son front et qu'Ève connaît la douleur de l'accouchement en échange de la prospérité de sa descendance. Bien évidemment, cet épisode établit un rapport insinuant avec le thème dominant du roman : la douleur de l'existence. Le problème que l'auteur vise à décrire se résume ainsi en motifs dans la symphonie inachevée de Lazare³⁹.

Par la suite, Lazare ira étudier la médecine pendant quelques années à Paris. Le climat pessimiste pesant sur le moral des jeunes de sa génération le fera échouer à de nombreuses reprises les examens. Dès son retour à Bonneville, Lazare reprend ses compositions musicales inachevées pour y faire des retouches. Il les adapte à son nouveau thème de prédilection – « l'anéantissement universel », inspiré de la philosophie de Schopenhauer :

Un matin, comme il jouait sa marche de la Mort, l'idée de la grande symphonie de la Douleur qu'il voulait écrire autrefois, l'avait échauffé de nouveau. Tout le reste lui paraissait mauvais, il garderait seulement la marche ; mais quel sujet ! quelle œuvre à faire ! et il y résumait sa philosophie. Au début, la vie naît du caprice égoïste d'une force ; ensuite, viendrait l'illusion du bonheur, la duperie de l'existence, en traits saisissants, un accouplement d'amoureux, un massacre de soldats, un dieu

³⁸ *Ibid.*, p. 842.

³⁹ La lettre de l'écrivain datée du 6 mars 1889, adressée à Jacques Van Santen Kolff, révèle que Zola avait un projet d'écrire un poème sur la « Douleur » : « J'ai longtemps eu l'idée d'écrire un poème sur la Douleur. Ce sont les débris de ce poème qui se trouvent dans *La Joie de vivre*, notamment dans la symphonie de Lazare. Je crois qu'en élargissant le sujet un grand musicien trouverait là un motif admirable. » (Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 6 mars 1889, *Corr.*, t. VI, 1987, p. 376.) Cette référence de l'auteur à une œuvre inachevée sur la « Douleur » nous permettra de considérer que l'activité créatrice de Lazare entretient un lien étroit avec la vision artistique de Zola lui-même.

expirant sur une croix ; toujours le cri du mal monterait, le hurlement des êtres emplirait le ciel, jusqu'au chant final de la délivrance, un chant dont la douceur céleste exprimerait la joie de l'anéantissement universel⁴⁰.

Ce concept grandiose de la « symphonie de la Douleur » évoque de manière claire l'énorme fresque littéraire que constitue en elle-même la série des Rougon-Macquart. En même temps, ces motifs résument la vision du monde de Lazare, profondément influencé par les aspects pessimistes de la philosophie de Schopenhauer. Malgré son renoncement apparent et son dégoût de la vie, la composition musicale fait naître une réelle exaltation en lui. Bien évidemment, le fantasme d'une telle symphonie révèle l'ambition démesurée de Lazare, stimulée par l'impatience de la jeunesse : « Alors, il crut tenir une grande passion, il se jura d'y cultiver son génie. Cela ne faisait plus aucun doute : il serait un musicien illustre, car il lui suffirait de puiser dans son cœur⁴¹. »

Les motifs extrêmement dramatiques de la symphonie, comme le « massacre des soldats » ou bien la « mort d'un dieu », révèlent peu à peu les motivations internes de Lazare. La composition musicale devient ainsi un moyen d'expression de son désir essentiel de vivre, ce qui nous permet de remarquer qu'en tant qu'artiste, Lazare amorce une véritable « lutte contre lui-même ». Remarquons qu'une telle confiance en lui crée une sorte d'illusion de sa capacité à écrire son chef-d'œuvre :

D'ailleurs, certains morceaux ne le [Lazare] satisfaisaient plus ; ainsi la douceur céleste de l'anéantissement final, rendue d'une façon commune par un mouvement de valse, serait peut-être mieux exprimée par un temps de marche très ralenti. [...] C'était un chef-d'œuvre remis à une meilleure époque, une grande passion également retardée, dont il semblait pouvoir reculer ou avancer l'heure⁴².

Lazare ne réussira pas néanmoins à « accoucher » du chef-d'œuvre qui lui permettrait de passer à la postérité. Son angoisse intériorisée est décrite comme une faiblesse fatale de l'artiste, qui demeure à l'état latent dans Lazare. Celui-ci souffre de « la lésion première, la fêlure de l'artiste, que l'on aurait retrouvée chez le savant et l'industriel avortés⁴³ ». Par conséquent, en dépit de l'illusoire conviction de son génie pour la musique, il restera un « dilettante ».

Si Lazare se lance avec précipitation dans la réalisation de son projet artistique,

⁴⁰ *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 886.

⁴¹ *Ibid.*, p. 888.

⁴² *Ibid.*, p. 906.

⁴³ *Ibid.*, p. 886.

c'est parce qu'il méprise une bourgeoisie obnubilée par le gain. Ce fait nous amène à penser que son personnage est, dans une certaine mesure, une sorte d'amalgame de l'ambition sociale du personnage d'Octave Mouret et du snobisme intellectuel de celui de Paul Vallagnosc dans *Au Bonheur des Dames*. La personnalité instable et paradoxale de Lazare informe ainsi le lecteur de son échec à venir. De plus, son indécision annonce le caractère inachevé de son œuvre :

L'ennui était au fond des tristesses de Lazare, un ennui lourd, continu, qui sortait de tout comme l'eau trouble d'une source empoisonnée. Il s'ennuyait du repos, du travail, de lui-même plus que des autres encore. [...] Un nouvel échec l'aurait achevé peut-être ; et elle [Pauline] se rappelait ses continuels avortements, la musique, la médecine, l'usine, tout ce qu'il entreprenait. [...] Lui, peu à peu, s'irritait, au point qu'il évitait de traverser le village. La vue, au loin, des ruines de l'estacade et des épis lui devenait insupportable⁴⁴.

À la lumière de ces trois exemples – la musique, la médecine et l'usine – qui concernent le lieu de son activité créatrice, nous pouvons en conclure que Lazare n'arrive jamais à « composer » une œuvre dans sa totalité bien qu'il y accumule parfois d'excellents « morceaux ». Sa créativité inconstante s'explique en partie par sa crainte à l'égard de l'ennui récurrent qui le ronge. De fait, durant la période de conception, le projet de Lazare semble véritablement annoncer la naissance du chef-d'œuvre tant attendu de sa vie. Cependant, dès qu'il imagine la création de son œuvre à la lumière d'une évasion du monde réel et monotone, tous ses actes dérapent irrémédiablement vers un « avortement » dû à l'ennui qu'il ressent et qui s'aggrave de plus en plus⁴⁵. C'est ainsi qu'il abandonne totalement son projet de composer la « symphonie de la Douleur ».

Le mariage de Lazare avec Louise ne manque d'ailleurs pas de lui donner un nouveau prétexte pour se plonger dans un chimérique projet littéraire :

Ils s'oubliaient à Caen, Lazare écrivait qu'il prenait des notes sur le monde de la finance, avant de s'enfermer à Bonneville, pour commencer un grand roman, où il voulait dire la vérité sur les bâcleurs d'affaires. Puis, un matin, il débarqua sans sa femme, il annonça tranquillement qu'il allait s'installer avec elle à Paris : son beau-père l'avait convaincu, il acceptait la place dans la compagnie d'assurances, sous le prétexte qu'il prendrait ainsi ses notes sur le vif ; et plus tard il verrait, il reviendrait

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 1014-1015.

⁴⁵ « Donc, il va d'avortement en avortement, d'abord enflammé, puis dégoûté ensuite, et déclarant ensuite avec un dégoût grandissant que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Schopenhauer et les autres. » (Les « Fiches de personnages », Ms. N.A.F. 10.311, f^o 237. *La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 1042.)

à la littérature⁴⁶.

Ici, la nouvelle et capricieuse tentative de Lazare d'écrire un grand roman « sur le monde de la finance » semble rappeler la méthode de Zola lui-même, soit les principes d'un romancier dit « naturaliste » qui dévoile sa « vérité » au monde moderne à travers « ses notes sur le vif »⁴⁷. De fait, durant sa jeunesse, Lazare est passionné également de littérature, exerçant son talent en écrivant des sonnets sur la mer, « d'une facture soignée, de rimes très riches⁴⁸ », simplement pour tuer le temps. Il hésite ensuite constamment à s'investir, soit dans l'expression artistique, comme nous l'avons déjà vu, soit, à l'opposé, dans une carrière scientifique et pragmatique. Il est probable que Zola ait donné délibérément au personnage de Lazare le goût de la littérature dans le but d'effectuer une sorte d'auto-critique. Ce faisant, l'auteur se caricature lorsqu'il s'interroge sur la représentation de son écriture et le potentiel d'écrivain à travers son œuvre.

Après s'être plusieurs fois égaré à travers différents domaines du savoir, et malgré la motivation sincère du personnage qui veut connaître les mécanismes mystérieux du monde, Lazare finira par ne se consacrer à aucun véritable métier. Finalement par la suite, il est réduit à s'enfermer dans Bonneville où il commence à suspecter que le monde entier fomente un « complot » contre lui. L'idée qu'« il [soit] méconnu, que ses échecs successifs prov[iennent] d'une sorte de vaste conspiration des hommes et des choses⁴⁹ » provoque en lui un sentiment de persécution proche de la paranoïa. Par conséquent, Lazare exprime le désir de fuir une réalité devenue de plus en plus oppressante. Il finit par raconter à Pauline ses rêves d'escapade en Australie, et ce, alors même qu'il est marié avec Louise. Cependant, Pauline est convaincue que « son cousin [en a] assez de Paris et qu'il fini[ra] par manger ses rentes à Bonneville, en homme aigri de ses avortements perpétuels⁵⁰ ». Enfin, Pauline et Lazare redécouvrent ensemble, dans la grande pièce de celui-ci, les restes enfouis de « son fabuleux génie musical », au beau milieu d'autres reliques du passé :

⁴⁶ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 1045.

⁴⁷ De fait, Zola écrit plus tard un roman sur la finance en s'appuyant sur l'énorme succès puis sur la faillite de la « Banque Universelle » d'Aristide Saccard dans *L'Argent* (1891), le dix-huitième volume de la série.

⁴⁸ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 851.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 1056-1057.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 1075-1077.

Un matin qu'ils découvrirent la grande symphonie de la Douleur, elle [Pauline] lui en joua les morceaux, en accentuant comiquement le rythme ; et il se moquait de son œuvre, il chantait les notes, pour soutenir le piano, dont les sons éteints ne s'entendaient plus. [...] Pourtant, un morceau, la fameuse marche de la Mort, les rendit sérieux : vraiment, ce n'était pas mal, on devait garder ça. [...]

Rien n'était changé, la salle à manger avait toujours son buffet de noyer clair, sa suspension de cuivre verni, la Vue du Vésuve et les quatre lithographies des Saisons, qui les égayaient encore. Sous sa boîte vitrée, le chef-d'œuvre du grand-père dormait à la même place, ayant fini par faire tellement corps avec la cheminée, que la bonne posait dessus les verres et les assiettes⁵¹.

La découverte inattendue de ces objets oubliés sous la poussière sert à rétablir l'intimité perdue entre Lazare et Pauline. En même temps, l'existence immuable des partitions de la symphonie de la « Douleur » et de la marche de la « Mort » qui subsistent dans la chambre suggère l'omniprésence du thème dominant de ce roman. L'épisode de la composition musicale de Lazare met ainsi en relief la prédominance de la mort par rapport à la vie, telle que la mer éternelle l'impose.

La symphonie de la « Douleur », abandonnée avant son terme, conduit le lecteur à se demander si Lazare n'est pas finalement un médiocre personnage, un « dilettante », incapable de réaliser tous les projets artistiques grandioses que son ambition extraordinaire et démesurée entrevoit malgré une réelle sensibilité artistique. À moins qu'il ne soit empêché d'exécuter ces projets par incapacité à s'investir dans le travail et par impatience ? Mais Zola évite de donner une explication suffisamment convaincante aux avortements successifs de son héros, à l'exception des commentaires du docteur Cazenove qui voit en lui « l'enfant du siècle » et la victime du mal de vivre caractéristique de cette époque. Zola laisse ainsi le travail de Lazare en perpétuelle suspension. Malgré sa croyance au caractère éternel de l'art et bien qu'il haïsse la vulgarité du monde, Lazare est continuellement obligé de revenir à la réalité de la vie quotidienne et médiocre. De manière ironique et significative, l'auteur met en opposition la survie de la « symphonie de la Douleur » et la disparition de son ambition artistique due à sa tendance pessimiste. L'essence des « œuvres inachevées » de Lazare est représentée par le glissement inévitable de son génie vers l'« avortement ». Zola approfondira ce problème dans *L'Œuvre*, à travers la création artistique de Claude Lantier.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1062.

VII. 2)-b) Lazare le scientifique : chimie et architecture

Après avoir examiné la création artistique de Lazare et la mort de son ambition artistique, il convient d'analyser l'intérêt du protagoniste pour le domaine scientifique. Après avoir abandonné la composition musicale, Lazare s'adonne successivement à la construction d'une usine chimique, et ensuite à l'estacade. Ces deux projets ont un lien étroit avec la représentation de la mer qui symbolise perpétuellement la douleur de l'existence dans un village marin. Comme nous l'avons déjà souligné, Zola dépeint ce pauvre village fictif pour délimiter son univers romanesque, ironiquement nommé « Bonneville » malgré la vie misérable de ses habitants, des pêcheurs. Ceux-ci sont parqués « au pied de la falaise, comme une des végétations entêtées de la mer⁵² ». Cette pauvre communauté ressemble fortement aux Artaud dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le petit village de paysans où les mariages consanguins sont répétés de génération en génération. Cependant, Bonneville est encore plus misérable que ce dernier par l'étrange absence de la « joie de vivre » de ses habitants enclins à se soumettre à l'érosion de la mer. À l'instar de sa vision de la misère de la population laborieuse de Paris déjà décrite dans *L'Assommoir*, Zola reprend dans *La Joie de vivre* le thème de la déchéance fatale du peuple vivant à l'état de promiscuité. Tout au long du roman, la famille Chanteau ne communique que rarement avec les villageois. De fait, seule Pauline essaie constamment d'élargir son territoire vers l'extérieur alors qu'il était d'abord confiné aux limites de la maison. Chaque samedi, elle ouvre spontanément le seuil de sa maison aux enfants du village.

Il est important de souligner les différentes réactions et perceptions des personnages face à la mer qui ronge constamment le village. Les habitants, comme Pauline ou Lazare, ne peuvent pas regarder la mer sans effroi. Cependant, leur perception de la mer se développe avec la découverte de son aspect protéiforme. Pour Pauline, la mer est un champ infini à la fois horrible et admirable. Elle la contemple

⁵² *Ibid.*, p. 1048.

souvent par la fenêtre, en admirant son étendue infinie. D'ailleurs, dès son arrivée à Bonneville, Pauline éprouve une attention presque naïve pour le paysage marin, tout en ressentant une légère angoisse :

Depuis son départ de Paris, la mer était sa préoccupation continuelle. [...] Enfin, sur la plage d'Arromanches, elle était restée muette, les yeux agrandis, le cœur gonflé d'un gros soupir ; [...] Et, maintenant, la mer était encore là, elle serait toujours là, comme une chose à elle. Lentement, d'un regard, elle semblait en prendre possession⁵³.

L'envie secrète de Pauline— « prendre possession » de la mer — annonce sa volonté de dominer la douleur humaine, thème longuement développé par la suite. Au fur et à mesure qu'elle grandit, en bonne santé grâce au vent marin et aux rayons du soleil, elle prend conscience de « la curiosité passionnée de cette eau immense, si pure et si douce maintenant, au clair soleil de juillet⁵⁴ ». Bref, Pauline possède la capacité de s'adapter spontanément à ce milieu, tantôt menaçant, tantôt bienfaisant :

Elle avait oublié Paris, il lui semblait avoir poussé là, dans ce sol rude, au souffle pur des vents de mer. [...] elle avait la joie de son épanouissement, la sensation victorieuse de grandir et de mûrir au soleil. Le sang qui montait et qui crevait en pluie rouge, la rendait fière, la chanson triomphante de la santé⁵⁵.

Pauline et Lazare maintiennent ainsi leur santé grâce aux bains de mer en jouissant de leurs bienfaits. Un tel attachement à la mer devient pour eux une sorte de baromètre de la santé et développe en même temps chez eux l'envie d'explorer leur territoire. Il convient d'évoquer par exemple la longue promenade en été de Pauline et de Lazare décrite au chapitre II. Tous deux désirent élargir leur territoire au-delà du pauvre potager de la famille, qu'ils négligent d'ailleurs. Ils explorent donc les divers aspects de la nature marine à travers leur escapade en découvrant d'étranges petites bêtes et une végétation rare. Pauline reconnaît ainsi l'ambivalence de la mer, qui cache à la fois une violence cruelle et des bienfaits, sous une monotonie éternelle.

Seul Lazare conserve l'espoir de conquérir cette nature stérile, grâce à son idéal d'élargir le territoire de Bonneville. Selon lui, qui croit à l'énorme richesse de la mer, celle-ci est « un vaste réservoir de composés chimiques⁵⁶ ». Après l'abandon de ses

⁵³ *Ibid.*, p. 816.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 841.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 856-857.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 863.

études de médecine à Paris, Lazare se lance dans un grand projet de construction d'une usine chimique, avec un désir exalté de « vaincre la mer » comme s'il voulait chasser le doute profond sur son propre talent :

Alors, pendant quatre mois, tant que les travaux durèrent pour la construction des bâtiments et l'installation des appareils, l'usine du Trésor, comme on avait fini par l'appeler, devint un but de promenade quotidienne. [...]

Il voyait immense, il aurait volontiers donné aux hangars une façade monumentale dominant la mer, développant devant l'horizon sans borne la grandeur de son idée. Puis, la visite s'achevait au milieu d'une fièvre d'espoir : à quoi bon liarder, puisqu'on tenait la fortune ?⁵⁷

Lazare s'absorbe alors dans un projet d'exploitation chimique des algues, avec l'espoir de changer la mer en un champ fécond. Madame Chanteau propose à Pauline d'investir de l'argent dans ce projet industriel. Lazare rencontre pourtant toute une série d'obstacles. Malgré l'énorme sacrifice de Pauline, la mer n'apporte aucun bénéfice à la famille. Ce contraste entre la croyance de Lazare en la fécondité de la mer et son désespoir devant la stérilité réelle de celle-ci reflète également l'impasse de son activité créatrice. Ses recherches sur les algues sont toujours appelées à avorter en raison de mauvaises interprétations méthodologiques. Celles-ci proviennent précisément d'un déséquilibre entre des orientations ambitieuses et un manque d'expériences pratiques, ajoutées à la maladresse dont il fait preuve. Pourtant, en dépit de la multiplication de ses échecs, Lazare ne paraît pas se remettre en question sur la manière dont il applique ses connaissances éclectiques. Bien au contraire, il s'absorbe dans son projet d'autant plus assidûment que les dommages deviennent irréparables.

C'est dans cet état d'esprit que Lazare entreprend ensuite la construction d'un brise-lames au bord du village de Bonneville. Rappelons que dès le début du roman, Zola décrit une maquette de pont, « chef-d'œuvre du grand-père⁵⁸ », posée sur une cheminée de la salle à manger de la famille Chanteau. La référence de l'auteur à ce pont de bois en miniature très compliqué annonce le projet de la construction du brise-lames de Lazare. D'ailleurs, lors du premier dîner, Madame Chanteau, qui s'inquiète du futur de son fils, laisse échapper ce cri du cœur :

— Il est tout le portrait caché de son grand-père, brouillon et entreprenant,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 866.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 815.

déclara la mère en jetant un coup d'œil sur le chef-d'œuvre de l'ancien ouvrier charpentier, dont la présence sur la cheminée l'irritait toujours⁵⁹.

La cheminée dans l'espace collectif devient ainsi un lieu symbolique qui unifie le passé, le présent et le futur de la famille. Il convient d'évoquer également les objets abandonnés dans la grande pièce au second étage, espace symbolisant l'appétit de savoir de Lazare. Au milieu de la table, entre deux paquets d'algues séchées, il met un « épi grand comme un joujou, taillé au couteau dans du sapin⁶⁰ » qui rappelle évidemment le « chef-d'œuvre du grand-père » dans la salle à manger. Ces deux miniatures extrêmement raffinées mais inutiles, présagent ainsi le futur avortement de Lazare. Comme Philippe Hamon le souligne, l'œuvre « achevée » du passé est un des leitmotifs intéressants des romans zoliens car elle rappelle au lecteur les épisodes marginaux qui ont pourtant un lien étroit avec le déroulement de l'intrigue⁶¹.

Malgré sa situation financière déplorable, Lazare retourne à ses manuels avec une certaine frénésie. Il s'acharne surtout à mettre en œuvre ses toutes nouvelles connaissances afin de paraître un érudit exceptionnel aux yeux des villageois. La plupart de ses expérimentations s'effectuent sur la base de connaissances livresques, le « *Manuel du parfait charpentier*, acheté sans doute autrefois par le grand-père⁶² » en particulier. L'ombre de ce dernier, un charpentier qui avait fabriqué un pont de bois en miniature, plane vaguement sur Lazare, de sorte que Madame Chanteau craint d'être le témoin de la manifestation d'un atavisme malvenu chez son fils :

Il avait conservé contre elle [la mer] une rancune, depuis qu'il l'accusait sourdement de sa ruine, dans l'affaire des algues. S'il n'osait l'injurier tout haut, il nourrissait l'idée de se venger un jour. Et quelle plus belle vengeance, que de l'arrêter dans sa destruction aveugle, de lui crier en maître : « Tu n'iras pas plus loin ! » [...] Lorsque sa mère l'avait vu perdre ses journées à tailler des morceaux de bois, le nez sur des traités de mécanique, elle s'était rappelé en tremblant le grand-père, le charpentier entreprenant et brouillon, dont le chef-d'œuvre inutile dormait sous une

⁵⁹ *Ibid.*, p. 858.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 941.

⁶¹ « De plus, le fait que le résultat du travail (un objet fabriqué, par exemple) puisse être disjoint dans le temps et dans l'espace de son producteur et de son moment de production, peut contribuer à baliser et à scander ainsi le “ mouvement ” d'un personnage. Le “ chef-d'œuvre ” qui trône chez les Chanteau dans *La Joie de vivre* de Zola, chef-d'œuvre du grand-père, ne prend son sens que par rapport à l'inactivité totale (paralysie) de Chanteau, et par rapport aux échecs technologiques successifs (digues, usines, etc.) de Lazare dont les travaux “ donnaient des résultats déplorable ” [...]. » (Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, P. U. F., coll. « Écriture », 1984, pp. 168-169.)

⁶² *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 904.

boîte vitrée. Est-ce que le vieux allait renaître, pour achever la ruine de la famille ?⁶³

Malgré les recherches incessantes de Lazare et comme si le cauchemar de sa mère se réalisait, son travail sera finalement réduit à néant face à la mer invincible qui brise radicalement sa fierté. Il convient également de noter que Lazare repousse tout le temps l'achèvement de son travail ou de ses œuvres artistiques, en dépit de l'obligation qu'il a envers sa famille en tant que fils unique. Il va de soi qu'il ne remboursera jamais l'emprunt qu'il a fait à Pauline, retardant toujours le paiement. En définitive, Lazare cherche constamment un prétexte pour ne pas affronter la réalité des problèmes et ne pas surmonter ses difficultés.

D'ailleurs, à l'inverse de Pauline, Lazare a du mépris pour les villageois du fait de son statut social et de son intelligence. Les villageois tournent donc en dérision le grand travail de ce jeune homme bourgeois avec « une goguenardise féroce de matelots, fiers de leur mer aux gifles mortelles⁶⁴ ». Dans le chapitre IV, ils révèlent enfin leur hostilité contre le projet de Lazare, qui essaie de dompter la mer présumée invincible, étrange objet de culte pour les villageois :

Mais, à la bouche tordue de Cuche et de Houtelard, il était visible qu'ils avaient une médiocre confiance dans toutes ces manigances. Puis, cette mer qui les écrasait, ils n'auraient pas voulu la voir battue par ce gringalet de bourgeois. Ils riraient bien le jour où elle lui emporterait ses poutres comme des pailles. Ça pouvait démolir le pays, ça serait farce tout de même⁶⁵.

Zola met ainsi l'accent sur l'aspect sauvage de la nature qui réduit la culture humaine à néant, en utilisant la métaphore de la « gueuse », comme la nomment, avec haine mais aussi avec une étrange familiarité, les villageois. Le paradoxe de cette prise de position est que les pêcheurs s'attachent, non pas au caractère bienfaiteur de la mer, mais à la force destructive de la « gueuse », personnification de la violence naturelle. Tout en demeurant toujours à la place de spectateurs, les villageois ne participent jamais à la bataille contre la mer bien qu'elle suscite chez eux une grande émotion.

Il convient d'insister également sur le caractère récurrent et ambivalent du paysage marin. Avec la transition des saisons, la mer destructrice comme un champ de bataille réapparaît plusieurs fois en multipliant sa puissance naturelle. Chaque fois que l'orage

⁶³ *Ibid.*, p. 903.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 1014-1015.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 909-910.

approche du bord de la mer, celle-ci est décrite dans toute sa noblesse, à travers des allusions à la bataille qui se prépare. La marée haute consécutive à l'équinoxe, le coup de mer ou la tempête que Lazare et Pauline rencontrent périodiquement, annoncent ironiquement leur future désillusion à l'égard de la fécondité de la mer. Ainsi, dans la scène de la grande marée de septembre, au milieu de l'intrigue, la mer révèle toute sa férocité en écrasant les travaux de l'estacade fabriquée sous la direction de Lazare. Les villageois multiplient leurs moqueries devant la tentative de ce « gringalet de bourgeois » qui veut dominer vainement l'objet de leur vénération :

La marée, une des grandes marées de septembre, montait avec un fracas épouvantable ; [...] Les vagues, de plus en plus grosses, tapaient comme des béliers, l'une après l'autre ; et l'armée en était innombrable, toujours des masses nouvelles se ruaient. De grands dos verdâtres, aux crinières d'écume, moutonnaient à l'infini, se rapprochaient sous une poussée géante ; puis, dans la rage du choc, ces monstres volaient eux-mêmes en poussière d'eau, tombaient en une bouille blanche, que le flot paraissait boire et remporter. [...] Tout Bonneville était là, les hommes, les femmes, les enfants, très amusés par les claques énormes que recevaient les épis. La mer pouvait écraser leurs mesures, ils l'aimaient d'une admiration peureuse, ils en auraient pris pour eux l'affront, si le premier monsieur venu l'avait domptée⁶⁶.

La mer attaque ainsi l'humanité impuissante jusqu'à exister de manière presque autonome au sein de l'intrigue. Même Pauline est abattue à la vue de l'orage qui anéantit le travail de son cousin qui est finalement obligé de renoncer à son projet. Derrière ce conflit entre l'expérimentation moderne et l'opposition farouche aux inventions de Lazare, transparaît la résignation des pêcheurs. Ils rejettent le progrès scientifique et se soumettent devant la puissance destructive de la mer. Évidemment, le défi scientifique lancé par Lazare à la mer est d'emblée voué à l'échec ; l'artifice n'arrive jamais à conquérir le pouvoir éternel de la nature. Lazare finit par éviter de traverser le village car il ne supporte pas de voir les ruines de son brise-lames :

Cette mer, avec son éternel balancement, son flot obstiné dont la houle battait la côte deux fois par jour, l'irritait comme une force stupide, étrangère à sa douleur, usant là les mêmes pierres depuis des siècles, sans avoir jamais pleuré sur une mort humaine. C'était trop grand, trop froid, et il [Lazare] se hâtait de rentrer, de s'enfermer, pour se sentir moins petit, moins écrasé entre l'infini de l'eau et l'infini du ciel⁶⁷.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 984-985.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 989.

Dans le dernier chapitre, les villageois observent toutes les conséquences que la mer a entraînées depuis l'époque de leurs ancêtres. Des tempêtes effrayantes avaient ravagé les côtes et englouti des barques. Au moment de la dernière destruction du brise-lames, les pêcheurs excités courent voir la furieuse attaque de la mer comme s'ils voulaient se soumettre spontanément à la puissance mortelle de l'ouragan :

C'était fini, les grandes marées avaient achevé de balayer le village, après des siècles d'assaut, dans l'invasion continue de la mer, qui chaque année mangeait un coin du pays. [...] Un orgueil terrifié débordait en eux : hurlait-elle assez fort, allait-elle lui nettoyer ça, la gueuse ! [...] En moins de vingt minutes, en effet, tout avait disparu, les palissades éventrées, les épis brisés, réduits en miettes. Et ils hurlaient avec elle [la mer], ils gesticulaient et dansaient comme des sauvages, soulevés par l'ivresse du vent et de l'eau, cédant à l'horreur de ce massacre⁶⁸.

La manifestation d'une telle vivacité populaire n'apparaît qu'à la fin du roman sous la forme de la danse sauvage des villageois face à cette ultime catastrophe. Ainsi, assistent-ils peut-être aux dernières manifestations du cycle d'une vie éprouvante que leurs ancêtres ont connu et qui a duré jusqu'à eux. Mais dans le temps qui suit, la construction d'« un autre Bonneville » annonce un renouvellement douloureux et inexorable de ce cycle.

Tout en décrivant l'éternité grandiose du paysage naturel, l'auteur n'oublie presque jamais de mentionner la lutte entre l'envie de vivre des hommes et l'ombre de la mort qui se profile toujours derrière la mer. En réalité, la mer présente une double face, comme étant à la fois lyrique et tragique, maternelle et ravageuse, ou féconde et stérile ; elle change d'aspect selon la perception des personnages. En ce qui concerne la double face de la nature, à la fois bienfaisante et malfaisante, nous trouverons une correspondance thématique entre la description naturelle de *Germinal* et de *La Terre*, œuvres dans lesquelles Zola reprend l'ambivalence féconde et stérile de la nature.

En dépit de son intelligence et de sa passion, Lazare n'arrive pas à opter pour un métier, que se soit dans les domaines de la musique, de la médecine, de la chimie, de l'industrie, ou enfin de la littérature. Chaque activité créatrice, qui paraît efficace, au premier abord, pour apaiser ses douleurs morales, contribue paradoxalement à aggraver

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1112.

sa dépression nerveuse. Sa démarche créative forme un cycle qui passe par une période de « gestation » et un « avortement » inévitable. Relevons que cette difficulté à « accoucher » d'une œuvre, difficultés davantage morale que physique, est cependant en un sens comparable à la douleur de l'« enfantement », autre événement récurrent que nous retrouvons à travers les personnages féminins de la série. Ce fait est d'autant plus important que Zola met l'accent sur l'intime conflit des personnages penchant alternativement entre l'illusion de la « fécondité » d'une part et la désillusion de la « stérilité » réelle d'autre part. Les « œuvres inachevées » de Lazare nous illustrent, non seulement les échecs représentatifs du « héros moderne », mais également le doute profond de l'auteur lui-même à l'égard du sens et de la valeur de la création artistique se manifestant dans un cadre de vie difficile, douloureux et précaire.

VII. 3) Deux figures schopenhaueriennes chez Zola : Lazare et Pauline

Comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, Zola met en évidence la lutte de l'être humain contre la douleur physique et morale dans *La Joie de vivre*. La lutte des personnages contre la douleur omniprésente prend nécessairement la forme d'un processus solitaire, comparable à un dialogue intérieur avec soi-même. On peut donc considérer que Zola manifeste en permanence sa propre anxiété existentielle à travers la psychologie des protagonistes. Les portraits de Lazare et de Pauline offrent, en apparence, un contraste intéressant. Pauline, descendante d'Adélaïde Fouque, est saine et vigoureuse, tandis que Lazare, qui ne fait pas partie de « l'Arbre généalogique des Rougon-Macquart », souffre en permanence de névroses. Cependant, ces deux protagonistes éprouvent la même anxiété en face de la douleur. Zola projette ainsi ses problèmes sur Lazare et Pauline, qui symbolisent respectivement différentes facettes de la philosophie schopenhauerienne et celle de l'auteur lui-même.

VII. 3)-a) Le vieillissement de Lazare : l'émiettement par le pessimisme

Comme nous l'avons vu plus haut, plusieurs éléments contradictoires constituent le personnage de Lazare : un pessimisme anxieux, une ambition sociale, une tendresse inconstante à l'égard des membres de la famille, ou encore un sentiment mêlé de désir et de mépris envers les femmes. Tout au long du roman, il est sans cesse tiraillé entre Pauline et Louise, entre la musique et la médecine, ou encore entre la philosophie de Schopenhauer et la croyance en Dieu. Les conflits qui affectent Lazare s'expliquent en partie par sa nature à la fois tendre et fragile. Cette ambivalence du protagoniste révèle ses protestations intérieures contre la pensée schopenhauerienne qu'il essaie de confesser. Une fois pris au piège d'une oisiveté qui l'aigrit, sa nature oscillante se révèle, tantôt larmoyante, tantôt despotique, et blesse souvent les autres. On peut dès lors s'interroger sur l'origine de l'hésitation et l'incertitude qu'il conserve jusqu'à la fin du roman. Pour quelle raison passe-t-il incessamment de l'espoir au désespoir ?

Comme nous l'avons déjà précisé, Lazare s'effraie du phénomène de l'anéantissement de l'être humain. Malgré cette idée qui l'obsède, il conserve en même temps l'ambition continuelle de « vivre éternellement », désir profondément dissimulé au sein de sa nature instable et pessimiste. Un regard sur ses réflexions et recherches au sujet de cette « éternité » nous permettra de cerner la psychologie de ce personnage fortement marquée par les questionnements personnels de l'auteur vis-à-vis de lui-même. De ce fait, la recherche d'une vie délivrée de la crainte de mourir devient, pour une bonne part à un niveau inconscient, un objectif fixe guidant tous les comportements du héros.

La secrète aspiration de Lazare à se libérer de son pessimisme revêt un caractère existentiel, qu'il convient de mettre en parallèle avec la conception de l'éternité chez Zola lui-même. Force est de constater que le dilemme fondamental qui existe entre l'éventualité d'une vie médiocre et la recherche du salut est conditionné par l'omniprésence d'une souffrance cachée qui influence toutes les conduites incertaines du protagoniste. En même temps, Lazare conserve, tout comme les autres protagonistes

des « romans intimes » que sont Claude ou Pascal le même, l'espoir de vaincre son inexorable destinée. Les projets d'envergure qu'il commence afin de créer un chef-d'œuvre immortel, tout autant que son amour juvénile pour Pauline, fille féconde, en témoignent. Néanmoins, ces illusions sont bien vite dissipées par son manque d'acharnement mais également du fait de l'échec de sa vie conjugale. Au terme de ces conflits avec lui-même, sa vie présente finit par être inexorablement gâchée et son pessimisme par l'envahir progressivement.

Dans les «Fiches de personnages», Zola souligne que Lazare souffre en permanence de l'«émiettement par le pessimisme⁶⁹». C'est ainsi qu'il est toujours menacé par un vieillissement précoce, provenant d'une tendance hypocondriaque comparable à celle de Zola. Le premier symptôme de sa maladie est suggéré au chapitre II, parallèlement à la description de Pauline qui est décrite en pleine santé : « Pour elle, son cousin devait être malade, il voyait la vie comme les vieux⁷⁰ ». De fait, à la fin de ce chapitre, Lazare pressent l'échec sous-jacent de sa vie au moment où Pauline décide d'investir sa fortune dans son projet chimique : « Un drôle de marché que tu fais là, ma pauvre enfant ! Si tu savais comme je suis vieux, au fond !⁷¹ ». De plus, même dans la scène conviviale du repas lors de la célébration de leurs fiançailles, la crainte de l'avenir incertain le surprend :

— À vos cent ans ! continuait le docteur, qui avait pour théorie que cent ans sont le bel âge de l'homme.

Lazare, à son tour, pâlisait. Ce chiffre jeté le traversait d'un frisson, évoquait les temps où il aurait cessé d'être, et dont l'éternelle peur veillait au fond de sa chair. Dans cent ans, que serait-il ? quel inconnu boirait à cette place, devant cette table ? Il vida son petit verre d'une main tremblante, pendant que Pauline, qui lui avait repris l'autre main, la serrait de nouveau, maternellement, comme si elle voyait passer, sur ce visage blême, le souffle glacé du jamais plus⁷².

Loin d'être un scientifique moderne, Lazare reconnaît ainsi en lui un superstitieux dont les obsessions primaires le rapproche du vieillard. Dans le dernier chapitre, Pauline aperçoit enfin qu'« il vieillit vite, les épaules courbées, le visage terreux, comme dévoré par l'angoisse intérieure qui le détruit⁷³ ». À travers cette idée, l'auteur

⁶⁹ Ms. N.A.F. 10.311, f° 235. (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 1040.)

⁷⁰ *La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 851.

⁷¹ *Ibid.*, p. 874.

⁷² *Ibid.*, p. 892.

⁷³ *Ibid.*, p. 1117.

visualise l'écoulement du temps sous la forme d'une lente destruction de l'existence.

Lors de la maladie imprévue de Madame Chanteau à laquelle Lazare est bien malgré lui confronté, il ressent vivement la cruelle et invulnérable loi du temps dont la marche devient considérablement plus lente au fur et à mesure de l'approche de la mort de sa mère. À ce moment, son fait penser à un fil qui se balance dans le vide, menacé à chaque minute de basculer dans le « trou » :

La marche invincible des minutes, par instants, se matérialisait, devenait en lui la poussée d'une barre de granit qui balayait tout à l'abîme. Puis, il s'exaspérait, il aurait voulu que tout fût terminé, pour se reposer enfin de cette abominable attente. [...] Ce n'était plus sa mère, ce visage plombé, aux lèvres noires déjà⁷⁴.

Le traumatisme ressenti par la perte de sa mère devient un tournant décisif dans l'histoire de son parcours ; son regard commence alors à se tourner vers le passé heureux de son enfance, à l'écart du temps réel. Autrement dit, c'est pour Lazare l'heure de commencer à ressentir l'écoulement réversible du cours du temps, dans un mouvement qui décrit sa propre régression psychologique et la fuite qui s'ensuit, du fait d'être confronté à un sentiment insupportable d'impuissance face à la douleur. On se rappelle qu'il persiste à vouloir conserver la chambre de sa mère telle qu'elle était. Dans cette chambre, Lazare, s'évadant hors de la réalité, se soulage en contemplant les reliques du passé, elles-mêmes libérées de la souffrance intolérable que les dernières minutes de sa mère agonisante lui avaient fait subir. Ce faisant, il s'échappe d'un présent qui l'aliène.

Après la mort de sa mère, Lazare persiste ainsi à s'éloigner du quotidien médiocre qui l'opresse. Même les soins chaleureux de Pauline ne peuvent plus l'égayer. De fait, la vie familiale réglée par les habitudes transforme le moment présent en une éternelle monotonie, sans aucun espoir d'évolution. Bien évidemment, une telle sensation d'amertume et d'échec est liée à la progression de l'hypocondrie, la maladie causée par la succession de ses projets « avortés » que nous avons évoquée précédemment :

Tout avortait. Son existence n'était qu'une mort lente, quotidienne, dont il écoutait comme autrefois le mouvement d'horloge, qui lui semblait aller en se ralentissant. Le cœur ne battait plus si vite, les autres organes devenaient également paresseux, bientôt tout s'arrêtait sans doute ; et il suivait avec des frissons cette diminution de la vie, que l'âge fatalement amenait. C'étaient des pertes de lui-même,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 977.

la destruction continue de son corps. [...] L'approche de la quarantaine l'entretenait dans une mélancolie noire, maintenant la vieillesse serait vite là, qui achèverait de l'emporter. Déjà, il se croyait malade de partout, quelque chose allait casser certainement, ses journées se passaient dans l'attente fiévreuse d'une catastrophe⁷⁵.

Ici, la métaphore du mouvement de l'horloge au rythme cadencé nous permet d'évoquer la marche rigoureuse du temps, qui annonce l'expiration définitive de son « moratorium ». Dès lors, Lazare rattache sa propre vie à celle de son enfant dont l'image de postérité à venir lui suggère l'éternité, une descendance plutôt que le chef-d'œuvre « immortel » dont il a rêvé être le créateur. Il refuse pourtant l'idée même des contraintes que la présence de ce nouveau « mortel » entraînera à coup sûr :

La grossesse de sa femme, à ce moment, lui causa une nouvelle secousse. Il éprouva une sensation indéfinissable, à la fois une grande joie et un redoublement de malaise. Contrairement aux idées du « vieux », l'idée d'être père, d'avoir fait de la vie, l'emplissait d'orgueil. [...] déjà, pour lui, la mère était perdue, l'enfant ne naîtrait même pas⁷⁶.

Malgré l'incertitude de Lazare et son angoisse à l'égard de la réalité, il serait néanmoins injuste de le considérer simplement comme un intellectuel complètement inerte, incapable de se sortir de son désespoir.

Évoquons ici l'épisode de l'incendie d'une chaumière au chapitre IX, qui intervient brusquement, de manière évocatrice, juste après la grossesse de Louise. Au cours d'une promenade vers un village voisin, Pauline et Lazare rencontrent une inconnue qui leur demande de secourir son fils enfermé dans une maison enflammée, sans issue, sans aucun trou par lequel s'échapper. Énervé par les cris affolés de la mère, Lazare se jette – imperturbable – dans la fournaise en dépit de l'effroi de Pauline, comme s'il voulait se réduire lui-même à néant dans le brasier :

Une pluie de flammèches tombait, il dut se coller contre le bois de la porte, pour l'ouvrir, car des poignées de paille enflammées roulaient du toit, ainsi qu'un ruissellement d'eau par un orage. [...] Jamais il ne s'était connu un pareil sang-froid, il agissait comme dans un rêve, avec une certitude de mouvements, une adresse et une prudence que le danger faisait naître. [...] C'était comme un dédoublement de son être, il se revoyait nettement dans la fumée, d'une agilité et d'une présence d'esprit incroyables, assistant à cela ainsi qu'à un prodige accompli par un étranger. Un reste d'exaltation intérieure le soulevait d'une joie subtile qu'il ne connaissait pas⁷⁷.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1055-1056.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1058.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 1066-1067.

Même si cet épisode de l'incendie manque apparemment de liaison par rapport au déroulement de l'intrigue, cette brusque révélation d'une bravoure héroïque jusqu'alors inconnue chez Lazare est intéressante. Remarquons que le cadre romanesque, perpétuellement dominé par le bruit provenant de la mer, est tout d'un coup envahi par le bruit intense des flammes crépitantes, le feu étant un élément nettement opposé à celui de l'eau. À l'évidence, Lazare se trouve en rupture par rapport à son indécision coutumière, du moins pendant ces quelques instants que dure la scène de l'incendie. Sa conduite ferme et courageuse face à un danger inattendu nous semble présager l'« exorcisation » de son caractère pessimiste ; et Pauline se réjouit d'être le témoin de la première action faite en toute « abnégation » par Lazare. De même, celui-ci savoure-t-il « une joie inconnue » et trouve-t-il ainsi en lui un « double » courageux et viril qu'il ne connaissait pas. Néanmoins, le sauvetage d'un enfant inconnu ne signifie pas pour autant la renaissance de Lazare, au sens théâtral du terme, à l'instar du phénix s'élançant au cœur du feu afin de renaître de ses cendres ou à l'instar de la résurrection miraculeuse de Lazare des Évangiles.

De fait, si Zola n'accorde qu'une seule et unique fois à Lazare la possibilité de remporter une victoire sur lui-même et sur sa crainte de la mort, il le rejettera l'instant d'après dans l'abîme infernal d'un quotidien. Bien que Lazare sauve un enfant étranger, il ne peut toutefois pas garder espoir quant à la naissance de son propre fils. Malgré son rêve d'évasion en Océanie ou en Amérique, la présence de Louise et du petit Paul lui impose l'impossibilité de réussir toute tentative de fuite hors du réel. Pour mieux dire, la présence de la famille est une entrave à la liberté de son « moi ». En conséquence, il semble devenir une sorte d'être apathique irrémédiable, désabusé par la vie du village de Bonneville. À la fin du roman, Pauline s'occupe de l'avenir de Paul en essayant de reconstruire une véritable vie familiale, tandis que Lazare est finalement accablé d'un ennui profond⁷⁸ :

⁷⁸ Rappelons ici la remarque de Nils-Olof Franzén à propos de la dualité issue du contraste apparent entre le personnage de Lazare et celui de Pauline, deux côtés conflictuels chez Zola qui se croisent quelquefois : « Le roman sur Lazare et Pauline devient ainsi un grand dialogue où les deux protagonistes représentent deux tendances opposées du *moi* de Zola. Lazare est tout le mal que Zola combat en lui-même et qu'il voit rassembler ses forces pour remplir de nouveau le siècle de ses pernicieuses influences : le romantisme, le pessimisme, tous les goûts égocentriques de la décadence et de la morbidité. [...] Lazare est littéralement la proie, c'est un vieillard avant l'âge ; Zola le fait succomber, comme il espère que succombera tout ce qui est malade et pourri dans le siècle, tout ce qui n'a pas la force de croire à la vie, au progrès, à l'avenir. » (Nils-Olof Franzén, *Zola et La Joie de*

Huit pas au moins séparaient la chaise de Lazare du fauteuil de Chanteau. Jamais Paul ne s'était risqué si loin dans le monde. Aussi fut-ce une affaire considérable. [...] Lazare commençait à se fatiguer. Les enfants, même le sien, l'ennuyaient vite. En le regardant, si gai, sauvé à cette heure, l'idée que ce petit être le continuerait, lui fermerait les yeux sans doute, venait de le traverser de ce frisson qui l'étranglait d'angoisse. Depuis qu'il avait résolu de végéter à Bonneville, une seule préoccupation lui restait, celle qu'il mourrait dans la chambre où sa mère était morte. [...] À mesure que l'âge emportait chaque jour un peu de sa vie, cette pensée de la mort hâtait la décomposition de son être, le détruisait au point d'anéantir ses virilités dernières⁷⁹.

Remplie de gaieté, Pauline fait marcher Paul « du grand-père obstiné dans la douleur, au père déjà mangé par l'épouvante du lendemain⁸⁰ ». Les pas mal assurés de l'enfant représentent sa première découverte d'un monde en souffrance, symbolisé par l'opposition entre l'image de la chaise de son père désespéré et celle du fauteuil de son grand-père gémissant. En effet, malgré l'émotion qu'il ressent au moment de la naissance de Paul, Lazare est troublé par la lâcheté qu'il éprouve en présence de l'enfant grandissant. Et il ressent un vide de plus en plus important, ne trouvant pas sa place au sein d'une société qui semble l'exclure ; de fait, il se rapproche irrémédiablement de l'immobilisme de Chanteau, son père. Enfin, loin d'être conforté par sa croyance en une forme d'éternité réalisée par la succession des générations, Lazare finit par vieillir dans la certitude de la perpétuité de l'ennui présent. Sa déchéance morale semble le conduire vers un suicide libérateur qui permettrait à cet homme abattu de se dégager définitivement de ses douleurs existentielles. Cependant, contre toute attente, ce n'est pas Lazare mais Véronique, la bonne, qui choisit cet ultime dénouement à son malheur.

Il serait intéressant de noter que Zola reprend le thème de « l'éternelle douleur vivante » et de « la vie terrible de tourments », neuf ans après *La Joie de vivre*. En décembre 1893, la même année que la publication du *Docteur Pascal*, Zola compose *Lazare*, pièce lyrique en un acte, destinée à être mise en musique par Alfred Bruneau⁸¹.

vivre, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1958, p. 209.)

⁷⁹ *La Joie de vivre*, RM, t. III, pp. 1127-1128.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1129.

⁸¹ Même si Bruneau trouve que le texte est poignant et souverain, il ne peut s'empêcher de mettre en doute la possibilité de le porter sur scène : « La difficulté de trouver, non pas tant un théâtre convenant à une aussi gigantesque conception, qu'un directeur capable de s'en enthousiasmer, m'apparut nettement. » (Alfred Bruneau, *À l'ombre d'un grand cœur*, Paris - Genève, Slatkine, coll.

Cette œuvre, qui est également le nom du protagoniste de *La Joie de vivre*, est une sorte de morceau détaché de *Lourdes* (1894). Ce premier livret en prose de Zola, qui resta longtemps inédit, et qui ne fut jamais joué du vivant de l'auteur, éclaire l'ensemble de sa réflexion et de son imagination symbolique sur le cycle de la vie et de la mort⁸². Bien évidemment, Zola fait appel à l'Évangile, en imaginant une autre issue à l'épisode de Lazare, ressuscité grâce à l'appel de Jésus bien qu'il soit demeuré enterré quatre jours depuis sa mort.

Devant la tombe, la mère, l'épouse et l'enfant du défunt supplient Jésus de le ressusciter. Jésus hésite, plein d'angoisse, à le réveiller « à cette vie terrible de tourments ». Cédant à leurs lamentations, pourtant, le Christ le ressuscite. Lazare se réveille au cinquième appel de Jésus – « Lazare, lève-toi ! », et apparaît hors du tombeau. En dépit des conjurations vaines de sa famille, Lazare refuse pourtant de retourner à l'existence, car il a payé sa dette à la souffrance de la vie :

— Jamais je n'avais connu la douceur de l'absolu repos ; il n'est que dans la tombe. [...] Et j'étais immobile, ah ! de l'immobilité éternelle, la béatitude sans fin, si divine, dans l'anéantissement du monde. O Maître, pourquoi donc m'as-tu réveillé ? Pourquoi cette cruauté d'arracher le pauvre mort à sa joie de goûter l'éternité du sommeil ? [...]

— C'était si bon ce grand sommeil noir, ce grand sommeil sans rêve !... O Maître, pourquoi donc m'as-tu réveillé ? [...] Revivre, oh ! non ! N'ai-je pas payé à la souffrance ma dette affreuse de vivant ?...⁸³

Lazare désire ainsi retrouver le « grand sommeil noir » dont il goûtait le calme, dégagé des douleurs de l'existence. Pour lui, la résurrection n'est pas une grâce de Dieu mais au contraire un châtement. Et il supplie Jésus de le renvoyer au sépulcre pour lui donner le « sommeil éternel ». Jésus accède à ses et le replonge à jamais dans la « suprême douceur » de la mort. Lazare, « brisé de misère et de souffrance », est ainsi renvoyé à la mort, délivrance délicieuse des douleurs humaines.

Ce protagoniste paradoxal, refusant la résurrection, pourrait être la réponse au

« ressources », 1980, pp. 74-75.)

⁸² Bruneau ne composera une partition sous la forme d'un oratorio qu'à la fin de 1902, dans les mois qui suivent la mort de l'auteur : « Je songeai alors au magnifique Lazare qu'il m'avait offert en 1894 et je pensai que mon douloureux état d'esprit s'accordait particulièrement avec le caractère saisissant de cette œuvre exceptionnelle. » (*Ibid.*, p. 202.) Il faudra attendre plus d'un demi-siècle pour que cet oratorio soit jouée à la radio française, d'abord en 1954, puis en 1957, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Alfred Bruneau.

⁸³ Émile Zola, *Lazare*, in *OC*, t. XV, 2007, p. 589.

Lazare de *La Joie de vivre*, qui, en proie au pessimisme, aspire secrètement au salut. Ce texte, contemporain de *Lourdes*, résume une réflexion de Zola sur la mort, approfondie tout au long de sa carrière⁸⁴. À travers le dialogue émouvant entre Lazare et Jésus, nous pouvons bien entendu reconnaître certaines résonances issues de *La Joie de vivre*. Les deux œuvres ont plusieurs motifs en commun, à savoir la perpétuelle douleur vivante, le refus de la vie éternelle, les misères de l'humanité ou encore la pitié pour les souffrances universelles. Même si le drame s'achève sur le tombeau qui se referme à jamais sur le corps de Lazare, ce texte n'est pourtant pas imprégné par un pessimisme noir. À la différence des protagonistes hantés par la mort qu'on trouve dans les œuvres antérieures, comme *La Mort d'Olivier Bécaille* ou *La Joie de vivre*, Lazare n'éprouve plus une crainte obsessionnelle de la mort et la considère comme une délivrance douce. De plus, la famille de Lazare accepte son retour à la mort, au nom de l'amour, puisque sa vie se trouvera perpétuée à travers son enfant. *Lazare* affirme ainsi le mouvement cyclique de la vie et de la mort, qui conduit l'humanité au siècle à venir, malgré le caractère omniprésent de la souffrance et de la douleur.

VII. 3)-b) L'abnégation de Pauline : l'acceptation des douleurs

Après avoir étudié l'influence de la douleur sur la conscience humaine à travers Lazare, considérons maintenant le portrait de l'héroïne, Pauline, personnalité entreprenante et même idéalisée dans une certaine mesure grâce aux qualités que Zola lui accorde. Il est pourtant un peu difficile de voir en Pauline un symbole de pure bonté et de charité. Bien qu'un grand nombre d'études critiques aient été consacrées à la figure féminine chez Zola, il nous semble que le caractère ambigu de Pauline n'a pas été jusqu'ici suffisamment approfondi. De fait, cette héroïne présente non seulement un

⁸⁴ Jean-Louis Cabanès signale que Zola s'identifie, dans une certaine mesure, à Lazare. À cet égard, on pourrait considérer *Lazare* comme une forme développée du discours de l'intime chez Zola : « Le mythe de Lazare permet ainsi d'unifier toute l'œuvre de Zola et ce livret n'est que l'aboutissement d'une longue réflexion sur la mort et sur la dureté de la vie. [...] Il imagine ainsi que le seul repos qu'il pourra obtenir sera celui de la mort. » (Jean-Louis Cabanès, Introduction à *Lazare*, *ibid.*, p. 583.)

côté idéal et altruiste mais également une nature ardente et égoïste qui ne sont pas séparables l'une de l'autre.

Si le lecteur se rappelle de l'image de Pauline dans *Le Ventre de Paris*, une petite fille innocente qui n'était qu'un personnage secondaire, Zola fait plusieurs retouches importantes au sujet de son caractère au moment de la création de *La Joie de vivre*. Rappelons que Zola imagine Pauline en tant que figure opposée de la vicieuse Nana qui séduit tout Paris par son charme voluptueux. Dès lors que Pauline s'habitue à la vie rurale dans un village isolé, elle oublie ses anciennes habitudes citadines pour s'épanouir vigoureusement. Comme nous l'avons remarqué plus haut, sa beauté s'éclaire de fraîcheur grâce à la brise maritime et aux rayons du soleil.

Il est tout à fait concevable que la croyance profonde de Zola en l'existence d'une beauté saine se révèle dans le personnage de Pauline⁸⁵. Cependant, son charme naturel se différencie nettement des autres vierges dans la série, à l'exemple de l'innocence gaillarde de Désirée Mouret ou encore de la fraîcheur virginale d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*. À la différence de ces jeunes filles ingénues qui vivent en toute liberté dans la nature, Pauline montre une curiosité pratique qui ne se montre pas inférieure à celle de Lazare. Elle se montre également douée d'une véritable sagacité intellectuelle, qualité assez rare chez les personnages féminins dans les romans de Zola ou même dans ceux du XIX^e siècle.

À l'adolescence, Pauline se livre assidûment à la lecture de tous les livres susceptibles de satisfaire sa soif de connaissance. Par contraste avec son peu d'intérêt pour les contes de fées et les romans d'amour, elle montre une réelle curiosité pour les ouvrages médicaux une fois initiée par Lazare. Ses connaissances physiologiques se fondent sur des livres comme *L'Anatomie descriptive*, *Le Traité de physiologie* ou encore *Un Manuel de pathologie et de clinique médicale*. Tout se passe comme si Zola dressait un catalogue de sa bibliothèque en tant que romancier naturaliste. Pauline garde toujours une sorte de reconnaissance respectueuse à l'égard du mécanisme mystérieux

⁸⁵ Sylvie L. F. Richards donne sa propre interprétation du corps féminin tel qu'on le trouve représenté dans les romans de Zola, organique et "naturel" : « Si le ventre féminin est solaire, la matrice un arbre, la sève et le sang sont interchangeable dans la symbolique zolienne. [...] Corps qui cache ses mystères, le corps féminin est doublement à la source de toute créativité et de toute stérilité. Ce qui distingue l'état de ce corps, c'est la présence ou l'absence du sang. La fécondité, condition désirable, nécessite une interruption du flot ensanglanté. » (Sylvie L. F. Richards, « Le Sang, la menstruation et le corps féminin », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 75, 2001, pp. 106-107.)

du corps féminin, sentiment sans doute éprouvé par l'auteur lui-même :

Et, maintenant, Pauline savait pourquoi le flot sanglant de sa puberté avait jailli comme d'une grappe mûre, écrasée aux vendanges. Ce mystère éclairci la rendait grave, dans la marée de vie qu'elle sentait monter en elle⁸⁶.

Notons que le flot sanglant est comparé au jus d'« une grappe mûre » comme si la croyance en la fécondité de Zola se reflétait en Pauline. Son corps représente en effet l'unique symbole de vitalité dans ce cadre romanesque, où est soulignée à plusieurs reprises sa stérilité. L'héroïne examine son corps sans aucune retenue devant le miroir de sa chambre, en le traitant comme un objet d'observation. Selon Sophie Guermès, « le corps de Pauline est constamment montré, jamais caché au nom d'une pudeur hypocrite, mais demeure vierge⁸⁷ ». Remarquons cependant que le regard de Pauline n'est pas comparable à celui d'un scientifique objectif car elle observe son corps en s'appréciant elle-même. Plus curieusement encore, l'idée de la future possibilité de grossesse, qui gonfle son cœur de fierté, prend plus d'importance pour elle que l'éveil de son désir sexuel lui-même.

La conscience de féminité chez Pauline offre un contraste intéressant avec celle de Nana, héroïne aux antipodes des aspirations de Pauline tant elle est caractérisée essentiellement comme objet de désir charnel. Il serait intéressant de remarquer les différences de regard que Nana et Pauline portent sur leur image lorsqu'elles s'admirent devant la glace⁸⁸. Nana qui se contemple est en même temps regardée par le comte Muffat, son amant, qui éprouve une vague épouvante vis-à-vis de cette féminité malfaisante. Mais contrairement à Nana, Pauline n'éprouve aucun besoin d'être regardée par les hommes pour apprécier son charme physique. Son intelligence scientifique et sa curiosité eu égard au fonctionnement interne de son corps, lui suffisent. Nana est fière de sa beauté enivrante bien qu'elle soit déjà mère d'un enfant, tandis que Pauline, bien que vierge, apprécie sa maturité interne de femme. Pour cette

⁸⁶ *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 855.

⁸⁷ Sophie Guermès, *La Religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, Honoré Champion, 2003, p. 289.

⁸⁸ « Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace [...] puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. [...] Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir ; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté. » (*Nana, RM*, t. II, pp. 1269-1270.)

dernière, le meilleur que les femmes puissent offrir à leur mari, c'est d'être capable de créer une vie nouvelle, fruit de leur « fécondité », plutôt que de les rendre physiquement heureux.

