HAL
open science

La place et le rôle du romanesque dans la poétique d'Emile Zola.

Assane Faye Ndiaye

To cite this version:

Assane Faye Ndiaye. La place et le rôle du romanesque dans la poétique d'Emile Zola.. Littératures. Univ. Grenoble Alpes; Université Gaston Berger de Saint-Louis (SENEGAL), 2015. Français. NNT : . tel-01329205

HAL Id: tel-01329205

https://theses.hal.science/tel-01329205v1

Submitted on 10 Jun 2016

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 DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE et de L'UNIVERSITÉ GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS

préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'*Université de Grenoble* et l'*Université Gaston Berger de Saint-Louis* du Sénégal

Spécialité : **Littérature Française**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 -7 août 2006

Présentée par

M. ASSANE FAYE NDIAYE

Thèse dirigée par Pr. **Chantal MASSOL** et Pr. **Boubacar CAMARA**

préparée au sein des **Laboratoires Traverses 19/21 et GELL**

dans **les Écoles Doctorales LLSH/ Lettres et Arts/Littérature Française et Francophone et LSH.**

Titre de la thèse en français

LA PLACE ET LE RÔLE DU ROMANESQUE DANS LA POETIQUE D'EMILE ZOLA.

Thèse soutenue publiquement le **20 octobre 2015**,
devant le jury composé de :

Mme Chantal MASSOL
Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes, France, co-directrice de la thèse.

M. Boubacar CAMARA
Maître de Conférences en littérature française, Docteur d'Etat, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, co-directeur de la thèse.

Mme Catherine MARIETTE-CLOT
Professeur des Universités, Universités Grenoble Alpes, France, Membre du jury.

M. Issa NDIAYE
Maître de conférence en littérature française, Docteur d'Etat, Faculté des Sciences et Technologies de l'Education et de la Formation, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal, Président du jury.

Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France / Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE et de L'UNIVERSITÉ GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS

préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'*Université de Grenoble* et l'*Université Gaston Berger de Saint-Louis* du Sénégal

Spécialité : **Littérature Française**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 -7 août 2006

Présentée par

M. ASSANE FAYE NDIAYE

Thèse dirigée par Pr. **Chantal MASSOL** et Pr. **Boubacar CAMARA**

préparée au sein des **Laboratoires Traverses 19/21 et GELL**

dans **les Écoles Doctorales LLSH/ Lettres et Arts/Littérature Française et Francophone et LSH.**

Titre de la thèse en français

LA PLACE ET LE RÔLE DU ROMANESQUE DANS LA POETIQUE D'EMILE ZOLA.

Thèse soutenue publiquement le **20 octobre 2015**,
devant le jury composé de :

Mme Chantal MASSOL
Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes, France, co-directrice de la thèse.

M. Boubacar CAMARA
Maître de Conférences en littérature française, Docteur d'Etat, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, co-directeur de la thèse.

Mme Catherine MARIETTE-CLOT
Professeur des Universités, Universités Grenoble Alpes, France, Membre du jury.

M. Issa NDIAYE
Maître de conférence en littérature française, Docteur d'Etat, Faculté des Sciences et Technologies de l'Education et de la Formation, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal, Président du jury.

Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France / Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP

Sommaire

Dédicace vii

Remerciements viii

Liste des abréviations ix

Introduction générale 10

Première partie : Définition d'une catégorie du roman 22

Chapitre I : Le romanesque 23

I.I.1.Evolution du terme « romanesque » dans la littérature et dans le roman 23

I.I.1.1. Evolution historico-sémantique 23

I.I.1.2. Romanesque et théorie littéraire 29

I.I.1.3 Romanesque et courants littéraires 41

I.I.2. ZOLA ET LE ROMANESQUE 47

I.I.2.1. Les défenses de Zola contre le romanesque 48

I.I.2.2. Zola face à Hugo 54

I.I.2.3 Zola face à Balzac 60

I.I.3. Le Naturalisme et le romanesque 64

I.I.3.1. Zola en quête de réalité dans la littérature 65

I.I.3.2. Une nouvelle donne 74

Chapitre II : AXIOLOGISATION DU ROMANESQUE 80

I.II.1. Le romanesque blanc 82

I.II.1.1. Du traitement des passions vers le romanesque blanc 87

I.II.1.2. Mobilité du romanesque blanc dans les *Rougon-Macquart* 97

I.II.2. Le Romanesque noir 109

I.II.2.1. La bête humaine 110

I.II.2.2. De la manifestation du romanesque noir 116

I.II.2.3. Le romanesque noir poussé à ses extrêmes 126

I.II.3 Les lieux communs 141

I.II.3.1. Amours impossibles..... 142

I.II.3.2. La scène du balcon : un topique hautement romanesque..... 153

DEUXIEME PARTIE : LE ROMANESQUE MIS EN RECIT 163

CHAPITRE I : Contraintes, limites et vecteurs..... 165

II.I.1. Rapport avec l'histoire 165

II.I.1.1. De l'usage du matériau historique dans le récit naturaliste 167

II.I.1.2. Histoire et trame romanesque 180

II.I.2. Le récit, une contrainte 191

II.I.2.1. Dualité entre inspiration romantique et refus de l'imaginaire 192

II.I.2.2. Un refus du romanesque..... 196

II.I.3. Temps et espace du romanesque 204

II.I.3.1. La chronotopie du romanesque blanc dans *La Faute de l'abbé Mouret*..... 205

II.I.3.2. La chronotopie du romanesque blanc dans *Le Rêve* 213

II.I.3.3. Un exemple de chronotopie du romanesque noir 220

II.I.3.4. La scène du moment romanesque 224

Chapitre II. Les vecteurs du romanesque 238

II.II.1. Les intrigues des *Rougon-Macquart*..... 239

II.II.1.1. Immixtion de la catégorie du romanesque dans l'intrigue zolienne 240

II.II.1.2. Le romanesque, vecteur du Naturalisme 251

II.II.2. Les personnages 262

II.II.2.1. Opposition entre personnage vecteur du romanesque blanc et personnage vecteur du romanesque noir 263

II.II.2.2. Personnages utilisés pour expurger le registre du romanesque du roman naturaliste. 275

II.II.2.3. Personnages et passion romanesque..... 287

II.II.3. Un Vocabulaire 295

II.II.3.1. Vocabulaire du romanesque et roman naturaliste 296

II.II.3.2. Le lexique du romanesque des sens 309

Troisième Partie : 320

Le romanesque entre consonance et dissonance 320

Chapitre I : Une application au second degré 322

III.I.1. Consonance 323

III.I.1.1 De l'extratexte romanesque à l'intratexte romanesque dans le roman naturaliste 323

III.I.1.2. De l'intratexte naturaliste à l'emprunt du topique romanesque 331

III.I.2. Dissonance 348

III.I.2.1. Le drame de l'enfance dans les *Rougon-Macquart* 350

III.I.2.2. L'enfant Rougon-Macquart, vecteur d'affirmation du Naturalisme 361

III.I.2.3. Le pacte réaliste des *Rougon-Macquart* 370

Chapitre II : Limites, symbolisme et portée de la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart* 387

III.II.1. Les limites de la catégorie du romanesque 388

III.II.1.1. L'anticonformisme idéologique de Zola 388

III.II.1.2. Les pré-naturalistes qui limitent l'expression du romanesque 396

III.II.2. Signification de la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart* 402

III.II.2.1. Signification du romanesque blanc dans les *Rougon-Macquart* 403

III.II.2.2. Signification du romanesque noir dans les *Rougon-Macquart* 414

III.II.3. Pour l'avenir 427

Conclusion générale 439

BIBLIOGRAPHIE GENERALE 451

Index des auteurs et des noms propres 463

Index des thèmes et notions 466

Dédicace

Je dédie ce travail à ma mère. Puisse la Miséricorde divine l'atteindre et qu'elle goûte les délices du Paradis éternel.

Remerciements

Je remercie ma mère et mon père. Mon père pour avoir consenti à ces longues années d'études. Mes frères et sœurs (Ousseynou, Mohamed, Talla, Diaga, Blaise, Adama) trouveront ici