Pourtant, malgré sa bonne santé apparente, une ambiguïté essentielle se manifeste à travers l'équilibre physique et moral de Pauline. Il convient de nous intéresser à la véritable valeur de ce qui semble être la générosité extraordinaire développée par ce personnage, qui accepte avec la plus grande « abnégation » de prendre sur elle une bonne part des misères qui l'entourent. Cette caractéristique majeure de Pauline s'oppose nettement au pessimisme du personnage de Lazare face aux souffrances de la vie. Dès l'enfance, l'attachement particulier que Pauline porte à la vie se révèle du fait du soutien qu'elle arrive à apporter aux autres, surtout à Chanteau qui souffre de goutte. Rappelons que son caractère fondamentalement généreux s'épanouit alors dans la fraîcheur d'une jeunesse vivifiante :

C'était, chez Pauline, un amour de la vie, qui débordait chaque jour davantage, qui faisait d'elle « la mère des bêtes », comme disait sa tante. Tout ce qui vivait, tout ce qui souffrait, l'emplissait d'une tendresse active, d'une effusion de soins et de caresses. [...] elle avait la joie de son épanouissement, la sensation victorieuse de grandir et de mûrir au soleil. [...] C'était la vie acceptée, la vie aimée dans ses fonctions, sans dégoût ni peur, et saluée par la chanson triomphante de la santé⁸⁹.

Cette attitude positive de Pauline à l'égard de la vie humaine nous semble être le seul espoir susceptible d'ouvrir une percée dans l'atmosphère morbide du roman. Elle s'habitue peu à peu à agir en un baume régénérateur au sein de la maison, en dépit du milieu étouffant dans lequel la douleur des autres l'enserme. Même si l'efficacité des soins qu'elle prodigue ne peut constituer davantage qu'un succédané, Pauline domine pourtant sa pharyngite survenue au chapitre IV, malgré la douleur croissante et suffocante qui l'envahit. Même après l'émancipation qui lui assure une indépendance sociale, elle se décide à rester chez les Chanteau, véritable « guêpier » selon le docteur Cazenove. Cette décision implique une acceptation volontaire de l'égoïsme des membres de la famille. Par conséquent, Pauline éprouve à plusieurs reprises au cours de son parcours un pénible tiraillement entre son aspiration à un bonheur personnel et la volonté de contribuer au bonheur des autres.

Lors de ces moments difficiles, les crises morales de Pauline prennent

⁸⁹ *La Joie de vivre, RM*, t. III, pp. 856-857.

généralement la forme d'une poussée de jalousie se traduisant par des accès de colère indomptés. Cet intense trouble moral éclate en dépit de sa nature douce et aimable. Ne pourrions-nous pas envisager ces violents accès de colère comme expressions d'un conflit existentiel entre la voix de la raison et celle de l'instinct ? La violence des émotions naturelles chez Pauline n'est-elle pas contradictoire avec son raisonnement altruiste ? Plus nous analysons son comportement et plus nous en concluons que Pauline n'incarne assurément pas la « générosité » idéale par nature, comme nous aurions pu le penser dans un premier temps, tant s'en faut.

Pauline s'efforce de refouler la manifestation intérieure de sa jalousie afin de s'arracher au supplice de l'amour. Elle se transporte ainsi du rôle de « fiancée de Lazare » au sein de la famille à celui de « maîtresse de maison » sans pour cela avoir recours au mariage. Cette tentative de maîtrise d'elle-même, induite tout au long du roman, se traduit par la révélation d'un lien étroit avec le thème dominant de cette œuvre, à savoir la lutte de l'homme contre la douleur physique et morale. Néanmoins, admettons que, derrière sa tendresse débordante, subsiste chez Pauline un profond orgueil : celui d'être la seule source de « joie » dans la maison ; ainsi est-il possible de considérer le motif principal qui guide son dévouement en faveur des Chanteau :

À son insu, il restait de l'orgueil dans son abnégation, elle avait la charité jalouse. Son cœur s'embrasait à l'espoir d'être l'unique bonheur des siens. [...] Ce fut, dès lors, le grand travail de Pauline. Elle s'appliqua, elle s'ingénia, pour rendre autour d'elle la maison heureuse. Véronique avait beau grogner devant son fourneau, devenue fantasque, travaillée de caprices inexplicables, une vie nouvelle chassait le deuil de la maison, les rires d'autrefois réveillaient les chambres, montaient allégrement l'escalier sonore⁹⁰.

Pauline tente ainsi d'égayer chaque recoin de la maison, pendant que Lazare, misanthrope invétéré, insiste sur la solitude inévitable de l'être humain. À cet égard, la lutte de Pauline est effectivement un combat sourd et solitaire contre elle-même, tant celle-ci est divisée entre sa volonté de bonté et sa passion naturelle. Lorsque l'idée lui vient de réunir Lazare et Louise, elle décide de se sacrifier pour le bonheur de la famille, écoutant ainsi sa voix intérieure : « Une voix de douceur, [...] s'entêtait à parler très bas en elle des joies de l'aumône, du bonheur de se donner aux autres⁹¹. » Néanmoins, dès

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 996-997.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 1020-1021.

lors qu'elle permet à Louise de prendre Lazare, son triomphe provisoire contre son « moi » se transforme immédiatement en un sentiment de cruel regret. Dans sa chambre, Pauline est encore obligée de se battre longuement contre ce sentiment pendant des heures, jusqu'au lever du jour :

Il fallait les marier, cela retentissait en elle comme un ordre, comme une voix de raison et de justice qu'elle ne pouvait faire taire. [...] et il y avait, au fond d'elle, la volupté subtile du sacrifice. Même elle ne retrouvait pas son ancienne volonté de suffire au bonheur des siens, ce besoin autoritaire qui lui apparaissait à cette heure comme le dernier retranchement de sa jalousie. L'orgueil de son abnégation s'en était allé, elle acceptait que les siens fussent heureux en dehors d'elle. C'était le degré suprême dans l'amour des autres : disparaître, donner tout sans croire qu'on donne assez, aimer au point d'être joyeux d'une félicité qu'on n'a pas faite et qu'on ne partagera pas⁹².

Ce cruel conflit intérieur révèle qu'une forme d'égoïsme propre à Pauline domine peu à peu l'acte de sacrifice dont elle voulait se rendre capable. Pour autant, la douleur morale qui accompagne ses crises de jalousie récurrentes augmente inexorablement au fur et à mesure qu'elle affine son autocritique s'agissant de son plus grand défaut : « l'orgueil de l'abnégation ». Tout en éprouvant cet égoïsme, profondément enraciné dans son caractère, Pauline souffre en même temps du sentiment de honte qui en résulte. Rappelons qu'elle ne trouve plus le courage de rester auprès de Lazare et de Louise, forcée de partager leur bonheur après leur mariage, réalisé en un sens grâce à sa seule et finalement hypocrite « abnégation » :

brusquement elle apprenait l'inutilité de son sacrifice : [...] C'était à ce misérable résultat qu'elle aboutissait, à de nouvelles douleurs, à des luttes prochaines, dont le pressentiment augmentait son angoisse. On ne cessait donc jamais de souffrir ! [...] Quelle misère ! faire le mal en voulant faire le bien, être ignorante de l'existence au point de perdre les gens dont on veut le salut !⁹³

Pauline éprouve donc une immense tristesse lorsqu'elle scrute les profondeurs de son être. De fait, face aux tendances autodestructives des membres de la famille, le sacrifice de Pauline est loin de faire son effet pour soulager les chagrins de la vie quotidienne. Au contraire même, c'est comme si son affection quasi maternelle rendait totalement dépendante d'elle sa famille. Cette héroïne, qui chaque fois renouvelle en y repensant l'énorme sacrifice consenti, souffre affreusement de résister à l'ardent désir de se

⁹² *Ibid.*, pp. 1030-1031.

⁹³ *Ibid.*, p. 1059.

donner à Lazare. Sa volonté d'abnégation déclenche infailliblement un recommencement de lutte contre son propre bonheur ; un enchaînement de souffrances au dedans d'elle-même, qui remet en cause la pureté de son « abnégation », révélée notamment lors de la grossesse de Louise :

Une insomnie tint Pauline éveillée jusqu'au jour. Cette abomination l'obsédait. [...] il fallait bien qu'elle avouât la duplicité de ses tendresses. Son affection maternelle pour Lazare, ses accusations sourdes contre Louise, étaient simplement les révéls hypocrites de sa passion ancienne. Elle avait glissé à ces mensonges, elle descendait plus avant dans les sentiments inavoués de son cœur, où elle découvrait une joie de la désunion du ménage, une espérance d'en profiter peut-être ?⁹⁴

Pauline est ainsi obligée de prendre conscience de l'évidence de la « duplicité de ses tendresses », et ce, de manière cruelle. Constatons qu'en réalité son « égoïsme » est secrètement satisfait par la domination qu'elle exerce en répandant sa « bonté » dans la maison. De fait, tout en feignant d'endosser les douleurs des autres, son « moi » proteste toujours contre cette abnégation totale. Devant l'impossibilité de se détacher de son « moi » et à défaut de pouvoir se corriger, Pauline choisit finalement d'accepter simplement l'existence de toutes ces souffrances sans essayer de les guérir radicalement :

C'était le dernier degré de la misère et de l'abjection, une telle déchéance humaine, que Pauline le regardait avec remords, comme si elle se fût sentie coupable de laisser une créature dans un pareil cloaque. Mais, à chacune de ses tentatives pour l'en tirer, il était toujours prêt à fuir, par haine du travail et de la servitude. [...] Les mains de Pauline tremblaient de sa charité inutile, de son amour des autres qui se brisait contre cette misère volontaire. Elle eut un geste de tolérance désespérée⁹⁵.

Finalement, Pauline reconnaît l'inutilité de la charité qu'elle avait pratiquée durant des années. Elle continue pourtant à accueillir les villageois tels qu'ils sont, en essayant de redonner de la vitalité à son entourage par sa gaieté, sa santé, sa sagesse et sa « joie de vivre⁹⁶ ». Pauline se plaint à plaisanter ainsi : « Que lui resterait-il donc à faire, si la

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1073.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 1114-1115.

⁹⁶ Dans son étude sur la représentation de la religion chez Zola, Sophie Guermès voit en Pauline un amour qui prend la forme d'Agapè plutôt que celle d'Éros : « Pauline endosse la souffrance d'autrui : elle souffre non seulement pour Lazare, mais aussi pour Louise et pour son enfant. Elle n'a pas renoncé à l'amour, loin s'en faut ; seulement au désir de prendre. Dans *La Joie de vivre*, Eros se transforme définitivement en Agapè. [...] Mais le sacrifice est d'autant plus grand qu'il n'est pas spontané : comme les héros cornéliens, Pauline lutte contre sa violence héréditaire et combat ses aspirations légitimes de jeune femme. » (Sophie Guermès, *op. cit.*, pp. 288-289.)

maison était trop heureuse ? elle s'ennuierait, il fallait lui laisser quelques bobos à guérir⁹⁷. »

Afin de mieux comprendre cette « abnégation » qui se manifeste chez Pauline, il convient d'évoquer la scène du secours qu'elle donne au fils de Lazare au chapitre X. Dans l'ancienne chambre de Madame Chanteau, elle lutte contre l'asphyxie croissante du nouveau-né. Le degré ultime de son dévouement est alors représenté par la respiration artificielle qu'elle pratique afin de lui sauver la vie :

Rien ne réussissait, une autre aurait abandonné cette résurrection impossible. Mais elle y apportait un désespoir obstiné de mère, qui achève de mettre au jour l'enfant mal venu de ses entrailles. [...] C'était un besoin grandissant de vaincre, de faire de la vie. [...] Et sa bouche ne quitta plus la petite bouche, elle partageait, elle vivait avec le petit être, ils n'avaient plus à eux deux qu'une haleine, dans ce miracle de résurrection, une haleine lente, prolongée, qui allait de l'un à l'autre comme une âme commune. [...] Quand il cria enfin, d'un faible cri plaintif, elle tomba assise devant le fauteuil, remuée jusqu'au ventre⁹⁸.

Ce baiser de Pauline donné éperdument sur les lèvres de cet enfant qui venait de naître de Louise, son ancienne rivale, symbolise l'immense et ardent amour qu'elle voue à la vie. Cependant, en présence de cette créature chétive, Pauline est finalement accablée par l'ancien sentiment de jalousie qu'elle avait jusque là combattu. Une dernière révolte monte ainsi en elle, comme si sa santé vigoureuse protestait contre ce fils misérable que Louise donne à Lazare :

Jamais elle ne serait mère, elle aurait voulu que tout le sang de son corps s'épuisât, s'en allât, de la sorte, puisqu'elle n'en pouvait faire de la vie. À quoi bon sa puberté vigoureuse, ses organes et ses muscles engorgés de sève, l'odeur puissante qui montait de ses chairs, dont la force poussait en floraisons brunes ? Elle resterait comme un champ inculte, qui se dessèche à l'écart⁹⁹.

À la vue de « l'avorton pitoyable, pareil à un insecte nu¹⁰⁰ », elle regrette encore le gros garçon qui serait né de son mariage avec Lazare et elle pleure pour l'enfant qu'elle n'a jamais eu. Malgré sa maturité physique, elle se compare donc à « un champ inculte » comme l'est le village de Bonneville, qui évoque une terre nourricière mais stérile. Si elle parvient ainsi à redonner vie au fils de Lazare et si elle s'absorbe dans le don de soi

⁹⁷ *La Joie de vivre, RM*, t. III, p. 1126.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 1101-1102.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1103.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1103.

en prodiguant ses soins à son entourage, cela ne l'empêche pas de verser des larmes, « où se mêlaient le regret de sa maternité et sa pitié pour la misère de tous les vivants¹⁰¹ ». Le trouble ressenti par Pauline devant son corps féminin est ainsi développé graduellement à travers l'intrigue afin d'établir la force du lien entre son aspiration à la fécondité et sa stérilité éprouvée¹⁰².

Zola met ainsi l'accent sur l'énergie et la tendresse maternelle de Pauline plus que sur son charme chaste, semblable à celui des héroïnes pudiques de la grande tradition littéraire. La personnalité de notre héroïne est un mélange particulier de générosité maternelle et de probité virginale. De fait, elle est incessamment confrontée à un cruel dilemme entre un sentiment de fierté et de regret, provenant de l'affirmation de son instinct maternel. Il n'est pas certain qu'elle parviendra véritablement à vaincre cette jalousie profondément enracinée dans son cœur après la naissance du petit Paul. On peut d'ailleurs se demander si Pauline renonce définitivement à son envie d'avoir un enfant malgré son désir ardent pour la « vie ». L'auteur semble apparemment mettre en avant l'ambiguïté essentielle de son « abnégation » vis-à-vis de la famille comme unique vertu de ce cadre romanesque.

Arrivée au terme d'un douloureux combat contre elle-même, Pauline parvient à retrouver de la joie dans la préparation d'un dîner de famille, comme si elle essayait de valoriser la banalité de la vie quotidienne ponctuée des plaintes de Chanteau et des querelles entre Lazare et Louise. Alors que la douleur s'accroît jusqu'à l'absurde autour d'elle, Pauline est finalement représentée comme le symbole du « détachement de soi » et ce malgré sa révolte toujours présente et son ardente passion pour la vie, que l'on voit se manifester tout au long de l'intrigue :

— Pourquoi ne te maries-tu pas, si tu aimes tant les enfants ? demanda Lazare. Elle demeura stupéfaite.

— Mais j'ai un enfant ! est-ce que tu ne me l'as pas donné ?... Me marier ! jamais de la vie, par exemple !

Elle berçait le petit Paul, elle riait plus haut, en racontant plaisamment que son cousin l'avait convertie au grand saint Schopenhauer, qu'elle voulait rester fille afin de

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1104.

¹⁰² Henri Mitterand souligne l'importance de la couleur rouge du sang dans ce roman qui suggère l'espérance de la naissance d'une nouvelle vie malgré l'ambivalence de ce signe révélateur à la fois de la fécondité et de la stérilité de Pauline : « *La Joie de vivre* enfin, œuvre au rouge – le rouge du sang de Pauline –, où un optimisme mesuré, relatif, incertain mais têtu, essaie de s'édifier sur une acceptation lucide des misères humaines et sur la méditation des flux qui malgré tout font surgir la vie. » (Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1986, p. 100.)

travailler à la délivrance universelle ; et c'était elle, en effet, le renoncement, l'amour des autres, la bonté épandue sur l'humanité mauvaise. Le soleil se couchait dans la mer immense, du ciel pâli descendait une sérénité, l'infini de l'eau et l'infini de l'air prenaient cette douceur attendrie d'un beau jour à son déclin¹⁰³.

Cette gaieté de Pauline, qui plaisante sur sa conversion « au grand saint Schopenhauer », illustre clairement sa volonté d'« abnégation », notion proprement schopenhauerienne¹⁰⁴. Au terme de ces luttes pénibles contre elle-même, l'héroïne arrive enfin à éprouver une pitié profonde face à la souffrance d'autrui. Cette charité universelle, opposée à la passion amoureuse, est définie comme un sentiment à la fois intérieur et spontané chez Schopenhauer. Détachée du sentiment amoureux pour Lazare, Pauline choisit la chasteté volontaire et restera célibataire, comme si elle pratiquait la restriction des désirs exhortée par le philosophe. Elle incarne ainsi « la bonté épandue sur l'humanité mauvaise », bonté qui constitue l'unique vertu morale chez Schopenhauer¹⁰⁵.

Pauline, qui dirige la maison et même le village dans sa quasi-totalité, ne se laisse jamais influencer par son entourage qui se plaint sans cesse de souffrances, qu'elles soient physiques ou morales. Cependant, malgré les justifications que Zola lui prête, Pauline est confrontée au suicide énigmatique de Véronique à la fin du roman. Ce drame inattendu ne permet pas de donner au roman une conclusion synthétique, car, en dépit du rire joyeux de Pauline, l'abnégation dont elle fait preuve ne débouche sur aucune possibilité de salut et ne donne aucune réponse au caractère douloureux de la vie que ne cesse de dépeindre Émile Zola.

Il nous est par conséquent impossible d'affirmer que cette héroïne domine vraiment l'univers clos de Bonneville. Si Pauline dompte courageusement sa crise de jalousie en agissant de manière altruiste et en demeurant consciente de ses limites, il

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 1129-1130.

¹⁰⁴ En lisant *La Joie de vivre*, Huysmans, lecteur passionné de Schopenhauer, trouve que Lazare et Pauline représentent respectivement les divers aspects de la philosophie schopenhauerienne : « Quant à Lazare, je le trouve étudié, au point de vue psychologique, de main de maître, mais il y a là une théorie du Schopenhauerisme qui ne me semble pas parfaitement exacte. [...] – Au fond, c'est Pauline qui est la vraie Schopenhaueriste, comme vous l'avez laissé entendre, en riant, – mais c'est vrai ! » (Joris-Karl Huysmans, lettre inédite à Émile Zola, mars 1884, citée par Colette Becker, Notes pour *La Joie de vivre*, Flammarion, coll. « GF », 1974, p. 364.)

¹⁰⁵ De fait, la notion d'abnégation chez Schopenhauer signifie l'affranchissement de la souffrance du monde par l'abolition du vouloir-vivre. À la fin de sa vie, Zola se détourne résolument de la philosophie pessimiste qui est finalement incompatible avec sa croyance au vouloir-vivre. Révolté contre le pessimisme de la fin du siècle, Zola rend hommage à la procréation dans *La Fécondité* (1899).

semble pourtant possible de percevoir chez elle les facettes ambiguës et troublantes provenant de ses deux états physiques, « fille féconde, mère stérile ». En tout état de cause, sa personnalité ne peut se définir que comme énigmatique et ambivalente en dépit d'une bienveillance en apparence absolue, une sorte d'amalgame entre un égoïsme acharné et une générosité altruiste et maternelle. Nonobstant sa maturité, Pauline renonce toutefois à la maternité pour devenir une femme non pas refermée sur elle-même mais refermée sur son entourage, situation qu'elle accepte non sans résistance comme une « mère stérile » peut finalement accepter son état.

En définitive, tout au long du roman, Zola se laisse aller à exprimer ses doutes sur la prééminence de la vie sur la mort, sentiment pourtant compensé par la croissance graduelle du petit Paul, nouveau membre de la famille. Finalement, Lazare réussit tout de même à voir en son fils unique le porteur de ses espoirs bien qu'il soit frêle, tandis que Pauline, fille en bonne santé et bien équilibrée, et bien qu'elle ait sauvé le petit Paul, ne parvient pas à porter l'enfant qui lui ferait atteindre sa mission de « procréation ». Cependant, il faut souligner la disposition ironique des événements au dernier chapitre du roman. Même après que Pauline ait redonné la vie à Paul, la plainte de Chanteau et l'ennui de Lazare recommencent, et, aussitôt après les premiers pas joyeux de Paul, advient le suicide mystérieux de Véronique. Zola révèle probablement dans *La Joie de vivre* sa propre hésitation à faire triompher la vie comme il l'a fait à la fin d'*Au Bonheur des Dames*, son roman précédent. Après le tournant décisif constitué par *La Joie de vivre* dans l'évolution de son écrit romanesque, le romancier poursuit progressivement la lutte contre lui-même par l'intermédiaire de ses protagonistes¹⁰⁶.

À travers l'étude du caractère essentiellement introspectif de *La Joie de vivre*, il semble que la problématique de « l'intimité », fort riche dans ce roman, permette de saisir l'essence de l'écriture d'Émile Zola en tant que romancier « intimiste ». Nous avons constaté que cette œuvre est sans aucun doute un de ses écrits les plus « simples », dépouillé d'artifices, dans la mesure où l'auteur donne une allure linéaire à

¹⁰⁶ Dans cet épilogue en “ suspension », nous pourrions constater qu'il existe une idée de “ grossesse d'avenir », selon l'expression de Geoff Woollen qui essaie de définir la temporalité “ assouplie ” chez Zola. Voir Geoff Woollen, « Le Cercle du temps. Étude de la prolepse ouverte chez Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, p. 166.)

son intrigue. De plus, bien qu'il pourrait paraître entièrement fictif, ce roman est ponctué d'indices autobiographiques qui permettent nettement de situer son univers romanesque dans une réalité référentielle. Si, à l'évidence, tout auteur recueille en lui la matière issue de son expérience et de ses sensations, la substance de *La Joie de vivre* témoigne de la prégnance des profondeurs de l'intime de Zola dans la création.

L'œuvre est semée d'interrogations existentielles qui nous guident sur le sens de la souffrance de la vie, à travers une description sans détour de l'intimité familiale. Cette « douleur » humaine sur laquelle l'auteur met l'accent n'est pas exprimée avec tout l'élan d'un lyrisme dont Zola use dans nombre de ses romans, dans ses descriptions de la nature et des Hommes. C'est, de fait, dans l'enchaînement des désillusions de Lazare et Pauline et notamment dans l'éprouvante abnégation de cette dernière que nous trouvons matière à reconnaître le processus de l'analyse psychologique que Zola entreprend sur lui-même, l'auteur révélant son aspiration à entreprendre la recherche de son « moi » profond. Le titre *La Joie de vivre*, extrêmement ironique, suggère le caractère contradictoire et ambivalent de cette intrigue douloureuse¹⁰⁷. Chaque petit détail, chaque épisode né de l'histoire d'une famille bourgeoise, même ceux qui semblent insignifiants, s'entrelacent étroitement et convergent tous vers le thème que s'est assigné Zola : la « douleur » de vivre. Bien que son but ait été d'utiliser la forme d'écriture la plus simple possible, le discours romanesque développé dans *La Joie de vivre* n'est pas aussi linéaire que nous pourrions le croire. De nombreuses contradictions exprimées, tant dans la physionomie des personnages que dans leurs comportements, nous ramènent à quelques problèmes personnels que Zola cherche à analyser : sa crainte de la mort et ses crises de doute, thèmes qu'il compare pour ce faire à certaines idées philosophiques qui exploitent l'angoisse commune qui sévit à son époque.

¹⁰⁷ « Je sais seulement que je voulais d'abord un titre direct comme *Le Mal de vivre*, et que l'ironie de *La Joie de vivre* me fit préférer ce dernier. » (Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 6 mars 1889, *Corr.*, t. VI, 1987, p. 376.)

Chapitre VIII.

La lutte contre l'Ange de Claude dans *L'Œuvre*

Dans *La Joie de vivre*, roman écrit au cours de la période la plus troublée de sa vie, Zola exprime les problèmes physiques et moraux qui le minent depuis des années par l'intermédiaire de Lazare et Pauline, deux figures antithétiques mais complémentaires. *La Joie de vivre* n'exorcise cependant pas totalement ses angoisses car Zola est conscient des difficultés soulevées par le maintien de la renommée du naturalisme au milieu des années 1880. Le romancier s'efforce donc d'établir une autre forme de « roman intime » qui lui permette d'avouer les souffrances de la création artistique¹⁰⁸. Rappelons que Zola manifeste sa volonté de raconter la vie intime de sa production et son perpétuel accouchement douloureux dans l'« Ébauche » de *L'Œuvre*. La fiction et la réalité vécue par l'auteur semblent s'imbriquer dans ce roman sur l'art, chargé de nombreux éléments autobiographiques. Si *La Joie de vivre* est l'aveu existentiel de Zola, *L'Œuvre* est écrite plutôt comme la confession de l'artiste Zola, et nous permet de saisir l'essence de son esthétique.

En premier lieu, nous étudierons les trois personnages – trois artistes– qui permettent à Zola de projeter ses pensées : Claude, Sandoz et Bongrand. Nous étudierons ensuite la vision esthétique de Claude, peintre en lutte pour achever un chef-d'œuvre idéal. En dernier lieu, nous analyserons les deux dernières œuvres de Claude – deux tableaux mystérieux et problématiques – afin de soulever la question du génie de l'artiste chez Zola.

¹⁰⁸ Dans une entrevue accordée à *The Bookman : A Magazine of Literature and Life*, publiée durant son séjour en Angleterre, Zola affirme que *La Joie de vivre* et *L'Œuvre* comportent plusieurs éléments autobiographiques : « You will find some of my early foibles, some of my early restlessness, ascribed to Lazare Chanteau in *La Joie de vivre*, and I will admit that I have penned a somewhat overflattering portrait of myself in my younger days in *L'Œuvre*, in which I figure under the name of Sandoz, and in which I have also sketched some of my personal friends. » (« In the Days of my Youth », *The Bookman : A Magazine of Literature and Life*, Vol. XIV, n° 4, décembre 1901, p. 343. Voir « Bulletin of the Emile Zola society », n° 22, octobre 2000, p. 4.)

VIII. 1) Claude, Sandoz et Bongrand : la trilogie des artistes solitaires

Comme nous l'avons déjà expliqué, Zola expose dans *L'Œuvre* le drame de la création artistique, transposé dans les expériences des protagonistes. Il convient de souligner que le romancier s'intéresse en particulier à la description détaillée de l'état psychologique des trois artistes : « Abordons la fameuse psychologie. J'ai d'abord la psychologie de la création artistique et littéraire dans mes trois producteurs : Claude, le vieux et moi¹⁰⁹. » Cette remarque de Zola, qui met en relief la dimension psychologique du roman, justifie que l'on étudie cette trilogie de personnages artistes. Claude et Sandoz, sans oublier Bongrand, représentent le thème dominant du roman : la lutte de l'artiste contre lui-même. Leurs différents parcours révèlent donc les multiples facettes de la vie artistique.

VIII. 1)-a) Sandoz le romancier ou l'incarnation du « moi » de l'auteur

L'Œuvre, que l'on considère souvent comme un roman à thèse, a longtemps suscité un débat portant sur les modèles des personnages. Dans les dossiers préparatoires du roman, Zola emploie constamment les noms propres de ses amis au lieu des noms inventés pour les personnages de son livre. À côté de Claude Lantier, Zola place un ami, l'écrivain Sandoz. À l'évidence, le trio que forment Claude, Sandoz et Dubuche rappelle l'amitié qui unissait Cézanne, Zola et Baille à Aix-en-Provence. Par conséquent, la plupart des lecteurs assimilent Claude à Cézanne, même si l'auteur n'a jamais cautionné cette interprétation¹¹⁰. Devons-nous de même voir en Sandoz le

¹⁰⁹ Ms. N.A.F. 10.316, f° 285.

¹¹⁰ Il est certain que Cézanne se reconnaît dans la figure de Claude. L'artiste déclare ainsi sa déception envers *L'Œuvre* de Zola au poète Joachim Gasquet : « On ne parle bien de peinture que devant de la peinture. Rien n'est plus dangereux pour un peintre, vous savez, que de se laisser aller à la littérature. S'il coupe dans ce pont, il est foutu. J'en sais quelque chose. Le mal que Proudhon a fait à Courbet, Zola me l'aurait fait. Il n'y a que Baudelaire qui ait parlé proprement de Delacroix et de Constantin Guys. » (*Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P. Michael Doran, Macula, 1978, p. 128.)

portrait fidèle d'Émile Zola ? Il serait intéressant de noter qu'Edmond de Goncourt reconnaît dans *L'Œuvre* deux *alter ego* de Zola : Claude, le peintre, et Sandoz, le romancier¹¹¹. De fait, quelques passages de l'« Ébauche » justifient cette remarque de la part de Goncourt.

Rappelons que Zola faisait déjà apparaître un personnage romancier dans *Pot-Bouille*, publié en 1882 : l'écrivain inconnu qui habite au second étage de l'immeuble bourgeois. Tout au long du roman, le profil de cet « homme du second » demeure vague, comme si le romancier naturaliste se faisait anonyme, afin de remplir la fonction d'un observateur neutre. Tout au contraire du romancier « naturaliste » de *Pot-Bouille* – personnage secondaire et anonyme –, Zola désigne, pour la première fois, le romancier Sandoz comme son « moi » dans l'« Ébauche » de *L'Œuvre* :

Moi, fatalement, je suis immobile. Je n'apporte que des idées, mes idées littéraires. Combattu par la critique, mais produisant quand même, sans la logique de Claude qui se tue. Sachant que l'œuvre est imparfaite, et s'y soumettant, avec une grande tristesse. Allant toujours devant lui, courtes joies, continuelles angoisses. Jetant les œuvres, allant au bout, sans vouloir s'arrêter, sans regarder en arrière, ne pouvant se relire. Toute ma confession. Un écho pratique et résigné de Claude. Un écrivain, pour varier¹¹².

Sandoz, en tant que personnage principal, se charge du rôle de porte-parole des idées littéraires de Zola. À la différence de Lazare et Pauline dans *La Joie de vivre*, deux protagonistes nettement contrastés, le point de départ de Claude et de Sandoz est commun : l'évolution de l'art moderne. La fraternité qui unit Sandoz à Claude est un des thèmes importants du roman. De plus, ce personnage représente non seulement toute la confession de l'auteur mais aussi « un écho pratique et résigné de Claude ». Zola décide de s'exprimer à travers ces deux créateurs :

Mais je n'ai pas le couple, Claude et Moi. Le mieux, ce sera de ne me prendre que comme théoricien, de me laisser à l'arrière-plan, sans donner aucun détail net sur ma production. Ami de collège de Claude, travaillant de mon côté, bafoué, honni, avec du succès vers la fin; et n'apportant que des idées sur les œuvres, une parité de

¹¹¹ « J'aime à rencontrer Zola dans ses livres, c'est au moins un humain qu'il a étudié, – et il semble en avoir connu si peu, d'humains, hommes ou femmes ! Mais vraiment, dans un seul roman, le trouver fabriquant de sa personnalité deux individus, Sandoz et Claude : c'est trop. [...] Bientôt, à l'instar d'Hugo, tous les personnages des livres de Zola seront des Zola et je ne désespère pas que prochainement, il s'introduise en personne dans ses héroïnes... Oh là là, ce sera *mince* de distinction ! » (Les Goncourt, 5 avril 1886, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 1237.)

¹¹² Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 287-288.

tempérament ; mais moins absolu, cédant à ma nature et produisant, tandis que Claude se butte¹¹³.

Notons cependant que Zola émet une réserve sur la représentation de son « moi » dans le roman. De fait, l'auteur ne vise pas à dévoiler tous les secrets de sa production littéraire, malgré sa volonté d'écrire un roman « intime ». C'est ainsi que l'auteur accorde intentionnellement une certaine ambiguïté au personnage de Sandoz. Ce dernier ne représente pas une figure purement fictive, ni une image fidèle de l'auteur.

Dans les « Fiches de personnages », Zola définit Sandoz comme « mon portrait modifié¹¹⁴ » et introduit plusieurs éléments autobiographiques dans son parcours. Sa situation familiale, sa carrière et sa vision littéraire ressemblent fortement à celles de Zola. Tout au début, Sandoz travaille au bureau des naissances de la mairie du cinquième afin de nourrir sa mère qui souffre d'une lente paralysie, référence évidente au passé de Zola. Malgré une existence difficile, Sandoz prépare avec patience le terrain de sa carrière et publie son premier livre à l'âge de vingt-deux ans. Il quitte ensuite cet emploi monotone et se lance dans le journalisme. Fasciné par l'imagination épique de Victor Hugo et la passion de Musset dans sa jeunesse, il est fortement influencé par le romantisme dont il n'arrive pas à se dégager totalement. Il regrette surtout d'être né au confluent d'Hugo et de Balzac.

Il serait intéressant d'étudier les trois scènes de conversations entre Claude et Sandoz, qui illustrent leurs communes souffrances en tant que créateurs. Au chapitre II, Zola évoque l'insouciance de sa jeunesse à Aix-en-Provence, en consacrant quelques pages lyriques à la description de l'adolescence de Claude et Sandoz. À l'instar de Zola, qui a parfois posé pour Cézanne, Sandoz fréquente l'atelier de Claude pour poser. Les esquisses faites par Claude en Provence lui rappellent ses souvenirs du collège de Plassans. Claude, Sandoz et Dubuche sont liés par des affinités secrètes, brûlés par une ambition commune qui reste encore vague : « Dès quatorze ans, ils ont vécu isolés, enthousiastes, ravagés d'une fièvre de littérature et d'art¹¹⁵. »

Ils se souviennent ainsi de leurs escapades en plein air et de leur amour pour les œuvres d'Hugo et de Musset. Les deux amis, secoués par la passion du travail, s'animent d'une même exaltation. Sandoz partage le désir de Claude, qui aspire

¹¹³ Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 278-279.

¹¹⁴ Ms. N.A.F. 10.316, f^o 226.

¹¹⁵ *L'Œuvre*, RM, t. IV, p. 39.

ardemment à « tout voir et tout peindre ». L'écrivain, quant à lui, rêve d'écrire une histoire de l'humanité en trois phases :

« Ah ! que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense ! » [...] D'abord, épris des besognes géantes, il avait eu le projet d'une genèse de l'univers, en trois phases : la création, rétablie d'après la science ; l'histoire de l'humanité, arrivant à son heure jouer son rôle, dans la chaîne des êtres ; l'avenir, les êtres se succédant toujours, achevant de créer le monde, par le travail sans fin de la vie. Mais il s'était refroidi devant les hypothèses trop hasardées de cette troisième phase ; et il cherchait un cadre plus resserré, plus humain, où il ferait tenir pourtant sa vaste ambition¹¹⁶. »

Malgré ses tâtonnements et ses idées encore confuses, Sandoz est convaincu que la science est l'unique source de la vie. Cette conversion de l'exaltation romantique vers la croyance en la science retrace la vision littéraire de Zola lui-même qui subit certaines évolutions dans les années 1860.

Au chapitre VI, Sandoz rend visite à l'atelier de Claude à Bennecourt. Les deux amis partent à la campagne comme autrefois. Durant leur promenade, Sandoz fait part à Claude de son projet d'une série de romans dans laquelle il rêve d'étudier l'homme physiologique déterminé par le milieu :

« Hein ? étudier l'homme tel qu'il est, non plus leur pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes... [...] D'ailleurs, physiologie, psychologie, cela ne signifie rien : l'une a pénétré l'autre, toutes deux ne sont qu'une aujourd'hui, le mécanisme de l'homme aboutissant à la somme totale de ses fonctions... Ah ! la formule est là, notre révolution moderne n'a pas d'autre base, c'est la mort fatale de l'antique société, c'est la naissance d'une société nouvelle, et c'est nécessairement la poussée d'un nouvel art, dans ce nouveau terrain... Oui, on verra, on verra la littérature qui va germer pour le prochain siècle de science et de démocratie !¹¹⁷

Sandoz élabore ainsi un cycle retraçant l'histoire d'une famille dans une période historique déterminée et qui consisterait en vingt volumes, chacun ayant un cadre à part. Un tel projet renvoie clairement au projet romanesque des *Rougon-Macquart*. De plus, Zola souligne non seulement l'aspect « naturaliste » de Sandoz mais aussi son adoration romantique pour la nature féconde. Ce dernier n'est d'ailleurs jamais un personnage logique. Tout en croyant à la science et à la démocratie, Sandoz se répand en éloges sur la Terre, exalté de passion poétique :

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 161-162.

« Ah ! bonne terre, prends-moi, toi qui es la mère commune, l'unique source de vie! [...] Oui, je veux me perdre en toi, c'est toi que je sens là, sous mes membres, m'étreignant et m'enflammant, c'est toi seule qui seras dans mon œuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres ! »

Mais, commencé en blague, avec l'enflure de son emphase lyrique, cette invocation s'acheva en un cri de conviction ardente, que faisait trembler une émotion profonde de poète ; et ses yeux se mouillèrent¹¹⁸.

Malgré son caractère logique, Sandoz n'est pas un écrivain militant pour la science moderne, au sens strict du terme. Cet hommage de Sandoz à la Terre, « la mère commune, l'unique source de vie », est d'autant plus intéressant qu'elle révèle la coexistence de la science et de la poésie dans son esthétique littéraire- très probablement l'ambivalence essentielle de l'auteur lui-même. Il faut souligner que la croyance ardente en la nature féconde est un thème omniprésent dans l'univers romanesque de Zola.

Cette vision du monde, exprimée dans le premier roman de Sandoz, est très violemment accueillie par la critique :

Tout se trouvait jeté dans le baquet aux injures : son étude nouvelle de l'homme physiologique, le rôle tout-puissant rendu aux milieux, la vaste nature éternellement en création, la vie enfin, la vie totale, universelle, qui va d'un bout de l'animalité à l'autre, sans haut ni bas, sans beauté ni laideur ; [...] et surtout l'acte sexuel, l'origine et l'achèvement continu du monde, tiré de la honte où on le cache, remis dans sa gloire, sous le soleil¹¹⁹.

Cette réaction du public contre son « étude nouvelle de l'homme physiologique, associé aux milieux », semble être exactement celle qui accueillit les *Rougon-Macquart* dans les années 1870. Tout en admettant la puissance invincible de la presse, Sandoz, passionné de vérité, se révolte contre la vulgarité du public.

Au moment même où sa mère meurt, Sandoz connaît enfin le succès littéraire. Mais paradoxalement, il est désormais obsédé par un doute profond sur son talent. Il ne relit jamais les pages écrites la veille, de crainte de les juger exécrables : « Je travaille, eh ! sans doute, je travaille ! je travaille comme je vis, parce que je suis né pour ça ; mais, va, je n'en suis pas plus gai, jamais je ne me contente, et il y a toujours la grande

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 162-163.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 190.

culbute au bout !¹²⁰ » C'est ainsi qu'il perd peu à peu son enthousiasme romantique d'autrefois. Ce cri de Sandoz est significatif car Zola lui-même ne cesse de faire part à ses amis proches du doute qui le consume comme en témoigne la lettre qu'il adresse à Albert Wolff¹²¹. Rappelons également l'aveu douloureux de Sandoz, qui se lamente sur sa vie privée complètement ravagée par le travail : « Plus rien, plus rien dans mon trou que le travail et moi, et il me mangera, et il n'y aura plus rien, plus rien !¹²² » Son existence est d'autant plus pénible qu'il ne réussit pas à se satisfaire de son travail :

« Eh bien ! moi, je m'accouche avec les fers, et l'enfant, quand même, me semble une horreur. Est-il possible qu'on soit assez dépourvu de doute, pour croire en soi ? Cela me stupéfie de voir des gaillards qui nient furieusement les autres, perdre toute critique, tout bon sens, lorsqu'il s'agit de leurs enfants bâtards. [...] Il suffit de se dire qu'on a donné sa vie à une œuvre, qu'on n'attend ni justice immédiate, ni même examen sérieux, qu'on travaille enfin sans espoir d'aucune sorte, uniquement parce que le travail bat sous votre peau comme le cœur, en dehors de la volonté. [...] Puis, ça recommence ; puis, ça recommencera toujours ; puis, j'en crèverai, furieux contre moi, exaspéré de n'avoir pas eu plus de talent, enragé de ne pas laisser une œuvre plus complète, plus haute, des livres sur des livres, l'entassement d'une montagne¹²³. »

Cette importante confession de Sandoz révèle que la notion de création artistique est strictement liée à l'idée de l'accouchement d'un enfant dans l'imaginaire de Zola. De fait, le travail artistique est essentiellement conçu comme un « enfantement » douloureux par les protagonistes de *L'Œuvre*. Chacun éprouve un dilemme intérieur entre la crainte de la stérilité et l'aspiration à la fécondité – problème récurrent dans *Les Rougon-Macquart* et qui est approfondi dans *La Joie de vivre* notamment.

Il convient également d'étudier la divergence d'esthétique entre Claude et Sandoz qui apparaît au fur et à mesure de l'œuvre. Dès le début du roman, le titre d'une toile de Claude, *Plein air*, embarrasse Sandoz car « ça ne dit rien¹²⁴ ». Malgré lui, le romancier « est parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture¹²⁵ ». Dans le chapitre IX, lorsqu'il rend visite à l'atelier de Claude, rue Tourlaque, Sandoz est à nouveau choqué

¹²⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹²¹ « Quant à moi, je ne suis pas si fort, hélas ! Je passe des semaines à me croire idiot et à vouloir déchirer mes manuscrits. Il n'y a pas un garçon plus ravagé que moi par le doute de lui-même. Je ne travaille que dans la fièvre, avec la continuelle terreur de ne pas me satisfaire. Voilà la vérité. » (Lettre à Albert Wolff, 23 septembre 1878, *Corr.*, t. III, 1982, p. 257.)

¹²² *L'Œuvre, RM*, t. IV, pp. 262-263.

¹²³ *Ibid.*, pp. 263-264.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 47.

par une esquisse du port Saint-Nicolas, de la Seine et de la Cité, faite par son ami. Il demeure stupéfait en apercevant une barque au milieu de la composition, occupée par trois femmes, dont la troisième est nue. Sandoz juge que « ce n'est guère vraisemblable, cette femme nue, au beau milieu de Paris¹²⁶ » :

Les jours suivants, Sandoz revint avec douceur sur cette étrange composition, plaidant, par un besoin de sa nature, la cause de la logique outragée. Comment un peintre moderne, qui se piquait de ne peindre que des réalités, pouvait-il abâtardir une œuvre, en y introduisant des imaginations pareilles ? Il était si aisé de prendre d'autres sujets, où s'imposait la nécessité du nu !¹²⁷

Cette réaction « raisonnable » de Sandoz, qui renvoie clairement à la réaction du public devant le *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, révèle les différences entre Claude et Sandoz en matière d'esthétique. Ce dernier essaie toujours de trouver un sujet rationnel, un épisode concret ou une situation logique dans les tableaux de Claude. Son goût, plus authentique que révolutionnaire, n'admet, au nom de la vérité, aucun élément mystique ou symbolique dans l'art.

Comme nous l'avons vu dans les trois scènes du « dîner du jeudi » chez Sandoz, celui-ci garde une immuable affection pour ses camarades, malgré la lente rupture qui apparaît de plus en plus entre Claude et ses amis. Même si le mariage marque un tournant dans leurs destins, l'amitié fraternelle de Sandoz augmente d'autant plus que Claude, toujours ignoré du public, tombe dans la misère et la désespérance. Cependant, malgré son admiration pour le talent du peintre depuis l'adolescence, les échecs successifs de l'artiste au Salon suscitent en lui des doutes secrets sur son génie :

D'abord, il en était resté plein d'étonnement, car il avait cru à son ami plus qu'à lui-même, il se mettait le second depuis le collège, en le plaçant très haut, au rang des maîtres qui révolutionnent une époque. Ensuite, un attendrissement douloureux lui était venu de cette faillite du génie, une amère et saignante pitié, devant ce tourment effroyable de l'impuissance. Est-ce qu'on savait jamais, en art, où était le fou ? Tous les ratés le touchaient aux larmes, et plus le tableau ou le livre tombait à l'aberration, à l'effort grotesque et lamentable, plus il frémissait de charité, avec le besoin d'endormir pieusement dans l'extravagance de leurs rêves, ces foudroyés de l'œuvre¹²⁸.

Ses tristes regrets pour « l'effort grotesque et lamentable » de Claude sont souvent

¹²⁶ *Ibid.*, p. 236.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 236.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 257.

assimilés à la déception de Zola à l'égard de Cézanne. Cependant, il faut remarquer que la question de la « faillite du génie » est un leitmotiv important de la série : la création de l'œuvre et son avortement inévitable. De fait, Sandoz n'arrive plus à comprendre la vision artistique de Claude, qui évolue toujours au fur et à mesure de ses luttes d'arrache-pied pour réaliser des tableaux immenses. Sandoz redouble d'angoisse devant la toile des baigneuses de Claude, destinée à être exposée au Salon : « Sandoz, silencieux, se désespérait, en face de cet avortement superbe¹²⁹. » Il est à nouveau stupéfait quand Claude envoie *L'Enfant mort*, une petite toile qui représente son fils mort, achevée en cinq heures, au lieu du tableau inachevé des baigneuses. Malgré son admiration pour *L'Enfant mort*, « un chef-d'œuvre de clarté et de puissance¹³⁰ », Sandoz est désormais convaincu que Claude sombre enfin dans la folie artistique. L'échec misérable de *L'Enfant mort* au Salon lui semble être le signe annonciateur d'un artiste « raté » :

Ah ! quel dégoût de cette misérable vie ! [...] il se rappelait leurs efforts, leurs certitudes de gloire, la belle fringale, d'appétits démesurés, qui parlaient d'avaloir Paris d'un coup. À cette époque, que de fois il avait vu en Claude le grand homme, celui dont le génie débridé devait laisser en arrière, très loin, le talent des autres ! C'était d'abord l'atelier de l'impasse des Bourdonnais, plus tard l'atelier du quai de Bourbon, des toiles immenses rêvées, des projets à faire éclater le Louvre ; c'était une lutte incessante, un travail de dix heures par jour, un don entier de son être. Et puis, quoi, après vingt années de cette passion, aboutir à ça, à cette pauvre chose sinistre, toute petite, inaperçue, d'une navrante mélancolie dans son isolement de pestiférée ! Tant d'espoirs, de tortures, une vie usée au dur labeur de l'enfantement, et ça, et ça, mon Dieu !¹³¹

Malgré sa compassion sincère pour Claude, on peut pourtant douter que Sandoz apprécie le génie de Claude à sa juste valeur. Selon sa conviction, un chef-d'œuvre doit représenter l'esthétique du peintre dans son intégralité. Son goût pour l'œuvre solide, bien construite et grandiose le conduit à voir en *L'Enfant mort* une œuvre avortée. Aux yeux de Sandoz, une toile de la Cité demeurée à l'état d'ébauche ou une petite toile de *L'Enfant mort* ne valent pas un « chef-d'œuvre ».

L'issue misérable du dernier « dîner de jeudi » de Sandoz, qui déclenche une véritable désunion de la bande de vieux amis, met un terme à sa croyance illusoire en

¹²⁹ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 267.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 295- 296.

l'amitié éternelle. Désormais, le romancier se lance résolument dans la lutte solitaire de la création, sans prendre en compte ni les critiques, ni le public : « On se console d'être injurié, d'être nié, on compte sur l'équité des siècles à venir, on est comme le fidèle qui supporte l'abomination de cette terre, dans la ferme croyance à une autre vie, où chacun sera traité selon ses mérites¹³². » À la différence de Claude, artiste génial mais « raté », Sandoz incarne un écrivain besogneux à l'image de Zola. Claude poursuit son idéal sans concession, tandis que Sandoz continue d'écrire, malgré le caractère profondément insatisfaisant de son œuvre. Cette acceptation de Sandoz des douleurs de la création, exprime, dans une certaine mesure, la résolution de l'auteur lui-même. Malgré la fatigue qu'il ressent au fur et à mesure de l'écriture continue des volumes des *Rougon-Macquart*, Zola ne s'arrête plus.

VIII. 1)-b) La lutte pénible de Bongrand, dit « le vieux »

Comme nous l'avons souligné plus haut, outre Claude et Sandoz, Bongrand est également un personnage très important pour qui veut approfondir la question du « moi » de l'auteur dans *L'Œuvre*. Tout au long de l'intrigue, ce vieux peintre se présente comme le pendant de Claude dans le monde de l'art. À travers leurs dialogues, Zola dévoile les différents aspects de la lutte solitaire de l'artiste contre lui-même, thème dominant du roman. Quelques passages de l'« Ébauche » illustrent de façon lumineuse l'essence du personnage de Bongrand :

Je voudrais, dans une figure, soit de peintre, soit d'écrivain, mettre debout, l'auteur qui après un chef d'œuvre, lutte pour tenir son rang. La bataille est plus âpre encore, plus douloureuse, pour l'artiste qui veut se maintenir, que pour l'artiste qui veut arriver. Ce dernier a l'espoir en avant, le rêve de ce qu'il sera ; tandis que l'autre se voit décliner et roule dans le désespoir de ce qu'il a été. Bien étudier cela : la jalousie (sans vilain) de la génération qui monte, l'agonie d'un esprit qui n'est plus du temps, l'oubli de tout ce qu'il a fait, de ses titres de gloire, de son immortalité assurée, devant ses efforts inutiles pour créer : là encore le besoin de créer, la lutte pour créer. Chaque œuvre, nouveau début dans l'âge avancée. Une fraîcheur de débutant¹³³.

¹³² *Ibid.*, p. 320.

¹³³ Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 274-275.

C'est donc Bongrand qui incarnera la « bataille âpre et douloureuse » du maître. Il est important de souligner que le personnage conserve une « fraîcheur de débutant », malgré sa longue carrière. Cette remarque révèle la haine de Zola, écrivain laborieux, envers l'inertie et l'abandon des efforts des artistes qui sont devenus célèbres. Dans les « Fiches de personnages », Zola décide ainsi d'étudier en lui « la lutte continue, l'artiste qui débute à chaque œuvre » et « dont le combat ne cesse pas¹³⁴ ».

Bongrand est représenté comme l'un des derniers peintres romantiques, inventeur, après Delacroix, de la formule qui consiste à « ramen[er] l'art à une vue plus exacte de la nature, sans en venir à l'impressionnisme¹³⁵ ». Celui-ci est salué du nom de maître depuis l'entrée au Luxembourg de son chef-d'œuvre, la *Noce au village*. À quarante-cinq ans, il est membre de l'Institut et officier de la Légion d'honneur. Issu d'une riche famille bourgeoise, Bongrand n'a pas besoin de vivre du revenu de ses œuvres. Cette aisance matérielle lui permet de garder des goûts et des opinions de bohème et de montrer une certaine indépendance par rapport aux dogmes de l'Académie. Derrière les apparences d'un robuste paysan beauceron, dans son comportement existe une sensibilité élaborée. On peut voir en lui une représentation de Flaubert, qui n'avait pas le souci du gain et qui était surnommé « le vieux » par les jeunes romanciers naturalistes. De fait, Bongrand est défini comme « un Manet très chic, un Flaubert plutôt¹³⁶ » dans l'« Ébauche ». On pourrait évoquer également les autres artistes qui serviront de modèle à la création de Bongrand : Delacroix, Courbet, Millet, Daubigny ou encore Edmond de Goncourt. Contrairement au personnage de Sandoz, il est impossible d'isoler un modèle unique à l'origine de Bongrand.

Selon Claude, Delacroix, mort sans élèves, ne s'était pas entièrement dégagé de l'influence du romantisme. Quant à Courbet, sa peinture noire est dépourvue de tout rayon de soleil, et il n'a laissé que quelques imitateurs maladroits. À l'instar de ces deux précurseurs, Bongrand exerce une énorme influence sur les jeunes artistes, grâce à son chef-d'œuvre, *La Noce au village*, qui présente l'« allure épique de héros d'Homère » : « À la suite de Delacroix, et parallèlement à Courbet, c'était un romantisme tempéré de logique, avec plus d'exactitude dans l'observation, plus de perfection dans la facture,

¹³⁴ Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 245-246.

¹³⁵ Ms. N.A.F. 10.316, f^o 245.

¹³⁶ Ms. N.A.F. 10.316, f^o 289.

sans que la nature y fût encore abordée de front, sous les crudités du plein air¹³⁷ ». Autre élément important, l'auteur décide de « ne le faire que passer à plusieurs reprises¹³⁸ », comme si Bongrand se chargeait d'un rôle de prophète qui annonce l'avenir des jeunes artistes. En effet, Zola évoque cinq rencontres entre Claude et Bongrand, dans lesquels ce dernier, invariablement, parle d'un ton quasi-prophétique de la douleur interminable de la création. Au fur et à mesure, Claude compatit à ses angoisses et les partage avec lui.

Vivant à l'écart de ses collègues de l'Institut, qui se raccrochent à la gloire du passé, Bongrand s'attache plutôt à la réunion des jeunes artistes. Dans le chapitre III, il participe au « dîner du jeudi » chez Sandoz. Installé au milieu des débutants du groupe « Plein air » et fumant une pipe, il ne leur épargne aucun éloge, d'un ton presque paternel. Cependant, au moment où la conversation tombe sur le Salon, Bongrand commence à se plaindre de son manque d'influence sur le jury du Salon :

— Leur jury, ah bien ! j'aime mieux crever que d'en être ! disait-il avec de grands gestes. Est-ce que je suis un bourreau pour flanquer dehors de pauvres diables, qui ont souvent leur pain à gagner ?

— Cependant, fit remarquer Claude, vous pourriez nous rendre un fameux service, en y défendant nos tableaux.

— Moi, laissez donc ! je vous compromettrai... je ne compte pas, je ne suis personne¹³⁹.

La réponse de Bongrand à Claude n'implique pas nécessairement que le vieux peintre soit vraiment indépendant de l'Académie. Loin s'en faut. Malgré sa « voix de tonnerre » et son air imposant et généreux en apparence, une certaine lâcheté existe en lui. Tout en insistant sur son manque d'influence au sein du milieu académique, Bongrand ne court jamais le risque de se charger du rôle de défenseur du groupe « Plein air ». Changeant de sujet, il se met à raconter sa difficulté à ne pas sombrer trop rapidement dans l'oubli. La célébrité acquise suite au succès de la *Noce au village* le tourmente en permanence :

« Ah ! que vous êtes heureux, vous autres, d'être encore au pied de la montagne ! On a de si bonnes jambes, on est si brave, quand il s'agit de monter là-haut ! Et puis, lorsqu'on y est, va te faire fiche ! les embêtements commencent. Une vraie torture, et des coups de poing, et des efforts sans cesse renaissants, dans la crainte d'en dégringoler trop vite !... Ma parole ! on préférerait être en bas, pour avoir encore tout à

¹³⁷ *L'Œuvre, RM*, t. IV, p. 87.

¹³⁸ Ms. N.A.F. 10.316, f^o 246.

¹³⁹ *L'Œuvre, RM*, t. IV, p. 86.

faire... Riez, vous verrez, vous verrez un jour !¹⁴⁰ »

Cet aveu de Bongrand révèle sa sourde angoisse d'une lente déchéance. Mais aucun de ces peintres débutants, qui rêvent de la suprême joie d'être honorés comme lui du nom de maître, ne prend au sérieux ses paroles. Bongrand renonce à se faire comprendre et reste silencieux. Cependant, touché de leur croyance en la perpétuelle évolution de l'art, il ne peut s'empêcher de laisser transparaître un certain effroi : « Oh ! jeunesse, jeunesse !¹⁴¹ » De fait, sa seule préoccupation est « l'accouchement de l'œuvre dont il venait de laisser l'ébauche sur son cheval¹⁴² » ; en dehors de cela, la gloire du passé perd toute importance.

La dernière scène de ce chapitre est particulièrement intéressante. En rentrant de chez Sandoz, Claude, exalté par les discussions animées du groupe, parle avec force de son tableau en cours. Il attend avec impatience le lever du soleil pour se remettre au travail. Bongrand, quant à lui, répète que la peinture est « un métier du tonnerre de Dieu¹⁴³ ». Et tous deux continuent à discuter sous les étoiles pâlistantes, comme si l'auteur soulignait le contraste entre la jeunesse et la vieillesse¹⁴⁴.

Au chapitre V, à l'occasion de l'ouverture du Salon des Refusés, Bongrand ne tarit pas d'éloges sur *Plein air* de Claude. Il éprouve pourtant un sentiment de dépaysement devant Claude, car il n'a pas créé d'œuvre pour ce Salon :

« Vos élèves poussent », dit Claude simplement.

D'un geste, Bongrand le fit taire, pris d'une gêne. Il n'avait rien exposé, et toute cette production, au travers de laquelle il marchait, ces tableaux, ces statues, cet effort de création humaine, l'emplissait d'un regret. Ce n'était pas jalousie, car il n'y avait point d'âme plus haute ni meilleure, mais retour sur lui-même, peur sourde d'une lente déchéance, cette peur inavouée qui le hantait¹⁴⁵.

Claude le respecte comme un maître, tandis que Bongrand, conscient du déclin de son

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴² *Ibid.*, p. 88.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴⁴ Une telle opposition entre le « jeune » et le « vieux » est un thème récurrent dans *Les Rougon-Macquart*. Les « jeunes » ambitieux, travaillant avec ardeur, poursuivent leur idéal, tandis que les « vieux » résignés, fatigués par leurs besognes, ne s'adaptent plus au système de la société moderne. Nous pourrions évoquer, par exemple, le contraste qui existe entre Octave Mouret et Bourras dans *Au Bonheur des Dames*, Etienne Lantier et Bonnemort dans *Germinal*, ou bien Jean Macquart et Fouan dans *La Terre*.

¹⁴⁵ *L'Œuvre*, RM, t. IV, p. 119.

talent, révèle sa vague souffrance : « Taisez-vous donc ! je ne suis pas même mon maître¹⁴⁶ ! » Mais pour Bongrand, l'abandon de tout effort équivaut à la négation de son identité en tant qu'artiste. Son dilemme provient, dans une certaine mesure, de cette contradiction fondamentale entre la passion pour la création et la crainte de l'échec.

Au chapitre VII, Claude se rend à l'atelier de Bongrand. À ce moment, il a l'occasion d'observer les efforts sans cesse renaissants du « vieux » pour se maintenir. En regardant une petite toile sur le chevalet, qui représente une mère et une fille cousant dans l'embrasure d'une fenêtre ensoleillée, Claude, exalté, l'apprécie comme « un bijou de vérité et de lumière¹⁴⁷ ». Cet éloge provoque chez le « vieux » un désir irrésistible de s'épancher. Malgré sa réputation, Bongrand éprouve, chaque fois qu'il se met à créer, l'émotion du « débutant » qui ne maîtrise rien :

« nous, les vieux, nous qui avons donné notre mesure, qui sommes forcés d'être égaux à nous-mêmes, sinon de progresser, nous ne pouvons faiblir, sans culbuter dans la fosse commune... Va donc, homme célèbre, rend artiste, mange-toi la cervelle, brûle ton sang, pour monter encore, toujours plus haut, toujours plus haut ; [...] et, si tu sens que tu déclines, eh bien ! achève de te priser, en roulant dans l'agonie de ton talent qui n'est plus de l'époque, dans l'oubli où tu es de tes œuvres immortelles, éperdu de ton effort impuissant à créer davantage !¹⁴⁸ »

Sa voix forte exprime malgré lui l'angoisse profonde du créateur, rattrapé par le temps qui passe. Depuis *la Noce au village*, il n'a pas réussi à égaler son chef-d'œuvre. Cette confession mélancolique de Bongrand suscite une émotion attristée chez Claude. Selon lui, la véritable joie de l'artiste ne réside pas dans la conquête du public, mais dans la création solitaire. Dépourvu de toute soif de gloire, le vieux peintre regrette amèrement le caractère éphémère de la renommée artistique :

« Quel festin, quand on va pouvoir rassasier son ambition ! et l'on y est presque, et l'on s'écorche avec bonheur ! Puis, c'est fait, la cime est conquise, il s'agit de la garder. Alors, l'abomination commence, on a épuisé l'ivresse, on la trouve courte, amère au fond, ne valant pas la lutte qu'elle a coûté. [...] Dès ce moment, l'horizon se vide, aucun espoir nouveau ne vous appelle là-bas, il ne reste qu'à mourir. Et pourtant on se cramponne, on ne veut pas être fini, on s'entête à la création comme les vieillards à l'amour, péniblement, honteusement... Ah ! l'on devrait avoir le courage et la fierté de s'étrangler, devant son dernier chef-d'œuvre ! »

Claude et Jory restaient immobiles, étonnés, embarrassés devant ce sanglot de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 181.

grande douleur, dans l'enfantement¹⁴⁹.

Ce cri révélateur de Bongrand, secoué d'une forte émotion, annonce sans doute le tragique destin de Claude à la fin du roman. Celui-ci, en effet, se pendra devant son tableau inachevé. Claude n'arrive pas à encourager « le vieux » car il est au fait de la rumeur qui court au sujet de la lente déchéance de ce dernier depuis la *Noce au village* : « Même après s'être maintenu dans quelques toiles, il glissait désormais à une facture plus savante et plus sèche. L'éclat s'en allait, chaque œuvre semblait déchoir¹⁵⁰. » Puis, tout en saluant le génie de Claude, Bongrand critique violemment Fagerolles, « jeune maître gâté », lancé par la publicité et les marchands d'art : « Vous voyez le grand peintre ici présent. Oui, ce jeune monsieur-là, qui est devant vous !¹⁵¹ » Malgré tout, le « vieux » reprend sa palette : « Puis, il se retourna vers son œuvre, s'absorba, eut un mouvement de ses deux bras d'hercule, comme s'il eût fait craquer ses os, pour soulever cette petite toile, si légère¹⁵². »

Zola met également en scène d'autres personnages de « maîtres » opposés à Bongrand, afin de mettre en relief sa solitude. On peut à ce sujet évoquer Chambouvard, par exemple, sculpteur célèbre et créateur de statues simples et vivantes. Il n'arrive pourtant pas à distinguer ses véritables chefs-d'œuvre de ses statues médiocres, faisant preuve d'un manque de sens critique : « Sans fièvre nerveuse, sans un doute, toujours solide et convaincu, il avait un orgueil de dieu¹⁵³. »

Mentionnons également Courajod, peintre paysagiste, oublié après un succès énorme avec la *Mare de Cagny*, célèbre tableau exposé au Luxembourg. En dépit de son génie, le vieux maître vit retiré dans une petite maison à Montmartre, vivant à l'écart de ses semblables. Claude, qui lui rend visite, est étonné de trouver un vieillard de quatre-vingts ans, bégayant, vivant « inconnu, fini, terré comme une taupe¹⁵⁴ » au milieu de poules, de canard et de chiens. Il mène ainsi une vie d'ermite, tournant le dos à Paris. Claude est choqué par « ce retour volontaire au néant, avant la mort¹⁵⁵ ».

Au chapitre X, Zola oppose à Bongrand un autre artiste célèbre : Mazel, maître de

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁵² *Ibid.*, p. 183.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 260.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 261.

l'école du conventionnel élégant et président du jury au Salon. Le jury est le théâtre d'une rivalité sourde des deux maîtres. Chaque fois que l'un demande l'admission d'un tableau, l'autre refuse par son vote : « Mais, au fond des vanités ravagées, il y avait des blessures à jamais saignantes, des duels au couteau dont on agonisait en souriant¹⁵⁶. » De son côté, Fagerolles, élu secrétaire, flatte Mazel. Hostile au groupe « Plein air », Mazel refuse résolument d'accepter *L'Enfant mort* de Claude au Salon. Bongrand, quant à lui, n'arrive pas à exprimer de façon logique et irréfutable sa véritable originalité en dépit de son admiration profonde pour cette toile. Des « éclats de franchise inopportuns¹⁵⁷ » de Bongrand achèveront de réduire à néant les chances du tableau d'être accepté. Finalement, il lance un cri de révolte contre la lâcheté hypocrite des jurés, mais cela cause le refus définitif de *L'Enfant mort* par le jury. Lors de la « révision générale », Bongrand refuse fermement de prendre ce tableau pour sa « charité », droit accordé aux jurés, qui leur permet d'admettre une toile choisie, sans examen : « Moi ! je ferais cette injure à un vrai peintre !... Qu'il soit donc plus fier, nom de Dieu ! qu'il ne foute jamais rien au Salon !¹⁵⁸ » Son comportement ambivalent révèle l'orgueil blessé de l'artiste démodé. C'est finalement Fagerolles qui sauve le tableau de Claude par sa « charité ».

Le dernier dialogue entre Claude et Bongrand au Salon met en relief le thème de la chute inévitable du « maître ». Bongrand expose enfin un grand tableau afin de s'arracher au doute perpétuel. La haine qu'il nourrissait contre *La Noce au village* le conduit à choisir un sujet exactement contraire et symétrique : *L'Enterrement au village*, un convoi de jeunes filles au milieu des champs. Cependant, comme il le craignait secrètement, l'échec morne du tableau éclaire cruellement l'épuisement de son talent :

C'était pourtant l'effort suprême, le coup que le grand peintre cherchait à porter depuis des années, une dernière œuvre enfantée dans le besoin de se prouver la virilité de son déclin. [...] Il luttait contre lui-même, on verrait bien s'il était fini, si l'expérience de ses soixante ans ne valait pas la fougue heureuse de sa jeunesse ; et l'expérience était battue, l'œuvre allait être un insuccès morne, une de ces chutes sourdes de vieil homme, qui n'arrêtent même pas les passants. [...] Il y avait là un retour inconscient, fatal, au romantisme tourmenté, d'où était parti l'artiste, autrefois¹⁵⁹.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 279.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 276.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 281.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 288-289.

Malgré sa technique superbe, ce tableau imprégné du romantisme est inférieur à *La Noce au village*. Le sujet, qui renvoie à *Un Enterrement à Ornans* (1849-50) de Courbet, symbolise non seulement la « mort » de son talent mais aussi la « mort » définitive du romantisme : « Si, jusque-là, la peur de sa lente déchéance l'avait dévoré, ce n'était qu'un doute ; et, maintenant, il avait une brusque certitude, il se survivait, son talent était mort, jamais plus il n'enfanterait des œuvres vivantes¹⁶⁰. » Il est fort possible que ce tableau annonce également la scène d'enterrement de Claude, auquel Bongrand assiste avec Sandoz, à la fin du roman.

Probablement, l'indifférence du public à l'égard de cette peinture terne provient de l'exposition de *Plein air* de Claude au salon des Refusés d'autrefois. La vision romantique de Bongrand est considérée comme une relique du passé, depuis la lumière éblouissante de l'œuvre du groupe « Plein air ». Sans aucun doute, la révolution de l'art, préparée par Bongrand et réalisée par Claude, exerce une influence considérable sur le Salon. Cependant, le sens esthétique du public évolue si lentement que tout le monde ignore leurs contributions à l'art moderne. Ironiquement, *L'Enterrement au village* est exposé face au tableau de Fagerolles, intitulé *Déjeuner*, imitation habile de *Plein air*. Bongrand est ainsi obligé d'assister au succès de Fagerolles, qui a volé ce que faisait Claude tout en l'accommodant à la sauce de l'École des Beaux-Arts. Claude s'efforce vainement d'apprécier *l'Enterrement*, mais Bongrand l'arrête brusquement et demeure immobile devant son tableau voué à l'échec :

Il oubliait ses chefs-d'œuvre, l'immortalité assurée à son nom, il ne voyait plus que la vogue immédiate, sans effort, venant à ce galopin indigne de nettoyer sa palette, le poussant à l'oubli, lui qui avait lutté dix années avant d'être connu. Ces générations nouvelles, quand elles vous enterrent, si elles savaient quelles larmes de sang elles vous font pleurer dans la mort ! [...]

Et Bongrand restait là par fierté, tout droit dans sa défaite, solide sur ses vieilles jambes de lutteur, les regards clairs sur Paris ingrat. Il voulait finir en brave homme, dont la bonté est large. Claude, qui lui parla sans recevoir de réponse, vit bien que, derrière cette face calme et gaie, l'âme était absente, envolée dans le deuil, saignante d'un affreux tourment ; et, saisi d'un respect effrayé, il n'insista pas, il partit, sans même que Bongrand s'en aperçût, de ses yeux vides¹⁶¹.

La chute pénible de Bongrand pourrait être une critique implicite de Zola envers le monde artistique contemporain, qui n'arrive pas à trouver un véritable maître pour

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 292.

succéder à Courbet¹⁶². On peut également y voir une allusion à Flaubert, son maître, tourmenté par l'énorme retentissement de *Madame Bovary* (1854). Il faut cependant souligner que Zola est lui-même en proie au doute sur son talent tout au long de sa vie, et lutte contre la crainte de devenir un artiste « raté »¹⁶³. Le discours de Bongrand semble faire écho à la fatigue ressentie par Zola au cours de la rédaction des *Rougon-Macquart*. Bongrand est représenté, dans une certaine mesure, comme troisième « double » de Zola : sa future image indésirable. Après le Salon, Claude commence à prendre des distances avec Bongrand, craignant de reconnaître en ce dernier l'annonce de ce qui l'attend.

Il apparaît donc clairement que deux dimensions contradictoires coexistent dans les comportements de cette trilogie d'artistes, Claude, Sandoz et Bongrand : l'aspiration à la réalisation d'un chef-d'œuvre et la désillusion face à la limite de leur talent. À travers la vie intérieure fictive de ses personnages, Zola exhibe de façon différente les plus intimes combats de son « moi » pour vaincre son malaise persistant. Aucun des personnages n'est le portrait fidèle de Zola, mais à travers chacun d'eux, l'auteur projette une partie de ses pensées. Hanté par la crainte profonde d'être un artiste « raté », chacun lutte contre lui-même, comme si Zola tentait de retracer son parcours de vie artistique dans le but d'en effectuer une autocritique.

¹⁶² Dans sa dernière critique d'art, intitulée « Peinture », publiée dans *Le Figaro* et en date du 2 mai 1896, Zola regrette profondément l'absence d'un maître qui soit représentatif de l'époque : « Mais, il faut bien le dire, aucun grand peintre nouveau ne s'est révélé, ni un Ingres, ni un Delacroix, ni un Courbet. » (Émile Zola, « Peinture », *Le Figaro*, 2 mai 1896, *Écrits sur l'art*, édition établie par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 1991, p. 472.)

¹⁶³ Une note de Goncourt datée du 6 juillet 1882 nous permet de comprendre une affinité entre la psychologie de Zola et celle de Bongrand. L'écrivain critique que Zola est prisonnier du souci de maintenir sa réputation : « Puis, malgré lui, l'écrasant succès d'hier est l'empoisonnement de sa carrière future. Et il laisse échapper, avec une profonde tristesse : – Au fond, je ne ferai plus jamais un roman qui remuera comme *L'Assommoir*, un roman qui se vendra comme *Nana* ! » (Les Goncourt, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 949.)

VIII. 2) L'évolution de la vision de Claude : « Tout voir, tout peindre »

Après avoir retracé les portraits de Sandoz et de Bongrand, deux personnages qui incarnent partiellement le « moi » de l'auteur, il convient de revenir désormais à la figure énigmatique de Claude. Comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, la question du modèle de Claude a fait l'objet de vifs débats parmi les commentateurs. S'il est avant tout le produit imaginaire de l'auteur, il emprunte néanmoins à plusieurs personnes réelles comme Cézanne, Manet, Monet, Pissarro, Gilles, voire Moreau. Claude Monet ne cache pas à Zola ses inquiétudes s'agissant de ce personnage de peintre « raté » qu'est Claude, et qui pourrait occasionner des malentendus chez le lecteur à l'égard du groupe impressionniste¹⁶⁴.

À l'évidence, à aucun moment l'auteur ne cherche à décrire Cézanne comme un artiste raté. Patrick Brady s'interroge ainsi sur l'ambiguïté de Claude, peintre génial mais condamné à l'échec : « Claude Lantier est-il un impuissant, un raté ? Relativement parlant, oui ; absolument parlant, non¹⁶⁵. » Assurément, Claude semble être le seul véritable artiste de génie dans *L'Œuvre*, en dépit des quelques réserves émises par l'auteur. Dans cette partie, nous étudierons donc l'évolution de la vision esthétique de Claude, strictement liée à la notion de « génie de l'artiste » chez Zola. Le discours du peintre nous conduit à découvrir les problèmes individuels qui occupent l'auteur tout au long de sa carrière : la lutte dans la création, la crainte de l'impuissance, la croyance en son talent et la déception à l'égard de son travail réalisé. Ce cycle perpétuel de l'« enfantement » et l'« avortement » de l'œuvre, thème essentiel du roman, renvoie au mythe de Jacob dans l'imagination de Zola : la lutte contre l'Ange.

¹⁶⁴ Dans sa lettre adressée à Zola, datée du 5 avril 1886, Monet exprime un sentiment allant de l'admiration à l'embarras à la lecture de *L'Œuvre* : « Vous avez pris soin, avec intention, que pas un seul de vos personnages ne ressemble à l'un de nous, mais malgré cela, j'ai peur que dans la presse et le public, nos ennemis ne prononcent les noms de Manet ou tout au moins les nôtres pour en faire des ratés, ce qui n'est pas dans votre esprit, je ne veux pas le croire. » (Claude Monet, lettre à Émile Zola, *Claude Monet par lui-même*, tableaux, dessins, pastels, correspondance rassemblés par Richard Kendall, Éditions Atlas, 1989, p. 116.)

¹⁶⁵ Patrick Brady, *L'Œuvre d'Émile Zola, romans sur les arts*, Genève, Droz, 1968, p. 387.

VIII. 2)-a) La lutte contre l'Ange : la question du « génie » de l'artiste

Comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, Zola fréquente les ateliers de l'artiste avec Cézanne dans les années 1860. Par conséquent, non seulement l'œuvre achevée, mais aussi le travail de création devient une préoccupation importante du jeune Zola. Reprenons encore la lettre de Zola, écrite en 1864 et adressée à Antony Valabrègue, dans laquelle il développe ses idées sur l'« enfantement » d'une œuvre : « Ainsi, la création étant la même pour tous, envoyant à tous une même image, l'Écran seul prête à l'étude et à la discussion¹⁶⁶. » On retrouve ici en germe la théorie esthétique que Zola développera dans une série d'articles qui connaîtront un véritable retentissement.

Le combat littéraire de Zola pour défendre les peintres novateurs lui permet de développer son concept d'originalité de l'œuvre d'art, marquée du sceau du véritable génie¹⁶⁷. Il serait intéressant d'évoquer sa fameuse définition de l'œuvre d'art dans un article intitulé « Proudhon et Courbet », paru dans *Le Bien public*, en août 1865 :

Moi, je pose en principe que l'œuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : « Une œuvre d'art est un coin de la nature vue à travers un tempérament ». Que m'importe le reste. Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée. Je me mets nu devant vous, je me livre bon ou mauvais¹⁶⁸.

Selon cette formule simple et puissante de Zola, l'originalité de l'œuvre d'art se manifeste à travers le « tempérament » d'un artiste qui reflète sa vision du monde. Zola tente ainsi de concilier une analyse méticuleuse de la nature par la méthode scientifique et un élan libre de l'imagination.

C'est dans cette circonstance que Zola observe l'évolution graduelle des Salons annuels depuis les années 1860. Les écrits sur l'art, rédigés par Zola entre 1866 et 1881 illustrent clairement le développement de sa réflexion sur le « génie » de l'artiste. À travers une série d'articles polémiques, Zola manifeste maintes fois son attente

¹⁶⁶ Lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, *Corr.*, t. I, p. 376, *loc. cit.*

¹⁶⁷ D'ailleurs, Zola possède des œuvres de peintres qu'il a défendus dans la presse, comme Cézanne, Manet, Monet, Pissarro, Fantin-Latour ou bien Renoir. (Voir Joy Newton, « La Dernière toile de Claude », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 74, 2000, p. 242.)

¹⁶⁸ Émile Zola, « Proudhon et Courbet », *Le Bien public*, 26 août 1865 et 31 août 1865, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 44.

impatiente de la naissance d'un génie. Dans son article « Le Salon de 1875 », il apprécie « le labeur moderne en quête de la vérité » dont témoignent les artistes acharnés malgré l'absence d'un véritable génie qui puisse succéder à Ingres ou à Delacroix : « Certes, je regrette le génie absent, mais je me console un peu en voyant avec quelle âpreté nos peintres tâchent de se hausser jusqu'au génie. Sinon, aujourd'hui, demain un d'entre eux y atteindra d'un saut intrépide¹⁶⁹. » Selon Zola, la lutte acharnée de l'artiste est nécessaire pour trouver l'élan du « génie ».

L'année suivante, Zola ne cache plus sa déception envers la prolifération d'artistes talentueux présents au Salon mais qui se contentent d'être, soit le disciple d'une telle école, soit le spécialiste d'un tel ou tel genre. Il constate une sorte de gouffre qui distingue « les œuvres austères qui survivront à leur époque, et les gentils petits riens qui durent une saison¹⁷⁰ ». Zola redonne donc une définition du génie, si attendu depuis la révolution déclenchée par les impressionnistes : « Le talent absolu, c'est le chef-d'œuvre, c'est l'artiste original qui crée quelque chose d'individuel, c'est la rare occasion qui se produit de loin en loin et demeure comme un événement dans l'histoire d'un peuple¹⁷¹. »

Cette déception de Zola ne cesse de se renforcer au fur et à mesure. Dans l'article qu'il publie en 1878, l'écrivain, tout en reconnaissant en Delacroix, Courbet et Ingres les maîtres du XIX^e siècle, regrette l'absence d'un génie contemporain qui découvrirait une formule esthétique nouvelle :

Il n'y a plus de génies, il ne reste que des élèves camouflés de façon plus ou moins adroite. [...] Pas un d'entre eux n'a d'initiative personnelle assez marquée, assez vigoureuse pour élargir le mouvement et lui infuser de nouvelles forces. En littérature comme en art, les créateurs seuls comptent. Pour dominer, il est nécessaire d'accomplir une révolution dans la production humaine¹⁷².

Il convient de noter que Zola considère un génie absolu comme un « créateur », celui qui donne la vie à une œuvre d'art¹⁷³. Cette image du « créateur », strictement associée

¹⁶⁹ Émile Zola, « Le Salon de 1875 », *Le Messager de l'Europe*, juin 1875, *ibid.*, p. 285.

¹⁷⁰ Émile Zola, « Le Salon de 1876 », *Le Messager de l'Europe*, juin 1876, *ibid.*, p. 327.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 326.

¹⁷² Émile Zola, « L'École française de peinture à l'exposition de 1878 », *Le Messager de l'Europe*, juillet 1878, *ibid.*, p. 424.

¹⁷³ « C'est pourquoi j'ai dit tant de fois que le naturalisme n'était pas une école, que par exemple il ne s'incarnait pas dans le génie d'un homme ni dans le coup de folie d'un groupe, comme le romantisme [...]. Dès lors, il n'y a plus qu'une vaste évolution, qu'une marche en avant où tout le

à Dieu dans la Genèse, ne désigne pas forcément les artistes de talent de l'époque qui se font mutuellement concurrence. Cet article se conclut par un véritable cri de la part de l'écrivain naturaliste : « Eh, mon Dieu ! la grande peinture, c'est la peinture des artistes de génie, et les artistes de génie sont ceux qui ont une individualité propre et qui expriment dans leurs œuvres l'esprit de leur temps¹⁷⁴. »

Dans son article paru dans *Le Voltaire* du 18 au 22 juin en 1880, Zola rend hommage aux impressionnistes en appréciant leur « recherche exacte des causes et des effets de la lumière¹⁷⁵ ». Cependant, tout en admettant l'influence considérable exercée par ces précurseurs rompant avec les différentes écoles, l'auteur critique de façon explicite ce mouvement pictural qui ne paraît pas en mesure de produire de véritables chefs-d'œuvre :

Remarquez que je constate une évolution, sans dire que tout peintre qui entre dans la voie moderne, a par là même du talent. Hélas ! le talent manque trop souvent. [...] Les maîtres restent rares, il y a toujours une queue d'élèves peu doués. Ce qu'on peut dire, c'est que le mouvement s'affirme avec une puissance invincible ; c'est que le naturalisme, l'impressionnisme, la modernité, comme on voudra l'appeler, est aujourd'hui maître des Salons officiels. [...] Si tous les jeunes peintres ne sont pas des maîtres, tous, du moins, appliquent la même formule, chacun avec son tempérament différent. Attendons, et peut-être un maître de génie viendra-t-il dire puissamment le mot que balbutient les talents de l'heure présente¹⁷⁶.

On constate ainsi que la vision esthétique de l'auteur reste cohérente depuis sa jeunesse. Selon Zola, l'œuvre d'art doit être avant tout fondée sur la simplicité et l'observation de la réalité. C'est la raison pour laquelle le romancier critique le caractère inachevé de l'impressionnisme. Il l'explique par un manque de méthode et par l'improvisation. De fait, Zola n'est pas toujours un fidèle défenseur du groupe impressionniste, ni un adversaire violent de l'académisme traditionaliste. Dans certains de ses articles, il admire l'œuvre de plusieurs peintres proches de l'Académie, comme Puvis de Chavannes, Bastien-Lepage ou bien Léon Bonnat. Cette prise de position plus ou moins neutre de Zola témoigne de son goût pour l'œuvre « originale », bien construite et puissante. Ce qui compte pour Zola, c'est avant tout la vision esthétique et la recherche

monde est ouvrier, selon son génie. » (Émile Zola, *Le Roman expérimental*, in *OC*, t. IX, p. 343.)

¹⁷⁴ Émile Zola, « Nouvelles artistiques et littéraires », *Le Messager de l'Europe*, juin 1879, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 404.

¹⁷⁵ Émile Zola, « Le Naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 18-22 juin 1880, *ibid.*, p. 411.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 424.

picturale de chaque artiste.

Dans l'enquête médico-psychologique du docteur Édouard Toulouse sur Zola en 1894, le lecteur peut lire une définition du génie proche de l'idée de Zola : « (Génie) – Ses trois caractères seraient : la création d'être, la puissance, la fécondité. Ce n'est ni la rareté, ni la perfection, ni le côté exquis qui fait le chef-d'œuvre. Le génie reproduit la nature avec intensité¹⁷⁷. » Ces trois éléments constitutifs du génie, exprimés par Zola sans réflexion, témoignent de la liaison étroite entre la création et la fécondité dans son imagination. À cet égard, la méthode « naturaliste » n'est qu'un outil de Zola. L'observation d'un milieu social et la documentation sont essentiellement des stimulants pour son imagination créatrice. La fameuse lettre du romancier adressée à Henry Céard, datée du 22 mars 1885, témoigne que l'élan de l'imagination prend une énorme importance pour engendrer une œuvre : « J'agrandis, cela est certain ; [...] 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 symbole¹⁷⁸. »

Cette brève esquisse de la vision esthétique de Zola, qui évolue autour de la réflexion sur le génie et sur le chef-d'œuvre, nous permet de comprendre les aspects contradictoires qui caractérisent le travail artistique de Claude dans *L'Œuvre*. Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, Zola définit *L'Œuvre* comme « un livre plus intime que *Germinal* », et comme un livre dans lequel l'écrivain raconte plus que jamais « toute [sa] jeunesse ». Cette entreprise de reconstruction globale du vécu de l'auteur illustre son désir de la recherche du moi intime comme artiste. Notons qu'il vise à écrire « comment pousse, comment réussit ou comment avorte une œuvre d'art¹⁷⁹ », à travers le drame de la passion artistique. Si *La Joie de vivre* relate l'irréparable angoisse de l'auteur, approfondie à travers les difficultés rencontrées dans sa vie privée, *L'Œuvre* révèle sa « vie intime de production ».

Revenons encore à la première page de son « Ébauche », qui reflète une interrogation perpétuelle sur le génie de l'artiste et sur le caractère impérieux de l'œuvre :

Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort

¹⁷⁷ Édouard Toulouse, *op. cit.*, p. 248.

¹⁷⁸ Lettre à Henri Céard, 22 mars 1885, *Corr.*, t. V, p. 249.

¹⁷⁹ Lettre à un destinataire inconnu, 23 septembre 1885, *ibid.*, p. 305.

de la création pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux, mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée¹⁸⁰.

Il convient de souligner que Zola compare la création artistique à la « lutte contre l'Ange » – le mythe de Jacob dans la Genèse –, notion clé du roman. Jacob se bat contre un inconnu toute la nuit, et lui demande de le bénir à l'aube. Désormais, Jacob sera appelé Israël, c'est-à-dire « celui qui a lutté avec Dieu »¹⁸¹. Cet épisode mystérieux a suscité de nombreuses interprétations artistiques. Dans la peinture occidentale, cet « inconnu » est généralement représenté sous la figure d'un ange. Zola pense sûrement aux tableaux inspirés de ce mythe religieux, notamment la gravure de Gustave Doré (1855) ou bien encore la fresque d'Eugène Delacroix, *La Lutte de Jacob avec l'Ange* (1861) dans l'église Saint-Sulpice. Il ne faut pas oublier également les tableaux que Zola apprécie dans le Salon : une esquisse de Léon Bonnat, *La Lutte de Jacob* (1876)¹⁸² et *Jacob et l'Ange* (1878) de Gustave Moreau, « où l'ange a la tête entourée d'un soleil dont les rayons remplissent le tableau entier¹⁸³ ».

Comme nous l'avons déjà noté, la seule difficulté à laquelle l'auteur se trouve confrontée est le choix du titre définitif du roman¹⁸⁴. Même s'il a finalement choisi « L'Œuvre », plusieurs synonymes de « l'enfantement » se trouvent dans sa liste de titres, comme « Accouchement », « Conception », « Fécondation » ou bien « Faire un enfant ». Notons que cette liste contient également « La lutte contre l'Ange », titre finalement abandonné mais qui résume bien l'essence du drame artistique. Alain Pagès souligne l'importance de l'image du combat de Jacob « contre » l'Ange, enracinée

¹⁸⁰ Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 262-263, *loc. cit.*

¹⁸¹ « Jacob demeura seul. Alors un homme lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne pouvait le vaincre, cet homme le frappa à l'emboîture de la hanche ; et l'emboîture de la hanche de Jacob se démit pendant qu'il luttait avec lui. Il dit : Laisse-moi aller, car l'aurore se lève. Et Jacob répondit : Je ne te laisserai point aller, que tu ne m'aies béni. Il lui dit : Quel est ton nom ? Et il répondit : Jacob. Il dit encore : Ton nom ne sera plus Jacob, mais tu sera Israël ; car tu as lutté avec Dieu et avec des hommes, et tu as été vainqueur. » (*Genèse*, 32. 24-28.)

¹⁸² « Ses deux lutteurs, l'ange et Jacob, sont deux gaillards bien portants, aux muscles tendus par l'effort. Nous voyons là un travailleur puissant, mais nous ne voyons pas d'artiste dans l'acception nerveuse que nous donnons aujourd'hui à ce mot... » (« Le Salon de 1876 », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 333.)

¹⁸³ « L'École française de peinture à l'exposition de 1878 », *ibid.*, p. 390. Voir Annexe, Fig. 13.

¹⁸⁴ Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 317-318.

profondément dans l'imagination de Zola dans le parcours génétique du roman¹⁸⁵. La métaphore de la lutte contre l'Ange illustre clairement la lutte douloureuse de l'artiste contre l'Art, invincible et insaisissable, impossible à conquérir à moins de disposer d'une force surhumaine.

Le roman résume donc toutes les réflexions approfondies de Zola sur la création artistique, lui qui oscille sans cesse entre la déception et l'espoir qu'un génie puisse se révéler finalement. Cette attitude contradictoire se reflète dans l'ambiguïté du personnage de Claude, comme si l'auteur lui-même se refusait à le qualifier de véritable génie tout en refusant également d'en faire un artiste raté. Claude incarne, d'une part, l'artiste de génie dans l'imagination de Zola et, d'autre part, l'artiste condamné par la maladie héréditaire des Rougon-Macquart. Comme l'indiquent les lignes suivantes, Claude n'est pas défini comme un « impuissant » dans l'« Ébauche » :

Ce ne sera pas un impuissant, mais un créateur à l'ambition trop large, voulant mettre toute la nature sur une toile et qui en mourra. Je lui ferai produire quelques morceaux superbes, incomplets, ignorés, et peut-être dont on se moque. Puis je lui donnerai le rêve de pages de décoration moderne immense, de fresque résumant toute l'époque ; et c'est là qu'il se brisera¹⁸⁶.

Zola approfondit ainsi la personnalité de Claude, personnage dont la matrice apparaît dans *Le Ventre de Paris*. Si Claude dans *Le Ventre de Paris* est décrit comme rêvant d'un art libéré de l'académisme démodé qui sévit à l'époque, dans *L'Œuvre* il est plutôt un artiste solitaire et introspectif qui souffre d'un sentiment d'impuissance créatrice. À cet égard, Claude, artiste déséquilibré, présente plusieurs traits communs avec Cézanne, Manet et aussi Zola lui-même :

Ne pas oublier les désespoirs de Paul qui croyait toujours trouver la peinture. Un découragement absolu une fois prêt à tout lâcher ; puis un chef-d'œuvre, un morceau d'étude seulement, fait brusquement et qui le sauve de son accablement [...]. C'est le génie incomplet, sans la réalisation entière : il ne manque que peu de chose, il est un peu en deçà et au-delà par sa physiologie ; et j'ajoute qu'il a produit quelques morceaux absolument merveilleux, un Manet, un Cézanne dramatisés, plus près de

¹⁸⁵ « Les thèmes de la lutte et de la fécondation sont associés dans une volonté de synthèse. [...] Ainsi deux idées se combinent : l'une, négative, qui marque l'effort, insiste sur la fatalité de l'échec ; et l'autre, positive, qui met en valeur la naissance créatrice et parie sur l'avenir. » (Alain Pagès, « “ La lutte contre l'Ange ”... Zola et le mythe de Jacob », in *La Figure de Jacob dans les lettres françaises*, Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), Milano, Cisalpino, 2010, p. 189.)

¹⁸⁶ Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 262-263.

Cézanne¹⁸⁷.

Ces passages de l'« Ébauche » montrent que Claude partage le dilemme intime des vrais artistes, surtout celui de Cézanne. Mais il faudrait noter en même temps que Claude est avant tout le fils de Gervaise, marqué par l'hérédité néfaste des Rougon-Macquart, qui pèse sur lui sous forme de dégénérescence. Dans son « arbre généalogique », publié en tête du premier feuillet d'*Une page d'amour* en 1878, la maladie de Claude est définie comme « l'hérédité d'une névrose se tournant en génie¹⁸⁸ ». Zola s'intéresse en effet à la corrélation entre le détraquement nerveux et le génie artistique, comme en témoigne le personnage de Laurent dans *Thérèse Raquin*, publié en 1867¹⁸⁹. L'insatisfaction de Claude à l'égard de son œuvre est ainsi décrite dans *Le Ventre de Paris* :

— N'importe, continua-t-il, j'aurais mieux aimé être un ouvrier... Tenez, menuisier, par exemple. Ils sont très heureux, les menuisiers. Ils ont une table à faire, n'est-ce pas ? ils la font, et ils se couchent, heureux d'avoir fini leur table, absolument satisfaits... Moi, je ne dors guère la nuit. Toutes ces sacrées études que je ne peux achever me trottent dans la tête. Je n'ai jamais fini, jamais, jamais.

Sa voix se brisait presque dans des sanglots. Puis, il essaya de rire. Il jurait, cherchait des mots orduriers, s'abîmait en pleine boue, avec la rage froide d'un esprit tendre et exquis qui doute de lui et qui rêve de se salir¹⁹⁰.

Le découragement du peintre devant son tableau inachevé annonce sa lutte solitaire. Dans *L'Œuvre*, il cherche vainement à créer et il s'affole de la lésion héréditaire inconnue qui tantôt l'excite, tantôt le rend tout à fait stérile. Au moment où il croit tenir un chef-d'œuvre, la création lui échappe :

Il s'affolait davantage, en s'irritant de cet inconnu héréditaire, qui parfois lui rendait la création si heureuse, et qui d'autres fois l'abêtissait de stérilité, au point qu'il oubliait les premiers éléments du dessin. Et sentir son être tourner dans une nausée de vertige, et rester là quand même avec la fureur de créer, lorsque tout fuit, tout coule autour de

¹⁸⁷ Ms. N.A.F. 10.316, f° 265.

¹⁸⁸ L'Arbre généalogique des *Rougon-Macquart*. Voir *RM*, t. II, l'annexe.

¹⁸⁹ Malgré ses manières rudes par nature, Laurent se transforme en un véritable artiste de génie depuis le meurtre de Camille, mari de Thérèse. Cela revient à dire que Zola considère que le génie de l'artiste provient d'une sorte de détraquement nerveux qui fait naître en lui des sensations aiguës et délicates : « Sans doute un phénomène étrange s'était accompli dans l'organisme du meurtrier de Camille. [...] Dans la vie de terreur qu'il menait, sa pensée délirait et montait jusqu'à l'extase du génie ; la maladie en quelque sorte morale, la névrose dont tout son être était secoué, développait en lui un sens artistique d'une lucidité étrange ; [...] » (*Thérèse Raquin*, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, pp. 228-229.)

¹⁹⁰ *Le Ventre de Paris*, *RM*, t. I, p. 681.

soi, l'orgueil du travail, la gloire rêvée, l'existence entière !¹⁹¹

À travers le désespoir de Claude, Zola fait évidemment allusion au mythe de Sisyphe¹⁹². Chaque fois que l'effort de Claude pour « enfanter » une œuvre est accompli, la lutte recommence : « Il souffrait comme un damné roulant l'éternelle roche qui retombait et l'écrasait ; mais l'avenir lui restait, la certitude de la soulever de ses deux poings, un jour, et de la lancer dans les étoiles¹⁹³. » Il va sans dire que le mythe de Sisyphe symbolise le châtement représenté par un travail vain et absurde. À la différence de Jacob, qui est béni par Dieu malgré sa défaite contre l'ange, Sisyphe est à jamais maudit par Dieu. À l'instar de ce dernier, Claude est rongé par le désespoir d'achever un travail interminable. La lutte de l'artiste contre la divinité glisse inévitablement vers la torture éternelle dans l'Enfer.

Rappelons que Claude, grisé de travail, manifeste ainsi son ambition esthétique : « Ah ! tout voir et tout peindre ! » Ce cri du peintre nous renvoie à la remarque intéressante d'Anatole France sur le *Rêve* de Zola : « Zola est un bon peintre quand il copie ce qu'il voit. Son tort est de vouloir tout peindre. Il se fatigue et s'épuise dans une entreprise démesurée¹⁹⁴. » Il pourrait donc exister une véritable osmose entre la vision de Claude et celle de Zola, entre leurs manières de donner la vie à l'œuvre comme Dieu dans la Genèse, selon l'expression utilisée par Claude dans le roman :

« Ah ! la vie, la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu !¹⁹⁵ »

Ce cri du cœur de Claude est d'autant plus significatif que la douleur de l'accouchement d'un enfant par les personnages féminins est également un thème important chez Zola. Comme en témoigne le travail de Lazare dans *La Joie de vivre*, l'extase de la conception accompagne les douleurs déchirantes de l'enfantement. Ce cycle douloureux de la

¹⁹¹ *L'Œuvre*, RM, t. IV, p. 53.

¹⁹² Pour avoir osé défier les dieux, Sisyphe est envoyé au Tartare, une position située dans les Enfers, où les pêcheurs sont condamnés à subir des châtements éternels. Il est condamné à faire rouler sans fin, un rocher jusqu'en haut d'une colline, dont il redescendait chaque fois avant de parvenir au sommet.

¹⁹³ *L'Œuvre*, RM, t. IV, p. 235.

¹⁹⁴ Anatole France, *Le Temps*, 21 octobre 1888, cité par Henri Mitterand, Notes pour *Le Rêve*, RM, t. IV, p. 1654.

¹⁹⁵ *L'Œuvre*, RM, t. IV, p. 83.

création, qui n'apparaissait pas entièrement dans *La Joie de vivre*, se révèle clairement dans *L'Œuvre* par la démarche créative de Claude.

VIII. 2)-b) La découverte de la Cité : le symbole de Paris

Comme nous en avons déjà parlé dans la deuxième partie, du *Ventre de Paris* à *L'Œuvre*, Claude recherche les thèmes de sa peinture aussi bien dans la nature que dans la vie contemporaine. Il savoure, tantôt la poésie de la grande ville, tantôt les scènes de plein air à la campagne, à l'instar du groupe impressionniste. Claude partage l'admiration de Zola pour les sujets « modernes »¹⁹⁶. Rappelons qu'un certain nombre d'impressionnistes s'installent dans les petits villages bordant la Seine afin d'étudier la lumière en plein air et d'exploiter un site rural. Dans *Le Ventre de Paris*, Claude aussi fait une escapade momentanée à Nanterre avec Florent et la mère François pour se régénérer au contact de la nature. Cependant, Claude est essentiellement un peintre parisien qui manifeste un attachement particulier à la beauté animée de la ville : « Claude riait, disait que Paris était superbe. Il en défendait jusqu'aux ruisseaux, tout en gardant une bonne tendresse pour la campagne¹⁹⁷. » Il quitte souvent son atelier pour se promener dans le quartier des Halles avec Cadine et Marjolin, deux enfants grandis en toute liberté, dont il rêve de faire un tableau colossal. Un jour, il réalise même un « chef-d'œuvre » à l'étalage de la charcuterie de Lisa Quenu, sa tante. Inspiré des couleurs fines de la viande, il réarrange tous les articles de façon originale dans la

¹⁹⁶ Colette Becker signale l'affinité existant entre Zola et les impressionnistes s'agissant de leur méthode de travail : « Zola part comme eux sur le motif, il trace des esquisses, dessine des ébauches. De plus, il est fasciné par les jeux de la lumière, il peint les effets de miroitement et les reflets sur les architectures (objets). Il rend l'interaction des couleurs les unes sur les autres, les ombres non pas noires mais colorées. Il essaie, en particulier, de restituer la sensation dans sa fugacité, son imprévisibilité, son décousu, en choisissant, des points de vue inhabituels. Il aime les vues plongeantes sur la rue, qui modifient les perspectives, estompent les formes, les couleurs, effacent les détails, ne conservent plus que des masses colorées. » (Colette Becker, *Le Dictionnaire Émile Zola*, Robert Laffont, 1993, p. 315.)

¹⁹⁷ *Le Ventre de Paris*, RM, t. I, p. 803.

vitrine¹⁹⁸. À la vue de l'église Saint-Eustache, Claude lance un défi à Paris en faisant contraster la conquête de l'art du Moyen-Âge par la modernité des Halles : « Il annonçait un art original qu'il sentait venir, disait-il, et qu'il se rongait les poings de ne pouvoir révéler¹⁹⁹. »

Dans *L'Œuvre*, Claude rêve sans cesse de réaliser des œuvres plus solides et plus vivantes, imprégnées d'une lumière plus vraie que celles de Delacroix ou Courbet. L'artiste essaie de chasser de son esprit le romantisme qui menace de le saisir : « Ah ! nous y trempons tous dans la sauce romantique. Notre jeunesse y a trop barboté, nous en sommes barbouillés jusqu'au menton. Il nous faudra une fameuse lessive²⁰⁰ ! » Claude exprime ici sa frustration devant son incapacité à matérialiser ses ambitions :

« Ah ! tout voir et tout peindre ! reprit Claude, après un long intervalle. Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtit, quand les architectes ne seront plus des crétins ! [...] Hein ? la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle ; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour ; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes !... [...] Oui ! toute la vie moderne ! Des fresques hautes comme le Panthéon ! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre !²⁰¹ »

Claude projette ainsi la fresque de la vie moderne, qui nous renvoie forcément à l'œuvre de l'auteur lui-même – l'énorme fresque littéraire des *Rougon-Macquart*. À travers sa promenade sur l'avenue des Champs-Élysées avec ses camarades, Claude admire la vue de Paris qui s'étend à perte de vue, tandis que se dresse au loin l'Arc de Triomphe. L'artiste s'intéresse surtout à la « vie ardente » de Paris, animée par le courant de la foule et des voitures. Les artistes se passionnent pour cette ville qu'ils rêvent de conquérir : « Ah ! ce Paris... Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre²⁰² ». Ce défi de Claude fait écho au regret qu'il exprime à la fin du roman, lors du dernier dîner chez

¹⁹⁸ « Alors je fis une véritable œuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux ; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. J'avais peint, n'est-ce pas ? la glotonnerie du réveillon, l'heure de minuit donnée à la mangeaille, la goinfrie des estomacs vidés par les cantiques. [...] N'importe, c'est mon chef-d'œuvre. Je n'ai jamais rien fait de mieux. » (*Ibid.*, pp. 800-801.)

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 777.

²⁰⁰ *L'Œuvre, RM*, t. IV, pp. 47-48.

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 46-47.

²⁰² *Ibid.*, p. 75.

Sandoz : « Ah ! l'Hôtel de Ville, si je l'avais, moi, et si je pouvais !... C'était mon rêve, les murs de Paris à couvrir !²⁰³ » En fin de compte, c'est à une fresque parisienne que rêve Claude.

La rencontre avec Christine offre au peintre des occasions de redécouvrir le paysage du quartier autour de l'île Saint-Louis. Au cours de leurs flâneries, le couple se montre fasciné par les couchers de soleil qui modifient radicalement l'aspect des édifices au bord de la Seine :

À chacune de leurs promenades, l'incendie changeait, des fournaises nouvelles ajoutaient leurs brasiers à cette couronne de flammes. Un soir qu'une averse venait de les surprendre, le soleil, reparaissant derrière la pluie, allumât la nuée tout entière, et il n'y eut plus sur leurs têtes que cette poussière d'eau embrasée, qui s'irisait de bleu et de rose. Les jours de ciel pur, au contraire, le soleil, pareil à une boule de feu, descendait majestueusement dans un lac de saphir tranquille ; [...] Mais les grands décors, les grandes féeries de l'espace ne flambaient que les soirs de nuages. Alors, suivant le caprice du vent, c'étaient des palais et des tours, des architectures entassées, brûlant, s'écroulant, lâchant par leurs brèches des torrents de lave ; ou encore, tout d'un coup, l'astre, disparu déjà, couché derrière un voile de vapeurs, perçait ce rempart d'une telle poussée de lumière, que des traits d'étincelles jaillissaient, partaient d'un bout du ciel à l'autre, visibles, ainsi qu'une volée de flèches d'or²⁰⁴.

Ce panorama lumineux de Paris, que le peintre contemple avec ses yeux d'artiste, illustre le changement perpétuel du paysage urbain en fonction du temps, du climat et de l'angle. Cette scène renvoie également aux cinq descriptions de la ville de Paris dans *Une page d'amour* ; Zola décrit le paysage parisien qui réapparaît à la fin de chaque partie en élargissant sa dimension horizontale avec la transition des saisons.

L'escapade de Claude à la campagne, en pleine lumière, lui donne une vision fraîche et singulière. Christine, quant à elle, trouve enfin la beauté originale de son œuvre : « Jamais encore il n'avait eu cette science des reflets, cette sensation si juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse²⁰⁵. » Pourtant, le peintre est peu à peu obsédé par la nostalgie de cette ville qui le hante. Revenu à Paris, il travaille avec acharnement, en essayant de trouver l'inspiration nécessaire à la création. Les camarades de « Plein air » admirent ses œuvres où la nature baigne dans sa vraie lumière, sous le jeu des reflets et de la continuelle décomposition des couleurs. C'est un travail réalisé en toute indépendance, sans maître pour servir de guide et pour donner

²⁰³ *Ibid.*, p. 331.

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 104-105.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 155.

des conseils :

Paris l'avait repris aux moelles, violemment ; et, en pleine flambée de cette fournaise, c'était une seconde jeunesse, un enthousiasme et une ambition à désirer tout voir, tout faire, tout conquérir. Jamais il ne s'était senti une telle rage de travail, ni un tel espoir, comme s'il lui avait suffi d'étendre la main, pour créer les chefs-d'œuvre qui le mettraient à son rang, au premier. Quand il traversait Paris, il découvrait des tableaux partout, la ville entière, avec ses rues, ses carrefours, ses ponts, ses horizons vivants, se déroulait en fresques immenses, qu'il jugeait toujours trop petites, pris de l'ivresse des besognes colossales. Et il rentrait frémissant, le crâne bouillonnant de projets, jetant des croquis sur des bouts de papier, le soir, à la lampe, sans pouvoir décider par où il entamerait la série des grandes pages qu'il rêvait²⁰⁶.

Par ce regard du peintre flâneur qui recherche le sujet de ses tableaux, Zola trace une dimension horizontale de Paris, parsemée de signes symboliques. Claude s'attache particulièrement aux scènes de la rue qui représentent la vie moderne. Il programme de mettre les personnages dans le plein air en grand format et travaille avec « l'obstination aveugle de l'artiste qui s'ouvre la chair, pour en tirer le fruit dont il est tourmenté²⁰⁷ » :

Peu à peu, si la bravoure de son obstination paraissait grandir, il retombait pourtant à ses doutes d'autrefois, ravagé par la lutte qu'il soutenait contre la nature. [...] mais quelle souffrance de ne jamais se donner entier, dans le chef-d'œuvre dont il ne pouvait accoucher son génie ! [...] Perpétuel mirage qui fouette le courage des damnés de l'art, mensonge de tendresse et de pitié sans lequel la production serait impossible, pour tous ceux qui se meurent de ne pouvoir faire de la vie ! Et, en dehors de cette lutte sans cesse renaissante avec lui-même, les difficultés matérielles s'accumulaient²⁰⁸.

Zola reprend ainsi le thème ultime de ce roman, la « lutte contre l'Ange ». Claude, « damné de l'art », est destiné à se battre contre la nature, « perpétuel mirage ». Soulignons que ce combat pénible est comparé à un accouchement douloureux. Claude essaie de saisir une impression fugace des scènes de la vie quotidienne, scènes qui changent graduellement d'aspect sous l'effet de la lumière changeante. La variété de ses motifs picturaux montre que l'œuvre du peintre symbolise l'évolution de l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de l'impressionnisme au symbolisme.

La première année, Claude trouve son sujet pour le Salon derrière la butte Montmartre, en décembre. Il peint à l'arrière-plan des masures misérables dominées par des cheminées d'usines, et au premier plan, une fillette et un garçon en loques, dévorant

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 202-203.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 204.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 206-207.

des pommes volées dans la neige. Cette toile, achevée en plein air, donne à la neige une sorte d'expression brutale qui surprend le peintre. C'est ensuite dans le square des Batignolles, en mai, que l'artiste trouve son sujet. Cette fois, il peint des bonnes et des petits bourgeois du quartier, regardant trois gamines en train de faire des pâtés de sable. Le tableau, achevé sous la lumière qui pénètre dans l'atelier à travers le vitrage, paraît moins rude. Enfin, Claude entame une troisième toile, qui présente un coin de la place du Carrousel en été, embrasée par le plein soleil. Le tableau exprime une étude nouvelle de la lumière, fondée sur la décomposition de l'observation exacte de la nature.

Le peintre varie ainsi le cadrage, l'angle, les motifs, le format et aussi l'approche synthétique du paysage, en traversant la ville de Paris, des quartiers populaires aux quartiers bourgeois. Cette série de toiles de Claude, parsemée d'éléments pittoresques, représente les scènes de plein air par des touches visibles. Tout en montrant un épisode concret dans un cadre précis, le peintre semble décomposer peu à peu les dogmes classiques de la peinture. Toutes les toiles qu'il enverra au Salon seront cependant à chaque fois refusées par le jury, hostile à l'originalité de l'artiste. Christine souffre de voir la déception de Claude car elle admire la puissance de sa peinture qui la choquait pourtant autrefois.

Il convient de noter la différence entre la démarche créative de Claude et celle des impressionnistes. Ces derniers visent en effet à capter une réalité qui n'est pertinente qu'à un moment et sous des conditions données. Leur exécution d'un tableau est donc rapide, proche de l'esquisse, afin de reconstruire une sensation immédiate. À l'instar des impressionnistes, les œuvres de Claude représentent des impressions fugitives de la nature, saisies dans un instant particulier. Cependant, il ne cesse de rêver à un chef-d'œuvre simple et puissant, comparable à l'architecture immense et solide de la modernité. Cette ambition est finalement incompatible avec un élément mouvant de son art : le jeu de la lumière.

Après le refus de son troisième tableau, Claude est de nouveau tiraillé entre l'incertitude et l'espérance. Il se remet à courir la ville afin de trouver une nouvelle inspiration dans l'activité géante de Paris. Au bout d'une longue recherche d'un sujet vraiment décisif, il découvre enfin le pont des Saints-Pères, avec le port Saint-Nicolas et des débardeurs au premier plan, avec, au centre de l'immense tableau, la Cité, surmontée des deux flèches de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle. Le paysage de la

Cité, à l'effet très pittoresque, captive dès lors le regard de Claude et lui offre l'inspiration :

Mais ce qui tenait le centre de l'immense tableau, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité, cette proue de l'antique vaisseau, éternellement dorée par le couchant. [...] Claude ne l'écoutait toujours pas, ce cœur de Paris l'avait pris tout entier. La belle soirée élargissait l'horizon. C'étaient des lumières vives, des ombres franches, une gaieté dans la précision des détails, une transparence de l'air vibrante d'allégresse. Et la vie de la rivière, l'activité des quais, cette humanité dont le flot débouchait des rues, roulait sur les ponts, venait de tous les bords de l'immense cuve, fumait là en une onde visible, en un frisson qui tremblait dans le soleil. [...] Ses yeux vagues se fixaient sur le vide, son visage s'empourprait d'un effort intérieur, on aurait dit le travail sourd d'une germination, un être qui naissait en lui, cette exaltation et cette nausée que les femmes connaissent²⁰⁹.

Cette découverte du motif pictural, Paris vu des ponts et des quais, suggère la naissance d'une « nouvelle formule », solide et entière qui symbolise l'art de la fin du siècle. Il serait intéressant de souligner que la « conception » d'une peinture de la Cité, véritable « cœur de Paris », provoque chez Claude toute une série de changements physiques et internes, comme s'il s'était métamorphosé en une femme enceinte. Cette métaphore permet de comprendre le lien étroit établi entre la « création » et l'« enfantement ». Désormais, la Cité, arrière-plan de l'intrigue, se transforme en une composante quasi autonome et omniprésente du drame.

Après son installation dans l'atelier de Tourlaque, Claude commence à préparer son grand tableau, inspiré de la Cité. Il peint le même sujet sous des conditions différentes de lumière, à différentes heures de la journée, ce qui nous renvoie à une série de peintures de Monet consacrée à la cathédrale de Rouen, étudiée sous différentes lumières. Le travail sur le jeu de l'ombre et la lumière, les études des couleurs complémentaires, la prise de distance avec les références traditionnelles, montrent sa volonté de figer le moment dans l'éternité²¹⁰. Notons que l'ennemi de Claude n'est plus ni le public ignorant, ni les camarades hostiles. Désormais, il se jette dans un combat

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 213-214.

²¹⁰ Cette tentative de Claude traduit également la vision de Zola, passionné pour la photographie vers la fin des années 1880 car le romancier photographie la ville de Paris autant que sa famille sous tous les angles : « L'œil zolien est un œil de peintre, de photographe ; il est saisi par les détails, simultanément exogènes et endogènes. Les lieux évoquent les affrontements des hommes, vis-à-vis de la nature, mais aussi entre eux. » (Adolfo Fernandez-Zoila, « Les Folies de Zola (II), interaction des folies dans *La Joie de vivre* », in *Annales Médico-Psychologiques*, Elsevier, janvier-mars 1985, p. 225.)

solitaire contre lui-même, en sacrifiant même sa femme et son enfant, afin d'accoucher de sa dernière grande œuvre.

VIII. 3) La dernière lutte de l'artiste : le génie ou l'impuissant ?

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, la lutte solitaire de Claude dans *L'Œuvre* illustre le débat artistique de Zola poursuivi depuis 1865, époque à laquelle il avait défini l'œuvre d'art, on s'en souvient, comme « un coin de la nature vu à travers un tempérament ». Le travail artistique de Claude forme un cycle qui passe par une période de « gestation » pour se conclure inexorablement par un « avortement ». Relevons que cette difficulté à « accoucher » d'une œuvre, difficulté plus morale que physique, est cependant en un sens comparable à la douleur de l'accouchement d'un enfant, autre événement récurrent que nous retrouvons à travers les personnages féminins de la série. Bien évidemment, *L'Enfant mort* et le tableau de la « Femme » de Claude, inspirés respectivement de son fils et sa femme, illustrent la prédominance de l'art sur la vie familiale, thème omniprésent dans les romans sur l'art du XIX^e siècle. Notons que la dernière toile énigmatique du peintre remet en question son génie à la fin du roman. Le génie de Claude est-il condamné par la fêlure héréditaire qui le mène à la folie ? Nous voudrions ici examiner la nature des états d'âme de Claude au cours des dernières années de sa carrière et les désillusions qu'entraîne chez lui le triomphe de la vulgarisation artistique.

VIII. 3)-a) *L'Enfant mort* : l'« avortement » du génie

Jacques, le fils de Claude, semble avoir été conçu le soir tragique du Salon des Refusés, soir où Christine s'est livrée pour la première fois au peintre, profondément blessée par l'hilarité du public. Comme nous l'avons noté dans la partie précédente, Christine est fortement gênée par sa grossesse, considérée comme un événement importun, et montrera à plusieurs reprises qu'elle n'est pas apte à jouer le rôle de mère. Jacques, né à Bennecourt, vivra deux ans et demi à la campagne dans l'indifférence de ses parents :

De son côté, le petit Jacques, âgé de deux ans et demi, se trouvait admirablement de la campagne. Du matin au soir, il se traînait dans la terre, en loques et barbouillé, poussant à sa guise, d'une belle santé rougeaude. Souvent, sa mère ne savait plus par quel bout le prendre, pour le nettoyer un peu ; et, lorsqu'elle le voyait bien manger, bien dormir, elle ne s'en préoccupait pas autrement, elle réservait ses tendresses inquiètes pour son autre grand enfant d'artiste, son cher homme, dont les humeurs noires l'emplissaient d'angoisse²¹¹.

Jacques grandit ainsi en toute liberté dans un espace délimité par le jardin et les pièces désordonnées de la maison. De fait, la croissance de l'enfant suit l'épanouissement progressif de la vision artistique du peintre, qui découvre les divers aspects admirables de la lumière dans la nature. Séduit par les tons vivants de la chair du bébé, ce dernier s'obstine à faire l'esquisse de son enfant qu'il ne voit plus que comme le motif du chef-d'œuvre rêvé. Claude le met souvent nu devant son chevalet, mais il s'exaspère vite contre ce polisson qui ne reste pas immobile pour poser. On pourrait ainsi établir un lien symbolique entre le portrait de Jacques et l'art de « Plein air » de Claude, qui s'affirme à la campagne. Au fur et à mesure, pourtant, la présence de l'enfant dans l'atelier est perçue comme un obstacle au travail de Claude, lorsqu'il ne l'utilise pas comme modèle. Au bout de trois ans, l'artiste sacrifiera l'éducation à la campagne de Jacques pour retrouver Paris qui lui manque :

L'enfant s'accommodait mal de Paris. Lui, qui avait eu la campagne vaste pour se rouler en liberté, étouffait dans l'espace étroit où il devait se tenir sage. Ses belles couleurs rouges pâlissaient, il ne poussait plus que chétif, sérieux comme un petit homme, les yeux élargis démesurément grossi, par un phénomène singulier, qui faisait dire à son père : « Le gaillard a la caboche d'un grand homme ! » Mais, au contraire, il

²¹¹ *L'Œuvre, RM*, t. IV, p. 166.

semblait que l'intelligence diminuât, à mesure que le crâne augmentait. Très doux, craintif, l'enfant s'absorbait pendant des heures, sans savoir répondre, l'esprit en fuite ; et, s'il sortait de cette immobilité, c'était dans des crises folles de sauts et de cris, comme une jeune bête joueuse que l'instinct emporte²¹².

Autant il était en bonne santé à la campagne, autant Jacques, sans cesse grondé par ses parents, pousse chétif à Paris. À cinq ans, la tête de Jacques grossit démesurément. Mais malheureusement, malgré l'optimisme de Claude, l'intelligence de l'enfant diminue paradoxalement à mesure que son crâne augmente. De fait, ce phénomène annonce une hydrocéphalie future, maladie héréditaire héritée de ses ancêtres. Claude, qui ne semble pas du tout se soucier de la gravité de la maladie de son fils, ne se concentre que sur sa peinture. Christine traite son mari comme un enfant adoré, tandis que Jacques demeure « un simple témoignage de leur grande passion d'autrefois²¹³ » pour elle.

La tête informe de Jacques, dont la taille exagérée présage une forme de crétinisme, symbolise, dans une certaine mesure, l'obsession croissante de Claude, qui éprouve une cruelle frustration due à son incapacité à réaliser ses idéaux les plus sublimes. Il convient d'évoquer une scène révélatrice au chapitre VIII, et dans laquelle le lecteur peut percevoir le rapport entre l'obsession de Paris chez Claude et le dépérissement de Jacques. Après une longue promenade au bord de la Seine, Claude s'acharne à raconter à Christine le motif de son nouveau tableau, inspiré du paysage de la Cité. Engourdi par une longue immobilité, Jacques, quant à lui, se met à chanter une chanson improvisée. Le ton lamentable de sa voix irrite Claude, comme s'il y voyait le sinistre présage de ses échecs à venir.

Depuis la découverte de l'île de la Cité, Claude travaillera plusieurs années sur cette toile qu'il n'arrivera jamais à terminer. Christine, qui essaie vainement de le ramener à elle, est obligée de poser toute la journée. L'enfant malade est enfermé dans sa chambre durant la pause de Christine. Jacques, qui souffre de solitude, frappe contre la porte sans que sa mère, qui craint de perturber le travail de Claude et d'énerver ce dernier, ne réagisse. Elle néglige de plus en plus son enfant car son amour de femme prédomine sur son amour maternel :

Son enfant, ah ! certes, oui, il aurait mieux fait de ne pas naître ! C'était lui peut-être la cause de tout. Elle ne pleura plus, elle excusait déjà le père, elle se sentait

²¹² *Ibid.*, p. 209.

²¹³ *Ibid.*, p. 209.

une colère sourde contre le pauvre être, pour qui sa maternité ne s'était jamais éveillée, et qu'elle haïssait maintenant, à cette idée qu'il avait pu, en elle, détruire l'amante²¹⁴.

Un jour, Sandoz, venu rendre visite à l'atelier de Claude, est choqué par la misère du ménage abandonné. Il est également frappé de l'insouciance des parents pour Jacques, tout blême, cloué au lit. Sa tête devient si lourde qu'il ne peut plus la porter, tandis que son père s'absorbe entièrement dans le travail. Devant une ébauche énorme de la Cité avec les trois baigneuses, Sandoz demeure stupéfait par la toile qu'il juge être un « avortement superbe²¹⁵ ». Au milieu du profond silence dans le crépuscule, le couple n'entend plus que le souffle rauque du petit malade agonisant. Ainsi, plus l'esquisse de Claude devient forte, plus la maladie de Jacques s'aggrave, comme si sa tête monstrueuse reflétait le dilemme intime de l'artiste : « La mère semblait hébétée, le père retournait déjà devant sa toile, l'œuvre à créer, dont l'illusion passionnée combattait en lui la réalité douloureuse de son enfant, cette chair vivante de sa chair²¹⁶. »

Le lendemain de la visite de Sandoz, l'enfant délaissé, faute de soins urgents, meurt brusquement, à l'âge de neuf ans :

Le pauvre être, sur le dos, avec sa tête trop grosse d'enfant du génie, exagérée jusqu'à l'enflure des crétins, ne paraissait pas avoir bougé depuis la veille ; seulement, sa bouche élargie, décolorée, ne soufflait plus, et ses yeux vides s'étaient ouverts. Le père le toucha, le trouva d'un froid de glace²¹⁷.

Christine et de Claude ne réagissent pas de la même manière face à la mort de Jacques. Le désespoir de la mère, suffoquée de sanglots, est aggravé par le remords, elle qui a si souvent négligé son pauvre enfant. Claude, pour sa part, se perd dans la contemplation des yeux fixes de Jacques et cède à la puissance irrésistible exercée par ce spectacle sur lui :

D'abord, il résista, l'idée confuse se précisait, finissait par être une obsession. Il céda enfin, alla prendre une petite toile, commença une étude de l'enfant mort. [...] Puis, le travail sécha ses paupières, assura sa main ; et, bientôt, il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle, un sujet dont l'étrange intérêt le passionna. Ce dessin exagéré de la tête, ce ton de cire des chairs, ces yeux pareils à des trous sur le vide, tout l'excitait, le chauffait d'une flamme. Il se reculait, se complaisait, souriait vaguement

²¹⁴ *Ibid.*, p. 255.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 259.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 266.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 266.

à son œuvre.

Lorsque Christine se releva, elle le trouva ainsi à la besogne. Alors, reprise d'un accès de larmes, elle dit seulement :

« Ah ! tu peux le peindre, il ne bougera plus ! »²¹⁸

Même si l'auteur ne décrit pas en détail le travail du peintre, cette scène effrayante suggère la naissance d'un chef-d'œuvre, à travers une véritable « lutte contre l'Ange ». Devant le cadavre de son fils, Claude, surmontant sa douleur, peint ainsi, en quelques heures, *L'Enfant mort*²¹⁹. La mort précoce de Jacques semble en effet symboliser non seulement l'abominable hérédité des Rougon-Macquart mais aussi l'avortement fatal du génie de Claude. L'épanouissement de la vision esthétique du peintre à la campagne avortera, déformée, en raison de l'attachement obsessionnel de l'artiste à la Cité. *L'enfant sacrifié pour l'art* illustre également la prédominance de l'enfantement artistique sur l'amour paternel. Soulignons également que Claude semble complètement abandonner ses méthodes habituelles : le sujet moderne, le travail en plein air, les études de la lumière ou bien les soucis de la matière. D'ailleurs, cette petite toile, qui représente simplement un cadavre sur un lit, n'a rien à voir avec une grande composition de la Cité. Sandoz la juge comme un « chef-d'œuvre de clarté et de puissance », indigne, pourtant, d'être envoyé au Salon.

Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, *L'Enfant mort* est accueilli par des ricanements par le jury du Salon :

Mais des rires, des mots d'esprit, des cris indignés éclatèrent : on venait de placer sur le chevalet *L'Enfant mort*. Est-ce qu'on allait, maintenant, leur envoyer la Morgue ? Et les jeunes blaguaient la grosse tête, un singe crevé d'avoir avalé une courge, évidemment ; et les vieux, effarés, reculaient. [...]

Toute la haine d'originalité dérégulée, de la concurrence d'en face dont on a eu peur, de la force invincible qui triomphe, même battue, grondait dans l'éclat des voix. non, non, à la porte !²²⁰

Les membres du jury manifestent une hostilité sans réserve contre cette œuvre qu'ils jugent exécration et qu'ils qualifieront de « navet ». Dans la salle de la « révision générale », *L'Enfant mort* est étalé à terre, parmi d'autres « épaves ». Élu membre du jury, Fagerolles, par sa « charité », fait accepter cette toile au Salon. Un gardien emporte

²¹⁸ *Ibid.*, p. 267.

²¹⁹ Cet épisode évoque par exemple le tableau du peintre néo-impressionniste Albert Dubois-Pillet (1846-1890), *Enfant mort*, exposé au Salon des Indépendants en 1884.

²²⁰ *L'Œuvre, RM*, t. IV, p. 278.

la toile huée du peintre de *Plein air*, enfin reçue par le jury.

Le jour du vernissage du Salon, Claude, gonflé d'espoir par la longue attente du succès, s'attend à un triomphe qui ne viendra pas. Cependant, dans la grande salle où on expose les grandes compositions historiques et religieuses, Claude finit par retrouver son tableau, accroché au-dessus d'un immense tableau représentant le Déluge²²¹ :

Et, là-haut, là-haut, au milieu de ces voisinages blafards, la petite toile, trop rude, éclatait féroce, dans une grimace douloureuse de monstre.

Ah ! *l'Enfant mort*, le misérable petit cadavre, qui n'était plus, à cette distance, qu'une confusion de chairs, la carcasse échouée de quelque bête informe ! Était-ce un crâne, était-ce un ventre, cette tête phénoménale, enflée et blanchie ? et ces pauvres mains tordues sur les linges, comme des pattes rétractées d'oiseau tué par le froid ! [...] c'était trop triste, leur petit Jacques, déjà froid dans son lit, jeté à l'écart en paria, si brutalisé par la lumière, que le visage semblait rire, d'un rire abominable. [...] Ah ! les insultes de jadis, les moqueries, les indignations, ce qui l'avait déchiré et fait vivre ! Non, plus rien, pas même un crachat au passage : c'était la mort²²².

L'image hideuse d'une tête gonflée et du rire abominable de Jacques suscite une profonde pitié chez Claude. Bien évidemment, sa peinture, mal accrochée dans un coin obscur comme un « paria », est à peine remarquée par le public. Claude regrette alors les insultes, les moqueries et les indignations provoquées autrefois par son *Plein air* dans le Salon des Refusés. Ironiquement, cette indifférence complète du public blesse plus profondément le peintre que l'hilarité de jadis. Même Sandoz, l'un des rares à apprécier le travail de Claude, juge ce tableau ignoré comme une « pauvre chose sinistre, toute petite, inaperçue, d'une navrante mélancolie dans son isolement de pestiférée !²²³ »

Claude ne manque pas de remarquer pourtant que le Salon officiel semble se transformer sous l'influence de *Plein air*, ignoré par l'Académie à l'époque. Il est frappé notamment de l'évolution lente vers les sujets modernes et la peinture claire, imprégnée de lumière²²⁴. Même si Claude demeure un précurseur méconnu, tous les

²²¹ Cet épisode d'un tableau mal placé renvoie à un tableau de Claude Monet, exposé au Salon en 1880. Zola fait référence à *Lavacourt*, qui dépeint un paysage au bord de la Seine, et qui fut placé en hauteur, de façon à ce qu'on ne puisse pas la voir. Voir Émile Zola, « Le Naturalisme au Salon », *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 425.

²²² *L'Œuvre*, RM, t. IV, pp. 293-294.

²²³ *Ibid.*, pp. 295-296.

²²⁴ Évidemment, dans cette scène du Salon, Zola transpose son observation de l'évolution graduelle des Salons sous l'influence des impressionnistes depuis le Salon des Refusés de 1863 : « Chaque année, on voit diminuer les tableaux d'école, les académies d'hommes ou de femmes servies au public sous une étiquette mythologique, les sujets classiques, historiques, romantiques, les peintures

peintres contemporains s'inspirent de ses idées. Rappelons que Fagerolles acquerra un énorme succès avec son *Déjeuner*, pillant le sujet de *Plein air*. Au lieu de placer une nudité au milieu de la toile, ce dernier peint habilement trois femmes en toilettes mondaines, presque déshabillées, pour satisfaire une sorte de voyeurisme vulgaire de la part du public. Cette toile indécente, appréciée comme une « peinture bien parisienne²²⁵ », provoque « une tempête dans un pot de crème²²⁶ » au Salon. Claude devine pourtant que la conquête du public de Fagerolles n'est qu'une gloire éphémère car *Déjeuner* n'est pas le fruit de l'enfantement douloureux de la part d'un artiste de génie. À cet égard, *Déjeuner* n'est rien de moins qu'une des variations de l'œuvre « avortée ». On remarque ici à quel point le Zola journaliste est déçu de l'abus des procédés impressionnistes, comme de la note claire, des taches et des reflets aux Salons dans les années 1880. Malgré les mots de consolation de Sandoz, Claude se rend compte qu'il ne sera jamais couronné de la gloire tant rêvée autrefois :

D'un geste, il acheva sa pensée, son impuissance à être le génie de la formule qu'il apportait, son tourment de précurseur qui sème l'idée sans récolter la gloire, sa désolation de se voir volé, dévoré par des bâcleurs de besogne, toute une nuée de gaillards souples, éparpillant leurs efforts, encanaillant l'art nouveau, avant que lui ou un autre ait eu la force de planter le chef-d'œuvre qui daterait cette fin de siècle²²⁷.

Au milieu de la foule, Claude s'abandonne devant sa toile négligée, comme s'il ne voyait plus que l'image de son petit Jacques. *L'Enfant mort*, réaction contre les œuvres antérieures de Claude, est son nouveau chef-d'œuvre que personne n'est capable d'apprécier à sa juste valeur. Il convient d'évoquer les trois variations de l'œuvre « avortée » dans ce Salon : *L'Enfant mort* de Claude, *L'Enterrement au village* de Bongrand et *Déjeuner* de Fagerolles. Malgré les efforts saignants des deux premiers artistes, le public ne saura pas reconnaître lequel de ces trois tableaux est un chef-d'œuvre digne de passer à la postérité.

L'inutilité du sacrifice de Jacques achève de plonger le peintre dans la folie. Claude

poussés au noir par la tradition ; et, au fur et à mesure, paraissent des figures en pied habillées à la mode du jour et peintes en plein air, des scènes mondaines ou populaires, le Bois, les Halles, nos boulevards, notre vie intime. C'est un flot montant de modernité, irrésistible, qui emporte peu à peu l'École des Beaux-Arts, l'Institut, toutes les recettes et toutes les conventions. » (« Le Naturalisme au Salon », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 423.)

²²⁵ *L'Œuvre, RM*, t. IV, p. 287.

²²⁶ *Ibid.*, p. 286.

²²⁷ *Ibid.*, p. 297.

semble désormais se résigner à rester ce peintre méconnu et condamné à travailler jusqu'à la fin de ses jours dans l'ombre, résignation qui suscite une peur sourde chez Christine. Claude se remet alors au travail pour se consacrer entièrement à la préparation de son grand tableau de la Cité.

VIII. 3)-b) La dernière œuvre énigmatique de Claude : la création de la « Femme »

Comme nous l'avons déjà montré, c'est à partir de la découverte de la Cité que l'œuvre de Claude commence à révéler l'élan de l'imagination onirique propre à sa vision esthétique. La dernière réalisation picturale de Claude représente une « Femme nue » située au milieu du tableau de la Cité, qu'il peint en visionnaire tourmenté. À travers la création de cette œuvre énigmatique, Zola illustre la dernière lutte de l'artiste contre la souveraineté de l'art, comparée à la lutte de Jacob contre l'Ange. En outre, son travail solitaire révèle le conflit le plus intime du peintre – conflit entre le plaisir sexuel et le désir artistique. Comme le remarque Ronnie Butler, la création de la « Femme » de Claude est revendiquée comme un acte spirituel et autonome, dépourvu de tout désir charnel pour Christine²²⁸.

Dès son installation à l'atelier rue Tourlaque, Claude reporte toute sa passion sur son œuvre de la Cité. Sandoz juge la composition de son tableau – avec ses trois baigneuses placées dans une barque au milieu du tableau – extravagante. Claude, quant à lui, essaie de justifier la présence d'une nudité au milieu de la toile :

Mais Claude s'entêtait, donnait des explications mauvaises et violentes, car il ne voulait pas avouer la vraie raison, une idée à lui, si peu claire, qu'il n'aurait pu la dire avec netteté, le tourment d'un symbolisme secret, ce vieux regain de romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme. Et il y mettait encore sa propre passion, son

²²⁸ « Étant donné l'insistance avec laquelle Zola prétendait avoir un tempérament de chaste, le thème récurrent de la chasteté, qui figure dans le portrait de ses étrangers, se trouve dotée d'une dimension nouvelle. Par ailleurs, dépassant sa conviction que Cézanne était un génie taré incapable de créer de grands tableaux, Zola prêtait à Claude Lantier sa propre terreur de l'impuissance artistique. » (Ronnie Butler, « L'Étranger, personnage des *Rougon-Macquart* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 65, 1991, p. 152.)

amour des beaux ventres, des cuisses et des gorges fécondes, comme il brûlait d'en créer à pleines mains, pour les enfantements continus de son art²²⁹.

À la différence de Bongrand, dont la dernière œuvre révèle un retour au romantisme, l'esquisse de la Cité de Claude fait plutôt apparaître le symbolisme en germe dans son art. Les notes claires, héritage de son séjour à la campagne, cèdent à une sorte de mysticisme à la façon des visionnaires. La « Femme » nue, avec son ventre rond, ses membres magnifiques et sa chair luisante, incarne évidemment la ville de Paris, resplendissante de charme féminin. Ce combat acharné de Claude illustre clairement le thème principal du roman : « Enfanter la vie ».

Christine, modèle de « la Femme » tente vainement de le détourner de la peinture, elle qui jalouse par instinct sa propre image qui fascine son mari. Chaque fois qu'elle pose nue devant lui, elle doit supporter la cruelle critique de l'imperfection de ses lignes. Selon la théorie de la « chasteté » de Claude, le désir charnel entraîne l'impuissance du génie et il faut « donner à la peinture toute sa virilité²³⁰ ». Le chagrin de Christine est d'autant plus douloureux qu'elle cède enfin à la souveraineté de la création. Son respect pour la lutte absolue de Claude remplace son ancienne rancune contre l'art libre de ce dernier, qui lui avait paru si brutal jadis :

Le tableau immense se dressait entre eux, les séparait d'une muraille infranchissable ; et c'était au-delà qu'il vivait, avec l'autre. [...] N'était-ce donc pas de l'amour, cela ? et quelle souffrance de prêter sa chair, pour que l'autre naquît, pour que le cauchemar de cette rivale les hantât, fût toujours entre eux, plus puissant que le réel, dans l'atelier, à table, au lit, partout !

Et ce fut dès lors que Christine, décidément battue, sentit peser sur elle toute la souveraineté de l'art. Cette peinture, qu'elle avait déjà acceptée sans restriction, elle la haussa encore, au fond d'un tabernacle farouche, devant lequel elle demeurait écrasée, comme devant ces puissants dieux de colère, que l'on honore, dans l'excès de haine et d'épouvante qu'ils inspirent. C'était une peur sacrée, la certitude qu'elle n'avait plus à lutter, qu'elle serait broyée ainsi qu'une paille, si elle s'entêtait davantage. Les toiles grandissaient comme des blocs, les plus petites lui semblaient triomphales, les moins bonnes l'accablaient de leur victoire²³¹.

Christine tente ainsi en vain de dominer sa jalousie à l'égard de la « Femme » qui séduit Claude. Cet épisode nous renvoie au mythe de Pygmalion, sculpteur grec qui tomba amoureux de sa créature, une statue d'ivoire nommée « Galatée ». Claude, écrasé

²²⁹ *L'Œuvre, RM*, t. IV, p. 236.

²³⁰ *Ibid.*, p. 341.

²³¹ *Ibid.*, p. 244.

d'exigence, finit par détruire systématiquement chacune des esquisses auxquelles il aboutit. Cette poursuite illusoire de la beauté qu'il n'arrive pas à atteindre le jette dans le désespoir. Lorsqu'il trouve la gorge de la « Femme » d'un coup de poing, Christine savoure secrètement ce « meurtre » qui la venge. Claude, qui n'arrive jamais à exprimer sur la toile ses rêves fantastiques, est brisé par l'impuissance artistique :

Ah ! cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange ! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue dans les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie. [...] Que lui manquait-il donc, pour les créer vivantes ? Un rien sans doute. Il était un peu en deçà, un peu au delà peut-être. [...] Oui, ce devait être cela, le saut trop court ou trop long, le déséquilibre des nerfs dont il souffrait, le détraquement héréditaire qui, pour quelques grammes de substance en plus ou en moins, au lieu de faire un grand homme, allait faire un fou²³².

Rappelons que la lutte contre l'Ange est le thème principal du roman. La souffrance du peintre, que la maladie héréditaire explique en partie, s'assimile à celle de Jacob et à celle de Sisyphe. Claude s'acharne au travail, comme s'il y cherchait le salut. Paradoxalement, au fur et à mesure que le peintre essaie de perfectionner l'image de la « Femme », son esquisse devient une nudité sans forme précise, assortie d'une vision hallucinatoire. Il finit par être hanté par « le spectre blafard de la grande figure nue, ravagée de continuelles retouches, toujours laissée informe, le poursuivant de son désir douloureux de naître²³³ ». Il serait intéressant de remarquer le contraste pictural entre *Plein air* et l'ébauche de la Cité, influencés respectivement par l'impressionnisme et le symbolisme :

Les fonds, les quais, la Seine, d'où montait la pointe triomphale de la Cité, demeuraient à l'état d'ébauche, mais d'ébauche magistrale, comme si le peintre avait eu peur de gâter le Paris de son rêve, en le finissant davantage. [...] Seulement, la barque des femmes, au milieu, trouait le tableau d'un flamboiement de chairs qui n'étaient pas à leur place ; et la grande figure nue surtout, peinte dans la fièvre, avait un éclat, un grandissement d'hallucination d'une fausseté étrange et déconcertante, au milieu des réalités voisines²³⁴.

Zola met ainsi en lumière la folie imaginaire qui guette le peintre et les fantômes issus

²³² *Ibid.*, p. 245.

²³³ *Ibid.*, p. 249.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 258-259.

de ses rêveries. À l'évidence, la « Femme » traduit la vision fantasmagorique et la rêverie érotique du peintre, éléments presque absents dans les œuvres de Cézanne et des autres impressionnistes de l'époque²³⁵. La nudité énigmatique de la « Femme » qui rayonne au centre de la toile évoque plutôt *Salomé* (1876) ou *L'Apparition* (1876) de Gustave Moreau. Le sujet mythologique de Moreau – Salomé dansant devant le roi – devient l'icône du symbolisme autour du thème de la « Femme fatale » à la fin du siècle. À la fois stupéfait et irrésistiblement séduit par sa figure de Salomé, Zola définit l'œuvre de Moreau comme la « plus étonnante manifestation des extravagances où peut tomber un artiste dans la recherche de l'originalité et la haine du réalisme²³⁶ ». La « Femme » de Claude symbolise donc la prédominance de la sensualité sur la raison, comme un envoûtement visionnaire de la figure de Salomé²³⁷.

Après l'échec misérable de *L'Enfant mort* au Salon, Claude ne vit qu'avec l'illusion de sa « Femme » qu'il n'arrive jamais à enfanter. Le dénouement tragique du drame est déjà annoncé dans la scène du dernier dîner chez Sandoz. Se tenant à l'écart de la dispute qui survient lors du dîner, Claude reste silencieux, les yeux fixés sur le vide, comme si le germe de sa folie grandissait petit à petit. En rentrant à la maison, le peintre contemple, le visage convulsé, l'éclatement de l'eau de la Seine, reflétant les flammes de becs de gaz. Christine devine qu'il ne voit plus la frontière entre la réalité et son imagination visionnaire :

N'était-ce donc que la Cité, en face, qui le hantait, ce cœur de Paris dont il emportait l'obsession partout, qu'il évoquait de ses yeux fixes au travers des murs, qui lui criait ce continuel appel, à des lieues, entendu de lui seul ? [...] Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valse derrière les vitres rougeoyante du fleuve. [...] Il se penchait sur ce fossé si large, d'une fraîcheur d'abîme, où dansait le mystère de ces flammes. Et le

²³⁵ « L'œuvre d'art tient à la fois du symptôme et de la cure, elle permet aux fantasmes de se structurer et de se libérer. Il est par là même intéressant d'analyser pourquoi l'érotisation de la peinture, dans *L'Œuvre*, est précisément l'un des signes de la folie de Claude Lantier. » (Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, t. II, 1991, p. 674.)

²³⁶ Ce courant pictural est souvent considéré comme une réaction onirique contre la modernité de l'impressionnisme : « Le naturalisme contemporain, les efforts de l'art pour étudier la nature, devaient évidemment appeler une réaction et engendrer des artistes idéalistes. Ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination a pris chez Gustave Moreau un caractère particulièrement intéressant. » (« Le Salon de 1876 », *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 343.)

²³⁷ « Pour Claude, la réalité s'abolit progressivement et l'on comprend pourquoi le geste pictural, dans le dernier chapitre, est décrit, métaphoriquement, comme un onanisme furieux. » (Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 677.)

gros bruit triste du courant l'attirait, il en écoutait l'appel, désespéré jusqu'à la mort²³⁸.

C'est alors que l'idée du suicide le saisit. Cette dernière crise le ramène finalement à son tableau inachevé. Dans un élan créateur exaspéré, Claude, affolé, se remet à travailler à la « Femme ». La rancune de Christine contre les retouches faites à l'œuvre éclate enfin, car elle y voit le désir d'une étreinte sexuelle avec Claude et cette « Femme » :

Oui, il était bien avec l'autre, il peignait le ventre et les cuisses en visionnaire affolé, que le tourment du vrai jetait à l'exaltation de l'irréel ; et ces cuisses se doraient en colonnes de tabernacle, ce ventre devenait un astre, éclatant de jaune et de rouge purs, splendide et hors de la vie. Une si étrange nudité d'ostensor, où des pierreries semblaient luire, pour quelque adoration religieuse, acheva de la fâcher²³⁹.

La dernière bataille cruelle du peintre, tiraillé entre la vie réelle et la recherche artistique, éclate alors. Profondément blessée, Christine récus violemment la qualité de cette maudite nudité triomphante qui a empoisonné leur vie conjugale la « gueuse », selon son expression : « C'est hideux, c'est lamentable et grotesque, il faut que tu t'en aperçoives à la fin !²⁴⁰ » Elle réussira à la fin par lui faire reconnaître la monstruosité de sa « Femme », incarnation de l'âme de Paris :

Qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue ? qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre ? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie ?²⁴¹

Claude finit par éprouver une série d'hallucinations à travers la création. Sa douleur devant l'imperfection de sa toile évoque *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. À la fin du roman, Frenhofer, génie affolé, reconnaît que son chef-d'œuvre tant rêvé, n'est qu'un fragment superbe d'un bout de pied nu, dans un coin de la toile chaotique et confuse²⁴².

²³⁸ *L'Œuvre, RM*, t. IV, pp. 339-340.

²³⁹ *Ibid.*, p. 343.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 344-345.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 347.

²⁴² Devant cette toile de Frenhofer, peinte de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme, les deux jeunes artistes éprouvent une admiration stupéfaite : « Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela. “ Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans. ” Il s'assit et pleura. “ Je suis donc un imbécile, un fou ! je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n'aurai donc rien produit ! ” [...] Le lendemain, Porbus inquiet revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles. »

À l'instar de Frenhofer, Claude, malgré son génie, n'est plus capable de maîtriser son imagination. Son sentiment d'impuissance dû à l'impossibilité de vaincre la nature achève de le détraquer.

Le triomphe de la Vie sur l'Art n'est donc qu'illusoire chez Claude. Après une ultime nuit d'amour avec Christine, Claude se réveille en entendant une voix haute et impérieuse l'appellant du fond de l'atelier. Saisi d'une ivresse voluptueuse, il sent la chair de sa femme comme un plomb pesant sur lui. : « Un troisième appel le fit se hâter, il passa dans la pièce voisine, en disant : “ Oui, oui, j'y vais ! ”²⁴³ » Cet appel imaginaire de la « Femme », annoncé déjà à la fin du dernier dîner chez Sandoz, prouve la folie de Claude²⁴⁴. Retournant à la fatalité de son destin, l'artiste se pend devant le tableau inachevé. Épuisé par une création artistique exigeant des efforts continuels et n'offrant aucune certitude, Claude qui sait qu'il est voué à échouer, préfère se délivrer de cette souffrance. À l'aube, Christine le retrouve mort, pendu à la grande échelle, devant son tableau laissé « en suspension » :

En chemise, les pieds nus, atroce avec sa langue noire et ses yeux sanglants sortis des orbites, il pendait là, grandi affreusement dans sa raideur immobile, la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il lui eût soufflé son âme à son dernier rôle, et qu'il l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes. [...]

« Oh ! Claude, oh ! Claude... Elle t'a repris, elle t'a tué, tué, tué, la gueuse ! »

[...]

L'excès de la souffrance avait retiré tout le sang de son cœur, elle demeura évanouie par terre, comme morte, pareille à une loque blanche, misérable et finie, écrasée sous la souveraineté farouche de l'art. Au-dessus d'elle, la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole, la peinture triomphait, seule immortelle et debout, jusque dans sa démente²⁴⁵.

Comme le note David Baguley, Christine est complètement écrasée par la souveraineté de l'art²⁴⁶. Tout au long du roman, Zola approfondit ainsi le thème de la souffrance de

(Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *La Comédie humaine*, op. cit., t. X, 1979, pp. 437-438.)

²⁴³ *L'Œuvre*, RM, t. IV, pp. 351-352.

²⁴⁴ Claude, qui se retrouve dans un salon vide chez Sandoz, se montre étrangement attentif à ce vide, comme s'il entendait un appel mystérieux dans le silence : « “ Claude, viens-tu ? ” Deux fois, elle dut répéter la phrase. Il ne l'entendait pas, il finit par tressaillir et par se lever, en disant, comme s'il avait répondu à l'appel lointain, là-bas, à l'horizon : “ Oui, j'y vais, j'y vais. ” » (*Ibid.*, p. 337.)

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 352-353.

²⁴⁶ « Dilemme d'autant plus difficile que, jusque-là, Zola a toujours cru que l'art se crée aux dépens même de la participation de l'artiste à la vie. C'est surtout dans *L'Œuvre* que l'antinomie art-vie est soutenue. [...] Lorsqu'il fait l'amour avec sa femme à la fin du roman, la femme nue qu'il peint “ en

l'artiste face à la création. Le suicide de Claude devant son tableau soulève la question de la véritable valeur de son œuvre inachevée. Le lecteur pourrait se demander si Claude est enfin arrivé à accoucher définitivement d'un vrai chef-d'œuvre, ou bien si le tableau de la Cité n'est rien de moins qu'un ultime avortement artistique. Zola évite évidemment de donner une réponse claire à cette énigme laissée en suspens.

Remarquons que le roman n'est pas conclu par le suicide frappant de Claude et l'affolement de Christine. Le récit de *L'Œuvre* se termine par la scène de l'enterrement de Claude au cimetière, lieu propice à la réflexion des personnages sur le cycle de la vie et de la mort. Les scènes d'enterrement, dont les rites diffèrent selon les classes sociales auxquelles le défunt appartient, sont abondantes dans la série des *Rougon-Macquart*²⁴⁷. Ainsi Madame Coupeau, la belle-mère de Gervaise, est enterrée au cimetière de Marcadet dans *L'Assommoir*²⁴⁸. Jeanne Grandjean, fille d'une veuve bourgeoise, est enterrée au cimetière de Passy dans *Une Page d'amour*²⁴⁹. Dans *Au Bonheur des Dames*, Geneviève, fille du commerçant à l'enseigne « Au vieil Elbeuf », morte de phthisie, est enterrée au cimetière de Montmartre²⁵⁰. Les héroïnes qui assistent aux funérailles éprouvent un sentiment de vide comme si une partie de leur vie s'en allait dans la fosse avec la morte. Dans les dossiers préparatoires de *L'Œuvre*, Zola consacre dix pages aux notes sur le cimetière de Saint-Ouen, situé à Clignancourt qu'il visite en novembre 1885²⁵¹.

visionnaire affolé », exerce sa vengeance sur l'artiste regagné à la vie. L'art et la vie demeurent irréconciliables. » (David Baguley, *Fécondité d'Émile Zola : roman à thèse, évangile, mythe, op. cit.*, p. 61.)

²⁴⁷ « Essentielle dans toute construction romanesque réaliste, la scène d'enterrement permet de conclure un développement dramatique ; elle rassemble des personnages dont les sentiments sont soulignés, forcés quelquefois jusqu'à la caricature. » (Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 390.)

²⁴⁸ Lors de l'enterrement de sa belle-mère, Gervaise doit céder le bail de sa boutique, qui sera reprise par Virginie, sa rivale : « 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. » (*L'Assommoir, RM*, t. II, p. 671.)

²⁴⁹ « Elle [Hélène] restait seule, il lui semblait qu'une page de sa vie était arrachée. » (*Une page d'amour, RM*, t. II, p. 1082.)

²⁵⁰ « – Nous devrions tous nous coller dans ce trou, dit Bourras à Denise, qui était resté près de lui. Cette petite, c'est le quartier qu'on enterre... » (*Au Bonheur des Dames, RM*, t. III, p. 745.)

²⁵¹ Voir Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 466-475.

La scène des funérailles dans *L'Œuvre* sert à réunir les personnages importants à la fin de l'intrigue²⁵². Dans ses plans, l'auteur vise à clore le drame par le dialogue entre Sandoz et Bongrand. Ceux-ci suivent le cercueil de Claude au nouveau cimetière de Saint-Ouen, surnommé Cayenne, nom inquiétant et lugubre. Tout en évoquant la vie passée du défunt, les deux artistes se posent la question suivante : « Claude, était-il un génie ou un raté ? » Malgré leur déception concernant la dernière réalisation picturale de Claude, tous deux sont convaincus qu'il était un vrai génie, voué pourtant à l'impuissance : « Un travailleur héroïque, un observateur passionné dont le crâne s'était bourré de science, un tempérament de grand peintre admirablement doué...²⁵³ » Incapable de trouver la moindre œuvre achevée dans l'atelier de Claude, Sandoz démolit et brûle la toile immense de la « Femme » par vengeance. Le dernier tableau de Claude, probablement son chef-d'œuvre inconnu, est ainsi réduit au néant par son ami le plus fidèle. La destruction de l'œuvre avortée, effectuée plusieurs fois par Claude, est ainsi reprise par Sandoz, comme si l'auteur soulignait la mort définitive du peintre, qui n'aura jamais réussi à laisser des œuvres dignes de passer à la postérité.

L'ambiance lugubre de l'enterrement de Claude est encore mise en relief par la description de son arrière-plan, comme les cheminées d'usine, les baraques et les cirques abandonnés de la fête de Clignancourt. Zola souligne notamment le contraste existant entre la vue horizontale de Paris et le petit couvercle du cercueil de l'artiste. Claude était destiné à retourner à la terre, malgré son désir ardent de conquérir la ville entière. De fait, cet arrière-plan, dépourvu en apparence de lyrisme, est constellé de motifs de la peinture « moderne ». Zola décrit, par exemple, une locomotive qui passe en lâchant sa vapeur – un des sujets favoris des impressionnistes. Selon Sandoz, le nouveau « cimetière des capitales démocratiques²⁵⁴ », dont toutes les sépultures propres s'étendent symétriquement, est un symbole de la modernité :

— Un cimetière qu'il aurait compris, avec son enragement de modernité... Sans doute, il souffrait dans sa chair, ravagé par cette lésion trop forte du génie, trois

²⁵² « Puis, à la fin, moi et le vieux, résumant la question devant Claude mort : lui seul a été logique, grand, tout entier à l'œuvre. Peut-être serions-nous plus heureux si nous avions fait comme lui. – Je n'apporterai donc que des idées, avec la fatigue, la pâleur du travail, sans détail ; tandis que toute la bataille de la production sera sur Claude. Moi toujours respectueux devant cet effort. » (Ms. N.A.F. 10.316, f^{os} 279-280.)

²⁵³ *L'Œuvre*, RM, t. IV, p. 356.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 356.

grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait, lorsqu'il accusait ses parents de l'avoir si drôlement bâti. Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restes imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur²⁵⁵.

Sandoz résume la mort énigmatique de Claude en deux causes principales : sa maladie héréditaire et l'obsession du romantisme. Ses paroles proposent donc une sorte de conclusion synthétique du roman, qui reste pourtant assez ambiguë. Ni Bongrand, ni Sandoz n'arrivent à comprendre la dernière vision fantasmagorique de Claude, qui a créé la « Femme » comme symbole extravagant de Paris. Selon Sandoz, le peintre n'a pas eu le génie assez net pour achever un chef-d'œuvre définitif. On peut en effet reconnaître une sorte de résonance dans un tel discours des critiques d'art de Zola, qui a lutté d'abord pour les impressionnistes et a éprouvé ensuite une profonde déception pour l'absence de principe théorique permettant de donner à ce mouvement sa formule. Bongrand, qui regrette l'avortement fatal de l'art, confesse également son désespoir sur l'ambiance noire de l'époque, troublée par la névrose, l'anarchie et la folie. Tout en affirmant que la vérité est la seule base possible de l'humanité, envahi par le doute, Sandoz remet en question la possibilité de la science face à l'inconsistance des hommes :

« C'est une faillite du siècle, le pessimisme tord les entrailles, le mysticisme embrume les cervelles ; [...] Nous ne sommes pas une fin, mais une transition, un commencement d'autre chose... Cela me calme, cela me fait du bien, de croire que nous marchons à la raison et à la solidité de la science... »

Sa voix s'était altérée d'une émotion profonde, et il ajouta :

« À moins que la folie ne nous fasse culbuter dans le noir, et que nous ne partions tous, étranglés par l'idéal, comme le vieux camarade qui dort là, entre ses quatre planches. »²⁵⁶

Malgré ses doutes sur l'ambiance noire de la fin du siècle, Sandoz révèle finalement un certain optimisme face à l'avenir en affirmant le triomphe de la raison et de la science²⁵⁷. Zola a donc livré une réflexion approfondie sur le pessimisme de l'époque,

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 357.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 360.

²⁵⁷ Ces paroles de Sandoz annoncent évidemment la dernière critique d'art de Zola en 1896, que nous avons citée précédemment. Tout en remettant en question le caractère inabouti de l'impressionnisme, l'écrivain témoigne de ses espoirs en l'avènement d'un véritable génie : « Et il n'y a décidément que les créateurs qui triomphent, les faiseurs d'hommes, le génie qui enfante, qui fait de la vie et de la

pessimisme qui paralyse tous les domaines de la société, et que l’auteur a étudié en détail à travers le personnage de Lazare dans *La Joie de vivre*. Le dialogue entre Sandoz, romancier laborieux en pleine maturité, et Bongrand, peintre déclinant, devient un soliloque de l’auteur qui s’interroge sur la mission de l’artiste pour accéder à son idéal. Claude est enterré en face du cimetière des enfants, lieu symbolique de l’avortement de son génie. Bongrand envie le sommeil éternel du peintre, qui ne souffre plus de faire ces « enfants infirmes²⁵⁸ » que sont les tableaux réalisés. Sandoz, quant à lui, pleure comme s’il mettait en terre sa propre jeunesse, au fond de la fosse : « c’était une part de lui-même, la meilleure, celle des illusions et des enthousiasmes, que les fossoyeurs enlevaient, pour la faire glisser au fond du trou²⁵⁹. »

Le roman se clôt par l’appel de Sandoz : « Allons travailler.²⁶⁰ » Ces derniers mots prononcés devant la tombe de son ami évoquent la clôture du *Père Goriot* (1835) de Balzac²⁶¹. Cependant, l’attitude tranquille de Sandoz envers le travail se distingue nettement du défi ambitieux lancé par Rastignac à la ville de Paris. Sandoz, malgré ses yeux encore noyés de larmes, sort de sa torpeur et retourne livrer combat contre le manque d’inspiration car le travail est son unique source d’énergie. Si le personnage de Claude incarne le génie inventif, Sandoz symbolise la force du travail sérieux et régulier. L’auteur semble ne donner raison ni à Claude, ni à Sandoz et laisse l’intrigue en suspens, comme il l’avait fait à la fin de *La Joie de vivre*. On pourrait entendre dans ce dernier appel de Sandoz comme un encouragement de Zola adressé à Cézanne, faisant écho à sa lettre de jeunesse écrite en 1861 : « Travaillons, travaillons : c’est l’unique moyen d’arriver. » Zola, fidèle à sa devise – « *Nulla dies sine linea* » – révèle ainsi toute sa détermination à se consacrer à la littérature²⁶². Tout en admirant la lutte

vérité ! » (Émile Zola, « Peintures », *Écrits sur l’art, op. cit.*, p. 474.)

²⁵⁸ *L’Œuvre, RM*, t. IV, p. 363.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 362.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 363.

²⁶¹ « Il [Rastignac] lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : “ À nous deux maintenant ! ” Et pour premier acte du défi qu’il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez Mme de Nucingen. » (Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine, op. cit.*, t. III, p. 290.)

²⁶² Alfred Bruneau témoigne également de l’encouragement continu de Zola : « Il est criminel de ne pas travailler : le travail console des pires souffrances morales. [...] “ Travaillez, travaillez ! Vous

sans concession de Claude, les deux artistes retournent avec résignation à une œuvre qui reste encore inachevée. Zola enterre ainsi un de ses doubles en poussant les autres au travail²⁶³. Selon Jurate Kaminskas, la fin du roman n'est pas une clôture mais « une ouverture vers la recherche de ce qui est encore à réaliser²⁶⁴ ». Après avoir enterré Claude, le prochain cycle de la série s'ouvre.

Claude, Sandoz et Bongrand représentent divers aspects de la fatalité de l'artiste : la vaine gloire, les ignorances du public ou encore l'insatisfaction pour l'œuvre réalisée. *L'Œuvre*, roman intime succédant à *La Joie de vivre*, est une nouvelle tentative de Zola pour exorciser son sentiment d'impuissance artistique. Écrit durant la phase de maturité de sa vision littéraire, ce roman illustre la perpétuelle interrogation de l'auteur sur ses raisons d'être, le dilemme entre la raison et la folie, l'idéal et la désillusion, ou encore la vérité et l'imagination. Notons que les deux romans s'achèvent sur le suicide énigmatique d'un personnage. Pauline dans *La joie de vivre* essaie de trouver un remède contre l'absurdité humaine par son abnégation joyeuse. Sandoz dans *L'Œuvre*, quant à lui, essaie de maîtriser le désespoir qu'il ressent à la mort de Claude en se mettant à écrire. Ici, il est important de souligner que l'acharnement au travail a été le seul moyen de Zola pour surmonter le deuil à l'occasion de la mort de sa mère en 1880. Malgré le respect pour l'attitude résolue de Claude, qui ne recule jamais devant la souveraineté de l'art, l'auteur des *Rougon-Macquart* s'identifie finalement à Sandoz, qui continue à écrire malgré son insatisfaction pour l'œuvre achevée. Doit-on penser pour autant que Zola ne laisse aucune place à l'imagination visionnaire ou bien à la folie de l'artiste ? Ces deux directions contradictoires chez Zola seront développées par le personnage du docteur Pascal, tiraillé pour sa part entre la Science et la Vie.

serez, tôt ou tard, récompensé. » » (Alfred Bruneau, *op. cit.*, pp. 201-202.)

²⁶³ « “Allons travailler”, l'appel qui clôt le roman reste sans espoir. C'est l'espoir de la naissance d'une modernité infertile, le coup de sifflet de la locomotive et ses fusillades. [...] C'est un champ de mort sans germination, le champ de fleurs coupées ou artificielles, le champ de croix peintes, sans doute représentatif des jardins du Second Empire qui, chez Zola, semblent devenir des images de stérilité et d'oppression. » (Suzanne Woodward, « Le Sang de *L'Œuvre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 65, 1991, pp. 175-176.)

²⁶⁴ Jurate Kaminskas, « Espace et dispersion dans *L'Œuvre* : à la recherche du stable », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, p. 129.

Chapitre IX.

Le docteur Pascal, porte-parole de Zola

Comme nous l'avons expliqué plus haut, c'est d'abord dans *La Joie de vivre* que Zola exprime son pessimisme obsessionnel avant de révéler, dans *L'Œuvre*, la souffrance contenue dans l'acte de créer. À travers ces incursions dans le roman intime, l'auteur exhibe ainsi les dangers qui guettent son « moi » en se plongeant dans son intériorité. Pourtant, malgré les multiples crises qui secouent sa vie privée de l'auteur, c'est bien sa croyance en l'avenir de l'humanité qui prend le relais sur son pessimisme. *Le Docteur Pascal*, dernier volume du cycle des *Rougon-Macquart*, marque la transition entre l'écrivain névrosé et le poète utopiste. Rappelons encore le changement radical de sa vision du monde qui apparaît dès la première page du « Plan définitif » : « Débordant d'abnégation, de bonté et de gaieté. Un cantique à la vie, un cri de santé quand même, d'espoir en l'avenir. Expliquer toute ma série, conclure par une large confiance en la vie²⁶⁵. » Ces phrases, résolument optimistes, nous permettent de définir *Le Docteur Pascal* comme une sorte de réaction contre ses romans antérieurs, notamment contre *La Débâcle*. Dans le plan du roman, on retrouve tout un ensemble de qualités qui ont vocation à dominer la douleur et la mort, leitmotif de l'univers romanesque zolien.

Tout comme *La Joie de vivre* et *L'Œuvre*, les expériences vécues du romancier influencent énormément l'écriture du *Docteur Pascal*. Le récit se caractérise par une réflexion sur un dilemme qui hante Zola ainsi que par l'existence de thèmes récurrents dans l'ensemble de la série des *Rougon-Macquart*. Zola y chante non seulement un triomphant hymne à la vie, à travers la relation entre Pascal et Clotilde – vibrant reflet de son amour avec Jeanne Rozerot – mais en profite pour y exposer ses pensées philosophiques. Dans cette perspective, *Le Docteur Pascal* présente les caractéristiques de l'écrit de l'intime propres au XIX^e siècle et à la double orientation qui caractérise ces récits : le particulier et l'universel. Tout en scrutant la profondeur de sa conscience, Zola adopte plus que jamais une perspective universelle et intemporelle, et développe une réflexion complète sur la marche de la société moderne au siècle à venir.

²⁶⁵ Ms. N.A.F. 10.290, f^o 189, *loc. cit.*

IX. 1) Pascal et Clotilde, ou l'incarnation du dialogue entre maître et disciple

En premier lieu, on aperçoit un effet de miroir intéressant entre Pascal et Clotilde, qui représentent respectivement le « savoir » et l'« abnégation » dans le drame. Pascal, empreint de sagesse scientifique, peut en effet être considéré comme une sorte d'auto-projection de Zola. À travers sa lutte, en tant que médecin, contre la souffrance universelle, cet observateur le plus neutre de la famille commence à prendre conscience de la dualité intime qui le caractérise. Selon Michel Serres, « le lecteur-ensemble des observés dont fait partie l'observateur : l'auteur est *naturalisé* comme objet²⁶⁶ ». On peut donc remarquer que s'établit une sorte d'osmose entre le discours du héros et celui de l'auteur. Clotilde, quant à elle, incarne l'abnégation, la bonté et la gaieté : toutes les qualités manifestées, en somme, par l'auteur dans le « Plan définitif » du roman²⁶⁷. À la différence de Lazare et Pauline, les deux protagonistes antithétiques de *La Joie de vivre*, Pascal et Clotilde sont deux doubles complémentaires de Zola qui formeront une unité harmonieuse à travers l'expérience du partage de leurs pensées.

IX. 1)-a) Pascal, ou l'incarnation du « savoir »

Afin d'analyser les affinités existant entre le héros et l'auteur, il convient d'évoquer certaines caractéristiques constitutives de la personnalité du docteur Pascal, personnage récurrent de la série : la droiture de son esprit, l'amour de l'étude, ou encore la modestie qui l'isole du sein de sa famille extrêmement ambitieuse. Pascal, savant parfaitement équilibré, est défini comme le porte-parole de son créateur dès *La Fortune des Rougon*. Après de brillantes études médicales à Paris, il rentre à Plassans et s'absorbe dans la recherche scientifique. Malgré une notoriété réelle acquise à l'Académie des Sciences, ce dernier, insouciant de la fortune, se contente de soigner

²⁶⁶ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*. Zola, Grasset, 1975, p. 21.

²⁶⁷ « Un pardon, une indulgence universelle, infinie tendresse et ardente charité. Altruisme, le bonheur des autres, suprême bonté et tolérance. La gaieté par l'amour de la vie. Le coup d'œil de haut, beaucoup d'infamie, mais beaucoup de bien aussi. » (Ms. N.A.F. 10.290, f° 190.)

gratuitement les pauvres malades de Plassans. En outre, Pascal conserve une neutralité qui lui permet de se préserver de toute mauvaise influence :

Pascal, celui qui était né entre Eugène et Aristide, ne paraissait pas appartenir à la famille. C'était un de ces cas fréquents qui font mentir les lois de l'hérédité. La nature donne souvent ainsi naissance, au milieu d'une race, à un être dont elle puise tous les éléments dans ses forces créatrices. Rien au moral ni au physique ne rappelait les Rougon chez Pascal²⁶⁸.

En bon naturaliste, Pascal se passionne pour l'histoire naturelle, la physiologie et notamment le problème de l'hérédité, vaste domaine à explorer. Les observations qu'il fait sur les évolutions dans sa propre famille – un magnifique champ d'expériences – marquent le point de départ de ses études.

À l'instar de Claude dans *L'Œuvre*, qui aspire à tout voir et à tout peindre, Pascal cherche à connaître tous les mécanismes complexes du corps humain. Il va même jusqu'à l'achat de cadavres au fossoyeur de l'hospice pour les disséquer. Félicité s'étonne souvent de l'étrange singularité de son fils, qui se plonge dans des recherches peu rentables : « Mais d'où sors-tu ? lui disait-elle parfois. Tu n'es pas à nous. [...] Non, tu n'es pas à nous²⁶⁹. » Au contraire, le peuple de Plassans respecte la modestie désintéressée de Pascal, modestie qui contraste avec les ambitions fiévreuses de sa famille : « Le peuple comprenait si bien, avec son intuition inconsciente, à quel point il différait des Rougon, qu'il le nommait M. pascal, sans jamais ajouter son nom de famille²⁷⁰. »

À la différence de l'écrivain anonyme de *Pot-Bouille* – observateur impassible du monde bourgeois –, Pascal se caractérise par sa tendresse pour les membres les plus jeunes de sa famille. Son visage doux et sévère acquiert une sorte d'autorité que ses frères n'ont pas. Le docteur témoigne, par exemple, d'une sincère amitié pour Silvère, son jeune cousin républicain, qui rejoint les insurgés s'opposant au coup d'État de 1851 :

Pascal l'écoutait en souriant ; il examinait avec curiosité ses gestes, les jeux ardents de sa physionomie, comme s'il eût étudié un sujet, disséqué un enthousiasme, pour voir ce qu'il y a au fond de cette fièvre généreuse.

« Comme tu vas ! comme tu vas ! Ah ! que tu es bien le petit-fils de ta

²⁶⁸ *La Fortune des Rougon*, RM, t. I, pp. 66-67.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 68.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 68.

grand-mère ! »

Et il ajouta, à voix basse, du ton d'un chimiste qui prend des notes :

« Hystérie ou enthousiasme, folie honteuse ou folie sublime. Toujours ces diables de nerfs ! »

Puis, concluant tout haut, résumant sa pensée :

« La famille est complète, reprit-il. Elle aura un héros. »²⁷¹

En réalité, Pascal observe les maladies propres à chacun des membres de sa famille qui contribuent à déterminer, en fonction du milieu et des circonstances, leurs sentiments, leurs désirs ou bien leurs passions instinctives, tantôt vertueuses, tantôt vicieuses. En dépit d'une véritable sagacité objective d'homme de science, Pascal ne se prive pourtant pas de s'attendrir sur la fatalité cruelle de sa famille et principalement sur celles de Silvère et de Miette, jeunes amants fusillés par les gendarmes de Plassans.

Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, cinquième volume de la série, Pascal a cinquante ans et éprouve un amour paternel envers Serge Mouret, son neveu, curé du village des Artaud. Il observe avec une vive curiosité ce jeune homme nerveux, tourmenté par ses rêveries mystiques, et il lui pose des questions sur son état de santé :

« Tu es le saint de la famille, mon brave ; je compte sur toi pour faire le salut de toute la bande. [...] Tu entendrai de belles confessions, s'ils venaient à tour de rôle... Moi, je n'ai pas besoin qu'ils se confessent, je les suis de loin, j'ai leurs dossiers chez moi, avec mes herbiers et mes notes de praticien. Un jour, je pourrai établir un tableau d'un fameux intérêt... On verra, on verra !²⁷² »

Pascal suggère ainsi la présence d'un tableau sur la famille – futur « Arbre généalogique » qu'il dresse secrètement en scrutant les données de chaque individu. Cette référence indirecte au plan initial du cycle des *Rougon-Macquart* témoigne du lien étroit qui existe entre Pascal et le romancier naturaliste. Malgré l'attitude insouciance dont Pascal fait preuve à l'égard de son neveu, le regard qu'il porte sur ses proches est bien celui d'un savant en prenant des notes minutieuses sur ses malades.

Lorsque Serge est finalement terrassé par une violente fièvre, qui entraîne chez lui des crises d'hallucinations mystiques, le docteur Pascal insistera pour qu'il soit déplacé dans un milieu plus paisible. C'est ainsi qu'il confie son neveu à Albine, jeune fille vivant librement dans un vaste jardin, surnommé le Paradou. Les soins d'Albine et la nature féconde du Paradou guérissent petit à petit le jeune curé. Les deux jeunes gens

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 211-212.

²⁷² *La Faute de l'abbé Mouret, RM*, t. I, p. 1247.

bénéficieront, de plus, des conseils avisés et précieux de Pascal. Plus qu'une simple sympathie, c'est une véritable affection que Pascal éprouve pour eux. Cependant, Pascal se reproche d'avoir envoyé Serge au Paradou. En effet, sa sollicitude entraîne, ironie tragique, le suicide d'Albine, éperdue de souffrance à cause de son amour pour Serge. Profondément déçu par son neveu, qui est finalement retourné à la froide chasteté du catholicisme, Pascal rend hommage à l'innocence saine de Désirée, petite sœur de Serge, qui vit heureuse et entourée d'animaux :

« Oui, des brutes, il ne faudrait que des brutes. On serait beau, on serait gai, on serait fort. Ah ! c'est le rêve !... Ça a bien tourné pour la fille, qui est aussi heureuse que sa vache. Ça a mal tourné pour le garçon, qui agonise dans sa soutane. Un peu plus de sang, un peu plus de nerfs, va te promener ! On manque sa vie... De vrais Rougon et de vrais Macquart, ces enfants-là. La queue de la bande, la dégénérescence finale²⁷³. »

Tout en déplorant le caractère fatal des dégénérescences des Rougon-Macquart, Pascal révèle ainsi son admiration pour la fécondation animale et végétale. Cette compassion éprouvée par le docteur pour Albine et Désirée annonce l'hommage à la procréation écrit par Zola dans ses dernières œuvres. À la fin du drame, devant le lit de la défunte, le docteur Pascal donne à Albine un baiser sur le front, avec une compassion quasi paternelle. À l'évidence, le docteur Pascal fait preuve d'une grande humanité, malgré son flegme. Ainsi, chaque fois que Pascal observe la vie privée de ses proches, il trouve partout les germes d'une souffrance qu'il est impuissant à guérir radicalement. Après le dénouement tragique de *La Faute de l'abbé Mouret*, Pascal, observateur de la famille, ne réapparaîtra plus dans les volumes de la série, jusqu'à la parution du *Docteur Pascal*.

Dans *Le Docteur Pascal*, le récit prend de nouveau place à Plassans, point de départ de la saga familiale des Rougon-Macquart²⁷⁴. Demeuré célibataire, Pascal élève sa nièce Clotilde Saccard, sans lui imposer son credo philosophique. Il mène également quelques expériences importantes, portant sur le développement d'un frère et d'une sœur élevés différemment, Maxime et Clotilde. Félicité, sa mère, critique toujours les

²⁷³ *Ibid.*, p. 1454.

²⁷⁴ « Curieusement tout revient au point de départ : Zola affectionne ces structures en boucle, telles que le lieu où se joue la fin de partie soit identique où elle a commencé. » (Henri Mitterand, *L'Histoire et la fiction*, P. U. F., coll. « Écrivains », 1990, p. 208.)

recherches de son fils, qui risquent de faire apparaître toutes les tares les plus honteuses de la famille :

« Ah ! vois-tu, mon petit chat, c'est de cela que je me plains : il n'en est pas, il n'a pas voulu être, de la famille. Ma parole ! je le lui disais, quand il était enfant : “ Mais d'où sors-tu ? Tu n'es pas à nous ! ” Moi, j'ai tout sacrifié à la famille, je me ferais hacher pour que la famille fût à jamais grande et glorieuse !²⁷⁵ »

Pascal se montre, quant à lui, très tolérant à l'égard de sa mère malgré ce que ses recherches lui révèlent. Indifférent aux reproches de Félicité, le docteur tente de réunir les informations les plus intimes sur sa famille, en classant les cas pour établir une théorie générale de l'hérédité, seule à même d'expliquer la nature du comportement des membres de sa famille. L'hérédité est pour Pascal un sujet constant de méditation, susceptible de jeter une véritable lumière sur l'évolution de l'humanité :

Ce qui avait amené le docteur Pascal à s'occuper spécialement des lois de l'hérédité, c'était, au début, des travaux sur la gestation. [...] À partir de ce moment, le problème de la conception, au principe de tout, s'était posé à lui, dans son irritant mystère. Pourquoi et comment un être nouveau ? Quelles étaient les lois de la vie, ce torrent d'êtres qui faisaient le monde ? Il ne s'en tenait pas aux cadavres, il élargissait ses dissections sur l'humanité vivante, frappé de certains faits constants parmi sa clientèle, mettant surtout en observation sa propre famille, qui était devenue son principal champ d'expérience, tellement les cas s'y présentaient précis et complets²⁷⁶.

Tout au long du roman, Pascal cherchera à répondre à la question suivante : « Pourquoi et comment naît la vie ? » Sa curiosité ardente pour ce qui constitue la nature fondamentale de la vie est le motif perpétuel de ses études. En raison de sa tranquillité d'esprit, Pascal fait penser au docteur Cazenove de *La Joie de vivre*²⁷⁷.

Il convient de noter que le docteur Pascal est tout à fait détaché de « ses égoïsmes de savant²⁷⁸ » en tant qu'observateur neutre de la famille, égoïsmes révélés dans les romans antérieurs. Ses études sur le problème de l'hérédité, qu'il mène sur une période de trente ans, éveilleront en lui une profonde compassion. Pascal ne peut s'empêcher en effet de partager les souffrances mortelles des malades. C'est ainsi qu'il commence à

²⁷⁵ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 927.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 945.

²⁷⁷ Le docteur Cazenove, médecin positiviste et agnostique, s'oppose à Lazare, que les thèses de Schopenhauer tourmentent et qui finit par perdre foi en la science. Cependant, Cazenove n'ira pas jusqu'à nier toute place aux vérités de la foi : « – Qui vous a dit que je ne croyais pas en Dieu ?... Dieu n'est pas impossible, on voit des choses si drôles !... Après tout, qui sait ? » (*La Joie de vivre*, RM, t. III, p. 970.)

²⁷⁸ *La Fortune des Rougon*, RM, t. I, p. 97.

rêver d'anéantir toute forme de maladie afin de diminuer les risques de mort. Sur ce plan, Pascal partage le doute existentiel de Lazare dans *La Joie de vivre*, qui protestait contre l'absurdité de la douleur universelle à la vue de la maladie de Pauline :

En somme, le docteur Pascal n'avait qu'une croyance, la croyance à la vie. La vie était l'unique manifestation divine. La vie, c'était Dieu, le grand moteur, l'âme de l'univers. Et la vie n'avait d'autre instrument que l'hérédité, l'hérédité faisait le monde. [...] Son rêve aboutissait à cette pensée qu'on pourrait hâter le bonheur universel, la cité future de perfection et de félicité, en intervenant, en assurant de la santé à tous²⁷⁹.

Pascal rêve de pouvoir garantir à tous les êtres humains la santé, la force, l'intelligence ou encore la volonté. Son caractère introspectif le démarque des autres médecins des *Rougon-Macquart*. Le docteur Pascal, qui a fait du salut de l'humanité l'objectif de ses recherches, dénonce sous la plume de l'auteur le caractère insupportable de la douleur :

Il aimait la vie, il en montrait l'effort incessant avec une tranquille vaillance, malgré tout le mal, tout l'écoeurement qu'elle pouvait contenir. La vie avait beau paraître affreuse, elle devait être grande et bonne, puisqu'on mettait à la vivre une volonté si tenace, dans le but, sans doute, de cette volonté même et du grand travail ignoré qu'elle accomplissait. Certes, il était un savant, un clairvoyant, il ne croyait pas à une humanité d'idylle vivant dans une nature de lait, il voyait au contraire les maux et les tares, les étalait, les fouillait, les cataloguait depuis trente ans ; et sa passion de la vie, son admiration des forces de la vie suffisaient à le jeter dans une perpétuelle joie, d'où semblait couler naturellement son amour des autres, un attendrissement fraternel, une sympathie, qu'on sentait sous sa rudesse d'anatomiste et sous l'impersonnalité affectée de ses études²⁸⁰.

Le docteur croit fermement à la vie, aux guérisons de la chair et au renouvellement perpétuel. En véritable alchimiste moderne, Pascal cherche à inventer la panacée universelle²⁸¹. Il s'agit d'une liqueur destinée à combattre la débilité humaine, « une véritable et scientifique fontaine de Jouvence, qui, en donnant de la force, de la santé et de la volonté, referait une humanité toute neuve et supérieure²⁸² ».

²⁷⁹ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, pp. 947-948.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 961.

²⁸¹ David Baguley insiste sur le caractère à la fois particulier et universel des recherches de Pascal : « L'évolution du héros de Zola qu'on a pu tracer et qui transforme le naturaliste et "l'alchimiste moderne" en un héros mythique qui régénère le monde, a démontré aussi que, sous l'idéologie de l'époque scientifique, avec sa foi dans le progrès historique, se prolongent les anciens rêves de renouveau et l'idéal millénariste des alchimistes. Car, que ce soit par la science, la magie ou le rite, l'homme s'acharne à son rêve de régénération personnelle et universelle. » (David Baguley, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du *Docteur Pascal* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 48, 1974, p. 162.)

²⁸² *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 949.

C'est ainsi que Pascal découvre les filtrages de cervelles de moutons pour pratiquer des injections hypodermiques pouvant guérir toutes les maladies héréditaires et régénérer tous les organes affaiblis. Rêvant du bonheur universel par la santé, il aspire à faire marcher à nouveau les ataxiques, à ressusciter les phtisiques et à rendre aux fous leur lucidité. Salué par les habitants de Plassans, le docteur est accueilli comme « le sauveur, le messie attendu²⁸³ ». Cette référence biblique accorde à Pascal une sorte de dignité quasi mystique, comme s'il était « un de ces anciens rois qu'on voit dans les tableaux, un de ces rois puissants et doux qui ne vieillissent plus²⁸⁴ ». Sa physionomie, jeune malgré son âge, contraste nettement avec le vieillissement précoce de Lazare dans *La Joie de vivre*, miné par son pessimisme et sa crainte de la mort.

Néanmoins, sous l'emprise d'un scepticisme irréductible qu'il hérite de Zola son créateur, c'est d'une manière hésitante que Pascal soigne ses malades. Le médecin remettra progressivement en doute la primauté de la science vis-à-vis des mystères de la nature, malgré sa croyance en l'intelligence humaine. Il se sent en effet coupable tout d'abord de la mort trop précoce de Lafouasse, cabaretier souffrant d'ataxie, mort d'une embolie, suite à une injection qui échoue. Le docteur regrette également Valentin, fils d'un tanneur, succombé de phtisie, alors qu'il avait prolongé sa vie d'un an par des injections. Enfin, Pascal essaie vainement de sauver Sarteur, chapelier de Plassans et pensionnaire de l'Asile des Tulettes. Les injections hypodermiques du docteur semblent être efficaces pour guérir la folie meurtrière de ce malade qui provoque chez lui une rage violente d'étrangler quelqu'un. Le brusque suicide de Sarteur est d'autant plus choquant pour Pascal qu'il percevait quelques symptômes de rétablissement chez ce malade, atteint de folie. Il se rend compte qu'il est finalement incapable de régénérer tous les organes, malgré une série de guérisons miraculeuses. Ces expériences décourageantes le pousseront à abandonner le perfectionnement de sa liqueur de vie.

L'ambition de Pascal de guérir les malades disparaît alors complètement. Il se contentera dorénavant de retarder la mort de ses patients. À la différence de Lazare Chanteau, qui proteste contre l'absurdité de la souffrance et qui se ronge de pessimisme, Pascal en arrive pour sa part à accepter de laisser la nature suivre son cours. Selon lui, la tentative de corriger, intervenir et modifier la loi de la nature n'est après tout qu'une

²⁸³ *Ibid.*, p. 956.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 954.

prétention démesurée de l'ego, un vain défi lancé à la vie : « Ne comprends-tu pas que vouloir tout guérir, tout régénérer, c'est une ambition fautive de notre égoïsme, une révolte contre la vie, que nous déclarons mauvaise, parce que nous la jugeons au point de vue de notre intérêt ?²⁸⁵ »

On voit clairement que le docteur Pascal n'est pas un *deus ex machina* représentant l'infaillibilité de la science. Parmi les personnages de médecins dans la série, il est en effet le seul qui est conscient aussi des défauts de la science. Tout en acceptant le cycle de la vie et de la mort tel qu'il est, Pascal veut uniquement soulager la souffrance inutile des malades. Il affirme que la vie est souveraine, impeccable et toute-puissante. Même si ses prescriptions se font de plus en plus simples, le docteur découvre néanmoins les effets miraculeux des injections d'eau distillée²⁸⁶. Il répète avec insistance à Clotilde que renoncer à l'argent, à l'ambition et même à d'orgueilleux travaux intellectuels est nécessaire afin de réaliser le bonheur universel. Il s'agit avant tout « de vivre et d'aimer, de piocher sa terre et d'avoir de beaux enfants²⁸⁷ ».

Ainsi, Pascal affirme que la fécondité est la seule voie du salut de l'humanité. Ironiquement, et alors que sa vision du monde s'approfondit, Pascal regrette pour la première fois d'être resté si longtemps célibataire et de ne pas avoir eu d'enfant :

Est-ce que lui-même avait eu peur de la vie ? Est-ce qu'il n'était point puni de son égoïsme ? [...] Il se croyait indemne des tares physiologiques de la famille ; mais la pensée même que l'hérédité sautait parfois une génération, et que, chez un fils né de lui, les désordres des aïeux pouvaient reparaître, ne l'arrêtait pas ; et ce fils inconnu, malgré l'antique souche pourrie, malgré la longue suite de parents exécrationnels, il le souhaitait encore, certains jours, comme on souhaite le gain inespéré, le bonheur rare, le coup de fortune qui console et enrichit à jamais²⁸⁸.

Soulignons que le rêve de Pascal d'un remède universel trouve sans doute sa source dans les inquiétudes de l'auteur face à la vieillesse qui le menace. Zola semble projeter son désir secret sur les recherches alchimiques de Pascal qui visent à rajeunir et à

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 1085.

²⁸⁶ David Baguley souligne le caractère intimiste de la vision de Pascal, porte-parole de Zola : « L'idée de l'inconnu mystérieux obsède non seulement Clotilde mais aussi Pascal. Pascal de Zola s'adonne à l'émerveillement de l'infiniment petit. C'est l'obsession bien connue de l'intimité des choses, le mythe des profondeurs de l'enfermé, qui est à la base du rêve alchimique d'ouvrir les substances et qui valorise symboliquement l'œuf et la clé. » (David Baguley, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du *Docteur Pascal* », art. cité, p. 146.)

²⁸⁷ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, pp. 1085-1086.

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. 1001-1002.

régénérer les organes, car l'écrivain éprouve une forme de culpabilité à l'égard de Jeanne Rozerot, sa jeune maîtresse²⁸⁹.

Cependant, l'amour de Clotilde fait oublier à Pascal, savant équilibré, tous ses dilemmes. À la différence de Balthazar Claës dans *La Recherche de l'absolu* de Balzac, le savant ne sacrifiera pas son amante pour l'alchimie. Tout au contraire, le réveil de l'amour pour Clotilde renouvelle sa vision du monde et élargit considérablement sa perspective. Pascal affirme désormais la prédominance de la Vie sur la Science²⁹⁰. Le héros du roman intime – *alter ego* de Zola –, pessimiste de « fin de siècle » à l'origine, se transforme ainsi en un alchimiste du nouveau siècle.

IX. 1)-b) Clotilde, ou l'incarnation de l'« abnégation »

Après avoir étudié le personnage de Pascal, nous examinons à présent celui de Clotilde. À l'évidence, le modèle de l'héroïne du *Docteur Pascal* est, jusqu'à un certain point, Jeanne Rozerot. Mais il convient de remarquer que Clotilde partage plusieurs points communs avec Pauline dans *La Joie de vivre*. Elles sont en effet toutes deux des héroïnes en pleine santé, intelligentes et généreuses, qui incarnent la notion d'« abnégation », notion clef des dernières œuvres d'Émile Zola.

À l'instar de Pauline, orpheline recueillie chez son oncle Chanteau, Clotilde est recueillie par Pascal après la mort de sa mère. Elle est alors âgée de sept ans. La

²⁸⁹ Les lettres de Zola adressées à Jeanne témoignent que sa double vie, partagée entre son épouse et son amante, finit par le désespérer. Zola craint que la vie recluse que cela lui impose ne nuise à sa jeunesse : « Puis, cela est vrai, je ne suis pas heureux. Ce partage, cette vie double que je suis forcé de vivre, finissent par me désespérer. Aussi, je te prie d'être bonne avec moi et de ne pas m'en vouloir, lorsque les choses ne marchent pas selon mes désirs. J'avais fait le rêve de rendre tout le monde heureux autour de moi, mais je vois bien que cela est impossible, et je suis le premier frappé. » (Lettre à Jeanne Rozerot, 13 juillet 1894, *Lettre à Jeanne Rozerot*, *op. cit.*, p. 150.)

²⁹⁰ Soundouss El Kettani remarque que le rajeunissement de Pascal compense la désillusion du jeune Claude décrite dans *La Confession de Claude*, premier roman autobiographique de Zola : « Le vieux jeune Claude se réincarne dans le jeune vieux Pascal à l'autre bout des *Rougon-Macquart* pour finir de perdre toute illusion épistémologique, une sorte de retour sur terre en vue de mettre un terme à quelque mission inachevée que *La Confession de Claude* aurait amorcée. » (Soundouss El Kettani, « Première version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude* de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 79, 2005, p. 19.)

présence de cette fille « garçon manqué » égaye la maison du savant, isolée de la ville de Plassans. Tantôt têtue, tantôt tendre, elle garde une sorte de coquetterie fine, qui s'épanouira tout naturellement vers l'âge de dix-huit ans. À vingt-cinq ans, son charme féminin – les cheveux blonds, les yeux bleus, la taille élancée et l'exquis profil – séduit peu à peu Pascal, à son insu. Clotilde se passionne pour l'histoire naturelle et acquiert des connaissances sur le mécanisme du corps humain à travers la littérature, notamment sur les secrets concernant les fonctions génitales de l'homme et de la femme. Elle garde pourtant sa pudeur de vierge, comme un « fruit que nulle main n'a touché, sans doute grâce à son attente ignorée et religieuse de l'amour²⁹¹ ». Cette étrange coexistence d'intelligence raisonnable et de pudeur virginale évoque forcément le personnage de Pauline dans *La Joie de vivre*.

Il convient de souligner que le docteur Pascal joue le rôle d'un initiateur pour Clotilde. Celle-ci lui doit toutes ses connaissances. Pourtant elle apprend uniquement à lire et qu'à écrire, car Pascal croit que « les arbres pouss[ent] droit, quand on ne les gê[nent] point²⁹² ». Elle reçoit pourtant une instruction assez vaste en aidant son oncle qui l'emploie comme secrétaire dans ses recherches. Elle s'occupe de classer et de recopier ses notes, ou de corriger ses épreuves. Pascal l'emmène également avec lui dans ses visites aux malades, afin de les encourager. Clotilde appelle Pascal « maître » – appellation « si tendre, d'une soumission si caressante, ce terme de complet abandon dont elle l'appelait pour ne pas employer les mots d'oncle ou de parrain, qu'elle trouvait bêtes²⁹³ ».

Il est intéressant de remarquer que Zola, aussi, joue le rôle de mentor de Jeanne Rozerot. Très tôt orpheline, Jeanne, fille d'un meunier, a reçu peu d'instruction. L'écrivain tire sans doute une joie secrète à faire l'instruction de sa jeune maîtresse et à influencer le développement de son intelligence et de sa sensibilité, comme le montre sa lettre du 29 juillet 1893²⁹⁴. Tout en projetant les secrets de sa vie intime sur la relation

²⁹¹ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 938.

²⁹² *Ibid.*, p. 984.

²⁹³ *Ibid.*, p.920.

²⁹⁴ « J'aurais été si heureux d'être jeune avec toi, de me rajeunir avec ta jeunesse et, au lieu de cela, c'est moi qui te vieillis, qui t'attriste continuellement. Pardonne-moi, je souffre tant, que je suis incorrigible. Mais je vais tâcher d'être gai pour toi. Je me suis amusé à corriger ta lettre. Tu fais de grands progrès. Les deux premières pages n'ont pas de fautes ; et les fautes ensuite sont presque toutes des fautes d'inattention. Songe à copier chaque soir deux pages d'un livre quelconque. Cet hiver, il faudra que je m'occupe de toi. » (Lettre à Jeanne Rozerot, le 29 juillet 1893, à

entre Pascal le maître et Clotilde sa disciple, Zola idéalise son héroïne. Fière et franche, Clotilde n'est pas totalement dépendante de son maître. Loin de là. Elle ose parfois s'opposer aux théories scientifiques de ce dernier.

Tout au début du roman, Pascal confie à Clotilde un travail sur des pastels, qu'il joindra ensuite sous forme de planches à son ouvrage sur une collection de roses trémières. En règle générale, cette dernière copie de manière méticuleuse les fleurs, objets d'étude de son maître, avec « une précision mathématique²⁹⁵ », qui révèle son caractère logique et honnête. Cependant, un brusque élan d'imagination l'incite parfois à peindre des fleurs chimériques :

C'était ainsi parfois, chez elle, des sautes brusques, un besoin de s'échapper en fantaisies folles, au milieu de la plus précise des reproductions. Tout de suite elle se satisfaisait, retombait toujours dans cette floraison extraordinaire, d'une fougue, d'une fantaisie telle que jamais elle ne se répétait, créant des roses au cœur saignant, pleurant des larmes de souffre, des lis pareils à des urnes de cristal, des fleurs même sans forme connue, élargissant des rayons d'astre, laissant flotter des corolles ainsi que des nuées. Ce jour-là, sur la feuille sabrée à grands coups de crayon noir, c'était une pluie d'étoiles pâles, tout un ruissellement de pétales infiniment doux ; tandis que, dans un coin, un épanouissement innomé, un bouton aux chastes voiles, s'ouvrait²⁹⁶.

On retrouve ici les deux tendances contradictoires qui caractérisent la personnalité de Clotilde : d'un côté, un esprit solide qui réclame la vérité humaine, si odieuse soit-elle ; de l'autre, une imagination pleine de liberté, un élan vers l'inconnu et le mystère. Sous l'influence de Martine, la servante, qui la mène à l'église, des instincts mystiques se développent chez Clotilde. Pascal, quant à lui, évite de lui imposer son athéisme tranquille qui vise à nier l'existence de l'inconnu. Cependant, Clotilde est toujours en souffrance, tiraillée entre sa croyance en la science moderne d'une part et en Dieu d'autre part, malgré l'instruction pertinente du docteur. La tolérance de Pascal donne parfois lieu à des conflits entre eux :

Chez elle, la croyance ne se pliait pas à la règle stricte du dogme, le sentiment religieux ne se matérialisait pas dans l'espoir d'un paradis, d'un lieu de délices, où l'on devait retrouver les siens. C'était simplement, en elle, un besoin d'au-delà, une certitude que le vaste monde ne s'arrête point à la sensation, qu'il y a tout un autre monde inconnu, dont il faut tenir compte. Mais sa grand'mère si vieille, cette servante

Saint-Aubin-sur-Mer, *Lettres à Jeanne Rozerot*, op. cit., pp. 109-110.)

²⁹⁵ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 923.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 920-921.

si dévouée, l'ébranlaient, dans sa tendresse inquiète pour son oncle²⁹⁷.

La croyance dévouée de la jeune fille se transforme peu à peu en une foi aveugle. Son intérêt pour les mystères et son inquiétude face à l'inconnu la conduisent à douter continuellement du travail de son maître. Celui-ci regrette de n'avoir pas conduit correctement la vive curiosité intellectuelle de Clotilde en tant que maître rigide : « Toi que j'ai faite, toi qui es mon élève, mon amie, mon autre pensée, à qui j'ai donné un peu de mon cœur et de mon cerveau !²⁹⁸ »

Progressivement, Clotilde manifeste un esprit de révolte contre Pascal pour revendiquer son autonomie :

Son esprit, nourri de science, parlait des vérités prouvées, mais d'un tel bond, qu'elle sautait du coup en plein ciel des légendes. Des médiateurs passaient, des anges, des saints, des souffles surnaturels, modifiant la matière, lui donnant la vie ; ou bien encore ce n'était qu'une même force, l'âme du monde, travaillant à fondre les choses et les êtres en un final baiser d'amour, dans cinquante siècles. Elle en avait fait le compte, disait-elle²⁹⁹.

L'indécision de Clotilde illustre le dilemme auquel elle est confrontée : la contradiction entre une dévotion exaltée et la recherche d'une vérité authentique. La jeune femme souffre de ce tiraillement qui la déchire.

Au chapitre IV, Clotilde se plonge, une nuit de septembre, dans une méditation sous un ciel immense, criblé d'étoiles. L'ambiance paisible de l'admirable nuit l'incite à faire toute une série de confidences à Pascal. Clotilde conteste la croyance de son maître en l'avenir de l'humanité, fondée sur le progrès de la science. Elle a besoin de réaliser immédiatement la félicité universelle, dégagée du doute et de l'inquiétude, par l'intermédiaire de la religion catholique : « Non, non ! toute la connaissance et tout le bonheur en un jour !... La science nous les a promis, et, si elle ne nous les donne pas, elle fait faillite³⁰⁰. » Pascal, quant à lui, insiste sur le fait que l'intelligence humaine permet de constater scientifiquement toutes les lois invariables du monde. Selon lui, la poursuite de la vérité par la science est l'idéal divin de l'homme moderne : « Tout ce qu'on propose, les retours en arrière, les religions mortes, les religions replâtrées, aménagées selon les besoins nouveaux, sont un leurre... Connais donc la vie, aime-la,

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 932.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 934.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 985.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 990.

vis-la telle qu'elle doit être vécue : il n'y a pas d'autre sagesse³⁰¹. »

Il est clair qu'à travers de tels dialogues philosophiques, voire métaphysiques, entre le maître et le disciple, Zola projette ses propres contradictions dont on trouve déjà la trace dans *La Joie de vivre*, dans les dialogues entre Lazare et Cazenove. Pascal et Clotilde admettent tous deux l'existence d'un conflit entre la science et la nature. Le savant essaie d'écarter toutes les illusions et les mystères pour extraire la vérité toute puissante et sereine. Selon lui, la forte volonté de l'homme réalisera une vie supérieure et développée. Clotilde, pour sa part, accepte de faire une place à l'inconnu et refuse l'idée que tout puisse être interprété par la raison. Elle recherche le moyen d'exploiter la frontière existant entre sciences modernes et mysticisme afin de rapprocher ces deux aspects apparemment opposés de la vie.

Influencée par Félicité et Martine, Clotilde finit par rêver de convertir son maître. Inconsciente du caractère cruel de ses exigences, Clotilde presse Pascal de brûler ses dossiers, ses manuscrits et notamment l'histoire des erreurs passées de la famille, pas encore destinée à la publication. Néanmoins, dans la scène de la nuit d'orage située au milieu du roman, et que nous étudierons plus loin, le maître et la disciple finissent par surmonter cette crise décisive. Clotilde, la révoltée, est désormais redevenue la disciple soumise de Pascal. La relation amoureuse qui s'annonce entre eux va les conduire à renouveler complètement leur vision du monde. Détachée de la foi aveugle d'autrefois, Clotilde retrouve la croyance en la vie, à travers son amour pour Pascal. À la différence de Christine dans *L'Œuvre*, qui éprouve un sentiment d'impuissance face au travail artistique de Claude, Clotilde finit par devenir la meilleure assistante des recherches de Pascal, ainsi que sa partenaire³⁰² :

C'était toute cette poussée libre d'un peuple fort et vivace, dont l'œuvre devait conquérir le monde, ces hommes à la virilité jamais éteinte, ces femmes toujours fécondes, cette continuité entêtée et pullulante de la race, au travers des crimes, des adultères, des incestes, des amours hors d'âge et hors de raison. Et son rêve, à lui, devant les vieilles gravures naïves, finissait par prendre une réalité. Abisaïg entrain dans sa triste chambre qu'elle éclairait et qu'elle embaumait, ouvrait ses bras nus, ses

³⁰¹ *Ibid.*, p. 992.

³⁰² À travers l'inversion des valeurs liées à la masculinité et à la féminité, Jurate Kaminskas signale que Zola déconstruit des stéréotypes : « Si pour Clotilde Pascal est le maître, celui qui l'a formée, reconnaissons en même temps qu'au cours du roman Clotilde, d'abord perçue comme l'objet de la passion de Pascal, accède au statut de *sujet* qui, par sa *voix* et ses gestes, l'avertit des dangers de sa prodigalité, de son penchant pour l'excès. » (Jurate Kaminskas, « Le Rapport mère-fille dans quelques romans des *Rougon-Macquart* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 69, 1995, p. 48.)

flancs nus, toute sa nudité divine, pour lui faire le don de sa royale jeunesse.

Ah ! la jeunesse, il en avait une faim dévorante ! Au déclin de sa vie, ce désir passionné de jeunesse était la révolte contre l'âge menaçant, une envie désespérée de revenir en arrière, de recommencer³⁰³.

Le vieux maître majestueux et sa jeune servante dévouée incarnent les sublimes légendes de la Bible, comme Abraham et Agar, Ruth et Booz, ou encore le vieux roi David et Abisaïg, la jeune Sunamite³⁰⁴. Ces références bibliques pourraient témoigner de la vision utopique de l'auteur, qui finit par dépasser le simple dogme naturaliste. La beauté harmonieuse de Clotilde, constituée de son corps élancé et de son esprit équilibré, incarne l'héroïne zolienne à la beauté idéale, digne descendante de ces personnages féminins de ses romans antérieurs, bien en chair et débordantes comme Albine, Désirée ou Pauline.

Notons également le grand nombre de points communs entre Clotilde et Pauline, toutes deux héroïnes virginales : leur instinct maternel, épanoui dans l'amour de la vie. Indifférente aux conventions de la société bourgeoise, Clotilde rêve d'avoir un enfant de Pascal, sans éprouver pour autant le besoin de se marier avec lui. À l'instar de Pauline, elle se désintéresse d'ailleurs des romans contemporains, qui dévalorisent la grossesse des héroïnes en contrariant la fécondité naturelle :

Même, il y avait là une des causes qui la désintéressaient des romans. Elle n'était pas, comme sa mère, une grande liseuse ; l'envolée de son imagination lui suffisait ; et, tout de suite, elle s'ennuyait aux histoires inventées. Mais, surtout, son continuel étonnement, sa continuelle indignation étaient de voir que, dans les romans d'amour, on ne se préoccupait jamais de l'enfant. [...] Cependant, ses études d'histoire naturelle lui avaient montré que le fruit était le souci unique de la nature. Lui seul importait, lui seul devenait le but, toutes les précautions se trouvaient prises pour que la semence ne fût point perdue et que la mère enfantât. [...] C'était malpropre et imbécile³⁰⁵.

Clotilde affirme ainsi que la stérilité volontaire n'est rien de moins qu'un acte malpropre. À cet égard, il serait intéressant d'évoquer un épisode concernant M. Bellombre, voisin célibataire de la Souleiade. Pascal révèle dans le roman une hostilité

³⁰³ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 1049.

³⁰⁴ « Le roi David était vieux, avancé en âge ; on le couvrait de vêtements, et il ne pouvait se réchauffer. Ses serviteurs lui dirent : Que l'on cherche pour mon seigneur le roi une jeune fille vierge ; qu'elle se tienne devant le roi, qu'elle le soigne, et qu'elle couche dans ton sein ; et mon seigneur le roi se réchauffera. On chercha dans tout le territoire d'Israël une fille jeune et belle, et on trouva Abisaïg, la Sunamite, que l'on conduisit auprès du roi. Cette jeune fille était fort belle, Elle soigna le roi, et le servit ; mais le roi ne la connut point. » (Rois I, 1. 1-4.)

³⁰⁵ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, pp. 1086-1087.

instinctive envers ce professeur retiré, satisfait par une vie solitaire et recluse. Il devine que M. Bellombre n'est qu'un égoïste lâche, excluant les femmes et les enfants de son univers et refusant toutes les joies de l'existence. Au contraire, Clotilde apprécie le bonheur paisible de ce maigre vieillard, qui choisit le renoncement à la vie : « Il y a pourtant la joie du renoncement. Renoncer, ne pas vivre, se garder pour le mystère, cela n'a-t-il pas été tout le grand bonheur des saints ?³⁰⁶ »

Néanmoins, cette idée du « renoncement » et celle de l'« abnégation » sont très nettement distinguées chez Zola. Rappelons que l'« abnégation », exprimée à travers Pauline dans *La Joie de vivre*, constitue une charnière esthétique de la vision romanesque de l'auteur. Clotilde finalement se rend compte de la stérilité essentielle de la vie pleine de renoncements de M. Bellombre et découvre la joie de faire le bonheur d'autrui et celui de Pascal en tant que « [s]a servante, [s]on œuvre et [s]on bien³⁰⁷ ». De plus, l'« abnégation » incarnée par Pauline et Clotilde ne renvoie pas à la philosophie de Schopenhauer, qui exige l'affranchissement de la souffrance universelle par l'abolition du vouloir-vivre. Au contraire, l'abnégation chez Clotilde signifie essentiellement l'amour de la vie : « Alors, les bras nus, le cou nu, la gorge nu, elle acheva magnifiquement le festin qu'elle lui donnait, elle lui fit le royal cadeau de son corps³⁰⁸. »

À l'évidence, cet hymne à la fécondité, illustré par la relation entre Pascal et Clotilde, fait allusion à la vie intime de l'auteur. Rappelons qu'à travers sa relation amoureuse avec Jeanne, Zola retrouve sa jeunesse, notamment grâce à la naissance de Denise en septembre 1889 et celle de Jacques en septembre 1891. Le vieil homme et la jeune fille, personnages toujours contrastés dans le cycle des *Rougon-Macquart*, arrivent enfin à entretenir une union harmonieuse et complémentaire. Une fois la sagesse de Pascal et l'abnégation de Clotilde réunies, l'espoir, la santé et la joie – toutes les qualités recherchées si ardemment par Lazare et Pauline dans *La Joie de vivre* – triomphent dans le roman qui clôt la série. Pascal, vieux savant célibataire, savoure ainsi une idylle heureuse, jusqu'au moment où il est ruiné par la fuite de son notaire. Ce caractère illusoire du bonheur triomphant le mènera à une réflexion plus profonde sur

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 963.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 1061.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 1128.

l'avenir de l'humanité- aspect essentiel du roman que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

IX. 2) La symbolique de « l'Arbre généalogique » des Rougon-Macquart

Intéressons nous maintenant à l'œuvre même de Pascal, véritable double de l'auteur, et au thème de « l'Arbre généalogique » des Rougon-Macquart qui dévoile au lecteur la généalogie de la série dans sa totalité. Le fameux dessin de « l'Arbre généalogique » est supervisé par Zola jusqu'à la publication du *Docteur Pascal* en 1893. L'écrivain souhaite en effet que le dessin illustre les quatre générations des Rougon-Macquart et leurs filiations. L'arbre comprend deux branches principales, celle des Rougon du côté gauche et celle des Macquart du côté droit, et sur chaque feuille est brièvement présenté un membre. Il sera intéressant d'examiner la relation entre « l'Arbre généalogique » élaboré par Zola et celui élaboré par le docteur Pascal dans le dernier volume de la série. Selon l'expression de l'auteur, les documents que Pascal réunit sur sa famille jouent un rôle important pour constituer « le pivot même de l'œuvre³⁰⁹ ».

À l'évidence, le thème de la famille est fondamental tout au long de la série comme le montre le sous-titre choisi par Zola : « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». Le romancier vise à décrire de façon synthétique l'histoire d'une époque précise à travers une succession de drames familiaux. L'image de l'arbre, qui résume la série, joue donc un rôle extrêmement important dans les dossiers préparatoires ainsi que dans le récit du *Docteur Pascal*. À ce propos, nous tenterons d'éclaircir l'importance que Zola accorde à la métaphore végétale pour figurer le mouvement du cycle de la vie et de la mort.

³⁰⁹ Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 25 janvier 1893, *Corr.*, t. VII, p. 358.

IX. 2)-a) La lecture de l'arbre : la mise en abyme des volumes de la série

Comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, « l'Arbre généalogique » des Rougon-Macquart symbolise la relation entre les trente-deux membres de la famille et la malédiction de la transmission héréditaire. Parmi les livres de physiologie de l'époque consultés par Zola pour y chercher son inspiration, l'ouvrage du Docteur Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1847-1850), exercera une influence énorme sur la préparation de la série. L'auteur y trouve désormais une voie originale pour exploiter la vision romanesque du naturalisme.

Il est non moins intéressant de considérer diverses versions de l'arbre généalogique pour faire apparaître la dynamique de la création romanesque zolienne. Une première version de l'arbre est esquissée entre la fin de l'année 1868 et le début de l'année 1869³¹⁰. La deuxième a été remise à l'éditeur Lacroix en 1869³¹¹. Zola n'a voulu la communiquer à personne afin d'éviter de déflorer les romans postérieurs. La troisième version, dessinée par le peintre Félix Régamey, apparaît pourtant pour la première fois, en tête de l'édition d'*Une page d'amour*, sorti chez Charpentier, le 20 avril 1878³¹². Le *Journal* des Goncourt, daté du 30 mars 1878, témoigne du perfectionnisme de Zola qui exige une image illustrant minutieusement la fatalité d'une irrigation du sang malsain au sein de toute famille³¹³. Tout en suivant strictement et régulièrement ce tableau, Zola supprime volontairement des renseignements trop précis qui pourraient nuire à l'intérêt des douze romans qui succéderont à *Une page d'amour*. Cette publication de l'arbre vise à répondre à ses détracteurs et à montrer la cohérence interne du schéma conçu en

³¹⁰ Voir Ms. N.A.F. 10.345, f° 130.

³¹¹ Voir *RM*, t. V, « L'Appendice », pp. 1778-1779.

³¹² Voir *RM*, t. II, « L'Appendice ». (Annexe, Fig. 14.)

³¹³ « Je n'ai jamais vu un homme plus exigeant ; moins satisfait de l'énormité de sa fortune que le nommé Zola. Charpentier me racontait qu'il avait passé tout un dîner à se plaindre, à geindre, à grogner, lorsqu'il lui apprenait qu'il faisait un tirage à 15 000 de sa *Page d'amour*. Pendant ce, on apporte l'arbre généalogique des Rougon par Régamey. Ç'a été terrible, à ce qu'il paraît, la confection de cet arbre, et sans pouvoir jamais contenter Zola, se plaignant d'une branche un peu plus haute que l'autre et disant, sur un ton presque larmoyant, qu'on ne faisait jamais ce qu'il voulait. » (Les Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, t. II, pp. 772-773.)

1868. La lettre de Zola, adressée à Yves Guyot, éditeur d'*Une page d'amour*, écrite en janvier 1878, démontre clairement le caractère essentiel de cet arbre :

Je désire une seule chose, c'est qu'une fois pour toutes il démontre que les romans publiés par moi depuis bientôt neuf ans dépendent d'un vaste ensemble, dont le plan a été arrêté d'un coup et à l'avance, et que l'on doit par conséquent, tout en jugeant chaque roman à part, tenir compte de la place harmonique qu'il occupe dans cet ensemble. On se prononcera dès lors sur mon œuvre plus justement et plus largement³¹⁴.

Dans cette lettre, Zola révèle que, dans l'univers romanesque de la série, ce tableau est dressé par Pascal Rougon ; et, en même temps, « qu'il sera publié dans le dernier roman, dont ce médecin doit être le personnage central³¹⁵ ». Comme il l'avait planifié, c'est le savant de la famille qui éclairera les lois mystérieuses de la parenté et qui complètera l'arbre généalogique par ses commentaires dans *Le Docteur Pascal*.

Il convient de remarquer que, si Zola avait bien esquissé en 1868 la trame générale de sa fresque, il a abandonné à mi-chemin quelques projets initiaux pour en inventer de nouveaux. Au moment de la rédaction de *La Bête humaine* en 1889, le romancier est conduit à apporter une modification importante au dessin. Le personnage central de ce roman sur les chemins de fer n'est plus Etienne Lantier, héros de *Germinal* – roman sur la mine. Zola invente un nouveau rameau de l'arbre généalogique, créé pour la circonstance, Jacques Lantier³¹⁶. Ainsi, l'évolution de l'arbre témoigne que la création zolienne n'est pas une simple application de projets déterminés à l'avance.

Dans une entrevue, parue dans *Le Gaulois* le 26 novembre 1892, Zola annonce enfin la parution de l'arbre généalogique intégral dans *Le Docteur Pascal*. L'auteur y souligne que son intérêt pour l'hérédité remonte aux années 1860, à l'époque de la publication de *Thérèse Raquin* et de *Madeleine Férat*³¹⁷. Les consignes données par Zola dans son « Plan détaillé » du *Docteur Pascal* nous révèlent la façon dont l'auteur a

³¹⁴ Lettre à Yves Guyot, début janvier 1878, *Corr.*, t. III, p. 157.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

³¹⁶ Ms. N.A.F. 10.274, f° 581.

³¹⁷ « Je reproduirai, ainsi, l'arbre généalogique des Rougon-Macquart dans son entier, augmenté des membres de la famille qu'il m'a fallu ajouter au cours de mon œuvre. [...] La vérité est que je l'ai établi en 1868, il y a juste vingt-quatre ans. À cette époque, j'étais fort épris de la question de l'hérédité que j'avais déjà traitée, à deux reprises, dans *Thérèse Raquin*, et surtout dans *Madeleine Férat*, où j'étudiais un cas d'hérédité très curieux : un enfant né du mariage d'une femme avec son deuxième amant et ressemblant au premier. » (« Le Prochain livre de M. Émile Zola », *Le Gaulois*, 26 novembre 1892, in *Entretiens avec Zola*, *op. cit.*, p. 106.)

conçu ce résumé de la série :

Il faut bien remarquer les grandes divisions de la série : les origines « la Fortune des Rougon », point de départ, et le point d'arrivée, le Docteur Pascal. [...] – Donner à chaque livre sa place et son rôle. Le résumé en très peu de mots, mais dans une belle emballée, et avec sa signification philosophique. [...] – Je ne pourrai sans doute garder l'ordre de publication des romans, mais je suivrai plutôt l'arbre, et je ferai des classifications, s'il le faut, celles que j'ai indiquées plus haut. Je viens de remarquer que cela était excellent, d'aller de gauche à droite dans l'arbre, et que cela me donnait presque un ordre. – Maintenant. Il faudra se reporter à la préface de « la Fortune des Rougon », pour avoir la signification totale de la série : cette race, en marche à travers le corps social, en quête de la jouissance³¹⁸.

C'est ainsi que Zola annote et complète plusieurs fois cet arbre généalogique, afin d'établir une version définitive au cours de l'année 1892. En effet, les dossiers préparatoires du *Docteur Pascal* sont constitués non pas de documentations méticuleuses renseignant sur un milieu précis, mais de l'évocation des personnages centraux et des drames des volumes précédents. L'auteur consacre une trentaine de pages aux fiches des membres de la famille, indiquant leur âge, leur parenté et leurs rôles sociaux, mentionnant même dans ces fiches « l'enfant inconnu » de Pascal et de Clotilde.

La famille Rougon-Macquart doit remplir deux objectifs fondamentaux aux yeux de l'auteur : elle doit essaimer dans toutes les classes sociales et se procréer en nombre. Signalons qu'Adélaïde Fouque, « Tante Dide », se situe à la racine de l'arbre sous l'écorce duquel circule une sève morbide. À travers la saga familiale des Rougon-Macquart, Zola vise à montrer comment une lésion héréditaire survenue chez un ancêtre peut se manifester sous différentes formes chez les descendants ; il s'agit de l'hérédité directe, de l'atavisme, ou de l'hérédité remontant à plusieurs générations. L'arbre s'agrandit progressivement avec l'apparition des personnages féminins, qui donnent souvent naissance à des enfants à la santé fragile, principalement en raison de différentes maladies héréditaires. Il est intéressant de constater ainsi que les tentatives des héros ambitionnant d'engendrer un digne successeur échoueront presque systématiquement à cause de l'échec du mariage, de la stérilité de l'épouse, ou de la

³¹⁸ Le dossier Bodmer, f^{os} 100-101. Une partie du dossier préparatoire du *Docteur Pascal*, donnée par Zola à Jacques Van Santen Kolff en mai 1893, est maintenant conservée à la Bibliothèque Bodmer, à Coligny. Voir *Le Docteur Pascal*, édition d'Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1993, pp. 461-462.

mort prématurée de l'enfant.

Le cinquième chapitre du *Docteur Pascal* joue le rôle de dernier maillon fermant la chaîne des dix-neuf volumes précédents. Au cours d'une nuit d'orage, le docteur Pascal surprend Clotilde en train d'essayer de lui dérober ses manuscrits. Tirailé entre l'affection pour sa disciple et l'attachement à ses études scientifiques, Pascal lui montre enfin l'arbre généalogique, secrètement conservé à part des dossiers de l'armoire, dans son secrétaire. Il s'agit d'une grande feuille de papier jaunie, sur laquelle est dessiné un arbre symbolique, dont les trois branches la légitime et deux illégitimes – se subdivisent en cinq rangées de larges feuilles. Pascal explique chaque feuille des rameaux, contenant une biographie et un cas héréditaire, en le rattachant à l'ensemble. Clotilde lui passe ensuite un à un, tous les dossiers sur la famille, feuilletés et reclassés. Pascal se met à lui raconter toutes les histoires abominables des membres de la famille, qui ont envahi toutes les couches sociales, emportés par l'impulsion de leurs appétits et de leurs instincts.

Cette scène du dévoilement de ces anciens et terribles événements survenus dans la famille est rendue encore plus dramatique par le bruit de la foudre qui s'abat non loin du domicile du savant. Saisi du désir de convaincre la jeune fille de la validité de ses découvertes, Pascal l'initie à la science des distributions héréditaires, malédictions transmises de part en part – la part du père et celle de la mère – et de génération en génération. À travers son discours enflammé, les personnages et les situations des œuvres antérieures de la série sont évoqués dans ce roman « en gigogne »³¹⁹.

Pascal précise les origines de la famille, du groupe qu'il étudie, en indiquant la filiation et l'âge de chaque personnage. Prenons par exemple le résumé de *La Joie de vivre*, dont l'intrigue s'achève par le suicide de Véronique, la bonne. Pascal, porte-parole de Zola, évoque clairement la lutte de Pauline contre la douleur thème essentiellement lié au drame du *Docteur Pascal* :

« De cette mère naissait la plus saine, la plus humaine des filles, Pauline Quenu, la

³¹⁹ « Par un curieux avatar, les œuvres antérieures ont fait l'objet d'une opération chirurgicale qui en extrait les personnages et les situations pour les réinsérer dans un roman-gigogne les résumant toutes. » (Henri Mitterand, Préface au *Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 44.)

pondérée, la raisonnable, la vierge qui savait et qui acceptait la vie, d'une telle passion dans son amour des autres, que, malgré la révolte de sa puberté féconde, elle donnait à une amie son fiancé Lazare, puis sauvait l'enfant du ménage désuni, devenait sa mère véritable, toujours sacrifiée, ruinée, triomphante et gaie, dans son coin de monotone solitude, en face de la grande mer, parmi tout un petit monde de souffrants qui hurlaient leur douleur et ne voulaient pas mourir³²⁰. »

Tout en retraçant brièvement l'histoire de Pauline, héroïne courageuse qui se sacrifie pour le bonheur des siens, Pascal fait quelques remarques significatives à propos du destin ultérieur de la famille Chanteau :

« Pauline Quenu était toujours à Bonneville, à l'autre bout de la France, en face du vaste océan, seule désormais avec le petit Paul, depuis la mort de l'oncle Chanteau, résolue à ne pas se marier, à se donner toute au fils de son cousin Lazare, devenu veuf, parti en Amérique pour faire fortune³²¹. »

Selon Pascal, la mort de l'oncle Chanteau et celle de Louise— épouse de Lazare, semblent mettre un terme au cycle infernal et monotone du cadre romanesque, permettant à Lazare de quitter enfin le village de Bonneville et de se défaire ainsi de son pessimisme radical. Néanmoins, le docteur répond de manière évasive en ce qui concerne l'avenir de Pauline et du petit Paul afin d'éviter de sceller définitivement leur destin.

Pascal s'intéresse également aux enfants de Gervaise Macquart, à savoir Claude, Etienne, Nana et Jacques. Ils représentent respectivement le génie, le révolté, la prostituée et le meurtrier, tandis que Pauline, leur cousine germaine, incarne l'honnêteté et l'abnégation suprêmes. La description de Claude conduit le docteur à faire la réflexion suivante sur le caractère inévitable de sa stérilité artistique qu'il explique par l'existence d'une lésion héréditaire :

« Son aîné, Claude, avait le douloureux génie d'un grand peintre déséquilibré, la folie impuissante du chef-d'œuvre qu'il sentait en lui, sans que ses doigts désobéissants pussent l'en faire de l'œuvre, adorant la femme, sacrifiant sa femme Christine, si aimante, si aimée un instant, à la femme créée, qu'il voyait divine et que son pinceau ne pouvait dresser dans sa nudité souveraine, passion dévorante de l'enfantement, besoin insatiable de la création, d'une détresse si affreuse, quand on ne peut le satisfaire, qu'il avait fini par se pendre³²². »

La filiation des Rougon-Macquart se caractérise, en effet, par son étrange hétérogénéité,

³²⁰ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 1012.

³²¹ *Ibid.*, p. 1017.

³²² *Ibid.*, p. 1012.

mélange de fous, de criminels et de grands hommes : « Des cellules avortent, d'autres prennent leur place, et l'on a un coquin ou un fou furieux, à la place d'un homme de génie ou d'un simple honnête homme³²³. »

Cette scène cruciale d'initiation scientifique sur les lois de l'hérédité nous présente clairement la « lecture duelle » de Pascal-Zola, selon l'expression de Joëlle Gleize³²⁴. Le discours de Pascal, lisant ses manuscrits, s'identifie peu à peu à la voix de Zola lui-même, dévoilant enfin les secrets de la généalogie de son travail créateur. Ainsi, Pascal tente de corriger certains préjugés de Clotilde vis-à-vis de ses recherches, comme si l'auteur voulait persuader ses lecteurs. La saga familiale des Rougon-Macquart s'étend du coup d'État du 2 décembre 1851 à la Commune de mars-mai 1871. Pascal assimile le déclin de sa famille à celui de la France, en convalescence après la capitulation de Sedan en 1870 et l'effondrement du Second Empire. Le docteur, porte-parole de Zola, ose dévoiler la pourriture et les plaies de l'humanité, en prédisant la crise morale de la fin du XIX^e siècle.

L'auteur peint de la sorte l'immense fresque de la tragi-comédie familiale, comparable à « la Genèse même des familles, des sociétés et du monde³²⁵ ». Tous les thèmes de la série y sont rassemblés et réfléchis par l'intermédiaire du docteur Pascal :

« Il y a des études sociales, le petit et le grand commerce, la prostitution, le crime, la terre, l'argent, la bourgeoisie, le peuple, celui qui se pourrit dans le cloaque des faubourgs, celui qui se révolte dans les grands centres industriels, toute cette poussée croissante du socialisme souverain, gros de l'enfantement du nouveau siècle... Il y a de simples études humaines, des pages intimes, des histoires d'amour, la lutte des intelligences et des cœurs contre la nature injuste, l'écrasement de ceux qui crient sous leur tâche trop haute, le cri de la bonté qui s'immole, victorieuse de la douleur... Il y a de la fantaisie, l'envolée de l'imagination hors du réel, des jardins immenses, fleuris en toutes saisons, des cathédrales aux fines aiguilles précieusement ouvragées, des contes merveilleux tombés du paradis, des tendresses idéales remontées au ciel dans un baiser... Il y a de tout, de l'excellent et du pire, du vulgaire et du sublime, les fleurs, la boue, les sanglots, les rires, le torrent même de la vie charriant sans fin

³²³ *Ibid.*, p. 1019.

³²⁴ « Facteur essentiel de la cohérence narrative de ce roman, cette scène de lecture est également le lieu où se réfléchit la totalité des *Rougon-Macquart*, leur contenu narratif mais aussi leur écriture et leur lecture. C'est là un des plus importants exemples de mise en abyme zolienne, où le roman intègre l'ensemble romanesque auquel il participe sous la forme d'un résumé de chacun des romans. Forme de mise en abyme qui permet de donner une interprétation unique et normative. Tenant lieu de préface, ou plus exactement de postface, elle délègue au personnage du docteur un discours d'auto-justification. » (Joëlle Gleize, *Le Double Miroir. Le Livre dans les Livres de Stendhal à Proust*, Hachette, 1992, pp. 46-47.)

³²⁵ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 1008.

l'humanité !³²⁶ »

Étourdie par le torrent de paroles de son maître et par ce dévoilement brutal de tous les secrets familiaux – cette « terrible leçon de vie » – Clotilde reste immobile, incapable de critiquer cette énorme étude héréditaire :

Le torrent fangeux avait roulé devant elle, pendant près de trois heures, et c'était la pire des révélations, la brusque et terrible vérité sur les siens, les êtres chers, ceux qu'elle devait aimer : son père grandi dans les crimes de l'argent, son frère incestueux, sa grand-mère sans scrupules, couverte du sang des justes, les autres presque tous tarés, des ivrognes, des vicieux, des meurtriers, la monstrueuse floraison de l'arbre humain. [...] Et, sous l'excès même de ce qu'il lui apprenait, elle restait ébranlée, aveuglée de cette trop vive lumière, mais le comprenant enfin, s'avouant qu'il tentait là une œuvre immense³²⁷.

Clotilde est cependant frappée par la froide analyse du savant sur ses parents et son frère. Elle se soumet enfin à l'autorité de son maître et à l'abominable vérité de l'hérédité familiale qui renouvelle alors sa vision du monde. Face à la fougue intellectuelle de Pascal, Clotilde ne peut s'empêcher pourtant de remarquer l'absence de sa propre biographie dans les dossiers :

« Eh ! bien reprit-elle, et toi, maître ? »

Cette fois, il n'eut pas une hésitation, il cria :

« Oh ! moi, à quoi bon parler de moi ? je n'en suis pas, de la famille ! [...] Ma mère me l'a répété assez souvent, que je n'en étais pas, qu'elle ne savait pas d'où je pouvais bien venir ! [...] M'as-tu jamais entendu appeler Pascal Rougon, dans la ville ? Non ! le monde a toujours dit le docteur Pascal, tout court. C'est que je suis à part... Et ce n'est guère tendre peut-être, mais j'en suis ravi, car il y a vraiment des hérédités trop lourdes à porter. J'ai beau les aimer tous, mon cœur n'en bat pas moins d'allégresse, lorsque je me sens autre, différent, sans communauté aucune. N'en être pas, n'en être pas, mon Dieu ! »³²⁸

Pascal insiste ainsi sur le fait que le peuple de Plassans le nomme simplement « Monsieur Pascal », supprimant ainsi par instinct le nom et l'appartenance familiale qu'implique ce nom. Le savant croit ainsi fermement qu'il est le seul être de la famille à avoir été préservé des folies et des tares qui affligent toute sa parenté. Le refus du nom de famille par Pascal exprime clairement l'autonomie qu'il revendique, l'indépendance de l'observateur neutre placé hors de tout cadre familial et de toute généalogie.

Il est à noter que Pascal, tout comme Claude dans *L'Œuvre*, considère ses dossiers

³²⁶ *Ibid.*, pp. 1015-1016.

³²⁷ *Ibid.*, p. 1022.

³²⁸ *Ibid.*, p. 1021.

comme une sorte de progéniture : « Les découvertes qu'il a faites, les manuscrits qu'il compte laisser, c'est son orgueil, ce sont des êtres, du sang à lui, des enfants, et en les détruisant, en les brûlant, on brûlerait de sa chair³²⁹. » À l'évidence, le savant considère son travail, non pas comme une simple documentation méticuleuse, mais comme un travail créatif, issu d'une méditation philosophique sur les lois universelles. Cet attachement particulier de Pascal pour ses études scientifiques nous renvoie à la douleur de la gestation de l'œuvre de Claude, ainsi qu'à la perpétuelle création des *Rougon-Macquart* par cet écrivain infatigable qu'est Zola.

IX. 2)-b) D'Adélaïde à Charles : l'observation de la mort par Pascal

Comme nous l'avons vu plus haut, tout au long de la série des *Rougon-Macquart*, Zola reprend à maintes reprises une scène de maladie arrivant au point culminant de l'intrigue afin de mettre en évidence la fatalité du mal héréditaire. Dans *Le Docteur Pascal*, après la lecture de ses dossiers à Clotilde, Pascal doit assister à la mort de trois membres de la famille : Antoine Macquart, Charles Saccard et Adélaïde Fouque. Zola réunit ainsi de façon allusive les trois représentants de la famille aux Tulettes, représentants qui résument toute l'évolution de cette humanité.

La scène de la combustion spontanée d'Antoine Macquart, située au chapitre IX, est l'une des morts les plus terribles et les plus symboliques de l'univers romanesque des *Rougon-Macquart*. Ce personnage récurrent de la série, deuxième fils d'Adélaïde Fouque et père de Gervaise, incarne la rancune sournoise de la branche bâtarde de Macquart envers la branche légitime des Rougon. Lors du déclenchement du coup d'État de décembre 1851, Antoine est au courant de toutes les manœuvres de Pierre et Félicité Rougon, devenus finalement les maîtres de Plassans dans *La Fortune des Rougon*. Cet ivrogne ricanant, éloigné de la ville par Pierre, entretient une relation particulièrement tendue avec Félicité, qui le considère comme la honte de la famille dans *La Conquête de Plassans*.

³²⁹ *Ibid.*, pp. 995-996.

Dans *Le Docteur Pascal*, Antoine Macquart, alors âgé de quatre-vingt-quatre ans et appelé « l'oncle Macquart » par Pascal, se retire dans une bastide aux Tulettes. Félicité est outrée de voir cet ivrogne fainéant et autrefois bandit légendaire, toujours en vie. Macquart, qui sait que Félicité attend impatiemment sa mort, se fait une joie de mettre en avant son insolente santé. Mais, à la vue de son visage embrasé et de son souffle exhalant des vapeurs d'alcool, Pascal ne peut s'empêcher de ressentir une certaine angoisse pour la santé de son oncle : « Voyez-vous, je ne crains qu'une chose, c'est qu'un jour, en allumant votre pipe, vous ne vous allumiez vous-même, ainsi qu'un bol de punch³³⁰. »

Prémonitoire, la crainte de Pascal anticipe sur la sérieuse crise d'alcoolisme qui saisit Macquart un beau jour de juillet. Le vieillard, complètement ivre, s'endort en fumant sa pipe, laissant ainsi « la petite flamme bleue³³¹ » le dévorer vivant. Cette combustion spontanée, à laquelle Félicité assiste en silence, détruit la chair de Macquart, totalement imbibée d'eau-de-vie comme une éponge :

D'abord, Félicité crut que c'était du linge, le caleçon, la chemise, qui brûlait. Mais le doute n'était pas permis, elle voyait bien la chair à nu, et la petite flamme s'en échappait, légère, dansante, telle qu'une flamme errante, à la surface d'un vase d'alcool enflammé. Elle n'était encore guère plus haute qu'une flamme de veilleuse, d'une douceur muette, si instable, que le moindre frisson de l'air la déplaçait. Mais elle grandissait, s'élargissait rapidement, et la peau se fendait, et la graisse commençait à se fondre.

Maintenant, la graisse suintait par les gerçures de la peau, activant la flamme qui gagnait le ventre. Et Félicité comprit que l'oncle s'allumait là, comme une éponge, imbibée d'eau-de-vie. Lui-même en était saturé depuis des ans, de la plus forte, de la plus inflammable. Il flamberait sans doute tout à l'heure, des pieds à la tête³³².

Félicité se retrouve ainsi débarrassée de Macquart, le témoin gênant des histoires sanglantes de la famille, en laissant son corps brûler. Pascal, de visite le lendemain du drame, constate qu'il ne reste rien de son oncle :

Qu'était devenu l'oncle ? Où donc pouvait-il être passé ? Et, devant la chaise, il n'y avait, sur le carreau, taché d'une mare de graisse, qu'un petit tas de cendre, à côté duquel gisait la pipe, une pipe noire, qui ne s'était pas même cassée en tombant. Tout l'oncle était là, dans cette poignée de cendre fine, et il était aussi dans la nuée rousse qui s'en allait par la fenêtre ouverte, dans la couche de suie qui avait tapissé la cuisine entière, un horrible suint de chair envolée, enveloppant tout, gras et infect sous le

³³⁰ *Ibid.*, p. 970.

³³¹ *Ibid.*, p. 1092.

³³² *Ibid.*, pp. 1092-1093.

doigt³³³.

Cette mort terrible frappe le docteur qui, remis de sa première stupeur, reste fasciné par l'aspect sublime de cette disparition : « Et le voilà qui meurt royalement, comme le prince des ivrognes, flambant de lui-même, se consumant dans le bûcher embrasé de son propre corps !³³⁴ »

La combustion spontanée de Macquart fait allusion aux autres scènes d'incendies décrites dans la série : la maison des Mouret mise à feu à la fin de *La Conquête de Plassans*, le flamboiement de l'écurie de Vandeuves dans *Nana*, ou bien la ferme à la Borderie incendiée à la fin de *La Terre*. Tout au long de la série, le feu fonctionne comme le signe de la catharsis, qui rend au néant tous les vices abominables de l'humanité chez Zola. Selon Gaston Bachelard, la combustion spontanée de Macquart symbolise le dynamisme de l'apothéose dans l'imagination de Zola³³⁵. Cet anéantissement du corps de Macquart, rongé par l'alcool et désignant Félicité comme la principale coupable, annonce du même coup les morts imminentes de Charles et d'Adélaïde, les deux autres tares de la famille, ainsi que le terrible autodafé des manuscrits de Pascal, décrit à la fin du roman.

Comme nous l'avons déjà montré, Adélaïde Fouque, mère et aïeule de la famille, représente la souche de l'arbre généalogique, qui donne naissance à trois branches distinctes. Née en 1768, elle donne d'abord naissance à la branche légitime issue de son mariage, par Pierre Rougon, et ensuite aux deux branches bâtardes, par Ursule et Antoine Macquart, issues de sa relation avec le contrebandier Macquart. Tout comme le docteur Pascal, toujours appelé par son prénom, Adélaïde Fouque est désignée uniquement par un diminutif, qui n'évoque aucun lien parental : Tante Dide. Comme son père meurt fou, Adélaïde devient orpheline à l'âge de dix-huit ans³³⁶. Mais l'origine

³³³ *Ibid.*, p. 1096.

³³⁴ *Ibid.*, p. 1097.

³³⁵ « Comment mieux avouer que c'est dans l'inconscient le plus intime qu'on trouve l'inspiration des flammes ardentes qui peuvent, du dedans, consumer un corps vivant ? » (Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 165.)

³³⁶ « Toute l'onomastique zolienne, en ce qu'elle a la forme d'une patronymie, repose, en définitive, sur le Nom blanc du Père. [...] L'arbre généalogique des Rougon-Macquart est un arbre sans racine. Ce qui se transmet héréditairement à tous les membres de la famille, c'est un peu de cette blancheur

de cette faille héréditaire est voilée par l'auteur tout au long de la série.

L'arbre généalogique élaboré par Zola dans les dossiers préparatoires du *Docteur Pascal* nous donne pourtant quelques éclaircissements sur l'origine mystérieuse de la famille ; on trouve ainsi une remarque intéressante de l'auteur, notée à côté d'une feuille d'Adélaïde : « l'inconnu derrière elle³³⁷ ». Plus curieusement encore, dans les notes intitulées les « Généralités sur l'arbre », Zola fait allusion à la présence d'Adam, premier Homme dans *La Genèse*, à l'origine de la famille³³⁸. Cette référence biblique témoigne que Zola, romancier naturaliste, assimile la famille Rougon-Macquart à l'humanité entière, dont l'origine remonte à un ancêtre unique et inconnu. La preuve en est que Pascal croit fermement que « tout arbre généalogique a des racines qui plongent dans l'humanité jusqu'au premier homme³³⁹ ».

Dès *La Fortune des Rougon*, premier volume de la série, le maigre corps d'Adélaïde est détraqué par des accidents nerveux périodiques manifestations de la première lésion organique de la famille – qui dévorent peu à peu sa passion charnelle. On apprend en outre que son amant, le contrebandier Macquart, a été fusillé à la frontière par un douanier alors qu'il introduisait frauduleusement de la marchandise. Les troubles hystériques d'Adélaïde, aggravés par cette tragédie, la jettent dans des convulsions terribles. Retombée en enfance à l'âge de quarante-deux ans, elle vieillit dans une existence quasi monacale. Elle recueille alors son petit-fils Silvère Mouret, qui l'appelle Tante Dide, et le soigne avec une tendresse maternelle. La physionomie de cette vieillarde, séchée comme un arbre tordu, personnifie à merveille « l'Arbre généalogique » des Rougon-Macquart : « Le visage convulsé, les yeux horriblement ouverts, les mains retournées et tordues, elle s'allongeait dans ses jupes, qui dessinaient en lignes sèches les maigreurs de ses membres³⁴⁰. »

Lors du coup d'État de 1851, Silvère est fusillé par un gendarme sous les yeux d'Adélaïde, et meurt en victime des conflits féroces qui déchirent les membres de la

inaugurale. » (Philippe Bonnefis, « Intérieurs naturalistes », in *Intime, intimité, intimisme, op. cit.*, p. 185.)

³³⁷ Ms. N.A.F. 10.290, f° 172. Voir Annexe, Fig. 15.

³³⁸ « Tante Dide est la souche, mais au dessus d'elle toute l'humanité ancienne. Rien ne commence, un matrice d'hérédité, car il faudrait remonter jusqu'à Adam. Les facteurs inconnus, au dessus de Tante Dide – Et rien ne finit, la suite après les enfants que je donne comme les derniers rejets. » (Ms. N.A.F. 10.290, f° 178.)

³³⁹ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 947.

³⁴⁰ *La Fortune des Rougon, RM*, t. I, p. 297.

famille entre eux. Cet événement choquant, qui lui remémore de façon cruelle la mort terrible du contrebandier Macquart, achève d'entraîner son être dans une lente décomposition. À la fin du roman, une crise de folie décisive conduit Adélaïde à dénoncer violemment ses fils criminels :

« Oh ! le gendarme ! » dit-elle, étranglant [...].

Pascal fixait un regard pénétrant sur la folle, sur son père, sur son oncle ; l'égoïsme du savant l'emportait ; il étudiait cette mère et ces fils, avec l'attention d'un naturaliste surprenant les métamorphoses d'un insecte. Et il songeait à ces poussées d'une famille, d'une souche qui jette des branches diverses, et dont la sève âcre charrie les mêmes germes dans les tiges les plus lointaines, différemment tordues, selon les milieux d'ombre et de soleil. Il crut entrevoir un instant, comme au milieu d'un éclair, l'avenir des Rougon-Macquart, une meute d'appétits lâchés et assouvis, dans un flamboiement d'or et de sang³⁴¹.

Ce paroxysme saisissant du délire de Tante Dide, qui se déroule sous le regard du docteur Pascal, annonce de façon symbolique toutes les tragédies sanglantes des Rougon-Macquart, programmées par l'auteur pour les volumes suivants de la série. Pascal est ainsi convaincu de la circulation du sang empoisonné dans le corps de tous ses descendants. Adélaïde est enfin enfermée dans la maison d'aliénés. L'Asile des Tulettes devient ainsi un lieu maléfique et menaçant pour les Rougon-Macquart à cause de la présence permanente de cette folle oubliée par le temps et par la mort.

Dans *Le Docteur Pascal*, Adélaïde a cent quatre ans et vit dans le renoncement absolu à la vie. Son corps devient un véritable squelette desséché, comparable à « un arbre séculaire dont il ne reste que l'écorce³⁴² ». Rien dans son visage immobile, hormis ses yeux vides et clairs, ne témoigne de la présence de la vie. Félicité est stupéfaite par la longévité excessive, malgré sa sénilité fatale et son atrophie musculaire, de cette démente oubliée. Elle aspire à enterrer un jour « ce témoin gênant du passé, ce spectre de l'attente et de l'expiation, qui évoquait, vivantes, les abominations de la famille³⁴³ ». Selon l'expression de Jean-Louis Cabanès, Adélaïde Fouque, dont la physionomie révèle l'histoire de la famille, est une véritable « archive » des Rougon-Macquart³⁴⁴.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 300-301.

³⁴² *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 973.

³⁴³ *Ibid.*, pp. 1089-1090.

³⁴⁴ « Ayant perdu quasiment toute mémoire, elle est pourtant une sorte de monument qui en appelle, du fait de sa seule permanence, aux souvenirs des autres personnages qui l'observent. Il leur suffit, en effet, de regarder cette vieille femme pour qu'ils se représentent une grande partie de l'histoire des Rougon : Dide est une archive. » (Jean-Louis Cabanès, Introduction au *Docteur Pascal*, Le Livre

Prenons le temps d'évoquer ici la scène symbolique de rencontre entre Adélaïde Fouque, la souche commune, et Charles Saccard, le dernier rejeton des Rougon-Macquart, scène décrite au chapitre III. À l'instar de son père Maxime, Charles est, dès l'âge de quinze ans, un enfant débile et vicieux. Sa mère et Félicité favorisent pourtant chez lui le développement de certains défauts, en flattant son air royal et élégant, caractérisé par une chevelure blonde couronnant une figure délicate. La beauté morbide et les yeux clairs et vides de l'enfant, qui évoquent inmanquablement le visage inerte d'Adélaïde, inquiètent cependant sa famille. Renvoyé du collège dès les premiers mois en raison de ses habitudes vicieuses, Charles se rend alors fréquemment chez Félicité, où se trouvent plein de jouets. Cette dernière souffre de voir cet être frêle et épuisé, dernier rejeton de sa lignée, et le pare comme un « petit dauphin efféminé d'une antique race déchue³⁴⁵ ». De santé fragile, l'enfant souffre notamment d'hémorragies, déclenchées au moindre choc, à la moindre stimulation : « C'était surtout des saignements de nez, si brusques, si abondants, qu'on n'osait pas le laisser seul, dans la crainte que tout le sang de ses veines ne coulât³⁴⁶. »

Antoine Macquart mène souvent Charles à l'Asile des Tulettes où ce dernier passe l'après-midi à découper des images de soldats ou de rois, en compagnie de la vieille Adélaïde. Pascal est frappé par la ressemblance extraordinaire de Charles avec Tante Dide, sa trisaïeule. Le docteur reconnaît immédiatement en eux un cas héréditaire très rare – l'hérédité faisant retour en sautant trois générations :

Alors, ce fut, pour Pascal, une émotion extraordinaire. [...] C'était que, devant ses yeux, s'évoquait toute la lignée, la branche légitime et la branche bâtarde, qui avaient poussé de ce tronc, lésé déjà par la névrose. Les cinq générations étaient là en présence, les Rougon et les Macquart, Adélaïde Fouque à la racine, puis le vieux bandit d'oncle, puis lui-même, puis Clotilde et Maxime, et enfin Charles. Félicité comblait la place de son mari mort. Il n'y avait pas de lacune, la chaîne se déroulait, dans son hérédité logique et implacable. Et quel siècle évoqué, au fond du cabanon tragique, où soufflait cette misère venue de loin, dans un tel effroi, que tous, malgré l'accablante chaleur, frissonnèrent !³⁴⁷

Cet enfant imbécile à la beauté morbide crée, sans le savoir, un effet de miroir avec son ancêtre oublié et desséché. En contemplant Charles, Tante Dide commence à pleurer

de poche, 2004, p. 29.)

³⁴⁵ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 965.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 972.

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 975-976.

lentement, masquant ses émotions, comme si quelques réminiscences revenaient chez elle. Notons que leurs ressemblances physiques renvoient évidemment à la structure cyclique du roman, conçue comme « l'anneau du serpent qui se mord la queue » par Zola. En effet, la figure délicate de l'enfant, déjà marquée par un vieillissement précoce qui a pour origine l'atavisme fatal des Rougon-Macquart, renvoie aux origines du drame, au point de départ de la saga familiale.

La dernière tragédie de la famille survient peu après la combustion spontanée d'Antoine Macquart. Un jour chaud du mois de juillet, le petit Charles est soudainement pris d'une hémorragie nasale alors qu'il s'endort dans l'Asile des Tulettes. Tante Dide contemple cet enfant chétif dans son sommeil sans s'apercevoir qu'il saigne considérablement. Charles, couvert de sang, s'éveille et appelle sa mère, mais sa voix faiblit peu à peu. Le filet de sang forme une flaque aux pieds d'Adélaïde. Foudroyée par ce spectacle inattendu, Adélaïde fait un effort surhumain pour appeler au secours :

Alors, il y eut, chez Tante Dide, un visible et affreux combat. [...] Tout son pauvre corps tremblait, dans l'effort surhumain qu'elle faisait ainsi pour crier à l'aide, sans pouvoir rompre sa prison de sénilité et de démence. La face bouleversée, la mémoire éveillée, elle dut tout voir.

Et ce fut une agonie lente et très douce, dont le spectacle dura encore de longues minutes. [...] Mais il restait divinement beau, la tête couchée dans le sang, au milieu de sa royale chevelure blonde épandue, pareil à un de ces petits dauphins exsangues, qui n'ont pu porter l'exécrable héritage de leur race, et qui s'endorment de vieillesse et d'imbécillité, dès leurs quinze ans³⁴⁸.

Cette dernière est ainsi condamnée à assister à la mort tranquille de son royal descendant, épuisé comme une source dont l'eau s'est écoulée³⁴⁹. Ce spectacle sanglant évoque en un éclair chez la vieille aïeule la mort de Silvère, tué par un coup de pistolet, ainsi que la fusillade du contrebandier Macquart par un gendarme. Pascal contemple alors l'étrange lucidité d'Adélaïde qui a retrouvé en un instant le souvenir de son passé abominable :

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 1104.

³⁴⁹ Cette immobilité malgré elle d'Adélaïde renvoie au personnage de Madame Raquin, vieille dame condamnée à l'immobilité muette suite à une attaque de paralysie dans *Thérèse Raquin*. Alors que Madame Raquin tente de dénoncer Thérèse et Roland, les deux meurtriers de son fils, ses doigts qui tremblent trahissent finalement sa volonté : « Ils contemplaient la main vengeresse avec des yeux fixes et troubles, lorsque, tout d'un coup, cette main fut prise d'une convulsion et s'aplatit sur la table ; elle glissa et retomba le long du genou de l'impotente, comme une masse de chair inanimée. La paralysie était revenue et avait arrêté le châtement. » (*Thérèse Raquin, op. cit.*, pp. 147-148.)

Mais tous les trois restèrent terrifiés, devant l'extraordinaire spectacle qu'ils eurent alors. Tante Dide, grandie, avait presque réussi à se soulever ; et ses yeux, fixés sur le petit mort, très blanc et très doux, sur le sang rouge répandu, la mare de sang qui se caillait, s'allumaient d'une pensée, après un long sommeil de vingt-deux ans. Cette lésion terminale de la démence, cette nuit dans le cerveau, sans réparation possible, n'était pas assez complète, sans doute, pour qu'un lointain souvenir emmagasiné ne pût s'éveiller brusquement, sous le coup terrible qui la frappait. Et, de nouveau, l'oubliée vivait, sortait de son néant, droite et dévastée, comme un spectre de l'épouvante et de la douleur.

Un instant, elle demeura haletante. Puis, dans un frisson, elle ne put bégayer qu'un mot :

« Le gendarme ! le gendarme ! »³⁵⁰

Le docteur assiste ainsi à la réminiscence de la scène au cours de laquelle Tante Dide avait accusé le gendarme, scène dont il avait lui-même été témoin en 1851. Ce retour brutal dans le passé, entraîné par la dernière crise de folie d'Adélaïde, confirme la structure cyclique du roman, comme si les paroles de Pascal adressées à Clotilde au cours de cette fameuse nuit d'orage se réalisaient : « Les origines, je te les ai dites : elles sont parties de Plassans ; et nous voici à Plassans encore, au point d'arrivée³⁵¹. » Ce troisième choc achève d'abattre enfin Adélaïde, qui meurt le lendemain d'une congestion pulmonaire, âgée de cent cinq ans, trois mois et sept jours.

Cette série de morts, observée par le docteur Pascal, symbolise de façon claire la dégénérescence fatale des Rougon-Macquart, assimilée à l'effondrement du Second Empire. La sève empoisonnée, qui circule inexorablement à travers les ramifications de l'arbre généalogique, finit par pourrir à la fois la souche et ses différents rejetons. À la suite de la disparition des trois tares les plus humiliantes de la famille, les histoires abominables du passé seront ensevelies dans l'oubli.

Même si ces tragédies cruciales corroborent sa théorie héréditaire, Pascal se refusera à désespérer de l'avenir de la famille. À travers son observation approfondie, la vision du docteur devient plus cosmogonique que scientifique. Le savant insiste sur le fait que sa théorie n'est qu'une explication transitoire des lois universelles qui nécessite d'être améliorée au moyen d'enquêtes sans cesse renouvelées sur la vie, vie dont la source reste à jamais mystérieuse :

« Ce sont là les rameaux derniers de l'Arbre, les dernières tiges pâles où la sève puissante des grosses branches ne semble pas pouvoir monter. Le ver était dans le

³⁵⁰ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, pp. 1104-1105.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 1015.

tronc, il est à présent dans le fruit et le dévore... Mais il ne faut jamais désespérer, les familles sont l'éternel devenir. Elles plongent, au-delà de l'ancêtre commun, à travers les couches insondables des races qui ont vécu, jusqu'au premier être ; et elles pousseront sans fin, elles s'étaleront, se ramifieront à l'infini, au fond des âges futurs. Regarde notre Arbre : il ne compte que cinq générations, il n'a pas même l'importance d'un brin d'herbe, au milieu de la forêt humaine, colossale et noire, dont les peuples sont les grands chênes séculaires. Seulement, songe à ses racines immenses qui tiennent tout le sol, songe à l'épanouissement continu de ses feuilles hautes qui se mêlent aux autres feuilles, à la mer sans cesse roulante des cimes, sous l'éternel souffle fécondant de la vie...³⁵² »

Pascal, double de Zola, proclame ainsi son espoir sur sa descendance, comme s'il évoquait la prophétie du règne du Christ par Isaïe³⁵³. Le savant admire le renouvellement continu de l'arbre de sa famille, défini par Michel Serres comme l'« Arbre du vitalisme, arbre de perpétuation, à perpétuité³⁵⁴ ». La famille laisse pousser ses tiges « sous le flot de sève de l'éternelle vie³⁵⁵ » à travers cinq générations. Tout en accusant les mariages consanguins, qui entraînent la dégénérescence d'une race, Pascal anticipe la régénérescence de la famille grâce à l'arrivée de nouveaux facteurs venant de l'extérieur de l'arbre, capables de rétablir un état normal en éliminant les tares. Le savant observe à travers la lignée des Rougon-Macquart un perpétuel devenir, une transformation constante, et une transmission de la force, qui n'est rien d'autre, en somme, que la vie prise dans un mouvement infini. Le renouvellement de sa race, tant rêvé par Pascal, finira par se réaliser à travers lui et à travers son amour pour Clotilde, qui redonnera à la famille cette force vitale.

³⁵² *Ibid.*, pp. 1017-1018.

³⁵³ Il convient de remarquer le lien significatif établi entre l'arbre généalogique des Rougon-Macquart et l'arbre de Jessé dans *La Bible*. Jessé est le père du roi David et l'ascendant de Jésus de Nazareth. Si Zola projette l'image du roi David sur le personnage du docteur Pascal, son enfant posthume pourrait être assimilé de façon symbolique à Jésus Christ : « Puis un rameau sortira du tronc de Jessé, et un rejeton de naîtra de ses racines. L'Esprit de L'Éternel reposera sur lui : Esprit de sagesse et d'intelligence, Esprit de conseil et de force, Esprit de connaissance et de crainte de l'Éternel. » (Isaïe, 11. 1-2.)

³⁵⁴ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*. Zola, *op. cit.*, p. 41.

³⁵⁵ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 1006.

IX. 3) De l'observation à l'introspection : l'âme et son salut

Comme nous l'avons analysé plus haut, le drame du *Docteur Pascal* a pour thème à la fois l'observation de la vie et l'observation des émotions humaines, l'oscillation entre le doute et l'espoir que Pascal, en tant que porte-parole de l'auteur, se donne pour mission d'approfondir. Dans le « Plan définitif », Zola définit la vie comme « le grand moteur, l'âme du monde ³⁵⁶ », en exprimant le besoin impérieux d'interroger l'inconnu ³⁵⁷. Dans cette dernière partie, il convient de nous intéresser à la façon dont Zola clôture la saga familiale des Rougon-Macquart. L'analyse de l'ultime lutte de Pascal nous permettra de réfléchir à l'importance croissante que prend le thème de l'« abnégation » en rapport avec l'acceptation de la douleur. Zola aspire fortement à un heureux équilibre entre sa passion pour la science et son désir de l'inconnu. À travers l'union harmonieuse de Pascal et de Clotilde, Zola explore la multiplicité de son moi insaisissable, ainsi que les replis les plus secrets de sa conscience. *Le Docteur Pascal*, l'un des plus précieux témoignages littéraires de l'intimité d'Émile Zola, témoigne de l'importance que cette quête de vérité possède aux yeux de l'auteur.

IX. 3)-a) La perception des maladies intérieures : Pascal face à sa vieillesse

Tout au long de la série des *Rougon-Macquart*, la plupart des protagonistes masculins ressentent dans leur for intérieur le désir de « s'immortaliser ». Cette obsession se manifeste, par exemple, tantôt à travers l'ambition de réussir socialement

³⁵⁶ Ms. N.A.F. 10.290, f° 190.

³⁵⁷ « Ce besoin impérieux que l'humanité a d'interroger l'inconnu, de savoir où elle va. La personnification du temps présent, la marche en avant, en s'appuyant sur la science, et le souci de l'au-delà, plus grand que nous ne l'avons eu. Tout se fonde en elle. Besoin du bonheur d'abord, besoin de savoir et d'être heureux, le tourment est là. Besoin d'illusion et de mensonge. La part de la réalité et du mystère. – Heureux équilibre entre la passion de la science et le désir de l'inconnu. Elle incarne notre époque, réaction. Élargissement en acceptant les forces inconnues. La vie est tout, mais d'où vient-elle, où va-t-elle ? Ce point du mystère. » (Ms. N.A.F. 10.290, f° 191.)

qui tiraille Aristide Saccard dans *La Curée* et dans *L'Argent* ou encore Octave Mouret dans *Au Bonheur des Dames*, tantôt sous la forme de l'amour voué à des filles pleines de vie, à l'instar de Serge Mouret dans *La Faute de l'abbé Mouret* ou de Jean Macquart dans *La Terre*. Pascal, célibataire endurci, fait figure d'exception, lui qui semble complètement détaché de cet ardent appétit pour la vie.

Néanmoins, au moment où Pascal prend conscience de l'amour secret qu'il ressent pour Clotilde d'une si éclatante santé, le constat de sa vieillesse le jette dans un véritable état névrotique. La prise de conscience de la différence d'âge qui les sépare éveille en lui, pour la première fois, le désir d'annuler les effets du temps. On se souvient que le docteur était fier d'être désigné uniquement par son prénom par les habitants de Plassans. Ce refus d'être appelé par son nom de famille exprime sa volonté d'autonomie, son indépendance à l'égard de tout cadre familial, son besoin de se tenir hors de la généalogie. Malgré cet égoïsme de savant, Pascal reconnaît qu'il est nerveusement épuisé, depuis la nuit d'orage où il a dévoilé tous les secrets de la famille à Clotilde :

Lui qui, deux mois plus tôt, se vantait si triomphalement de n'en être pas, de la famille, allait-il donc recevoir le plus affreux des démentis ? Aurait-il la douleur de voir la tare renaître en ses moelles, roulerait-il à l'épouvante de se sentir aux griffes du monstre héréditaire ? [...]

Dès ce jour, Pascal fut possédé. L'état d'épuisement nerveux, où le surmenage et le chagrin l'avaient réduit, le livrait, sans résistance possible, à cette hantise de la folie et de la mort. [...] Il avait complètement perdu, pour lui-même, son diagnostic si délicat de médecin observateur ; et, s'il continuait à raisonner, c'était pour tout confondre et tout pervertir, sous la dépression morale et physique où il se traînait³⁵⁸.

La maladie latente de Pascal se déclare avec une violence inquiétante : des bourdonnements d'oreilles, des vertiges, des essoufflements ou encore une apathie périodique. Ce qui redouble sa détresse, c'est le sentiment de son impuissance virile, qui le bouleverse jusqu'à songer au suicide. Secoué de frissons, le médecin finit par être obsédé par l'idée qu'un jour il sera enfermé dans l'Asile des Tulettes, à l'instar de certains membres de sa famille. C'est le premier affolement du docteur, lui qui était jusque là si sage et si tranquille, la première prise de conscience violente qu'il fait lui aussi partie de cette famille. En étalant son « Arbre généalogique » en préparation, Pascal recherche les racines de sa folie dans sa lignée. Étranglé de sanglots, le savant

³⁵⁸ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 1033.

dénonce violemment Tante Dide comme l'origine de toutes les effrayantes maladies héréditaires : « Est-ce toi ?... Ô vieille mère, notre mère à tous, est-ce toi qui doit me donner ta folie ?...³⁵⁹ »

Cependant, à la différence de Lazare et de Claude, deux doubles de l'auteur minés par leurs obsessions morbides, Pascal finit par surmonter cette période de crise grâce aux injections hypodermiques de sa liqueur et notamment aux sollicitudes quasi maternelles de Clotilde. Dès leur première nuit de noce, célébrée par « le soleil fécondant d'avril³⁶⁰ », Pascal, rempli d'allégresse, rajeunit considérablement : « À eux deux, la jeunesse en fleur, la force mûre, si saines, si gaies, si heureuses, ils firent un couple rayonnant³⁶¹. » La vaste salle de travail, dans laquelle ils s'enferment et dont le moindre objet semble évoquer leurs souvenirs intimes, devient leur lieu-refuge privilégié. Au sein de cet espace clos se tisse une relation étroite et affectueuse entre le couple. Clotilde s'amuse à peindre un grand pastel, qui représente David et Abisaïg – leurs images idéalisées – « avec des traits allongées par l'extase, haussés à la béatitude des anges, avec un regard et un sourire d'immortel amour³⁶² ». À l'instar du roi David, Pascal se sent parcouru par l'élan d'une nouvelle force vitale grâce à l'amour de la jeune fille, lui qui sent « la sève brûlante du sol lui remonter dans les membres, en un flot de virile joie³⁶³ ». Ce rajeunissement du docteur marque un contraste assez net avec le vieillissement précoce de Lazare dans *La Joie de vivre* et le renoncement au désir pour les femmes réelles de Claude dans *L'Œuvre*. De plus, les expériences de la crise névrotique lui permettent de prendre conscience du mystère de son propre corps, qu'il avait ignoré, tant il était orgueilleux d'être exempté de la fêlure héréditaire.

La ruine de Pascal, due à son insouciance de l'argent, mettra pourtant un terme à cette idylle. Désespéré de n'avoir pu donner à Clotilde un enfant, Pascal l'envoie chez son frère Maxime, afin d'éviter qu'elle sacrifie sa jeunesse par la faute de sa stérilité de vieillard. En s'arrachant à la douceur de son bonheur intime, le docteur fait ainsi abnégation de ses sentiments, acte de sacrifice pratiqué autrefois par Pauline dans *La Joie de vivre* : « Dès lors, la lutte d'abnégation commença. [...] C'était un continuel

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 1035.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 1064.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 1068.

³⁶² *Ibid.*, p. 1078.

³⁶³ *Ibid.*, p. 1081.

assaut de tendresse, d'oubli de soi-même, dans l'unique besoin du bonheur de l'autre³⁶⁴. »

La perception de sa maladie latente conduit le docteur Pascal à son œuvre inachevée, sorte de monument consacré à l'histoire de sa famille. Torturé par le regret profond de la présence de Clotilde, le savant se remet à la besogne pour compléter ses travaux qui lui font sacrifier l'amour. Pascal remet alors à jour scrupuleusement « l'Arbre généalogique » qui fait sa fierté, en y inscrivant les décès d'Antoine Macquart, de Charles et de Tante Dide :

C'était son ancien projet qu'il voulait mettre à exécution : reprendre toute sa théorie de l'hérédité sur un plan nouveau, se servir des dossiers, des documents fournis par sa famille, pour établir d'après quelles lois, dans un groupe d'êtres, la vie se distribue et conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme, en tenant compte des milieux : vaste bible, genèse des familles, des sociétés, de l'humanité entière. Il espérait que l'ampleur d'un tel plan, l'effort nécessaire à la réalisation d'une idée si colossale, le posséderait tout entier, lui rendrait sa santé, sa foi, son orgueil, dans la jouissance supérieure de l'œuvre accomplie. [...] Oui, oui ! recommencer la vie et savoir la vivre, bêcher la terre, étudier le monde, aimer la femme, arriver à la perfection humaine, à la cité future de l'universel bonheur, par le juste emploi de l'être entier, quel beau testament laisserait là un médecin philosophe !³⁶⁵

Pascal éprouve à ce moment un besoin impérieux de revoir toutes ses idées sur l'hérédité, modifiées suite à la mort de ses proches et de sa propre maladie, afin de continuer à les enrichir et d'écrire « l'histoire naturelle et sociale » de sa famille, une vaste synthèse de l'humanité entière. Notons qu'à la différence des projets créateurs de Lazare et de Claude, toujours voués à l'échec, Pascal ambitionne de terminer son travail. Malgré les doutes et les difficultés auxquels il se trouve successivement confronté, jamais il n'abandonnera son projet.

Le docteur est parfois frappé d'accès de suffocations brutales au beau milieu de séances d'intense travail. Une maladie du cœur, distincte des troubles nerveux d'autrefois, menace graduellement la santé de Pascal qui veut pourtant mettre son ancien projet à exécution. Le savant se met à ressentir des palpitations, des vertiges ou des crises d'étouffement – symptômes incontestables d'une crise d'angine de poitrine. Cet accès le surprend car il était loin de se douter que son cœur était malade, « avec cet

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 1139.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 1158-1159.

aveuglement que les médecins gardent parfois sur l'état de leur propre santé³⁶⁶ ». Le docteur Ramond, son disciple, diagnostique une sclérose. Pascal, pourtant, au lieu de tenter de régénérer ses organes affaiblis ou de lutter contre l'absurdité de la douleur comme autrefois, semble se résigner. Tout en acceptant sa maladie telle qu'elle est, le savant voit dans la sclérose une manifestation de la dégénérescence chez lui, legs fatal de ses ancêtres :

Et il n'en tremblait plus, il ne s'en irritait plus, de cette hérédité manifeste, fatale et nécessaire sans doute. Au contraire, une humilité le prenait, la certitude que toute révolte contre les lois naturelles est mauvaise. Pourquoi donc, autrefois, triomphait-il, exultant d'allégresse, à l'idée de n'être pas de sa famille, de se sentir différent, sans communauté aucune ? Rien n'était moins philosophique. Les monstres seuls poussaient à l'écart. [...] Il en arrivait, très modeste et très doux, sous la menace de la souffrance et de la mort, à tout accepter de la vie³⁶⁷.

Remarquons que Pascal n'éprouve désormais plus de rejet contre l'appartenance à sa famille. Son acceptation de la douleur est en quelque sorte une forme d'abnégation tranquille, qui ne signifie pourtant pas l'abandon du vouloir-vivre. Le docteur s'absorbe dès lors dans le travail car l'effort inlassable trouve en soi sa récompense. Cet oubli de soi éprouvé par Pascal se distingue nettement de l'attachement au « moi » de Lazare, miné par la hantise de la mort dans *La Joie de vivre*. Peu à peu les crises d'angine de poitrine s'aggravent et Pascal est convaincu que ses jours sont comptés. Mais il accepte de vivre dans une situation précaire où la vie et la mort se côtoient, non pas comme des forces totalement incompatibles, mais comme les conditions nécessaires au déroulement du cycle naturel de la vie.

C'est dans cet état d'esprit qu'il reçoit une lettre de Clotilde, qui lui annonce sa grossesse. Cet enfant semble avoir été conçu pendant une nuit d'août, heureuse nuit au cours de laquelle Clotilde lui avait donné le « royal festin de jeunesse³⁶⁸ ». Oubliant son habituel athéisme, Pascal éprouve une joie immense en imaginant la naissance de son fils, sans aucun doute l'émotion intense de Zola lui-même lors des naissances de Denise et de Jacques :

Un enfant ! cet enfant qu'il se méprisait de n'avoir pu faire, le jour du départ, dans le grand souffle désolé du mistral, et qui était là déjà, qu'elle emportait, lorsqu'il

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 1162.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 1164.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 1130.

regardait au loin fuir le train, par la plaine rase ! Ah ! c'était l'œuvre vraie, la seule bonne, la seule vivante, celle qui le comblait de bonheur et d'orgueil. Ses travaux, ses craintes de l'hérédité avaient disparu. L'enfant allait être, qu'importait ce qu'il serait ! pourvu qu'il fût la continuation, la vie léguée et perpétuée, l'autre soi-même ! Il en restait remué jusqu'au fond des entrailles, dans un frisson attendri de tout son être³⁶⁹.

Soulignons ici que Pascal considère son enfant comme le « double » de son moi, l'être à travers lequel sa vie doit se perpétuer. Le docteur, résigné mais tranquille, se contente alors d'attendre la conclusion fatale de la maladie, dont le caractère inéluctable avait été annoncé par le diagnostic du docteur Ramond.

Le soir même, Pascal est victime d'une crise effroyable accompagnée de suffocations, de paralysie et en plus de l'arrêt momentané du cœur. Malgré des douleurs poignantes au creux de la poitrine, le docteur subit cette torture comme le ressort nécessaire de la vie : « Oui ! vivre toute la vie, la vivre et la souffrir toute, sans rébellion, sans croire qu'on la rendrait meilleure en la rendant indolore, cela éclatait nettement, à ses yeux de moribond, comme le grand courage et la grande sagesse³⁷⁰. »

Pascal aspire alors à mourir dans la chambre de Clotilde, pièce remplie des souvenirs de leur intimité, éléments importants de l'ambiance affectueuse de l'espace intime, évoquée tout au long de la série des *Rougon-Macquart*. Tout en fixant sa pensée sur l'affaiblissement de son cœur, dont les contractions deviennent lentes, le savant décrit les phases progressives de sa maladie au docteur Ramond, jusqu'au dernier souffle, comme un professeur qui dissèque et disserte dans un amphithéâtre. Pascal transmet ainsi son testament scientifique à son disciple avec « la tranquillité brave d'un philosophe mourant qui donne sa dernière leçon³⁷¹ ». Comme le remarque Adolfo Fernandez-Zoïla, le docteur, après avoir effectué une sorte de vivisection sur les membres de sa famille, consacre ensuite son dernier moment à l'auto-analyse, sans reculer face à la mort³⁷². Cette sérénité d'esprit dont il fait preuve jusque dans ses derniers instants ne porte alors plus la moindre trace de cette hantise de la mort qui caractérisait les protagonistes des romans antérieurs de Zola. Pascal tente de contrôler sa

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 1168.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 1175.

³⁷¹ *Ibid.*, p.1178.

³⁷² « Mieux, de même qu'il avait mis en forme narrative la mort de sa mère dans l'agonie de Madame Chanteau dans *La Joie de vivre*, il nous propose l'auto-observation remarquable du Docteur Pascal assistant à l'apparition et à l'enchaînement des symptômes qui le conduisent au trépas. » (Adolfo Fernandez-Zoïla, « *Le Docteur Pascal et Lourdes : une transvaluation des imaginaires* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 70, 1996, p. 53.)

dernière heure par des injections hypodermiques d'eau distillée qui prolongent le fonctionnement de son cœur. Après avoir contemplé l'horloge, Pascal annonce alors que la troisième crise l'emportera à quatre heures de l'après-midi. Cette intelligence quasi prophétique du mourant nous renvoie au personnage de Sigismond, jeune utopiste de *L'Argent*. Détaché de tout confort matériel, Sigismond professe le socialisme avec une foi ardente et rêve du plan définitif de l'humanité future, fondé sur le collectivisme, et qui seul permettra de transformer les capitaux privés en un capital social unitaire. Malgré les soins affectueux de Busch, son frère, ce dernier meurt de phtisie, au beau milieu de son projet de construction idéale d'une cité où régneraient la justice et le bonheur³⁷³.

Lors de l'arrivée de la deuxième crise, Pascal se précipite dans son bureau, comme saisi de passion pour le travail. Même au plus fort de l'agonie, c'est bien l'achèvement de son arbre généalogique qui semble être l'unique préoccupation du savant. Il se fait apporter l'arbre par le docteur Ramond et ne cesse de compléter ses notes au moyen d'efforts suprêmes. Pascal prédit tout d'abord la mort de Maxime qui souffre d'une décrépitude précoce due à l'ataxie. Ce dernier, ancien débauché, qui ne marche plus qu'au bras d'un domestique, est enfin condamné à une mort imminente à l'âge de 33 ans :

Il avait senti un crayon rouler sous ses doigts. Il le tenait, il se penchait sur l'Arbre, comme si ses yeux à demi éteints ne voyaient plus. Et, une dernière fois, il passait en revue les membres de la famille. [...] Ensuite, à côté, le nom de Clotilde le frappa, et il compléta aussi la note, il mit : « A, en 1874, de son oncle Pascal, un fils. » Mais il se cherchait, s'épuisant, s'égarant. Enfin, quand il se fut trouvé, sa main se raffermir, il s'acheva, d'une écriture haute et brave : " Meurt, d'une maladie de cœur, le 7 novembre 1873. " C'était l'effort suprême, son râle augmentait, il étouffait, lorsqu'il aperçut, au-dessus de Clotilde, la feuille blanche. [...] en lettres défaillantes, où passait la tendresse torturée, le désordre éperdu de son pauvre cœur, il ajouta encore : " L'enfant inconnu, à naître en 1874. Quel sera-t-il ? " ³⁷⁴

Et ainsi, Pascal signe son propre acte de décès, en admettant ainsi que l'auteur de l'arbre lui-même fait partie de son observation scientifique. Enfin, il écrit d'une main

³⁷³ Sigismond annonce sur son lit de mort la prochaine rénovation sociale qui doit assurer le bonheur des pauvres : « De ses longues mains frêles, il avait pris les papiers, il les feuilletait amoureuxment, tandis que, dans ses grands yeux déjà troubles, se rallumait une flamme. Il parlait très vite, d'un ton cassé et monotone, avec le tic-tac d'une chaîne d'horloge que le poids emporte ; et c'était le bruit même de la mécanique cérébrale fonctionnant sans arrêt, dans le déroulement de l'agonie. » (Émile Zola, *L'Argent*, RM, t. V, p. 392.)

³⁷⁴ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, pp. 1181-1182.

défaillante une note sur leur enfant à côté du nom de Clotilde. Pascal, tout en sacrifiant sa vie, témoigne de son espoir en l'avenir et de sa croyance en l'humanité³⁷⁵.

Cet achèvement de l'arbre généalogique, qui correspond à l'achèvement parallèle de la saga romanesque des *Rougon-Macquart*, n'empêchera pas Félicité de brûler les dossiers contenus dans l'armoire de Pascal :

Il ne restait que les dossiers, les abominables dossiers, menaçant cette légende triomphale des Rougon qu'elle avait mis sa vie entière à créer, qui était l'unique préoccupation de sa vieillesse, l'œuvre au triomphe de laquelle, obstinément, elle avait voué les derniers efforts de son esprit d'activité et de ruse. Depuis de longues années, elle les guettait, jamais lasse, recommençant la lutte quand on la croyait battue, toujours embusquée et tenace. Ah ! si elle pouvait s'en emparer enfin, les détruire ! Ce serait l'exécrable passé anéanti, ce serait la gloire des siens, si durement conquise, délivrée de toute menace, s'épanouissant enfin librement, imposant son mensonge à l'histoire³⁷⁶.

L'enquête sur les lois de l'hérédité de Pascal est ainsi anéantie par sa mère, qui aspire à consolider les soubassements du monument dynastique de la famille Rougon³⁷⁷. À ce propos, souvenons-nous de la scène des tempêtes d'équinoxe à la fin de *La Joie de vivre* et de celle de l'incendie des manuscrits de Pascal. Ces deux images, si contrastées soit-elles, symbolisent rigoureusement les véritables catastrophes réduisant à néant les efforts de la société humaine. Selon Claudie Bernard, Zola « liquide le contenu de son armoire à lui, ses brouillons, son passé et son passif de romancier expérimental³⁷⁸ ». Clotilde, qui décide d'intervenir au milieu de ce terrible autodafé, sauve vaillamment quelques débris des dossiers pas encore consumés : « Mais c'était bien peu de chose, à peine des débris, pas une page complète, pas même des miettes du travail colossal, de l'œuvre patiente et énorme de toute une vie, que le feu venait de détruire là en deux

³⁷⁵ « Il [Zola] propose, pour terminer, une véritable philosophie de la science largement ouverte aux idées générales. [...] Pascal est un savant du XX^e siècle et ce n'est que justice de rendre hommage à l'esprit scientifique de Zola, à la finesse de ses raisonnements, à la justesse de ses prophéties et à l'absence totale de préjugés qui en font un étonnant précurseur. » (Yves Malinas, « Zola, précurseur de la pensée scientifique du XX^e siècle », in *Les Cahiers Naturalistes*, n^o 40, 1970, p. 120.)

³⁷⁶ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, pp. 1192-1193.

³⁷⁷ Les deux brèves lettres d'Émile Zola adressées respectivement à Henri Céard et à Jeanne Rozerot, écrites le 10 novembre 1891, témoignent de la grave catastrophe provoquée par Alexandrine. Cette dernière fait irruption dans l'appartement de Jeanne rue Saint-Lazare, afin d'emporter et de brûler les lettres que Zola avait envoyées à sa maîtresse. (Voir *Corr.*, t. VII, pp. 217-218.)

³⁷⁸ Claudie Bernard, « Cercle familial et cycle romanesque dans *Le Docteur Pascal* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n^o 67, 1993, pp. 135-136.

heures³⁷⁹. » Néanmoins, « l'Arbre généalogique », complété par Pascal jusqu'à sa dernière heure, réchappe de justesse au feu, comme si les efforts inlassables du savant avaient vaincu la volonté de destruction de Félicité, aveuglée par sa haine de la vérité. Clotilde retrouve ce document enfin achevé, demeuré intact sur la table de son maître.

Selon l'expression de Michel Butor, le docteur Pascal est la « figure finale de l'auteur, de celui qui a réussi à écrire les livres³⁸⁰ ». Le travail créateur des protagonistes, toujours voué à l'avortement dans *La Joie de vivre* et dans *L'Œuvre*, est finalement compensé par l'achèvement de « l'Arbre généalogique » de Pascal. L'auteur transforme cette image végétale en un arbre symbolique, sorte d'arbre de Jessé, image cosmogonique de la Bible. Ainsi, « l'Arbre généalogique des Rougon-Macquart » symbolise non seulement le modèle de l'œuvre naturaliste mais aussi la rêverie progressiste de l'auteur, manifestée clairement à la fin de la série.

IX. 3)-b) La naissance de l'« enfant inconnu » : l'ouverture du cycle des romans ultérieurs

La catastrophe décrite à la fin du chapitre XIII semble enfin réduire à néant toutes les recherches du docteur Pascal sur la maladie héréditaire des Rougon-Macquart. Pourtant, à la différence des volumes précédents de la série, dont le dénouement était généralement tragique mis à part *Au Bonheur des Dames*, *Le Docteur Pascal* n'est pas conclu par la scène du terrible autodafé. Le récit se termine en effet par la longue réflexion de Clotilde restée seule avec son enfant, dernier rejeton de la famille des Rougon-Macquart, auquel Zola ne donne délibérément pas de nom. L'auteur clôt la série par la description du microcosme du foyer, qui reflète parfaitement la vision du monde de Clotilde. À travers la description de la vaste salle de travail, Zola se focalise sur la sphère secrète de l'héroïne, qui reste endeuillée dans sa maison et isolée du monde extérieur.

³⁷⁹ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 1201.

³⁸⁰ Michel Butor, « Au feu des pages », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 34, 1967, p. 105.

L'auteur souligne les douceurs de la paix intérieure de la chambre, sanctuaire des souvenirs du maître pour Clotilde. Cette dernière scène du roman présente avec netteté les caractéristiques de l'intimité isolée, propice à la méditation individuelle. Tout en cousant à côté du berceau de son enfant, la jeune femme s'abandonne peu à peu à une rêverie sans fin, à travers laquelle elle approfondit les pensées de Pascal. Par l'intermédiaire de Clotilde, qui dialogue avec elle-même, l'auteur offre finalement une conclusion synthétique de la série. À l'instar de Pascal, qui était tiraillé entre la Science et la Vie, Clotilde reconnaît en elle-même une dualité essentielle, car elle est passionnée à la fois par les chimères de l'imagination et par l'immuable vérité :

Sa pensée, d'abord, retourna à ses pastels, les exacts et les chimériques, et elle se disait maintenant que toute sa dualité se trouvait dans cette passion de vérité qui la tenait parfois des heures entières devant une fleur, pour la copier avec précision, puis dans son besoin d'au-delà qui, d'autres fois, la jetait hors du réel, l'emportait en rêves fous, au paradis des fleurs incréées. Elle avait toujours été ainsi, elle sentait qu'au fond elle restait aujourd'hui ce qu'elle était la veille, sous le flot de vie nouveau qui la transformait sans cesse. Et sa pensée, alors, sauta à la gratitude profonde qu'elle gardait à Pascal de l'avoir faite ce qu'elle était³⁸¹.

Ici, on distingue une osmose évidente entre la voix de l'héroïne et le discours de l'auteur. Les dernières pages du roman sont ainsi consacrées à la réflexion personnelle de Clotilde qui s'interroge sur l'existence d'une loi universelle de la vie, dominée par la Science et le Mystère. Zola semble pratiquer « l'auto-analyse » à travers cette scène de l'intimité solitaire dans laquelle il se confesse et fait son examen de conscience, en donnant à la méditation de l'héroïne sur l'universalité du monde une portée collective. Ce caractère introspectif de la scène finale du *Docteur Pascal* évoque le dernier chapitre de *L'Œuvre*, terminé par le dialogue entre Sandoz et Bongrand, deux doubles de l'auteur.

L'évocation des pensées de son maître conduit Clotilde à revoir « l'Arbre généalogique » qu'elle enferme dans une commode avec les autres fragments à demi consumés. Après le terrible incendie, la jeune femme n'était même pas parvenue à en sauver une page entière ou une note lisible. Le docteur Ramond, qui regrette de n'avoir que des indications brèves des idées de Pascal, renonce finalement à recomposer un ensemble structuré des dossiers de son maître. La perte irréparable du document

³⁸¹ *Le Docteur Pascal*, pp. 1208-1209.

annonce un nouveau travail à venir pour Ramond, dépositaire du testament de Pascal. La science moderne prend un énorme retard par rapport à la perspicacité du docteur Pascal, pionnier solitaire³⁸². Clotilde se refuse pourtant à désespérer face à cette destruction radicale des travaux de son maître. Des débris de papier sans suite lui suffisent pour reconstituer les pensées de Pascal en mettant en rapport les signes dispersés et les phrases incomplètes. Elle essaie de saisir l'essence des pensées de son maître à partir de « l'Arbre généalogique », seul document intact, « seule épave entière³⁸³ », véritable « relique sainte³⁸⁴ » qui ne pourtant peut plus désormais faire l'objet d'une publication.

Clotilde jette un regard involontaire sur l'Arbre de ses ancêtres, déployé sur la table, qui évoque pour elle l'histoire de cette famille couverte de crimes et de souffrances. Elle ne peut s'empêcher d'imaginer le regret désespéré de Pascal, qui avait courageusement inscrit la date de sa mort sur l'arbre en annonçant la naissance de son enfant. Si l'on tient compte des alliances et des membres issus de familles extérieures, à la fin de la série, il reste encore treize membres de la famille des Rougon-Macquart vivants. Les notes de Pascal suggèrent pourtant la présence de cinq enfants en dehors de l'arbre : trois enfants d'Octave et de Denise Mouret, deux enfants de Jean Macquart et un enfant qu'Etienne Lantier aurait eu en Nouvelle Calédonie :

L'Arbre montait, ramifiait ses branches, épanouissait ses feuilles, et elle s'oubliait longuement à le contempler, à se dire que toute l'œuvre du maître était là, toute cette végétation classée et documentée de leur famille. [...] D'ailleurs, le coin de belle santé vigoureuse, de fécondité extraordinaire, était toujours à Valqueyras, dans la maison de Jean, dont la femme, en trois années, avait eu deux enfants, et était grosse d'un troisième. La nichée poussait gaillardement au grand soleil, en pleine terre grasse, pendant que le père labourait, et que la mère, au logis, faisait bravement la soupe et torchait les mioches. Il y avait là assez de sève nouvelle et de travail, pour refaire un monde³⁸⁵.

Cet hommage de l'auteur rendu aux cinq enfants de la famille qui restent en bonne santé, ceux de Jean Macquart notamment, renvoie au thème de la *Fécondité* (1899),

³⁸² « Et ce plaisir est toujours à recommencer à peine l'épithète lacunaire initiale a-t-elle été complétée, que d'autres lacunes viennent s'y substituer. Le mythe des origines est un mythe interminable. » (Naomi Schor, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 52, 1978, p. 134.)

³⁸³ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 1203.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 1203.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 1216.

premier volume du cycle des *Quatre Évangiles*³⁸⁶. Occulté par une série de luttes pour la vie, après lesquelles rien de nouveau ne semble jamais plus pouvoir advenir, ce n'est pas la rumination d'un passé abominable qui attend les derniers descendants de la famille. La boucle de l'intrigue ne se refermera pas sur des personnages condamnés à vivre dans l'odeur de la mort. De cet arbre de la famille pousse finalement une fine branche d'espoir qui attendra à son tour d'être le terreau d'une nouvelle germination, comme l'auteur l'indique dans les dossiers préparatoires : « Mais tout porte surtout sur l'enfant de Clotilde, auquel je ne donne pas de nom, l'enfant inconnu, le cher inconnu³⁸⁷. »

Notons que la vaste salle de travail, ancien lieu d'études du maître et du disciple, se transforme en un lieu qui rend hommage à la maternité. L'immense armoire de Pascal, une fois vidée par la combustion de ses papiers, sert désormais à ranger la layette de son enfant. Clotilde met les langes, les bonnets ou encore les chaussons sur les planches de l'armoire en lieu et place des paperasses qui s'y entassaient autrefois. Les idées accumulées pendant trente années grâce au travail laborieux du savant cèdent ainsi la place aux linges de son enfant posthume. Il semble que Zola rende secrètement hommage à la maternité de Jeanne, qui était, par une curieuse coïncidence, l'ancienne lingère d'Alexandrine à Médan. Comme Nils-Olof Franzén le souligne, la conversion du romancier naturaliste en romancier utopiste après l'achèvement des *Rougon-Macquart* s'explique sans doute par la naissance du fils de Zola en 1891, naissance depuis longtemps souhaitée par ce dernier³⁸⁸. L'auteur développe ainsi le thème de l'intimité familiale et de la confession intime de manière récurrente en se nourrissant d'éléments autobiographiques. Les battants de l'armoire sont largement ouverts, comme si l'auteur voulait souligner ainsi la liquidation totale des secrets de la généalogie de la série des *Rougon-Macquart*.

Clotilde se surprend alors à réfléchir à l'avenir de son fils, rappelant ainsi

³⁸⁶ « Jean Macquart. [...] Un gros travailleur qui réussira – Et lui prédira beaucoup d'enfants. Mélanie une gaillarde. Elle est grosse au jour de son mariage. Elle accouchera à la fin mai 72. Elle vient donc d'accoucher, au commencement de mon roman. Puis un autre enfant dans les premiers mois de 74, vers la fin de mon roman. Et d'autres plus tard. – Quels seront ces enfants ? » (Ms. N.A.F. 10.290, f° 126.)

³⁸⁷ Ms. N.A.F. 10.290, f° 183.

³⁸⁸ « Dans le premier des *Évangiles, Fécondité*, Zola abandonne les formules du naturalisme et revêt la robe du prédicateur. Cet hymne à la fécondité à la famille est à la fois une grande critique sociale et une vision utopique. » (Nils-Olof Franzén, *op. cit.*, p. 212.)

l'inscription par Pascal sur une feuille blanche de cette interrogation : « Quel serait-il, l'enfant ?³⁸⁹ » Au-delà de Pascal et de Clotilde, c'est aussi l'auteur des *Rougon-Macquart* qui se pose une telle question :

Quel serait-il, quand elle l'aurait fait grand et fort, en se donnant toute ? Un savant qui enseignerait au monde un peu de la vérité éternelle, un capitaine qui apporterait de la gloire à son pays, ou mieux encore un de ces pasteurs de peuple qui apaisent les passions et font régner la justice ? Elle le voyait très beau, très bon, très puissant. Et c'était le rêve de toutes les mères, la certitude d'être accouchée du messie attendu ; et il y avait là, dans cet espoir, dans cette croyance obstinée de chaque mère au triomphe certain de son enfant, l'espoir même qui fait la vie, la croyance qui donne à l'humanité la force sans cesse renaissante de vivre encore³⁹⁰.

Clotilde imagine son fils en possible « rédempteur³⁹¹ » de cet Arbre généalogique qui se ramifie à l'infini. Il convient de souligner que la venue au monde de cet ultime descendant marque un contraste supplémentaire avec la naissance douloureuse du petit Paul, le fils de Lazare dans *La Joie de vivre*, naissance qui se situe en dehors de la série³⁹². L'enfant inconnu est également en contraste avec Jacques, le fils débile de Claude dans *L'Œuvre*, conçu le soir tragique du Salon des Refusés et mort d'hydrocéphalie. Tout au long de la série, se trouvent des hommes souffrants comme Lazare ou Claude, qui n'arrivent jamais à se dégager du cycle de la vie douloureuse³⁹³; et des femmes comme Louise ou Christine qui n'arrivent jamais à être des mères équilibrées malgré leur grossesse. Cependant, face à la succession d'avortements ou de morts prématurées d'enfants dans la série, Zola recherche un salut qui ne soit ni d'ordre religieux ni d'ordre scientifique, tout en apportant la Rédemption à laquelle aspirent les êtres humains. Tout au long de la série, Zola témoigne d'un scepticisme profond quant à la prééminence de la vie sur la mort, sentiment pourtant compensé par la naissance de cet enfant inconnu. En contemplant « l'Arbre généalogique », de son grand cœur,

³⁸⁹ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, p. 1218.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 1218.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 1218.

³⁹² En préparant *Le Docteur Pascal*, Zola note justement quelques phrases significatives à propos du destin ultérieur de la famille Chanteau : « Pauline Quenu, 21 ans. Son cousin Lazare est devenu veuf, et est allé chercher fortune ailleurs. Elle a gardé l'enfant et l'élève. Il n'est pas question de mariage pour elle. Pourtant ne pas conclure. L'enfant est en dehors de la série. » (Ms. N.A.F. 10.290, f° 132. Zola souligne.)

³⁹³ Dans cet épilogue en “ suspension », nous pourrions constater qu'il existe une idée de “ grossesse d'avenir », selon l'expression de Geoff Woollen qui essaie de définir la temporalité “ assouplie ” chez Zola. Voir Geoff Woollen, « Le cercle du temps. Étude de la prolepse ouverte chez Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, p. 166.)

Clotilde accepte pourtant les qualités et les tares de sa famille dans leur inextricable mélange :

Et, après tant de Rougon terribles, après tant de Macquart abominables, il en naissait encore un. La vie ne craignait pas d'en créer un de plus, dans le défi brave de son éternité. Elle poursuivait son œuvre, se propageait selon ses lois, indifférente aux hypothèses, en marche pour son labeur infini. Au risque de faire des monstres, il fallait bien qu'elle créât, puisque, malgré les malades et les fous qu'elle crée, elle ne se lasse pas de créer, avec l'espoir sans doute que les bien portants et les sages viendront un jour. La vie, la vie qui coule en torrent, qui continue et recommence, vers l'achèvement ignoré ! la vie où nous baignons, la vie aux courants infinis et contraires, toujours mouvante et immense, comme une mer sans bornes ! [...] Dans le temps troublés, on doit attendre les prophètes. À moins qu'il ne fût l'Antéchrist, le démon dévastateur, la bête annoncée qui purgerait la terre de l'impureté devenue trop vaste. Et la vie continuerait malgré tout, il faudrait seulement patienter des milliers d'années encore, avant que paraisse l'autre enfant inconnu, le bienfaiteur³⁹⁴.

Le messianisme exprimé par l'intermédiaire de Clotilde à la fin de la série se justifie ainsi par l'innocence de l'enfant qui vient de naître. Le dernier rameau de l'arbre pourrait pourtant devenir un homme moyen et laborieux, car Pascal, porte-parole de Zola, a annoncé que « c'est l'homme moyen qui finit toujours par en sortir, l'humanité vague, obstinée à son labeur mystérieux, en marche vers son but ignoré³⁹⁵ ». L'enfant de Pascal sera donc une sorte de boucle du passé et de l'avenir de la famille qui symbolisera parfaitement le perpétuel devenir du monde.

La métaphore de l'arbre présente aussi une analogie intéressante avec les premières pages de *La Fortune des Rougon*, consacrées à la description du cimetière de Saint-Mittre. Le terrain de cet ancien cimetière abandonné se montre extraordinairement fertile et couvert d'une importante végétation parmi laquelle on trouve « des poiriers aux bras tordus, aux nœuds monstrueux, dont pas une ménagère de Plassans n'aurait voulu cueillir les fruits énormes³⁹⁶ ». Ces poiriers tordus et ces fruits monstrueux sont évidemment les métaphores de la lignée des Rougon-Macquart, dont le destin est toujours terni par l'ombre de la mort. Cependant, à la clôture de la série, tous les signes maléfiques accordés à l'arbre se transforment en un symbole de force vitale. La souche, les tiges, la sève et les feuilles, l'ensemble des métaphores végétales constituent un réseau de signes, qui rend hommage à la vie et à la fécondité de la nature.

³⁹⁴ *Le Docteur Pascal*, RM, t. V, pp. 1218-1219.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 1018.

³⁹⁶ *La Fortune des Rougon*, RM, t. I, pp. 5-6.

Soulignons d'autre part qu'après la mort de Pascal, Félicité, si ambitieuse pendant un demi-siècle, devient subitement étrangement désintéressée. Lors de sa perte de maîtrise politique, parallèle à la chute du Second Empire, elle ne montre aucun regret, malgré ses abominables manœuvres de jadis. Tout en jouissant de sa royauté passée, elle déshérite les siens pour consacrer sa fortune à la création et à la dotation d'un asile pour les vieillards, nommé « l'Asile Rougon », achevant ainsi sa « conquête de Plassans pour la troisième fois³⁹⁷ ». La scène de réflexion de Clotilde se déroule parallèlement à la cérémonie solennelle organisée par Félicité. Cette dernière pose la première pierre de l'Asile en tant que « reine applaudie³⁹⁸ », au milieu des habitants de Plassans qui appartiennent à toutes les classes sociales. Le monument, qui porte le nom glorieux des Rougon, a vocation à faire passer à la postérité la légende triomphale de la famille. On remarque ici un parallèle entre la vie publique de Félicité et la vie intime de Clotilde, souligné par l'auteur. Le monument architectural de Félicité et le monument scriptural de Pascal sont ainsi mis en concurrence.

C'est alors pour Zola le moment de conclure ce roman intime par la scène d'allaitement du fils de Pascal par Clotilde, unique mère saine parmi les héroïnes de cette famille :

De nouveau, les cuivres lointains éclatèrent en fanfares. Ce devait être l'apothéose, la minute où la grand-mère Félicité, avec sa truelle d'argent, posait la première pierre du monument élevé à la gloire des Rougon. Le grand ciel bleu, que réjouissaient les gaietés du dimanche, était en fête. Et, dans le tiède silence, dans la paix solitaire de la salle de travail, Clotilde souriait à l'enfant, qui tétait toujours, son petit bras en l'air, tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie³⁹⁹.

Les fanfares, célébrant la fondation de Félicité, semblent en effet glorifier l'enfant anonyme qui incarne la philosophie de Pascal. La tonalité festive manifestée à travers cette dernière page illustre le cycle de la reproduction perpétuelle, issue de l'union harmonieuse de Pascal et Clotilde. Comme une lettre adressée à Jacques Van Santen Kolff en témoigne, Zola affirme sans réserve son indéfectible confiance en l'évangile de la vie moderne, en valorisant l'amour de la vie, du travail et de l'effort continuel⁴⁰⁰. À la

³⁹⁷ *Le Docteur Pascal, RM*, t. V, p. 1213.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 1206.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 1220.

⁴⁰⁰ « Enfin, il est encore très vrai que le livre finira par une mère allaitant son enfant. Il n'y a seulement rien là d' " idéaliste ". C'est au contraire, selon moi, tout à fait " réaliste ". La vérité est

dernière ligne de la série, ce nouveau rejeton de la famille, l'héritier de Pascal, élève son poing au dessus de la fatalité maudite des Rougon-Macquart. Ce triomphe de la vie semble compenser tous les drames tragiques de la saga familiale.

De la sorte, la série s'achève sur l'affirmation du mouvement cyclique de la vie et de la mort, qui mène l'humanité vers le nouveau siècle, malgré l'omniprésence de la douleur. Les romans antérieurs sont ainsi reliés de manière cohérente et aboutissent à une conséquence nécessaire : la valorisation du cycle éternel de la nature.

L'auteur décide donc de clore le cycle de cette fresque littéraire en lui donnant un dénouement explicite, comme s'il voulait épuiser ainsi l'ensemble des prolongements possibles de cette enquête continue de l'humanité. Zola voulait, selon Goncourt, que la structure du *Docteur Pascal* « eût quelque chose de *l'anneau du serpent qui se mord la queue*⁴⁰¹ ». Néanmoins, contrairement aux apparences, le mouvement cyclique du *Docteur Pascal* ne s'arrête jamais véritablement, l'intrigue restant indéfectiblement en suspens. Zola refuse ainsi sans doute, et ce en dépit de sa volonté initiale, d'assigner à la série une orientation générale et un sens global et précis.

Le Docteur Pascal se lit précisément sous l'angle thématique du mystère de la vie auquel Zola est attaché et dont le cycle contient son lot de douleurs, de mort et de vie. Si l'auteur se montre résolument optimiste à l'égard de ce mystère, il ne semble pas être toujours fidèle à la théorie du naturalisme dans ses descriptions. À l'évidence, l'auteur sait que l'essence de l'existence humaine ne réside pas dans une réalité neutre et immuable, mais au contraire qu'elle se développe toujours à partir d'une profonde introspection nécessaire à toute remise en question du sens que l'on donne à la famille, à la société et à soi-même ; introspection propre à l'exploration des « secrets intimes » de la vie humaine.

que je conclurai par le recommencement éternel de la vie, par l'espoir en l'avenir, en l'effort constant de l'humanité laborieuse. Il m'a semblé brave, en terminant cette histoire de la terrible famille des Rougon-Macquart, de faire naître d'elle un dernier enfant, l'enfant inconnu, le Messie de demain peut-être. Et une mère allaitant un enfant, n'est-ce pas l'image du monde continué et sauvé ? » (Lettre à Jacques Van Santen Kolff, 22 février 1893, *Corr.*, t. VII, p. 370.)

⁴⁰¹ Les Goncourt, *Journal*, t. III, p. 813, *loc. cit.* Edmond de Goncourt souligne.

CONCLUSION

Nous avons commencé cette étude par l'analyse de l'émergence progressive de la notion d'« intime » en France, notion qui constitue l'un des thèmes essentiels de l'art et de la littérature du XIX^e siècle. Les différentes étapes de la valorisation de l'intime s'organisent autour de deux dimensions essentielles : l'intimité mutuelle, propice aux expressions d'affection dans la famille, et l'intimité isolée, propice à la méditation individuelle. À la lumière des thèmes de l'intimité qui s'exercent à tous les niveaux de l'œuvre zolienne, nous nous sommes demandé comment Zola est parvenu à réunir la représentation de la vie intime et les signes de l'autoréférence, deux dimensions différentes de l'« intime ».

À travers cette étude d'une trilogie romanesque à l'intérieur des *Rougon-Macquart*, trilogie au centre de laquelle l'auteur place le « moi douloureux », nous avons essayé de rapprocher le Zola naturaliste du Zola intimiste – aspect essentiel mais pourtant négligé de son œuvre romanesque –, afin de rejeter l'idée d'une stricte séparation entre les cycles de son œuvre. Le point de départ de ce « Zola intimiste » est *La Confession de Claude* dont le modèle du couple principal – Claude et Laurence – nous rappelle le jeune Zola et son amante Berthe. Le romancier s'engage ensuite dans la rédaction des *Rougon-Macquart*, armé d'une longue expérience journalistique de dizaines d'années et de ses dossiers préparatoires, fort riches quantitativement et qualitativement, et comportant des plans, des ébauches, des fiches de personnages ainsi que des enquêtes sur le terrain. Toutes ces activités créatrices le conduisent à approfondir la thématique de l'intime ancrée dans son époque, caractérisée par deux orientations principales : la construction de l'intimité familiale et l'observation des profondeurs du « moi » moderne.

La problématique de l'intimité, très présente dans l'œuvre zolienne, nous permet

de saisir l'essence de l'écrit du « Zola intimiste », à la fois marqué par le besoin impérieux de l'auto-observation ainsi que par la contestation de l'exaltation romantique. Les romans intimes chez Zola apparaissent donc comme une tentative paradoxale où il n'y a pas véritablement de concordance entre deux discours majeurs : l'univers subjectif de la littérature intime et la vision naturaliste qui met en avant l'observation du milieu et de l'hérédité. À la différence de la littérature intime du XIX^e siècle, qui décrit principalement la conscience sereine d'un individu dans la paix intérieure du foyer, Zola se focalise sur la précarité de la topologie de l'intime. Les drames familiaux des *Rougon-Macquart* illustrent ainsi les aspects contradictoires de l'intimité de son époque : le fort attachement des personnages à un « chez-soi » et l'état de promiscuité inévitable de la vie familiale. Cette mise en fiction des dangers qui menacent l'intimité de ses contemporains n'est rien moins que la représentation de la crise que vit le « moi » moderne à la fin du XIX^e siècle.

La trilogie romanesque que constituent *La Joie de vivre*, *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal* s'inspire essentiellement du doute obsessionnel de l'auteur, et exploite l'angoisse commune qui frappe ses contemporains. À travers la rédaction de ces trois romans, Zola approfondit des problèmes à la fois universels et individuels. L'influence du contexte socioculturel est évidente dans ses écrits romanesques, comme la vogue du pessimisme de Schopenhauer, l'émergence des courants littéraires opposés au naturalisme, la constitution et la dissolution du groupe impressionniste, ou encore la remise en question de l'infailibilité de la science moderne à la fin du siècle.

Zola explore en même temps, afin d'éventuellement s'en libérer, ses douleurs physiques et morales, tel un observateur qui consigne soigneusement dans ses registres toute une série d'informations. Il s'appuie d'ailleurs sur ses profondes angoisses, sa crise de névrose, son obsession de la disparition des êtres aimés, sa hantise d'une mort lente et inéluctable, son sentiment d'impuissance artistique ou encore sa double vie amoureuse, comme autant de moteurs de création littéraire. La trilogie des romans intimes dans *Les Rougon-Macquart* illustre ainsi les combats les plus intérieurs de l'écrivain solitaire. Par un effet de miroir, la fictive « vie intérieure » de ses protagonistes semble refléter le parcours privé du romancier, en proposant de multiples images, souvent contradictoires, de l'auteur : Zola le pessimiste, Zola l'artiste, ou encore Zola l'altruiste. Aucun des protagonistes n'est le portrait fidèle de Zola, mais à

travers chacun d'eux, l'auteur projette une partie de ses pensées qui lui permettent en retour une sorte d'autocritique.

En définitive, *La Joie de vivre*, *L'Œuvre* et *Le Docteur Pascal* ne sont pas seulement des romans exceptionnels de par l'ajout d'éléments autobiographiques. Ils demeurent intrinsèquement liés, comme toute l'histoire des *Rougon-Macquart*, qui se lit comme une monumentale fresque où apparaissent et s'entrecroisent de façon cyclique les protagonistes. On note ainsi l'apparition d'un schéma en boucle du roman intime chez Zola, partant de la révélation de l'intériorité pour se répandre jusqu'à l'universel. Dans cette perspective, nous pourrions reconnaître chez Zola, fondateur du mouvement naturaliste, l'image de l'écrivain intimiste qui prend la plume pour trouver son sujet à l'intérieur de son moi et dans son rapport avec le monde, en traversant l'expérience de personnages de fiction.

Il est intéressant, de ce point de vue, de citer les propos tenus par Zola dans un entretien accordé en août 1894 à Charles Morice du *Journal* alors que l'auteur vient d'achever la série des *Rougon-Macquart*. Voici comment l'auteur résume la structure complexe des vingt volumes du cycle :

La vie ! parlez-moi de la vie ! Je ne connais qu'elle, je ne crois qu'en elle et pourtant, je suis un artiste, moi aussi ! Tenez, avez-vous remarqué comment je compose mes livres ? Tout le monde devrait le voir, mais personne ne me lit, quoique je tire à cent mille. Mes livres sont des labyrinthes où vous trouveriez, en y regardant de près, des vestibules et des sanctuaires, des lieux ouverts, des lieux secrets, des corridors sombres, des salles éclairées. Ce sont des monuments : en un mot, ils sont « composés ». Mais ce n'est pas dans une vue de beauté. Il ne s'agit pour moi que de faire vivant, et je sais bien que la vie recèle toujours un mystère¹.

À travers cette croyance en la vie exprimée par le romancier, nous reconnaissons bien entendu certaines résonances issues du *Docteur Pascal*. Dans ses propos, Zola dévoile la façon dont la série est construite et à quel point les différentes parties s'imbriquent les unes avec les autres. Cette approche de la nature, de l'humanité et de la vie, structurée de manière minutieuse, rend le récit encore plus intense et saisissant. Dans l'univers romanesque zolien, des « lieux secrets » sont en grand nombre et constituent une sorte de labyrinthe. La structure complexe de cette fresque littéraire interdit au lecteur de percer complètement les secrets de son œuvre et d'éclaircir tous les recoins intimes de l'intériorité de l'auteur.

¹ « Zola et l'inconnu », *Le Journal*, 20 août 1894, in *Entretiens avec Zola*, op. cit., p. 140.

Comme en témoigne l'entretien cité ci-dessus, Zola sait que l'essence de l'existence humaine ne réside pas dans une réalité neutre et immuable, mais qu'elle se développe au contraire à partir d'une profonde introspection, indispensable à toute remise en question et qu'il est nécessaire de fouiller inlassablement le « mystère » jamais élucidé de la vie humaine. La dualité essentielle entre la réalité et le mystère de la vie, la recherche de l'équilibre entre la passion de la science et l'aspiration vers l'inconnu, constitue le dynamisme fondamental qui permet à l'auteur d'approfondir la dimension de l'« intime » dans *Les Rougon-Macquart*. Cette perpétuelle autocritique du romancier naturaliste, qui tente de surmonter une période de doutes à travers *La Joie de vivre* et *L'Œuvre*, pour arriver enfin à l'affirmation de soi-même dans *Le Docteur Pascal*, s'ouvre sur les cycles ultérieurs écrits à la fin de sa vie.

Après avoir clos la série des *Rougon-Macquart*, Zola se consacre, en effet, à décrire un univers utopique et fantastique dans les cycles des *Trois Villes* et des *Quatre Évangiles* qui occupent ses dernières années. Dans une lettre adressée à un ami, Paul Brulat, en date du 15 octobre 1899, Zola justifie ainsi sa conversion : « N'ai-je pas le droit après quarante ans d'analyse, de finir dans un peu de synthèse ? L'hypothèse, l'utopie est un des droits du poète². »

² Lettre à Paul Burlat, 15 octobre 1899, *Corr.*, t. X, pp. 74-75.

ANNEXE



Fig. 1. Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Le Bénédicité* (1744)



Fig. 2. Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou* (1778)



Fig. 1. Pierre Bonnard, *L'Intimité* (1891)



Fig. 2. Édouard Manet, *Le Café, intérieur du café Guerbois*

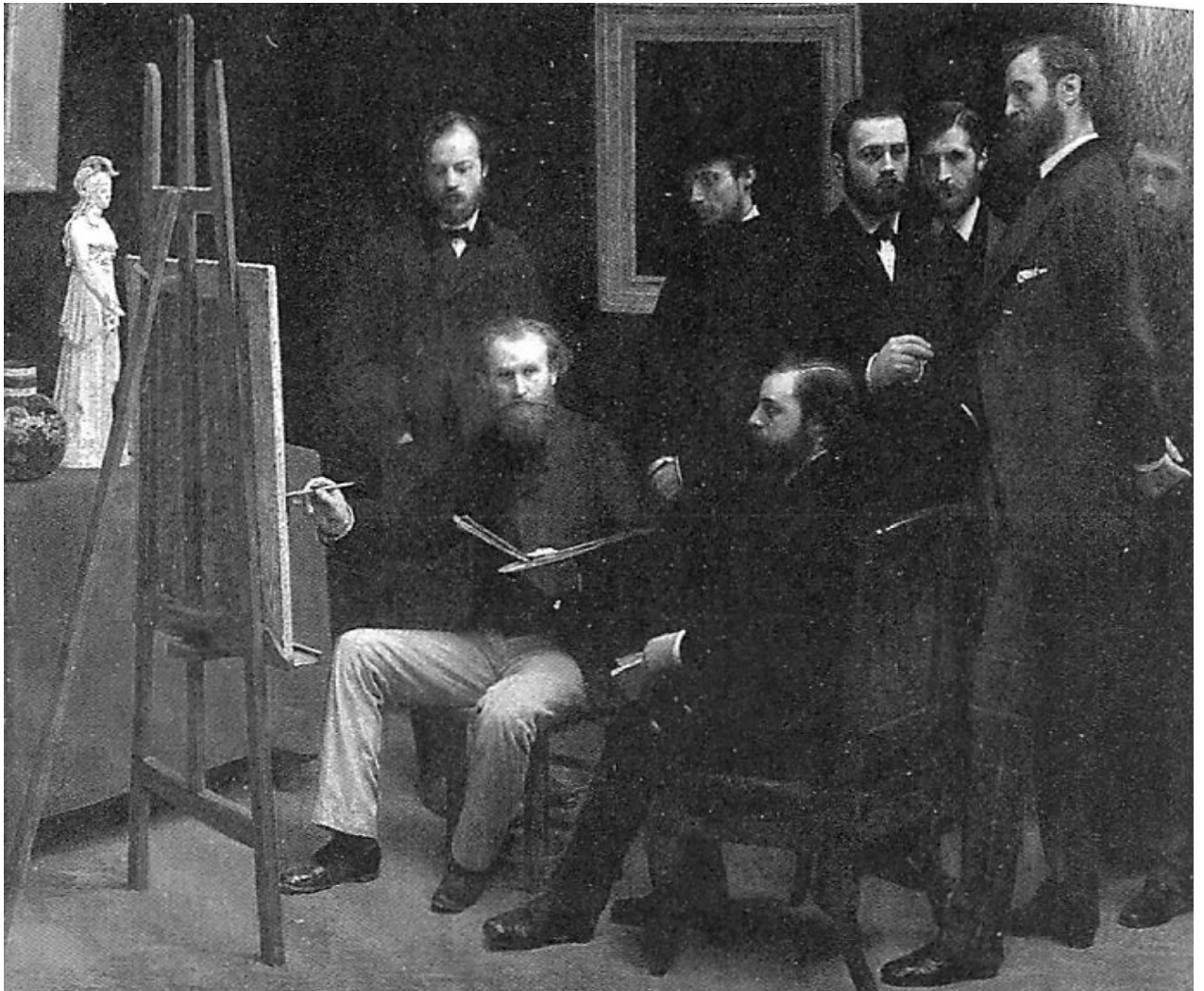


Fig. 5. Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles* (1870)

317

Faire un enfant	L'oeuvre
Faire un monde	L'oeuvre de diable
Faire de la vie	Le meurtre de l'oeuvre
Creation - Créer - Procréer	L'oeuvre humaine
Exprimer la nature	L'Immortalité
	Immortel
La lutte ^{contre} l'ange	Les Morts
La défaite	Le Vrai
Être Dieu	La Vie universelle
Enfantement	L'oeuvre vivante
Accouchement	Le Travail
Incubation	L'Inquiétude
Occupation	L'Inconnu
Enfantin	La Force créatrice
Fecundation	L'âme éparpillée
	L'Ébauche
De sang	L'âme des dieux
De la vie	La Gloire

Fig. 6. Ms. N.A.F. 10.316, f° 317. Liste de titres de *L'Œuvre* (1)

f' Jibab
 f' Mure d'art
 Ouvre vivante
 Chair vivante
 le genie
 Crier
 Creation
 L'enfance
 Faire de la vie
 les touches saignantes
 Notre chair
 L'oeuvre
 Le chef-d'oeuvre
 Les faire d'homme
 Les creatures de monde.

318

L'oeuvre
 Notre chair
 Crier
 L'enfance
 L'angoisse de
 crier, d'enfance
 Nos oeuvres
 Le sang de
 l'oeuvre
 Ce n'est ma chair
 de siècle en siècle
 Fui de siècle
 Les touches du siècle

Fig. 7. Ms. N.A.F. 10.316, f° 318. Liste de titres de *L'Œuvre* (2)

A ma bien-aimée Jeanne, — à
ma Clotilde, qui m'a donné le royal
festin de sa jeunesse et qui m'a rendu
mes trente ans, en me faisant le ca-
cadeu de ma Denise et de mon Ja-
ques, les chers enfants pour qui j'ai
écrit ce livre, afin qu'ils sachent
en te lisant un jour, combien j'ai
adoré leur mère et de quelle
DOCTEUR PASCAL
respectueuse tendresse ils de-
vront lui payer plus tard le
bonheur dont elle m'a consolé
dans mes grands chagrins.

Emile Zola

Fig. 8. Dédicace à Jeanne Rozerot en tête du *Docteur Pascal*, 26 juin 1893

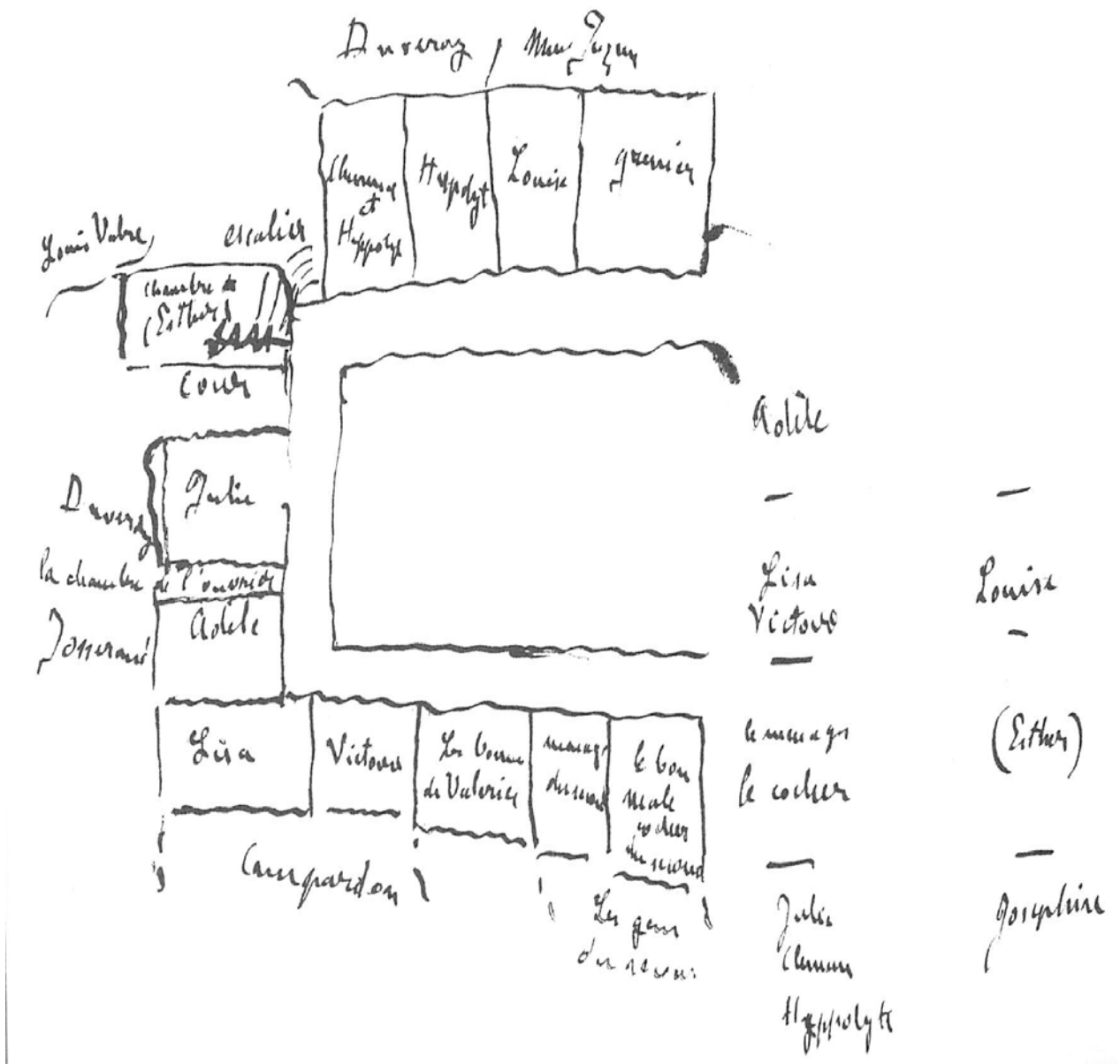
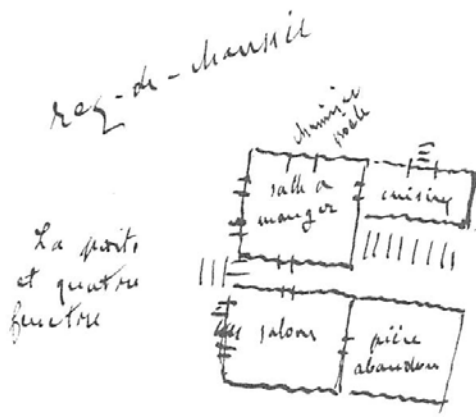
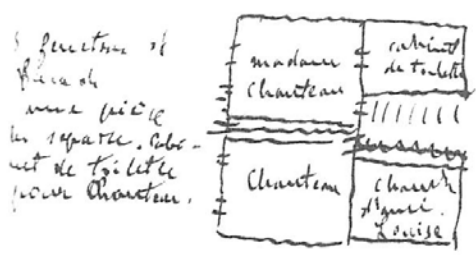


Fig. 9. Ms. N.A.F. 10.321, f° 394. Les Chambres de bonnes (Pot-Bouille)

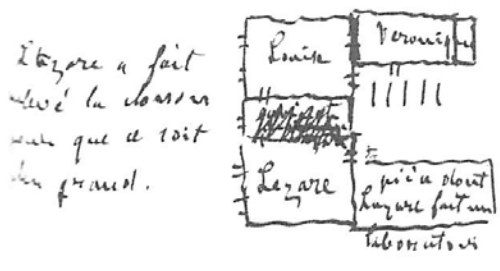


Salle à manger - Meubles en chêne blanc. Table rond en noyer. Buffet en bois de la région, deux chaises, deux suspensions cuivre et porcelaine, plâtre craquelé imitant le marbre de distance. Papier nouveau - quatre tableaux, le saison, et une vue de Venise. Paroquets. Latex.

Salon, guéridon, meuble de salon recouvert de tapis, papier nouveau blanc et or de solbi. Une pendule de bronze sur une des tables à dessin.



Les deux chambres meublées d'origine. L'une elle de même bois. Toute une armoire à glace en palissandre. Chez chambre une chaise longue. Des projecteurs, peintures à fleurs. La chambre de Louis meublée de toute la parure.



La chambre de Louis meublée d'origine comprise avec armoire. Un lit, une commode, une table, des chaises à terre. Papier gris à grosses roses. Boiseries blancs corail de rouge.

— La chambre de Lezard une lit de fer, bibliothèque faite avec des planches. Une vieille armoire nouvelle, cuir noir. Une grande table, le piano, siège de toilette, etc.

Fig. 10. Ms. N.A.F. 10.311, f° 334. La Maison des Chateau (La Joie de vivre)



Figure 11. Jean-Frédéric Bazille, *L'Atelier de Bazille, rue de la Condamine* (1870)

Micette	Mme Caron	<u>Félicité</u>
<u>Angélique</u>	Mme Hédois	Clotilde
Denise	<u>Hélène Grandjean</u>	Renée
<u>Pauline</u>	<u>Lisa</u>	Mme
Albine	Christine	Severine
<u>Zénaide</u>	Henriette	Nana
<u>Clotilde</u>	<u>Marthe</u>	<u>Caroline Dide</u>
Kalie	<u>Desirée</u>	<u>Sidonie</u>
Flore	<u>Geneviève</u>	Mme Mahéude
	Catherine	La Zouille
	Francine (Léon)	Mme ^{Macquart} Mme
	Félicité	Louise de Marsail
	Mme Francis	Mme Muffat
	Renée	Mme De la Roche
	Marie Leclercq	
	Mme Chanteau	

Les Servantes

Fig. 12. Ms. N.A.F. 10.290, f° 138. Liste des héroïnes de la série des Rougon-Macquart (*Le Docteur Pascal*)

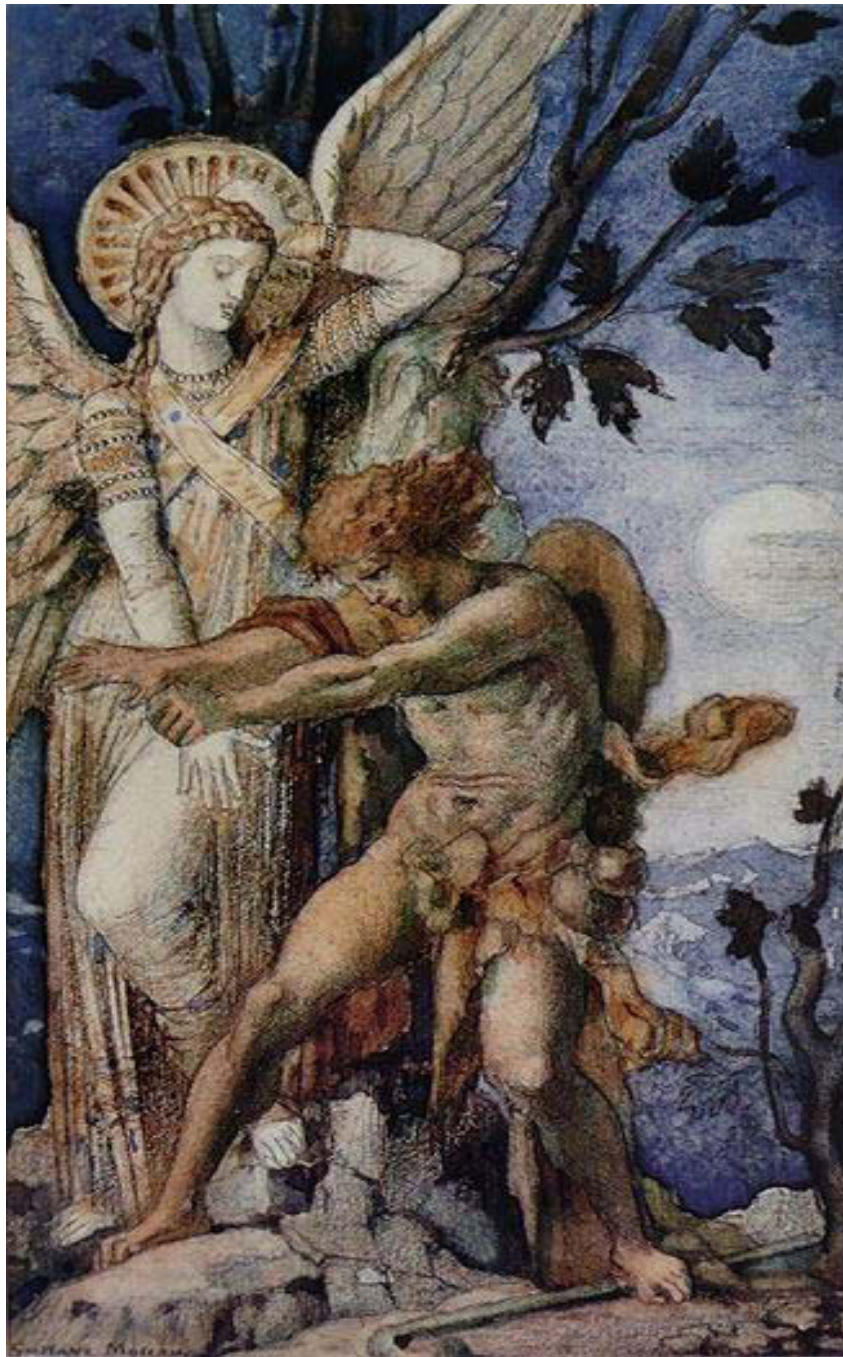


Fig. 13. Gustave Moreau, *Jacob et l'Ange* (1878)

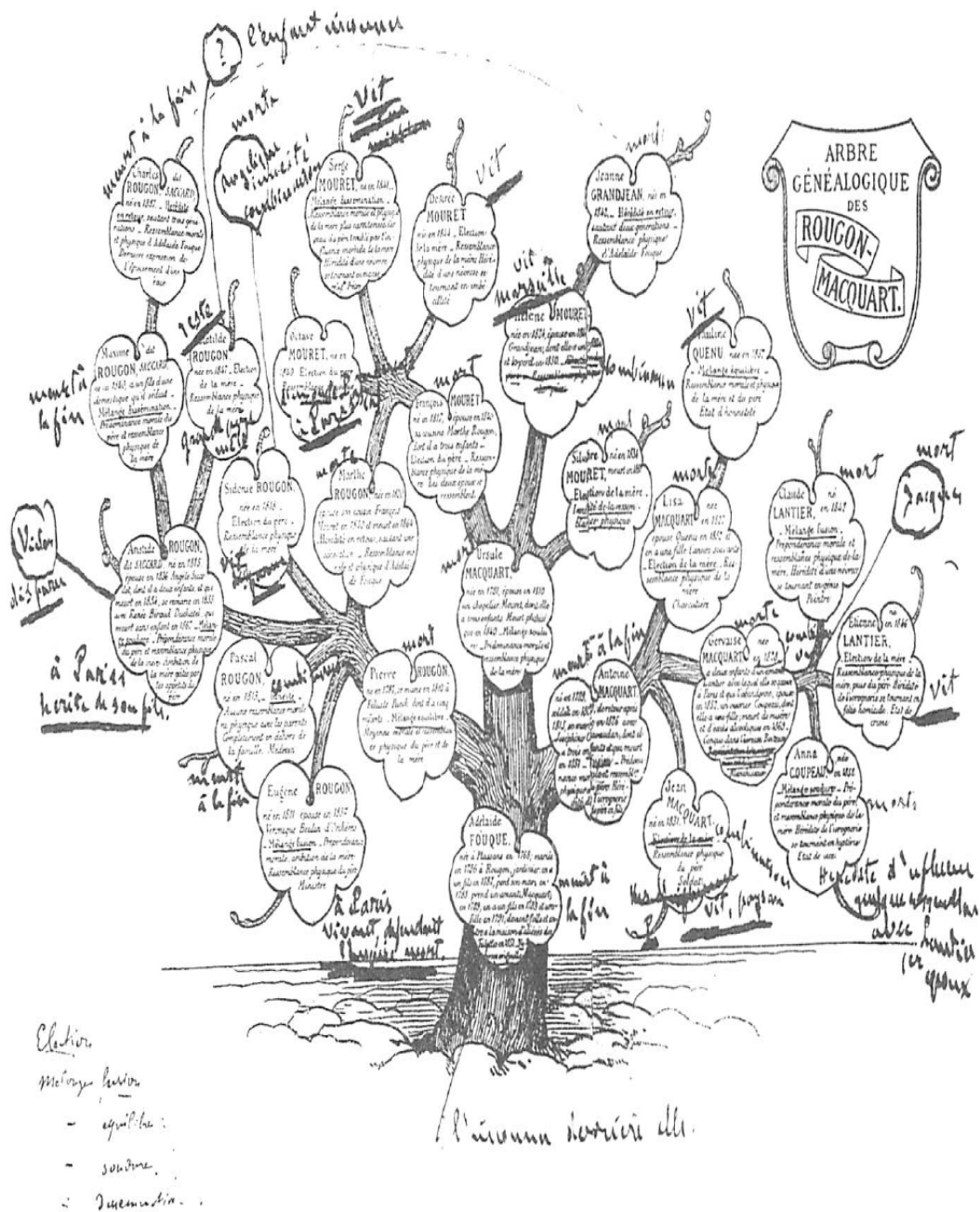


Fig. 15. Ms. N.A.F. 10.290, f° 172. « L'Arbre généalogique des Rougon-Macquart »

BIBLIOGRAPHIE

Sommaire de la Bibliographie

I. Œuvres d'Émile Zola

II. Œuvres d'autres écrivains

III. Études critiques sur Zola

1. Études biographiques sur Zola

2. Études sur *La Joie de vivre*

3. Études sur *L'Œuvre*

4. Études sur *Le Docteur Pascal*

5. Autres Études

a) Ouvrages

b) Ouvrages collectifs

c) Articles

IV. Études sur le naturalisme et la littérature du XIX^e siècle

1. Ouvrages

2. Ouvrages collectifs

V. Études historiques, sociales et littéraires sur les thèmes de l'intime

1. Ouvrages

2. Ouvrages collectifs

VI. Études littéraires sur les écritures de l'intime

1. Ouvrages

2. Ouvrages collectifs

3. Articles

VII. Autres œuvres

N.B. : Le lieu d'édition n'est indiqué que si l'ouvrage a été publié ailleurs qu'à Paris.

I. Œuvres d'Émile Zola

1. Romans

Les Rougon-Macquart, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol.

Les Rougon-Macquart, édition établie et présentée par Colette Becker, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991-1993, 5 vol.

Œuvres complètes, édition publiée sous la direction d'Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1966-1970, 15 vol.

Œuvres complètes, publiées sous la direction d'Henri Mitterand, Nouveau Monde éditions, 2002-2010, 21 vol.

Contes et nouvelles, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll avec la collaboration de Sylvie Luneau pour les textes de Zola traduits du russe, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

Contes et Nouvelles, présentation par François-Marie Mourad, Flammarion, coll. « GF », 2008, 2 vol.

La Confession de Claude, édition établie et annotée par Henri Mitterand, Slatkine, coll. « ressources », 1980.

Madeleine Férat, préface d'Henri Mitterand, Mémoire du Livre, 1999.

Thérèse Raquin, édition de Robert Abirached, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.

La Joie de vivre, texte de l'édition Eugène Fasquelle, annoté par Maurice Le Blond, François Bernouard, 1928.

La Joie de vivre, édition critique établie, présentée et annotée par Colette Becker, Flammarion, coll. « GF », 1974.

La Joie de vivre, édition établie et annotée par Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

La Joie de vivre, édition établie et annotée par Philippe Hamon et Colette Becker, Le Livre de Poche, 1985.

L'Œuvre, préface de Bruno Foucard, édition d'Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983.

L'Œuvre, préface, notes et dossier par Marie-Ange Voisin-Fougère, Le Livre de poche, 1996.

Le Docteur Pascal, édition d'Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1993.

Le Docteur Pascal, édition établie, présentée et annotée par Jean-Louis Cabanès, Le Livre de poche, 2004.

Lourdes, édition de Jacques Noiray, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1995.

Rome, édition établie et présentée par Henri Mitterand, Stock, 1998.

Paris, édition établie et présentée par Henri Mitterand, Stock, 1998.

Fécondité, préface de Thierry Paquot, Les Introuvables, 1994.

Travail, préface de Thierry Paquot, Les Introuvables, 1994.

Vérité, préface de Thierry Paquot, Les Introuvables, 1994.

2. Dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart*

a) Manuscrits

Dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart*, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises.

b) Dossiers édités et éditions partielles

Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France, textes établis et présentés par Henri Mitterand, Plon, coll. « Terre Humaine », 1986.

L'Invention des lieux. Les Manuscrits et les dessins de Zola, édité et commenté par Olivier Lumbroso et Henri Mitterand, Les Éditions Textuel, 2002, 3 vol.

La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires, publié par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion ; t. I, 2003 ; t. II, 2006 ; t. III, 2007 ; t. IV, 2009. Fac-similés des dossiers préparatoires et transcription.

3. Écrits journalistiques

L'Atelier de Zola. Textes de journaux 1865-1870, recueillis et présentés par Martin Kanes, Genève, Droz, 1963.

Écrits sur l'Art, édition établie par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 1991.

Écrits sur le Roman, anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 2004.

Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques, Mon Salon (1866). Édouard Manet, présentation d'Henri Mitterand, Paris - Genève, Slatkine, coll. « ressources », 1979.

Le Naturalisme au théâtre, présentation et notes de Chantal Meyer-Plantureux, préface de Bernard Dort, Éditions Complexe, 2003.

Le Roman expérimental, présentation par François-Marie Mourad, Flammarion, coll. « GF », 2006.

L'Affaire Dreyfus. La Vérité en marche, chronologie et préface par Colette Becker, Flammarion, coll. « GF », 1969.

4. Correspondance et entretiens

Correspondance, édition commentée et annotée, sous la direction de Bard H. Bakkar, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Paris, Édition du CNRS, 1978-2010, 11 vol.

Entretiens avec Zola, édition établie par Dorothy Speirs et Dolorès Signori, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

L'Affaire Dreyfus. Lettres et entretiens inédits, textes réunis et présentés par Alain Pagès, CNRS Éditions, 1994.

Lettres à Jeanne Rozerot. 1892-1902, édition établie, présentée et annotée par Brigitte Émile-Zola et Alain Pagès, Gallimard, 2004.

II. Œuvres d'autres écrivains

AMIEL (Henri-Frédéric), *Journal intime*, texte établi et annoté par Philippe M. Monnier avec la collaboration de Pierre Dido, L'Âge d'Homme, 1976-1993, 12 vol.

BALZAC (Honoré de), *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

BARBEY D'AUREVILLY (Jules Amédée), *Œuvre critique*, sous la direction de Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Les Belles Lettres, 2005-2009, 4 vol.

BARRÈS (Maurice), *Le Culte du Moi*, Plon, coll. « Le Livre de poche », 1966.
— *Mes cahiers. 1896-1923*, présenté par Guy Dupré, Plon, 1994.

BLOY (Léon), *Journal intime, journal littéraire : l'année 1892*, textes réunis et présentés par Pierre Glaudes, Lettres modernes, coll. « La Revue des lettres modernes », 1995.
— *Journal. 1892-1917*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Glaudes, Robert Laffont, 1999, 2 vol.

BOURGET (Paul), *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, édition établie et préfacée par André Guyaux, Gallimard, 1993.
— *Le Disciple*, avant-propos de Jean-Christophe Coulot, La Table Ronde, 1994.

CHAMPFLEURY, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Genève, Slatkine reprints, 1970.
— *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui. Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, édition du centenaire intégrale et critique en partie inédite établie par Maurice Levailant, Flammarion, 1982, 3 vol.

CONSTANT (Benjamin), *Journaux intimes*, édition intégrale des manuscrits autographes des notes par Alfred Roulin et Charles Roth, Gallimard, 1952.

- DAUDET (Alphonse), *Doulou*, in *Romans, récits et contes*, présentation d'Anne-Simone Dufief, Omnibus, 2006.
- *Sapho : mœurs de Paris*, in *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1994.
- DIDEROT (Denis), *Salons*, textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2008.
- DUJARDIN (Édouard), *Les Lauriers sont coupés* (suivi de) *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, introduction par Carmen Licari, Rome, Bulzoni editore, 1977.
- FLAUBERT (Gustave), *Les Mémoires d'un fou*, édition critique établie par Yvan Leclerc, Flammarion, coll. « GF », 1991.
- *Bouvard et Pécuchet*, in *Œuvres*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1952.
- *Correspondance*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 2007.
- FROMENTIN (Eugène), *Dominique*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Guy Sagnes, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
- GONCOURT (Edmond et Jules de), *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, textes intégraux établis et annotés par Robert Ricatte, Fasquelle-Flammarion, coll. « Bouquins », 1956, 4 vol.
- *Journal*, édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès, texte établi par Christiane et Jean-Louis Cabanès, Honoré Champion ; t. I. 1851-1857, 2005 ; t. II. 1858-1860, 2008.
- *Germinie Lacerteux*, édition établie par Nadine Satiat, Flammarion, 1990.
- *Manette Salomon*, préface de Michel Crouzet, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996.
- GONCOURT (Edmond de), *La Maison d'un artiste*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, t. 34-35, 1986.
- *La Maison d'un artiste*, introduction de Dominique Pety et Christian Galantaris, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003, 2 vol.
- HUGO (Victor), *Choses vues : souvenirs, journaux, cahiers 1830-1885*, texte présenté, établi et annoté par Hubert Juin, Quarto-Gallimard, 2002.
- HUYSMANS (Joris-Karl), *À rebours*, in *Romans*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Robert Laffont, t. I, 2005.
- *Écrits sur l'art. 1867-1905*, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant, Bartillat, 2006.

- LOTI (Pierre), *Journal intime (1878-1911)*, édition établie, présentée et annotée par Bruno Vercier, Alain Quella-Villéger et Guy Dugas, La Table Ronde, 1997.
— *Le Roman d'un enfant*, préfaces, notes, bibliographie, chronologie par Bruno Vercier, Flammarion, coll. « GF », 1988.
- MERCIER (Louis-Sébastien), *Les Tableaux de Paris*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1995, 2 vol.
- MICHELET (Jules), *Journal*, texte intégral, établi sur les manuscrits autographes et publié par Paul Viallaneix, Gallimard, 1976, 4 vol.
— *L'Amour*, in *Œuvres complètes*, éditées par Paul Viallaneix, Flammarion, t. XVIII, 1985.
- MIRBEAU (Octave), *Journal d'une femme de chambre*, in *Œuvre romanesque*, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, t. 2, Buchet/Chastel, 2001.
- NERVAL (Gérard de), *Promenades et Souvenirs*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1993.
- PRUDHOMME (Sully), *Journal intime, lettres, pensées*, Alphonse Lemerre, 1922.
- RENAN (Ernest), *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, chronologie et introduction par Henriette Psichari, notes et archives de l'œuvre par Laudice Rétat, Garnier-Flammarion, 1973.
- RESTIF DE LA BRETONNE, *Monsieur Nicolas*, édition établie par Pierre Testud, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, 2 vol.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1959.
- SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Volupté*, texte présenté et annoté par Maurice Regard, Imprimerie nationale, 1984, 2 vol.
— *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, édition établie par Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe, Bartillat, 2004.
- SAND (George), *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol.
- SCHOPENHAUER (Arthur), *Pensées et fragments*, traduits par Jean Bourdeau, présentation de Pierre Trotignon, Paris-Genève, ressources, 1979.
— *Parerga & paralipomena. Petits écrits philosophiques*, traduit de l'allemand et

- annoté par Jean-Pierre Jackson, Coda, 2005.
- *Le Monde comme volonté et représentation*, traduit de l'allemand par Christian Sommer (et al.), Gallimard, coll. « Folio Essais », 2009, 2 vol.
- SENANCOUR, *Oberman*, présentation et dossier par Fabienne Bercegol, Flammarion, coll. « GF », 2003.
- STENDHAL, *Journal*, in *Œuvres intimes*, édition établie par Victor Del Litto, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981-1982, 2 vol.

III. Études critiques sur Zola

1. Études biographiques sur Zola

- Album Zola*, iconographie réunie et commentée par Henri Mitterand et Jean Vidal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- Zola photographe*, 480 documents choisis et présentés par François Émile-Zola et Massin, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris – Éditions Hoëbeke, 1990.
- ALEXIS (Paul), *Émile Zola. Notes d'un ami*, préface de René-Pierre Colin, Maisonneuve et Larose, coll. « Paroles d'ami », 2001.
- BERNARD (Marc), *Zola*, Seuil, coll. « Points », 1988.
- BLOCH-DANO (Evelyne), *Madame Zola*, Bernard Grasset, 1997.
- *Chez Zola, à Médan*, St-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 1999.
- BROWN (Frederick), *Zola. Une vie*, traduit de l'américain par Dominique Peters, Belfond, 1996.
- BRUNEAU (Alfred), *À l'ombre d'un grand cœur*, Paris - Genève, Slatkine, coll. « ressources », 1980.
- DEFFOUX (Léon) et ZAVIE (Émile), *Le Groupe de Médan*, Les Éditions G. Crès et C^{ie}, 1925.

- DEMANGEOT (Bernard), *Aix-en-Provence et la famille Zola*, Aix-en-Provence, Les Vents Contraires, 2002.
- LANOUX (Armand), *Bonjour, Monsieur Zola*, Bernard Grasset, 1978.
- LE BLOND -ZOLA (Denise), *Émile Zola, raconté par sa fille*, Bernard Grasset, 1931.
- LE BLOND-ZOLA (Jean-Claude), *Zola à Médan*, Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1999.
- MITTERAND (Henri), *Zola*, Fayard, 3 vol. (I. *Sous le regard d'Olympia*, 1999 ; II. *L'Homme de Germinal*, 2001 ; III. *L'Honneur*, 2002.)
- TOULOUSE (Édouard), *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, Société d'Éditions Scientifiques ; t. I. *Introduction générale. Émile Zola*, 1896.
- TROYAT (Henri), *Zola*, Flammarion, coll. « Le Livre de Poche », 1992.
- XAU (Fernand), *Émile Zola*, C. Marpon et E. Flammarion, 1880.
- ZÉVAÈS (Alexandre), *Zola*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1945.

2. Études sur *La Joie de vivre*

- ALCORN (Clayton Jr.), « Zola's forgotten spokes-man : Véronique in *La Joie de vivre* », in *The French Review*, XLIX, n° 1, oct. 1975, pp. 76-80.
- ANDERSEN (Kajsa), « *La Joie de vivre* : du document au récit », in *Zola à l'œuvre*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 35-50.
- BAGULEY (David), « De la mer ténébreuse à l'eau maternelle : le décor symbolique de *La Joie de vivre* », in *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, XII, n° 2, 1974, pp. 79-91.
- BORIE (Jean), *Le Tyran timide. Le Naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Klincksieck, 1973.
— *Un Siècle démodé : Prophètes et réfractaires au XIX^e siècle*, Payot, 1989.
- FERNANDEZ-ZOÏLA (Adolfo), « Les Folies de Zola (II) : Interactions des folies dans

- La Joie de vivre* », in *Annales Médico-Psychologiques*, Elsevier, janvier-mars 1985.
- FRANZÉN (Nils-Olof), *Zola et La Joie de vivre. La genèse du roman ; les personnages ; les idées*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1958.
- GIRARD (Marcel), « Émile Zola ou *La Joie de vivre* », in *Æsculape*, nouvelle série, n° 11, novembre 1952.
- GRENIER (Joan), « La Structure de la mer dans *La Joie de vivre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 58, 1984, pp. 63-70.
- HEMMINGS (Frederick William John), « The genesis of Zola's *Joie de vivre* », in *French Studies*, n° 6, avril 1952.
- NISS (Robert Judson), « Autobiographical Elements in Zola's *La Joie de vivre* », in *Publications of the Modern Language Association of America*, LVI, n° 4, déc 1941.
— « Zola's *Joie de vivre* and *La Mort d'Olivier Bécaille* », in *Modern Language notes*, mars 1942.
- PAISSE (Jean-Marie), « L'Éducation sexuelle de Pauline Quenu dans *La Joie de vivre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 41, 1971, pp. 35-41.
- PREISSE (Axel), « Aux sources de *La Joie de vivre* : une lettre inédite d'Émile Zola à Edmond Perrier », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 53, 1979, pp. 132-137.
- TERNOIS (René), « Les Sources italiennes de *La Joie de vivre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 33, 1967, pp. 27-38.
- ZIEGLER (Robert), « Creativity and the Feminine in Zola's *La Joie de vivre* », in *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Anna Gural-Migdal (éd.), Bern, Peter Lang, 2003, pp. 205-217.

3. Études sur L'Œuvre

- ARMBRUST-SEIBERT (Margaret), « Victorine Meurent, prototype d'Irma Bécot dans *L'Œuvre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 113-122.
- BASILIO (Kelly), « Naturalisme zolien et impressionnisme : le rôle de la métonymie », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 83-103.
- BESSE (Laurence), « *L'Œuvre* ou le désir du désincarné », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 73, 1999, pp. 207-215.

- BRADY (Patrick), « Claude Lantier », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 17, 1961, pp. 10-18.
- *L'Œuvre d'Émile Zola, romans sur les arts*, Genève, Droz, 1968.
- *Le Bouc émissaire chez Émile Zola, quatre essais sur Germinal et L'Œuvre*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1981.
- « La Théorie du chaos et L'Œuvre : peinture, structure, thématique », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 105-112.
- « Chaos et Naturalisme », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, pp. 201-209.
- CANNONE (Belinda), *L'Œuvre d'Émile Zola*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2002.
- COOK-GAILLOUD (Kristin), « Du Déjeuner sur l'herbe à Plein air : transitions mouvantes dans L'Œuvre », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 80, 2006, pp. 21-35.
- DROST (Wolfgang), « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 33-46.
- FERNANDEZ-ZOÏLA (Adolfo), « Le Système écriture-peinture et le figural dans L'Œuvre », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 91-103.
- « Les Inapparences de la création dans L'Œuvre », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 60, 1986, pp. 139-156.
- GANTREL (Martine), « Zola et ses doubles : les instances d'auto-représentation dans Pot-Bouille et L'Œuvre », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 75, 2001, pp. 87-98.
- HAMON (Philippe), « À propos de l'impressionnisme de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 34, 1967, pp. 139-147.
- KAMINSKAS (Jurate), « Espace et dispersion dans L'Œuvre : à la recherche du stable », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, pp. 127-136.
- KELLNER (Sven), *Émile Zola et Paul Cézanne : deux artistes – deux tempéraments*, Publibook, 2002.
- MAIONE (Michaël), « Zola et la sculpture », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 58, 1984, pp. 151-164.
- MITTERAND (Henri), « Le Musée dans le texte », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 13-22.
- NEUTON (Joy), « Émile Zola impressionniste (I) », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 33, 1967, pp. 39-52.
- « Émile Zola impressionniste (II) », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 34, 1968, pp. 124-138.

- « La Dernière toile de Claude », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 74, 2000, pp. 239-245.
- PAGÈS (Alain), « “ La lutte contre l’Ange ”... Zola et le mythe de Jacob », in *La Figure de Jacob dans les lettres françaises*, dirigé par Liana Nissim et Alessandra Preda, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 185-198.
- RAUSEO (Chris), « Zola et Goncourt. Vérité et vraisemblance dans *L’Œuvre* : la scène de la pose », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 70, 1996, pp. 151-168.
- RAYNIER-PAUGET (Christine), « *L’Œuvre* : la femme faite modèle », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 73, 1999, pp. 199-206.
- REBERIOUX (Madeleine), « Zola et la modernité », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 58, 1984, pp. 15-22.
- REWALD (John), *Cézanne et Zola*, Éditions A. Sedrowski, 1936.
- RIEGER (Angelica), « L’Espace de l’imaginaire. Promenade dans la roseraie zolienne », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, pp. 93-107.
- SAVY (Nicole), « Un étranger vu par Manet : Émile Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 23-32.
- TERNOIS (René), « La Naissance de *L’Œuvre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 17, 1961, pp. 1-9.
- WALKER (Philip D.), « Zola et la lutte avec l’Ange », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 42, 1971, pp. 79-92.
- WOODWARD (Suzanne), « Le Sang de *L’Œuvre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 65, 1991, pp. 169-176.

4. Études sur *Le Docteur Pascal*

- BAGULEY (David), « Du naturalisme au mythe : l’alchimie du Docteur Pascal », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 48, 1974, pp. 141-163.
- BECKER (Colette), « *Le Docteur Pascal* : l’autofiction. L’impossible quête de l’équilibre », *Excavatio*, n° 4-5, 1994, pp. 59-65.
- BERNARD (Claudie), « Cercle familial et cycle romanesque dans *Le Docteur Pascal* »,

- in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, pp. 123-140.
- BERTRAND-JENNINGS (Chantal), « Zola ou l'envers de la science : de *La Faute de l'abbé Mouret* au *Docteur Pascal* », in *Nineteenth-Century French Studies*, automne-hiver, n° 9, 1980-1981, pp. 93-107.
- BEST (Janice), « Le Naturalisme est-il un nihilisme ? », in *Les Cahiers Naturalistes*, 2003, n° 77, pp. 49-57.
- BOSCHIRAN-CAMPANER (Catherine), « L'Esthétique du portrait féminin dans *Le Docteur Pascal* », in *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Berne, Peter Lang, 2003, pp. 219-235.
- BUTOR (Michel), « Émile Zola, romancier expérimental et la flamme bleue », in *Répertoire*, Gallimard, coll. « Tel », 1996, pp. 331-369.
- CABANÈS Jean-Louis, « L'Art de mourir dans *Renée Mauperin* et dans *Le Docteur Pascal* », in *Epidemics and Sickness in French Literature and Culture*, Durham Modern Language Series, University of Durham, 1995.
— « *Le Docteur Pascal* : roman éloquent, roman lyrique », in *Excavatio*, n° 20, 2005, pp. 192-205.
- CAROL (Anne), « Zola et la combustion spontanée : de l'usage d'un mythe en médecine », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 75, 2001, pp. 139-155.
- DELANEUVILLE-SCHIDELER (Marie-Françoise), « Dissuasion et parrainage dysfonctionnel dans *Le Docteur Pascal* : le cas de Félicité Rougon », in *Excavatio*, n° 13, 2000, pp. 81-89.
- FERNANDEZ-ZOÏLA (Adolfo), « *Le Docteur Pascal* et *Lourdes* : une transvaluation des imaginaires », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 70, 1996, pp. 45-66.
- GAILLARD (Françoise), « Genèse et généalogie : le cas du *Docteur Pascal* », *Romantisme*, n° 31, 1981, pp. 181-196.
- GRANET (Michel), *Le Temps trouvé par Zola dans son roman Le Docteur Pascal*, Les publications universitaires, 1980.
- KAMINSKAS (Jurate), « Concepts du bonheur dans *Le Docteur Pascal*, in *Excavatio*, n° 4-5, 1994, pp. 23-32.
- KELLNER (Sven), *Le Docteur Pascal : Rétrospective des Rougon-Macquart ; livre de documents, roman à thèse*, Lund, 1980.
- KRUMN (Pascale), « *Le Docteur Pascal*, un (dangereux) supplément ? La

- problématique féminine dans le cycle zolien », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 73, 1999, pp. 227-240.
- MALINAS (Yves), « Zola, précurseur de la pensée scientifique du XX^e siècle », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 40, 1970, pp. 108-120.
- MITTERAND (Henri), « Fêlures du sens, clivage des formes : *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola », in *Mélanges offerts à Jean Peytard*, Les Belles Lettres, 1993, pp. 111-122.
- MOUCHARD (Claude), « Naturalisme et anthropologie », in *Le Naturalisme*, Colloque de Cerisy, UGE, « 10/18 », 1978, pp. 391-406.
- OZWALD (Thierry), « Un remède contre le mal du siècle. *Le Docteur Pascal*, ou l'évangélisme thérapeutique de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 75, 2001, pp. 121-138.
- PETRONE (Mario), « Inceste et pureté dans *Le Docteur Pascal*. Remarques sur le personnage de Clotilde », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 73, 1999, pp. 241-245.
- PREISSE (Axel), « Pascal, ou la biodicée médicale », in *Les Cahiers naturalistes*, n° 57, 1983, pp. 116-131.
- SCHOBBER (Rita), « *Le Docteur Pascal* ou le sens de la vie », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 53, 1979, pp. 53-74.
- TOUBIN (Catherine) et MALINAS (Yves), « Les Clés et les portes : essai sur la symbolique du *Docteur Pascal* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 41, 1971, pp. 15-21.
- WHITE (Nicholas), « *Le Docteur Pascal* : entre l'inceste et l' "innéité" », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 68, 1994, pp. 77-88.

5. Autres études sur Zola

a) Ouvrages

- ANFRAY (Clélia), *Zola Biblique. La Bible dans Les Rougon-Macquart*, Cerf, coll. « Cerf Littérature », 2010.
- BAGULEY (David), *Fécondité d'Émile Zola. Roman à thèse, Évangile, mythe*, Toronto, Presses Universitaires de Toronto, 1973.

- BASILIO (Kelly Benoudis), *Le Mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.
- BECKER (Colette), *Les Apprentissages de Zola : du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867*, P.U.F., 1993.
— *Zola le saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BECKER (Colette), GOURDIN-SERVENIÈRE (Gina) et LAVIELLE (Véronique), *Dictionnaire d'Émile Zola*, Robert Laffont, 1993.
- BERTRAND-JENNINGS (Chantal), *L'Éros et la Femme chez Zola*, Klincksieck, 1977.
- BONNEFIS (Philippe), *L'Innommable, essai sur l'œuvre d'É. Zola*, Sedes, 1984.
- BORIE (Jean), *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Seuil, 1971.
- BRUNET (Étienne), *Le Vocabulaire de Zola*, Genève-Paris, Slatkine, 3 vol., 1985.
- CNOCKAERT (Véronique), *Émile Zola. Les Inachevés, une poétique de l'adolescence*, Montréal, XYZ éditeur et Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.
- COLIN (René-Pierre), *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
— *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot, coll. « D'après nature », 1991.
- COLLOT (Sylvie), *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Hachette, 1992.
- COSSET (Evelyne), *Les Quatre Évangiles d'Émile Zola. Espace, temps, personnages*, Genève, Droz, 1990.
- DEZALAY (Auguste), *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck, 1983.
- DOUSTEYSSIER-KHOZE (Catherine), *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Cazaubon, Eurédit, 2004.
- FARIA (Neide de), *Structures et unité dans Les Rougon-Macquart : la poétique du cycle*, Nizet, 1977.
- FERNANDEZ (Dominique), *Le Musée d'Émile Zola. Haines et passions, œuvres et citations choisies par Ferrante Ferranti*, Stock, 1997.
- GEAT (Marina), *La Croix-de-Maufras. Un voyage à travers les mots de La Bête*

- humaine d'*Émile Zola*, Fasano, Schena Editore - Lanore, 2006.
- GENGEMBRE (Gérard), *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Fischbacher, 1983.
- GUERMÈS (Sophie), *La Religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, Honoré Champion, 2003.
- GUILLEMIN (Henri), *Présentation des Rougon-Macquart*, Gallimard, 1964.
- HAMON (Philippe), *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.
— *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, P.U.F., coll. « Quadrige », 1984.
- HANSEN (Odile R.), *La Chute de la Femme. L'Ascension d'un Dieu victimisé dans l'œuvre d'Émile Zola*, Baltimore, Peter-Lang, 1996.
- JENNINGS (Bertrand), *L'Éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Klincksieck, 1977.
- KAEMPFER (Jean), *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, José Corti, 1989.
- KRAKOWSKI (Anna), *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Nizet, 1974.
- LATTRE (Alain De), *Le Réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, P.U.F., 1975, 2 vol.
- LEFÈBVRE-FILLEAU (Jean-Paul), *On a assassiné Zola ! La Piste normande*, Luneray, Éditions Bertout, 2005.
— *Zola et l'affaire Dreyfus. L'Histoire d'un double crime*, Cheminements, 2007.
- LUMBROSO (Olivier), *Zola. La Plume et le compas : la construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Honoré Champion, 2004.
- MALINAS (Yves), *Zola et les hérédités imaginaires*, Expansion Scientifique Française, 1985.
- MARIN (Mihaela), *Le Livre enterré. Zola et la hantise de l'archaïque*, Grenoble, Ellug, 2007.
- MAX (Stefan), *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Nizet, 1966.
- MBARGA (Christian), *Émile Zola : les femmes de pouvoir dans Les Rougon-Macquart*,

- L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2008.
- MITTERAND (Henri), *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1962.
- *Zola et le naturalisme*, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1986.
- *Zola, tel qu'en lui-même*, P.U.F., 2009.
- MITTERAND (Henri) et SUWALA (Halina), *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique ; t. I, 1859-1881*, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », n° 87, 1968.
- MOURAD (François-Marie), *Zola, critique littéraire*, Honoré Champion, 2003.
- NOIRAY (Jacques), *Le Romancier et la machine. L'Image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, José Corti ; t. I. *L'Univers de Zola*, 1981.
- OUVRARD (Pierre), *Zola et le prêtre*, Beauchesne, 1986.
- PAGÈS (Alain), *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Librairie Séguier, 1989.
- *Émile Zola, un intellectuel dans l'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, 1991.
- *Émile Zola, bilan critique*, Nathan, coll. « 128 », 1993.
- *13 janvier 1898, J'Accuse...!*, Perrin, 1998.
- *Émile Zola. De J'accuse au Panthéon*, Lucien Souny, 2008.
- PAGÈS (Alain) et MORGAN (Owen), *Guide Émile Zola*, Ellipses, 2002.
- PELLETIER (Jacques), *Le Testament de Zola. Les Évangiles et la religion de l'humanité au tournant du XX^e siècle*. Éditions Nota bene, coll. « Littératures », 2001.
- PIERRE-GNASSOUNOU (Chantal), *Zola. Les Fortunes de la fiction*, Nathan, 1999.
- RAMOND (F. C.), *Personnages des Rougon-Macquart*, New York, Burt Franklin, 1970.
- RIPOLL (Roger), *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique*, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », n° 136 ; II. *Le Sémaphore de Marseille, 1871-1877*, 1972.
- ROBERT (Guy), *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son œuvre*, Les Belles-Lettres, 1952.
- SEASSAU (Claude), *Émile Zola, le réalisme symbolique*, José Corti, 1989.
- SERRES (Michel), *Feux et signaux de brume. Zola*, Grasset, 1975.

- SUWALA (Halina), *Autour de Zola et du naturalisme*, Honoré Champion, 1993.
- TERNOIS (René), *Zola et son temps. Lourdes, Rome, Paris*, Belles Lettres, 1961.
— *Zola et ses amis Italiens*, Société « Les Belles Lettres », 1967.
- THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), *Zola, Mémoire de la critique*, Sorbonne, 1998.
— *La Pertinence réaliste, Zola*, Honoré Champion, 2001.
- TONARD (Jean-François), *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.
- TOUBIN-MALINAS (Catherine), *Heurs et malheurs de la femme au XIX^e siècle : Fécondité d'Émile Zola*, Méridiens - Klincksieck, 1986.
- VAN BUUREN (Maarten), *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la Métaphore au mythe*, José Corti, 1986.
- VAN DER BEKEN (Micheline), *Zola, le dessous des femmes*, Bruxelles, Le Cri, 2000.
- VOISIN-FOUGÈRE (Marie-Ange), *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Honoré Champion, 2001.

b) Ouvrages collectifs

- Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*, textes réunis et présentés par Béatrice Laville, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.
- L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Anna Gural-Migdal (éd.), Bern, Peter Lang, 2003.
- Émile Zola. Mémoire et sensations*, dirigé par Véronique Cnockaert, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2008.
- Lire/Dé-lire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Nouveau Monde éditions, 2004.
- Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (éd.), Nathan, 1992.
- Le Signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste, Zola*, sous la direction de Philippe Hamon, Genève, Droz, 2009.

Zola, Catalogue de l'exposition Zola (Bibliothèque nationale de la France), Michèle Sacquin (éd.), Fayard, 2002.

Zola au Panthéon. L'épilogue de l'affaire Dreyfus, Alain Pagès (éd.), Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

Zola et le texte naturaliste en Europe et aux Amériques, édité par Anna Gural-Migdal et Carolyn Snipes-Hoyt, Wales, The Edwin Mellen Press, 2006.

Zola, explorateur des marges, numéro préparé par Véronique Cnockaert, *Études Françaises*, vol. 39, n° 2, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003.

Zola. Genèse de l'Œuvre, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine, Éditions du CNRS, 2002.

Zola, sans frontières : actes du Colloque international de Strasbourg, textes réunis par Auguste Dezalay, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996.

c) Articles

ARANDA (Daniel), « Personnages récurrents, personnages familiaux », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 74, 2000, pp. 61-74.

BAGULEY (David), « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », in *Balzac. Une poétique du roman*, sous la direction de Stéphane Vachon, Montréal, XYZ - Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

BECKER (Colette), « Gabrielle Meley, épouse Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 69, 1995, pp. 93-102.

— « Thérèse Raquin. La science comme projet, le fantasme comme aveu », in *L'Autre du roman et de la fiction*, textes réunis par Jean Bessière, Lettres Modernes, coll. « Études romanesques », n° 4, 1996, pp. 191-203.

BELLEMIN-NOËL (Jean), « Le Rêve de Zola », dans *Interlignes. Essais de textanalyse*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Objet », 1988, pp. 139-164.

BERTRAND-JENNINGS (Chantal), « Zola féministe ? », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 44, 1972, pp. 172-187 et n° 45, 1973, pp.1-22.

BUTLER (Ronnie), « L'Étranger, personnage des *Rougon-Macquart* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 65, 1991, pp. 139-153.

BUTOR (Michel), « Au feu des pages », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 34, 1967,

pp. 101-113.

CHESSID (Ilona), « Au seuil du désir : le dévoilement de la transgression chez Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 70, 1996, pp. 7-17.

DEBBAUT (Romain), « Émile Zola chez Jacques Van Santen Kolff (I) », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, pp. 127-136.

— « Émile Zola chez Jacques Van Santen Kolff (II) », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 64, 1990, pp. 135-161.

DELEUZE (Gilles), « Zola et la fêlure » dans *Logique du sens*, Minuit, 1969, pp. 373-384.

DUBOIS (Jacques), « Les Refuges de Gervaise : pour un décor symbolique de *l'Assommoir* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 30, 1965, pp. 105-117.

EL KETTANI (Soundouss), « Première version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude* de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 79, 2005, pp. 7-21.

FERNANDEZ-ZOÏLA (Adolfo), « Les Névropathies de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 57, 1983, pp. 33-49.

— « Effets de pouvoir et espaces de deux folies à Plassans », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 58, 1984, pp. 43-62.

FONYI (Antonia), « La femme, son propriétaire et le voleur. Premières élaborations du scénario œdipien dans l'œuvre de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 75, 2001, pp. 29-50.

FRANCHI (Danièle) et RIPOLL (Roger), « Douceur et intimité dans *La Bête humaine* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 51, 1977, pp. 80-90.

GOT (Olivier), « Le Regard de la “ bête ” », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 75, 2001, pp. 57-70.

HAMON (Philippe), « Échos et reflets : l'Ébauche de *La Bête humaine* de Zola », *Poétique*, n° 109, 1997, pp. 3-16.

HUGUENY-LÉGER (Élise), « Le “ je ”, le double et son ombre dans *La Confession de Claude* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 81, 2007, pp. 120-134.

JOUANNAUD (Laurent), « Des romans pour *les Rougon-Macquart* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 76, 2002, pp. 193-207.

KAMINSKAS (Jurate), « Le Rapport mère-fille dans quelques romans des *Rougon-Macquart* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 69, 1995, pp. 33-48.

- LARROUX (Guy), « Ethnologie zolienne autour de *L'Assommoir* », in *L'Autre du roman et de la fiction*, textes réunis par Jean Bessière, Lettres Modernes, coll. « Études romanesques », n° 4, 1996, pp. 169-189.
- LAVIELLE (Véronique), « Le Cycle des *Rougon-Macquart*, la science et l'imaginaire », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 68, 1994, pp. 23-27.
- LETHBRIDGE (Robert), « Etienne Lantier “ romancier ” : genèse et mise en abyme », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 59, 1985, pp. 43-54.
— « Le Miroir et ses textes », in *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, pp. 157-167.
- MARTIN (Laurey), « L'Élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, pp. 83- 96.
- MULLER-CAMPBELL (Denise E.), « Le Thème de la culpabilité masculine dans l'œuvre d'Émile Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 46, 1973, pp. 165-181.
- PAGÈS (Alain), « En partant de la théorie du roman expérimental », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 47, 1974, pp. 70-87.
— « Le Mythe de Médan », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 55, 1981, pp. 31-40.
— « Zola face à l'antisémitisme. De la “ question juive ” à la question de l'argent », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 78, 2004, pp. 103-115.
- PAYOT (Roger), « Émile Zola, ou la ressemblance contrariée », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 43, 1972, pp. 158-171.
- RANNAUD (Gérald), « Notes sur la structure d'un refuge : la mine dans *Germinal* », in *Le Refuge (II)*, études et recherches réunies par Jean Burgos, *Les Lettres modernes*, 1972.
- SCHOR (Naomi), « Le Sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité », in *Romantisme*, n° 13-14, 1976, pp. 183-195.
— « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 52, 1978, pp. 124-134.
- VAN HOOFF (Dominique), « Émile Zola, allaitement et fécondité », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 74, 2000, pp. 183-193.
- WEINBERG (Henry), « Le Style et la thématique de l'intimité chez Zola », in *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, dirigé par Pierre Cogny, Union Générale d'Éditions, 1978, pp. 149-161.
- WOOLEN (Geoff), « Le Cercle du temps. Étude de la prolepse ouverte chez Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 63, 1989, pp. 149-167.

IV. Études sur le naturalisme et la littérature du XIX^e siècle

1. Ouvrages

- AUERBACH (Erich), *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1977.
- BACHELARD (Gaston), *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.
- BAGULEY (David), *Le Naturalisme et ses genres*, Nathan, 1995.
- BAILLOT (Alexandre), *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Vrin, 1927.
- BÉNICHOU (Paul), *Le Temps des Prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, 1971.
— *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Gallimard, 1973, 2 vol.
- BERTRAND (Jean-Paul), BIRON (Michel), DUBOIS (Jacques), PAQUE (Jeannine), *Le Roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, José Corti, 1996.
- BEUCHAT (Charles), *Histoire du naturalisme français*, Corrêa, 1949, 2 vol.
- BONNIN-PONNIER, (Joëlle), *Le Restaurant dans le roman naturaliste. Narration et évaluation*, Honoré Champion, 2002.
- BORIE (Jean), *Mythologies de l'héritage au XIX^e siècle*, Galilée, 1981.
— *Le Célibataire français*, Nouvelle édition revue et augmentée, Éditions Grasset et Fasquelle, 2002.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand), *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1883.
— *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, Hachette, 1925.
- CABANÈS (Jean-Louis), *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, 1991, 2 vol.
- CARAMASCHI (Enzo), *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1971.

- CHAMPEAU (Stéphanie), *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Honoré Champion, 2000.
- CHARLE (Christophe), *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.
- CHASTEL (Guy), *J. K. Huysmans et ses amis*, Grasset, 1957.
- CHEVREL (Yves), *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, P.U.F., coll. « Littératures Modernes », 1982.
- CHRISTOPHE (Charles), *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique*, Presses de l'École normale supérieure, 1979.
- COMPÈRE (Daniel) et DOUSTEYSSIER-KHOZE (Catherine), *Zola : Réceptions comiques. Le Naturalisme parodié par ses contemporains*, Eurédit, 2008.
- COLIN (René-Pierre), *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.
- CONDÉ (Michel), *La Genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du 18^e au 19^e siècle*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, coll. « Mimesis », 1989.
- DEFFOUX (Léon), *Le Naturalisme, Les Œuvres Représentatives*, 1929.
- DESPREZ (Louis), *L'Évolution naturaliste*, Éditeur Tresse, 1884.
- DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, 2007.
- DISEGNI (Sylvia), *Jules Vallès : du journalisme au roman autobiographique*, Paris - Montréal, Harmattan, 1996.
- DUBOIS (Jacques), *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
— *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Seuil, coll. « Points », 2000.
- DUFOUR (Hélène), *Portraits en phrases : les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, P.U.F., 1997.
- DUMESNIL (René), *Le Réalisme et le naturalisme*, Del Duca, 1968.
- FABRE (Jean), *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Klincksieck, 1980.

- FRAZEE (Ronald), *Henry Céard, idéaliste détrompé*, P.U.F., 1963.
- GODEAU (Florence), *Destinées féminines à l'ombre du Naturalisme*, Desjonquères, 2008.
- HAMON (Philippe), *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989.
 — *Du Descriptif*, Hachette, 1993.
 — *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, 2001.
- HAMON (Philippe) et VIBOUD (Alexandrine), *Dictionnaire thématique du roman de mœurs et de la nouvelle réaliste et naturaliste, 1850-1914*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003, 2 vol.
- HENRIOT (Émile), *Courrier littéraire XIX^e siècle*, Albin Michel. (I. *Les Romantiques*, 1953 ; II. *Réalistes et Naturalistes*, 1954.)
- HURET (Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, José Corti, 1999.
- LEMAITRE (Jules), *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, Première série, Lecène et Oudin, 1892.
- MAGNY (Claude-Edmonde), *Littérature et critique*, Payot, 1971.
- MARTINO (Pierre), *Le Naturalisme français (1870-1895)*, Armand Colin, 1923
- MELMOUX-MONTAUBIN (Marie-Françoise), *Le Roman d'art, dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Klincksieck, 1999.
- MITTERAND (Henri), *Le Discours du roman*, P.U.F., coll. « Écriture », 1980.
 — *Le Regard et le signe*, P.U.F., coll. « Écriture », 1987.
 — *L'Histoire et la fiction*, P.U.F., coll. « Écrivains », 1990.
 — *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, P.U.F., coll. « Écriture », 1994.
 — *Le Roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, P.U.F., coll. « Écriture », 1998.
- NORDMANN (Jean-Thomas), *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2001.
- PAGÈS (Alain), *Le Naturalisme*, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1989.
- RAIMOND (Michel), *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966.
 — *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, coll. « U », 1988.

THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.

TADIÉ (Jean-Yves), *Introduction à la vie littéraire au XIX^e siècle*, Bordas, 1984.

2. Ouvrages collectifs

Dictionnaire des Littératures de langue française XIX^e siècle, introduction de Daniel Oster, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998.

Les Frères Goncourt : art et écriture, édition préparée par Jean-Louis Cabanès, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

Les Lieux du réalisme, textes réunis et présentés par Vincent Jouve et Alain Pagès, Éditions L'improviste - Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

Le Naturalisme. Colloque de Cerisy, dirigé par Pierre Cogny, Union Générale d'Éditions, 1978.

Province <> Paris. Topographies littéraires du XIX^e siècle, actes du colloque de Rouen, 19 et 20 mars 1999, textes réunis par Amélie Djourachkovitch et Yvan Leclerc, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000.

Schopenhauer et la création littéraire en Europe, sous la direction d'Anne Henry, Méridiens Klincksieck, 1989.

V. Études historiques, sociales et littéraires sur les thèmes de l'intime

1. Ouvrages

ADLER (Laure), *La Vie quotidienne dans les maisons closes, 1830-1930*, Hachette, 1990.

AGULHON (Maurice), *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Armand Colin, 1977.

- ARIÈS (Philippe), *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, coll. « Points Histoire », 1973.
- BACHELARD (Gaston), *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, José Corti, 1948.
— *La Poétique de l'espace*, P.U.F, 1957.
- BARTHES (Roland), *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, sous la direction d'Éric Marty, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Seuil, 2002.
- BAUDRILLARD (Jean), *Le Système des objets*, Gallimard, 1968.
— *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Denoël, 1970.
- BERTHIER (Philippe), *La Vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*, Hachette Littératures, 1998.
- BERTHOLET (Denis), *Le Bourgeois dans tous ses états. Le Roman familial de la Belle Époque*, Olivier Orban, 1987.
- BOLOGNE (Jean-Claude), *Histoire de la pudeur*, Édition Olivier Orban, 1986.
- CAUQUELIN (Anne), *L'Exposition de soi*, Eschel, 2004.
- CERTEAU (Michel de), GIARD (Luce) et MAYOL (Pierre), *L'Invention du quotidien, nouvelle édition revue et augmentée présentée par Luce Giard*, Gallimard, coll. « Folio Essais » ; t. II, *Habiter, cuisiner*, 1994.
- CHABOT (Paul), *Jean et Yvonne, domestiques en 1900*, Éditions Tema, 1977.
- CLAM (Jean), *L'Intime : genèse, régimes, nouages. Contributions à une sociologie et une psychologie de l'intimité contemporaine*, Ganse - Arts et Lettres, 2007.
- CORBIN (Alain), *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX^e siècle)*, Aubier Montaigne, 1978.
— *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Aubier Montaigne, 1982.
— *Le Temps, le désir et l'horreur : essais sur le dix-neuvième siècle*, Aubier Montaigne, 1991.
— *Amour et sexualité en Occident*, Seuil, coll. « Points », 1991.
- DAUMARD (Adeline), *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Flammarion, 1963.
— *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Le Grand Livre du Mois, 2000.

- DIBIE (Pascal), *Ethnologie de la chambre à coucher*, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1990.
- DONNARS (Yves), *L'Espace du possible*, Desclée de Brouwer-La Méridienne, 2001.
- ELEB (Monique), *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, Éditions Hazan et Archives d'Architecture Moderne, 1989.
- *L'Apprentissage du « chez-soi ». Le Groupe des Maisons Ouvrières, Paris, avenue Daumesnil, 1908*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1994.
- *L'Invention de l'habitation moderne : Paris 1880-1914*, Bruxelles, Éditions Hazan et Archives d'Architecture Moderne, 1995.
- ELIAS (Norbert), *La Civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, France Loisirs, 1997.
- *La Société des individus*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Fayard, 2009.
- *Au-delà de Freud : sociologie, psychologie, psychanalyse*, traduit de l'allemand par Nicolas Guilhot, Marc Joly et Valentine Meunier, texte établi et présenté par Marc Joly, La Découverte, 2010.
- FLANDRIN (Jean-Louis), *Familles, parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Hachette, 1976.
- FÆSSEL (Michaël), *La Privation de l'intime : mises en scène politiques des sentiments*, Seuil, 2008.
- GIDDENS (Anthony), *La Transformation de l'intimité*, traduit de l'anglais par Jean Mouchard, Le Rouergue - Chambon, 2004.
- GOFFMAN (Erving), *Asiles*, Minuit, 1968.
- *La Mise en scène de la vie quotidienne*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Minuit, 1973, 3 vol.
- GUIRAL (Pierre), *La Vie quotidienne en France à l'âge d'or du capitalisme. 1852-1879*, Hachette, 1976.
- GUIRAL (Pierre) et THUILLIER (Guy), *La Vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle*, Hachette, 1978.
- HERVIEU (Éric), *L'Intimisme du XVIII^e siècle*, Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2005.
- JEUDY (Henri-Pierre), *L'Absence de l'intimité. Sociologie des choses intimes*, Belval, Les Éditions Circé, 2007.

- KAUFFMANN (Jean-Claude), *La Chaleur du foyer. Analyse du repli domestique*, Méridien Klincksieck, 1988.
- LEFEBVRE (Henri), *Critique de la vie quotidienne*, L'Arche Éditeur ; t. III, *De la modernité au modernisme*, 1981.
- MARTIN-FUGIER (Anne), *La Place des bonnes : la domesticité féminine à Paris en 1900*, Grasset, 1979.
— *La Bourgeoisie, femme au temps de Paul Bourget*, Grasset, 1983.
- MURARD (Lion) et ZYLBERMAN (Patrick), *Le Petit Travailleur infatigable. Villes-usines, habitat et intimités au XIX^e siècle*, Recherches, 1980.
- MUXEL (Anne), *Individu et mémoire familiale*, Nathan, 1998.
- NEUBURGER (Robert), *Les Territoires de l'intime. L'Individu, le couple, la famille*, Odile Jacob, 2000.
- NEYRAND (Gérard), « La Mise en scène de l'intimité », in *Espaces et Sociétés*, n° 38-39, 1981, pp. 47-53.
- ONIMUS (Jean), *La Maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, P.U.F., coll. « Écriture », 1991.
- PARDAILHÉ-GALABRUN (Annik), *La Naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, P.U.F., 1988.
- PASINI (Willy), *Éloge de l'intimité*, traduit de l'italien par Marie-France Brouillet, Payot, 1991.
- PONTEIL (Félix), *Les Classes bourgeoises et l'avènement de la démocratie 1815-1914*, Albin Michel, 1989.
- SEGALEN (Martine), *Sociologie de la famille*, Armand Colin, 1981.
- SENNETT (Robert), *Les Tyrannies de l'intimité*, Seuil, 1979.
- SERFATY-GARZON (Perla), *Psychologie de la maison : une archéologie de l'intimité*, Montréal, Éditions du Méridien, 1999.
— *Chez soi. Les Territoires de l'intimité*, Armand Colin, 2003.
- SOHN (Anne-Marie), *Chrysalides. Femmes dans la vie privée XIX^e-XX^e siècles*, Publications de la Sorbonne, 1996, 2 vol.
— *Du premier baiser à l'alcôve. La Sexualité des français au quotidien (1850-1950)*, Aubier, 1996.

TISSERON (Serge), *L'Intimité surexposée*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2002.

VIOLLET-LE-DUC (Eugène-Emmanuel), *Histoire d'une maison*, réimpression en fac-simile de l'édition de Paris 1873, Berger-Levrault, 1978.

2. Ouvrages collectifs

Autrement, n° 81, juin 1986. (Ce numéro a pour son sous-titre *L'Intime, protégé, dévoilé, exhibé.*)

Autrement, n° 137, mai 1993. (Ce numéro a pour son sous-titre *Chez-soi. Objets et décors : des créations familiales.*)

Espaces domestiques et privés de l'hospitalité, sous la direction d'Alain Montandon, coll. « Littératures », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

Histoire de la vie privée, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Seuil, coll. « L'univers historique », 5 vol. (I. *De l'Empire romain à l'an mil*, 1985 ; II. *De l'Europe féodale à la Renaissance*, 1985 ; III. *De la Renaissance aux Lumières*, 1986 ; IV. *De la Révolution à la Grande Guerre*, 1987 ; V. *De la Première Guerre mondiale à nos jours*, 1987.)

Histoire du corps, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Seuil, coll. « L'univers historique ». (I. *De la Renaissance aux Lumières*, 2005 ; II. *De la Révolution à la Grande Guerre*, 2005 ; III. *Les Mutations du regard : le XX^e siècle*, 2006.)

L'Intime, sous la direction d'Élisabeth Lebovici, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

L'Intime – L'Extime, études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, CRIN (*Cahier de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises*), n° 41, Amsterdam - New York, Rodopi, 2002.

L'Intimité, études rassemblées par Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

Le Refuge (II), études et recherches réunies par Jean Burgos, Les Lettres modernes, 1972.

VI. Études sur les écrits de l'intime dans la littérature française

1. Ouvrages

- ANZIEU (Didier), *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981.
- AUREGAN (Pierre), *Les Figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Ellipses, coll. « Culture et histoire », 1998.
- BEAUJOUR (Michel), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BELLEMIN-NOËL (Jean), *Psychanalyse et Littérature*, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1978.
— *Biographies du désir : Stendhal, Breton, Leiris*, P.U.F., coll. « Écriture », 1988.
- BOYER-WEINMANN (Martine), *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- BRAUD (Michel), *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Seuil, coll. « Poétique », 2006.
- BRIOT (Frédéric), *Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1994.
- BRUNET (Manon) et GAGNON (Serge), *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993.
- CANNONE (Belinda), *Narrations de la vie intérieure*, P.U.F., 2001.
- CHIANTARETTO (Jean-François), *De l'acte autobiographique : le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1995.
- CLERC (Thomas), *Les Écrits personnels*, Hachette supérieur, coll. « Ancrages », 2001.
- COHN (Dorrit), *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- COLONNA (Vincent), *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram,

2004.

COUTURIER (Maurice), *La Figure de l'auteur*, Seuil, coll. « Poétique », 1995.

DELEUZE (Gilles), *Critique et clinique*, Minuit, 1993.

DÉMORIS (René), *Le Roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*, Armand Colin, 1975.

DIDIER (Béatrice), *Le Journal intime*, P.U.F., 1976.

DOSSE (François), *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Éditions La Découverte, 2005.

DOUBROVSKY (Serge), *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, P.U.F., 1988.

DUFIEF (Pierre-Jean), *Les Écritures de l'intime (1800-1914). Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2001.

FOREST (Philippe), *Le Roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, coll. « Auteurs en questions », 2001.

FOUCAULT (Michel), *Le Souci de soi*, Gallimard, 1984.

GASPARINI (Philippe), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

— *Autofiction : une aventure du langage*, Seuil, 2008.

GIRARD (Alain), *Le Journal intime et la notion de personne*, P.U.F., 1963.

GLEIZE (Joëlle), *Le Double Miroir. Le Livre dans les Livres de Stendhal à Proust*, Hachette, 1992.

GRISI (Stéphane), *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Desclée de Brouwer, coll. « Intelligence du corps », 1996.

GUSDORF (Georges), *La Découverte de soi*, P.U.F., 1971.

— *Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, 1991.

— *Les Écritures du moi*, Odile Jacob, 1991.

HUBIER (Sébastien), *Littératures intimes. Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, coll. « U », 2003.

HUSSERL (Edmund), *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*

- (1893-1917), traduit de l'allemand par Jean-François Pestureau, Grenoble, J. Million, 2003.
- HYTIER (Jean), *Les Romans de l'individu. Constant, Sainte-Beuve, Stendhal, Mérimée, Fromentin*, Les Arts et le livre, 1928.
- JACKSON (John Edwin), *Passions du sujet : essai sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Mercure de France, 1990.
- JOUVE (Vincent), *Poétique des valeurs*, P.U.F., coll. « Écriture », 1995.
- LAVELLE (Louis), *La Parole et l'écriture*, Éditions du Félin, coll. « Félin poche », 2005.
- LECARME (Jacques) et LECARME-TABONE (Éliane), *L'Autobiographie*, Armand Colin, coll. « U », 1997.
- LEJEUNE (Philippe), *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1973.
 — *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, 1980.
 — *Moi aussi*, Seuil, coll. « Poétique », 1986.
 — *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Essais », 1996.
 — *Les Brouillons de soi*, Seuil, coll. « Poétique », 1998.
 — *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Seuil, 2005.
- LELEU (Michèle), *Les Journaux intimes*, P.U.F., 1952.
- LYOTARD (Dolorès), *Cruauté de l'intime*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- MADELÉNAT (Daniel), *La Biographie*, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1984.
 — *L'Intimisme*, P.U.F., coll. « Littératures Modernes », 1989.
- MARIN (Louis), *L'Écriture de soi*, P.U.F., 1999.
- MAY (Georges), *L'Autobiographie*, P.U.F., 1979.
- MERLANT (Joachim), *De Montaigne à Vauvenargues. Essais sur la vie intérieure et la culture du moi*, Genève, Slatkine, 1969.
 — *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Genève, Slatkine, 1978.
- MIRAUX (Jean-Philippe), *L'Autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.
- PACHET (Pierre), *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2001.

- PAVEL (Thomas), *Univers de la fiction*, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- RAOUL (Valérie), *Le Journal fictif dans le roman français*, P.U.F., 1999.
- RICOEUR (Paul), *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- ROUSSET (Jean), *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1973.
— *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, 1986.
- TAYLOR (Charles), *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Seuil, 1998.
- TURIELLO (Mario), *Leopardi et Flaubert dans leur œuvre intime*, P. U. F., 1923.
- VILCOT (Jean-Pierre), *Huysmans et l'intimité protégée*, Lettres Modernes, coll. « Archives des lettres modernes », n° 232, 1988.
- WEISSMAN (Frida S.), *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Nizet, 1978.
- ZANONE (Damien), *L'Autobiographie*, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996.

2. Ouvrages collectifs

- L'Auteur entre biographie et mythographie*, textes réunis et présentés par Brigitte Louichon et Jérôme Roger, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 18, 2002.
- Autofictions & Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, *RITM*, n° 6, Publidix, 1993.
- Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, études réunies et publiées par Daniel Madelénat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2008.
- « *Cher cahier...* ». *Témoignages sur le journal personnel*, recueillis et présentés par Philippe Lejeune, Gallimard, coll. « Témoins », 1989.
- Les Écritures de l'intime. La Correspondance et le journal*, Actes du colloque de Brest 23-24-25 octobre 1997, textes rassemblés et présentés par Pierre-Jean Dufief, Honoré Champion, 2000.

- Écriture de la personne*, études réunies et présentées par Simone Bernard-Griffiths, Véronique Gély et Anne Tomiche, coll. « Révolutions et Romantismes », n° 5, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- Écriture de soi et sincérité*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, In Press, coll. « Réflexions du Temps présent », 1999.
- Entre l'histoire et le roman : la littérature personnelle*, actes du séminaire de Bruxelles des 16 et 17 mai 1991, sous la direction de Madeleine Frédéric, Bruxelles, Centre d'études canadiennes - Université libre de Bruxelles, 1992.
- Genèse de la conscience moderne*, ouvrage publié sous la direction de Robert Ellrodt, P.U.F., 1983.
- Genèse du « Je »*. *Manuscrits et autobiographie*, sous la direction de Philippe Lejeune et Catherine Viollet, Éditions du CNRS, coll.
- Individualisme et autobiographie en Occident*, dirigé par Claudette Delhez-Sarlet et Maurizio Catani, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.
- Intime, intimité, intimisme*, Pierre Reboul (dir.), Colloque de la Société des études romantiques, Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976.
- L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, études réunies et présentés par Benoît Melançon, coll. « Littérales », n° 17, Nanterre, Centre des Sciences de la Littérature, Université de Paris X, 1995.
- Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de septembre 1975*, textes réunis par Victor Del Litto, Genève, Droz, 1978.
- Magazine littéraire*, n° 252-253, avril 1988. (Ce numéro a pour son sous-titre *Écrits intimes de Montaigne à Peter Handke*.)
- Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002. (Ce numéro a pour son sous-titre *Les Écritures du moi : de l'autobiographie à l'autofiction*.)
- Le Moi, l'histoire : 1789-1848*, textes réunis par Damien Zanone, Grenoble, Ellug, 2005.
- Oracle*, n° 17-18, 1982. (Ce numéro a pour son sous-titre *Journaux et fragments*.)
- Perceptions et réalisations du moi*, sous la direction de Mounir Laouyen, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Les Cahiers de recherches du CRLMC », 2000.

Les Romans du Je, sous la direction de Philippe Forest et Claude Gaugain, Nantes, Éditions Pleins Feux, coll. « Horizons comparatistes », 2001.

Sémiologie du secret : représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature, sous la direction d'Éliane Burnet, Malissard, Éditions Aleph, 2004.

Le Tournant d'une vie, sous la direction de Philippe Lejeune et Claude Leroy, coll. « Cahiers RITM », n° 10, Nanterre, L'Université de Paris X, 1995.

3. Articles

BEAUVERD (Jean), « Problématique de l'intimité » in *Intime, intimité, intimisme*, Pierre Reboul (dir.), Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976, pp. 15-46.

BONNEFIS (Philippe), « Intérieurs naturalistes », in *Intime, intimité, intimisme*, Pierre Reboul (dir.), Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976, pp. 163-198.

BOURGET (Paul), « La Maladie du journal intime », in *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Plon, t. II, 1922, pp. 15-26.

BRUNETIÈRE (Ferdinand), « La Littérature personnelle », in *Questions de critique*, Calmann-Lévy, 1889, pp. 211-246.

CARPENTIER (Carole), « Confessions fictives et *vérité* littéraire : persuader et séduire le lecteur », in *Érudition et passion dans les écritures intimes*, sous la direction de Manon Brunet, Québec, Éditions Nota bene, 1999, pp. 207-221.

DIDIER (Béatrice), « Le Lecteur du journal intime », in *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984, publiés sous la direction de Michel Picard, Clancier-Guénaud, 1988, pp. 229-255.

JEAMMET (Nicole), « “ Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître ” (Stendhal) », in *Écriture de soi et sincérité*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, In Press, coll. « Réflexions du Temps présent », 1999, pp. 155-164.

LENOIR-BELLE (Catherine), « Fautes et secrets de famille. Les tragédies de l'intime selon Eugène Sue et Émile Zola », in *Sémiologie du secret. Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Malissard, Éditions Aleph, 2004, pp. 59-82.

MADELÉNAT (Daniel), « Le Tournant dans la biographie », in *Le Tournant d'une vie*,

sous la direction de Philippe Lejeune et Claude Leroy, coll. « Cahiers RITM », n° 10, Nanterre, L'Université de Paris X, 1995, pp. 63-81.

MANGO (Edmundo Gómez), « L'Intime pensée », in *L'intime et l'étranger, Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 40, automne 1989, pp. 33-45.

PARIZET (Sylvie), « L'Intime et ses dangers dans *Mrs Dalloway*, *Amants*, *Heureux Amants...*, *Mademoiselle Else* et *La Nouvelle rêvée* », in *La Fiction de l'intime. Schnitzler, Larbaud, Woolf*, sous la direction de Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau, Sedes, 2002, pp. 5-36.

PAVEC (Nathalie), « Topographies de l'intime dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf », in *Fiction de l'intime. Schnitzler, Larbaud, Woolf*, sous la direction de Béatrice Didier et Gwenhaël Ponnau, Sedes, 2002, pp. 89-118.

PILLU (Pierre), « Lecture du texte autobiographique », in *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984, publiés sous la direction de Michel Picard, Clancier-Guénaud, 1988, pp 256-272.

VII. Autres œuvres

Claude Monet par lui-même, tableaux, dessins, pastels, correspondance rassemblés par Richard Kendall, Éditions Atlas, 1989.

Conversations avec Cézanne, édition critique présentée par P. Michael Doran, Macula, 1978.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

BALBÉRIS (Pierre), *Balzac - une mythologie réaliste*, Larousse, coll. « thèmes et textes », 1971.

BENJAMIN (Walter), *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Cerf, 1989.
— *Écrits français*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003.

BERGES (Daniel), *Littérature et peinture*, Armand Colin, 2004.

BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1998.

- CERTEAU (Michel de), *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1987.
- CÉZANNE (Paul), *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Bernard Grasset, 1978.
- CHEVALIER (Louis), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Hachette, coll. « Pluriel », 1984.
- DANTZIG (Charles), *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 2005.
- DORIVAL (Bernard), *La Peinture française*, Librairie Larousse, 1946.
— *Les Peintres du vingtième siècle. Nabis-Fauves-Cubistes*, Éditions Pierre Tisné, 1957.
- ERMAN (Michel), *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2006.
- FAUCHEREAU (Serge), *Pour ou contre l'Impressionnisme*, Somogy Édition d'art, 1994.
- FRAISSE (Geneviève), *Femmes toutes mains. Essai sur le service domestique*, Seuil, 1979.
- GENETTE (Gérard), *Figures IV*, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
— *Fiction et diction*, précédé d'Introduction à l'architexte, Seuil, coll. « Points essais », 2004.
- GIRARD (René), *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2008.
- HAUTECŒUR (Louis), *Littérature et peinture en France : du XVII^e au XIX^e siècle*, Armand Colin, 1963.
- JAUSS (Hans-Robert), *Pour une esthétique de la réception*, N.R.F. - Gallimard, 1978.
- JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, P.U.F., coll. « Écriture », 1992.
- MARTIN-FUGIER (Anne), *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Hachette, coll. « Pluriel », 2007.
- MINGUET (Philippe), *Esthétique du rococo*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.
- PARENT-DUCHÂTELET (Alexandre), *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, texte

présenté et annoté par Alain Corbin, Seuil, 1981.

PETITFRÈRE (Claude), *L'Œil du maître. Maîtres et serviteurs de l'époque classique au romantisme*, Éditions Complexe, coll. « Questions à l'Histoire », 2006.

PRAZ (Mario), *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Denoël, coll. « Tel », 1977.

SCHAEFFER (Jean-Marie), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

— *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

SENS (Édouard), *Schopenhauer*, P. U. F., coll. « Que sais-je ? », 1990.

INDEX NOMINUM

A

Adam (Paul), 39, 448
Agulhon (Maurice), 37
Alembert (Jean Le Rond d'), 29
Alexis (Paul), 19, 97-98, 100, 105, 126, 127,
144-145, 148, 155, 157, 180-181, 291,
322
Amiel (Henri-Frédéric), 65, 66
Andersen (Kajsa), 126
Ariès (Philippe), 25, 30-32, 34, 43, 194
Augustin (saint), 28, 69

B

Bachelard (Gaston), 186, 260, 447
Baguley (David), 322, 414-415, 427, 429
Baille (Jean-Baptiste), 81, 83, 87, 370
Balzac (Honoré de), 16, 55-56, 72, 78, 80,
84-85, 92, 102, 115, 121, 149, 159, 163,
172-173, 178-180, 182, 244, 251-253,
257, 372, 413-414, 418, 430
Barbey d'Aureville (Jules), 64, 77, 93
Barrès (Maurice), 75, 78, 321
Barthes (Roland), 219
Bastien-Lepage (Jules), 390
Baudelaire (Charles), 45-46, 77, 139, 370
Baudrillard (Jean), 187, 228

Bazille (Jean-Frédéric), 140, 237, 245
Beaumarchais (Pierre Augustin Caron de),
49
Beauverd (Jean), 31
Becker (Colette), 13, 15, 19, 122, 128, 148,
203, 212, 365, 396
Benjamin (Walter), 33, 253
Bercegol (Fabienne), 71
Berges (Daniel), 45
Berlioz (Hector), 289, 335
Bernard (Claude), 61, 84, 99
Bernard (Claudie), 461
Bernardin de Saint-Pierre (Jacques Henri),
50
Bloch-Dano (Evelyne), 19, 156, 239
Bonnard (Pierre), 36, 47
Bonnat (Léon), 390, 392
Bonnefis (Philippe), 262, 448
Bonnetain (Paul), 154, 296
Borie (Jean), 18, 123, 132, 190, 224, 271
Bossuet (Jacques-Bénigne), 31
Boucher (François), 42, 45, 49
Bourdeau (Jean), 321, 326
Bourget (Paul), 37, 65, 148, 321-322
Boyer (Charles-Arthur), 45, 53, 185, 187,
191, 217
Brady (Patrick), 18, 135, 137, 387
Brown (Frederick), 104, 119

Brulat (Paul), 474
Bruneau (Alfred), 354-355, 418-419
Bruneau (Jean), 102
Brunetière (Ferdinand), 66, 77, 99
Burdeau (Auguste), 321
Burnet (Éliane), 37, 221
Butler (Ronnie), 409
Butor (Michel), 462
Byron (George Gordon), 62, 75, 82

C

Cabanès (Jean-Louis), 356, 412, 449
Cantacuzène (J.A.), 321
Céard (Henry), 98, 104, 148, 150, 157, 291,
322, 391, 461
Cézanne (Paul), 81-83, 87, 135-138, 145,
147, 239, 244, 288, 291, 295, 370, 372,
377, 387-388, 393-394, 409, 412, 418
Chabot (Paul), 32
Champaigne (Philippe de), 40
Champfleury, 85
Chardin (Jean-Baptiste Siméon), 44-45, 49
Charpentier (Marguerite), 127
Chartier (Roger), 48
Chateaubriand (François-René de), 63, 70,
72, 78, 80
Chénier (André), 82
Cognly (Pierre), 256
Colin (René-Pierre), 320-321
Condé (Michel), 60, 70
Constant (Benjamin), 25, 62-63, 70, 72, 80,

89
Corbin (Alain), 37, 196, 199, 216, 240
Corot (Camille), 139
Coste (Claude), 219
Courbet (Gustave), 139, 237, 370, 379,
385-386, 388-389, 397
Cyon (Élie de), 217
Czechowski (Nicole), 26-27

D

Daubigny (Charles-François), 139, 379
Daudet (Alphonse), 66, 78, 96, 102-103,
144, 158, 240, 244
Daumard (Adeline), 37
Deffoux (Léon), 80
Degas (Edgar), 140, 146
Del Litto (Victor), 64
Delacroix (Eugène), 45-46, 64, 237, 370,
379, 386, 389, 392, 397
Deleuze (Gilles), 38
Denis (Maurice), 44, 47, 61
Descaves (Lucien), 154, 296
Deschanel (Émile), 84
Dezalay (Auguste), 279
Diaz (Jose-Luis), 77
Diderot (Denis), 29, 44, 49, 61
Didier (Béatrice), 80
Dido (Pierre), 66
Doran (P. Michael), 370
Dobrovsky (Serge), 76
Dreyfus (Alfred), 13

Dubois (Jacques), 68, 406
Dubois-Pillet (Albert), 406
Duby (Georges), 25
Duchêne (Roger), 33
Dufief (Pierre-Jean), 52-53, 73
Dujardin (Édouard), 76-77
Dumas (Alexandre), 74
Dumas (Alexandre) (fils), 86
Dumesnil (René), 254
Durand (Gilbert), 180
Duranty (Edmond), 85, 101-102, 118, 147

E

El Kettani (Soundouss), 87, 430
Eleb (Monique), 37, 43
Émile-Zola (Brigitte), 157
Émile-Zola (Jacques), 153, 157-158, 436,
458

F

Fantin-Latour (Henri), 46, 140, 147, 237,
245, 388
Fasquelle (Eugène), 67, 103, 156
Faulkner (William), 77
Fernandez-Zoïla (Adolfo), 334, 401, 459
Flaubert (Gustave), 56, 74, 75, 77-78, 96,
98, 102-103, 105, 107, 118, 126, 147-148,
180, 253-255, 257, 298, 320, 379, 386
Fœssel (Michaël), 28-29
Fontenelle (Bernard Le Bovier de), 31

Fragonard (Jean-Honoré), 45, 49
Fraisie (Geneviève), 216
France (Anatole), 395
Franzén (Nils-Olof), 18, 123, 353, 465
Fromentin (Eugène), 75, 84, 139
Fumaroli (Marc), 256

G

Gagnebin (Bernard), 61
Gainsborough (Thomas), 41
Ganesco (Grégory), 93
Gasquet (Joachim), 370
Gautier (Théophile), 54, 139
Giddens (Anthony), 37
Gide (André), 15, 67, 76
Gilles (André), 136, 387
Girard (Alain), 65
Gleize (Joëlle), 443
Goethe (Johann Wolfgang von), 62, 70, 75
Goffman (Erving), 30, 37
Goncourt (Edmond de), 95-97, 100-101,
103-105, 108, 115, 128, 148, 155,
157-158, 165, 258, 291, 295, 322, 371,
379, 386, 438, 469
Goncourt (Edmond et Jules de), 19, 54,
66-67, 78, 85, 92, 95, 98, 139, 144, 180,
240, 244, 298
Goulemot (Jean Marie), 60, 63
Gourdin-Servenièrre (Gina), 148
Grassi (Marie-Claire), 62-63
Greuze (Jean-Baptiste), 45

Grignan (Mme de), 33

Guermès (Sophie), 358, 362

Guerrand (Roger-Henri), 32

Guibert (Hervé), 76

Guiches (Gustave), 154, 296

Guillaumin (Jean Baptiste), 145

Guillemet (Antoine), 136, 150, 288

Guillemin (Henri), 83, 86, 94, 137

Guiral (Pierre), 37, 216

Gusdorf (Georges), 59, 62, 73

Guyaux (André), 65, 322

Guyot (Yves), 439

Guys (Constantin), 140, 370

H

Hamon (Philippe), 36, 204, 237, 249, 307,
344

Haydn (Franz Joseph), 289

Hennique (Léon), 98, 148, 291

Henriot (Émile), 48

Hogarth (William), 40-41

Holtzapfel (Jules), 139

Hooch (Pieter de), 40, 44

Houssaye (Arsène), 54

Hugo (Victor), 48, 52, 64, 72, 81-82, 85-86,
115, 225, 371-372

Huret (Jules), 155

Huysmans (Joris-Karl), 31, 46, 76, 80, 98,
144, 148, 180, 255-257, 291, 322, 365

I

Ibrahim-Lamrous (Lila), 26, 29

J

Janssens (René), 39, 44

Jeudy (Henri-Pierre), 28, 30

Joyce (James), 76-77

K

Kaminskas (Jurate), 419, 434

Kierkegaard, 62

L

La Tour (Georges de), 44

Lacroix (Albert), 95, 131, 137, 140, 162,
438

Lamartine (Alphonse de), 64, 82

Lanson (Gustave), 77

Larbaud (Valery), 76-77

Larousse (Pierre), 27, 31

Lavielle (Véronique), 15, 148

Le Blond (Maurice), 103

Le Blond-Zola (Denise), 153, 157-158, 436,
458

Le Fèvre (Jean), 31

Le Nain (Louis), 44

Lebovici, 36, 38, 45

Lebovici (Elisabeth), 36-37

Leconte de Lisle (Charles), 77
Leduc-Adine (Jean-Pierre), 139, 386
Leiris (Michel), 76
Lejeune (Philippe), 73-74
Lemaitre (Jules), 321
Lenoir-Bellec (Catherine), 57, 221, 266
Lethbridge (Robert), 323
Levaillant (Maurice), 63
Littré (Paul-Émile), 26
Locmant (Patrice), 46
Loti (Pierre), 67, 75-76
Lucas (Prosper), 95, 438
Lumbroso (Olivier), 225, 280

M

Madelénat (Daniel), 48, 54-55, 58
Maine de Biran, 61
Malinas (Yves), 461
Manet (Édouard), 14, 93, 118, 136, 139-140,
145, 147, 237, 244, 288, 376, 379,
387-388, 393
Margueritte (Paul), 154, 296
Martin-Fugier (Anne), 37, 216
Martino (Pierre), 123, 124
Marty (Éric), 219
Maupassant (Guy de), 98, 101-102, 148,
291, 298, 321-322
May (Georges), 78
Melançon (Benoît), 60, 62
Mercier (Louis-Sébastien), 50-51, 109, 172
Mesnard (Jean), 29

Michel (Pierre), 299
Michelet (Jules), 53-54, 65, 82
Millet (Jean-François), 379
Minguet (Philippe), 41-42
Mirbeau (Octave), 298, 299
Mitterand (Henri), 13-14, 19, 81, 99-100,
104, 126, 129-130, 136, 153, 161, 169,
175, 364, 395, 425, 440-441
Molho (Raphaël), 72-73
Monet (Claude), 136, 139-140, 145, 147,
288, 387-388, 401, 407
Monnier (Philippe M.), 66
Montaigne (Michel de), 37, 82
Montandon (Alain), 253
Moreau (Gustave), 136, 256, 387, 392, 412
Morgan (Owen), 152, 387, 415
Morice (Charles), 473
Mouchard (Jean), 37
Muller (Séveryne), 26, 29
Mura-Brunel (Aline), 37
Murard (Lion), 29, 30-31, 33
Murger (Henri), 86, 91
Musset (Alfred de), 71-72, 80-82, 85-86, 88,
91, 372
Muxel (Anne), 229

N

Nahoum-Grappe (Véronique), 53
Nadar (Félix Tournachon, dit), 140
Nattier (Jean-Marc), 44
Nerval (Gérard de), 178

Neuburger (Robert), 34-35

Newton (Joy), 388

Nissim (Liana), 393

Noiray (Jacques), 175, 331

O

Onimus (Jean), 206, 209, 251

Ouvrard (Pierre), 212, 333

P

Pagès (Alain), 13, 98, 152, 157, 387,
392-393, 415

Pajot (Georges), 83

Pardailhé-Galabrun (Annik), 37, 228

Pascal (Blaise), 29

Pasini (Willy), 171

Perec (Georges), 76

Perrot (Michelle), 25, 56, 202, 219, 220

Pichois (Claude), 46, 178

Pissarro (Camille), 136, 139, 145-146, 288,
387, 388

Preda (Alessandra), 393

Proudhon (Pierre-Joseph), 370, 388

Proust (Marcel), 15, 77, 443

Puvis de Chavannes (Cecile), 390

Q

Quinet (Edgar), 25

R

Raymond (Marcel), 61

Real (Elena), 301-302

Reboul (Pierre), 31, 180, 262

Redon (Odilon), 136

Régamey (Félix), 438

Renan (Ernest), 75

Renard (Jules), 66, 76

Renoir (Auguste), 140, 145

Renoir (Pierre Auguste), 145, 388

Restif de la Bretonne (Nicolas), 50, 69, 109,
172

Retz (cardinale de), 31

Rewald (John), 136

Ribera (José), 40

Ribot (Théodule), 320

Ricatte (Robert), 67

Richards (Sylvie L. F.), 357

Ripoll (Roger), 115

Rod (Édouard), 325

Rosny (Joseph-Henri), 154, 296

Roth (Georges), 61

Rousseau (Jean-Jacques), 45, 50, 61-62,
68-69, 71

Roux (Marius), 147

Rozerot (Jeanne), 19, 129, 153-154,
157-158, 161, 421, 430-432, 436, 461,
465

S

Sagnes (Guy), 75
Sainte-Beuve (Charles-Augustin), 52, 71-72,
77
Sand (George), 25, 71, 74-75, 78, 82
Schlesinger (Mme), 74
Schopenhauer (Arthur), 319-323, 325, 327,
333, 336-338, 349, 364-365, 426, 436,
472
Schor (Naomi), 464
Schuerewegen (Franc), 37
Segalen (Martine), 37, 178, 180, 187-188
Séginger (Gisèle), 126
Senancour (Étienne Pivert de), 71-72, 80
Sennett (Robert), 32
Serfaty-Garzon (Perla), 34, 48-50, 62,
177-178, 185
Serres (Michel), 227, 422, 453
Sévigné (M^{me} de), 31, 33
Shakespeare (William), 82
Signori (Dolorès), 159
Sisley (Alfred), 140, 145
Speirs (Dorothy), 159
Staël (Mme de), 52, 72
Stendhal, 64, 75, 78, 80, 139, 443
Sue (Eugène), 56-57, 221, 266

T

Taine (Hippolyte), 77, 84
Terborch (Gérard), 40
Testud (Pierre), 69

Thibaudet (Albert), 77, 254
Thomas (Catherine), 41, 54
Thuillier (Guy), 216
Tisseron (Serge), 37, 78
Tolstoï (Lev), 62
Tonard (Jean-François), 232
Toulouse (Édouard), 19, 119, 125, 159, 167,
332, 391
Tourgueniev (Ivan), 96, 103, 118, 147, 322

V

Valabrègue (Antony), 84-85, 93, 138, 388
Vallès (Jules), 75, 78
Vallotton (Félix), 36
Van Der Beken (Micheline), 211
Van Santen Kolff (Jacques), 148-149, 151,
159, 163, 244, 336, 367, 437, 440,
468-469
Varloot (Jean), 61
Vermeer (Johannes), 40
Viallaneix (Paul), 53, 54
Viboud (Alexandrine), 36
Vidal (Jean), 153, 500
Vigarello (Georges), 199
Vigny (Alfred de), 64
Vilcot (Jean-Pierre), 255
Villemessant (Hippolyte de), 138-139
Viollet-le-Duc (Eugène Emmanuel), 178,
180
Vizetelly (Ernest), 161
Volland (Sophie), 61

Vuillard (Édouard), 36, 47

X

W

Wagner (Richard), 118, 147-148, 289, 325,
335

Watteau (Antoine), 42

Whistler (James), 140

White (Nicholas), 259

Wolff (Albert), 321, 375

Woodward (Suzanne), 419

Woolf (Virginia), 77

Woollen (Geoff), 366, 466

Xau (Fernand), 129-130, 144

Z

Zaoui (Pierre), 38

Zavie (Émile), 80

Zenkine (Serge), 253, 255

Zola (Alexandrine), 85, 100-101, 103, 129,
153-158, 239, 280, 291, 461, 465

Zola (Émilie), 103, 153

Zola (François), 103

Zurbaran (Francisco de), 40

Zylberman (Patrick), 29-31, 33

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	7
SOMMAIRE	9
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	11
INTRODUCTION.....	13

PREMIÈRE PARTIE

Évolution de l'« intime » dans la littérature : des Lumières au naturalisme

Chapitre I. Développement de la notion d'« intime » dans la littérature du XIX^e siècle.....	25
I. 1) Pourquoi l'« intime » ? Origine et différents sens du terme	26
I. 1)-a) L'« intime » jusqu'à la fin de l'âge classique.....	26
I. 1)-b) Émergence de l'« intime » comme nouveau concept au seuil du XIX ^e siècle.....	31
I. 2) Essor des expressions de l'« intime » dans les arts et la littérature en France.....	38
I. 2)-a) Représentations de l'« intime » dans la peinture française : du style rococo aux Nabis.....	39
I. 2)-b) La vie intime au sein du cercle familial dans les romans du XIX ^e siècle.....	47
I. 3) Écritures du « moi » et domination du romantisme	57
I. 3)-a) Expansion du journal intime au XIX ^e siècle : l'écriture du for intérieur	59
I. 3)-b) Vers le milieu du XIX ^e siècle : roman intime et autobiographie.....	68
Chapitre II. Évolution des thèmes de l'« intime » chez Zola.....	79

II. 1) L'auteur et son double : <i>La Confession de Claude</i> (1865), premier roman autobiographique	80
II. 1)-a) Genèse du premier roman d'Émile Zola	81
II. 1)-b) Amour et désillusion : l'expérience initiatrice du romancier postromantique	86
II. 2) La période de crise à partir de l'année 1880	94
II. 2)-a) Le naturalisme dans une impasse ?	94
II. 2)-b) Mort du maître, mort de la mère	101
II. 3) La hantise de la mort : <i>Mon voisin Jacques</i> et <i>La Mort d'Olivier Bécaille</i>	106
II. 3)-a) Les deux figures du « croque-mort » : <i>Mon voisin Jacques</i> et <i>L'Assommoir</i>	106
II. 3)-b) <i>La Mort d'Olivier Bécaille</i> ou l'image de l'homme « enterré vivant ».....	112
Chapitre III. Genèse d'une trilogie des « romans intimes » dans <i>Les Rougon-Macquart</i>	121
III. 1) <i>La Joie de vivre</i> (1884), premier « roman intime » dans <i>Les Rougon-Macquart</i>	123
III. 1)-a) Conception d'un roman sur la « Douleur » : antithèse de <i>Nana</i>	124
III. 1)-b) <i>La Joie de vivre</i> , réaction contre « [ses] œuvres antérieures ».....	129
III. 2) <i>L'Œuvre</i> (1886), roman de « toute [sa] jeunesse »	135
III. 2)-a) Les premières critiques d'art du journaliste Zola	137
III. 2)-b) Les divisions internes du champ littéraire : la période des Expositions impressionnistes	144
III. 3) <i>Le Docteur Pascal</i> (1893), synthèse et conclusion des <i>Rougon-Macquart</i>	152
III. 3)-a) Bonheurs et crises : deux aspects de la vie intime de Zola	153
III. 3)-b) <i>Le Docteur Pascal</i> ou projet d'un roman « débordant d'abnégation »	160

DEUXIÈME PARTIE

Représentations de l'« intime » au sein du cercle familial dans *Les Rougon-Macquart*

Chapitre IV. Le refuge absolu : l'idéal de la « maison » dans <i>Les Rougon-Macquart</i>	171
IV. 1) Organisation de l'espace romanesque zolien : les refuges de l'intimité	172
IV. 1)-a) Le contraste entre l'extérieur et l'intérieur	172
IV. 1)-b) Le concept de la maison : espaces et intimités	177
IV. 2) L'intérieur de la maison : la disposition des « espaces intimes »	185
IV. 2)-a) Dualité et coexistence de l'espace collectif et de l'espace individuel	186
IV. 2)-b) Représentation de l'espace féminin : secret et sexualité	193
IV. 3) Un territoire personnel difficile à conquérir et à gérer	201
IV. 3)-a) La promiscuité et l'hétérogénéité de la vie familiale	202
IV. 3)-b) Une trinité autour de la famille : le prêtre, le médecin et la bonne	210
Chapitre V. La constitution et la décomposition de l'intimité familiale.....	223
V. 1) L'objet et le décor symbolique dans l'espace intime	224
V. 1)-a) Le cadre de l'univers romanesque de <i>La Joie de vivre</i>	224
V. 1)-b) L'essence de la chambre privée : le territoire individuel	231
V. 2) L'atelier de l'artiste : la dualité de l'espace intime artistique.....	236
V. 2)-a) L'atelier de Claude : le lieu des mystères de la création	238
V. 2)-b) Les ateliers du groupe « Plein air » : le lieu de rencontre des artistes	244
V. 3) L'importance de l'espace de retrait : le cabinet de travail du docteur Pascal ...	250
V. 3)-a) Le lieu d'étude du « célibataire » dans les romans du XIX ^e siècle	250
V. 3)-b) Le bureau du docteur Pascal : le lieu des secrets de la famille	257
Chapitre VI. Une illusion de l'unité : le malaise du « moi » dans le territoire intime	265
VI. 1) La succession des douleurs dans <i>La Joie de vivre</i>	266
VI. 1)-a) Révélation de l'hostilité : l'analyse du pouvoir maternel	266
VI. 1)-b) Représentation des maladies dans la famille	274
VI. 2) Les discordances à l'intérieur du « ménage à trois » dans <i>L'Œuvre</i>	280
VI. 2)-a) Le « ménage à trois » symbolique dans l'atelier de Claude	281
VI. 2)-b) Le « dîner du jeudi » chez Sandoz : la décomposition du groupe « Plein air »	288
VI. 3) L'inversion des rapports entre maîtres et bonnes	297
VI. 3)-a) Véronique, ou l'incarnation de la « justice » dans <i>La Joie de vivre</i>	298

VI. 3)-b) Martine, ou l'incarnation de la « croyance » dans <i>Le Docteur Pascal</i>	308
--	-----

TROISIÈME PARTIE

La représentation du « Moi » de l'auteur : les luttes intimes de Lazare, Claude et Pascal

Chapitre VII. La lutte humaine contre la « douleur » dans <i>La Joie de vivre</i>	319
VII. 1) Lazare, figure typique du « mal du siècle » : l'auto-projection de l'auteur ?.	320
VII. 1)-a) Lazare et l'influence de Schopenhauer : la représentation du « héros moderne »	320
VII. 1)-b) Une anxiété commune entre Lazare et Zola : l'obsession de la mort.....	326
VII. 2) Lazare ou l'impasse créatrice	334
VII. 2)-a) Lazare l'artiste : musique et littérature.....	335
VII. 2)-b) Lazare le scientifique : chimie et architecture	341
VII. 3) Deux figures schopenhaueriennes chez Zola : Lazare et Pauline	348
VII. 3)-a) Le vieillissement de Lazare : l'émiettement par le pessimisme	349
VII. 3)-b) L'abnégation de Pauline : l'acceptation des douleurs.....	356
Chapitre VIII. La lutte contre l'Ange de Claude dans <i>L'Œuvre</i>.....	369
VIII. 1) Claude, Sandoz et Bongrand : la trilogie des artistes solitaires.....	370
VIII. 1)-a) Sandoz le romancier ou l'incarnation du « moi » de l'auteur	370
VIII. 1)-b) La lutte pénible de Bongrand, dit « le vieux ».....	378
VIII. 2) L'évolution de la vision de Claude : « Tout voir, tout peindre »	387
VIII. 2)-a) La lutte contre l'Ange : la question du « génie » de l'artiste	388
VIII. 2)-b) La découverte de la Cité : le symbole de Paris.....	396
VIII. 3) La dernière lutte de l'artiste : le génie ou l'impuissant ?	402
VIII. 3)-a) <i>L'Enfant mort</i> : l'« avortement » du génie.....	403
VIII. 3)-b) La dernière œuvre énigmatique de Claude : la création de la « Femme »	409

Chapitre IX. Le docteur Pascal, porte-parole de Zola	421
IX. 1) Pascal et Clotilde, ou l'incarnation du dialogue entre maître et disciple	422
IX. 1)-a) Pascal, ou l'incarnation du « savoir »	422
IX. 1)-b) Clotilde, ou l'incarnation de l'« abnégation »	430
IX. 2) La symbolique de « l'Arbre généalogique » des Rougon-Macquart	437
IX. 2)-a) La lecture de l'arbre : la mise en abyme des volumes de la série	438
IX. 2)-b) D'Adélaïde à Charles : l'observation de la mort par Pascal	445
IX. 3) De l'observation à l'introspection : l'âme et son salut.....	454
IX. 3)-a) La perception des maladies intérieures : Pascal face à sa vieillesse	454
IX. 3)-b) La naissance de l'« enfant inconnu » : l'ouverture du cycle des romans ultérieurs	462
CONCLUSION.....	471
ANNEXE	475
BIBLIOGRAPHIE	491
INDEX NOMINUM	529
TABLE DES MATIÈRES.....	537

Le Discours de l'« intime » dans Les Rougon-Macquart

Étude d'une trilogie romanesque : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal

Résumé

Le mot « intime » en français suggère à la fois la convivialité au sein du cercle familial et la conscience intérieure de l'individu. Cette dualité essentielle de l'« intime », qui attire de nombreux écrivains français depuis des siècles, englobe un large éventail de thématiques littéraires, caractérisées par deux courants : la représentation de la vie familiale et les écrits autobiographiques. En règle générale, l'esthétique du naturalisme établie par Zola est considérée comme indifférente à l'égard de la littérature intime, développée par les écrivains romantiques. Cependant, certains de ses romans présentent les caractéristiques de l'écrit de l'intime du XIX^e siècle. Dans cette étude, nous nous attacherons à établir le lien intérieur entre *La Joie de vivre* (1884), *L'Œuvre* (1886) et *Le Docteur Pascal* (1893), trois romans exceptionnellement chargés d'éléments autobiographiques dans la série des *Rougon-Macquart*. L'intrigue de ces œuvres se déroule au sein du foyer et se concentre sur la psychologie des protagonistes, qui pourraient être définis comme *alter ego* de l'auteur. Dans *La Joie de vivre*, Zola projette son angoisse personnelle sur Lazare, jeune pessimiste souffrant de névrose. Dans *L'Œuvre*, l'auteur exprime sa vision esthétique à travers la création douloureuse du peintre Claude. Dans *Le Docteur Pascal*, véritable synthèse de la série, Zola manifeste en fin de sa carrière optimiste à la vie à travers Pascal, son porte-parole. Le discours de l'« intime » chez Zola, aspect essentiel mais pourtant négligé de son œuvre romanesque, montre ainsi une mise en pratique du roman psychologique que l'auteur semble pourtant vouloir rejeter dans ses écrits « naturaliste ».

Mots clés : intime, intimité, famille, autobiographie, Zola, *Les Rougon-Macquart*

The Discourse of the “intimacy” in the Rougon-Macquart series

A study of the trilogy novels : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal

Abstract

This study focuses on the two themes which the word “intimacy” refers to : firstly private life in a family, and secondly internal conscience of each individual. Due to the dual meaning of this word, two mainstream themes in the 19th century literature were formed : presentation of familial life and autobiography. In considering “intimacy” in naturalism, which have not been taken up until now, the autobiographical nature of Zola's novels will be brought to light, as compared to autobiography in romanticism. This study examines and analyses three particularly autobiographical novels from total twenty volumes of the *Rougon-Macquart* series : *La Joie de vivre* (1884), *L'Œuvre* (1886) and *Le Docteur Pascal* (1893), considering those novels as a trilogy. Those three pieces clearly reflect the duality of “intimacy”, in depicting family life of the protagonist and, at the same time, the interior mind of Zola who appears as his *alter ego*. In *La Joie de vivre*, Zola, as a pessimist suffering neurosis, is depicted through Lazare. In *L'Œuvre*, Zola, based upon his experience as an art critic, demonstrates his artistic vision through the painter Claude. In *Le Docteur Pascal*, Zola's confession full of optimism, contrary to the past after having concluded his works in the *Rougon-Macquart* series, is reflected in Pascal who is a philosophical scientist. This study analyses how Zola, who has been deemed as a naturalist in sharp contrast to an autobiographical writer, has taken the theme of “intimacy” into his novels through his own experience in private life, and how he produced the trilogy novels which are fiction and, at the same time, autobiographical pieces.

Keywords : intimate, intimacy, family, autobiography, Zola, *Les Rougon-Macquart*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée

EA 3423 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle

Équipe Zola, CRP19 et CNRS/ITEM

17 rue de la Sorbonne, 75230 Paris CEDEX 05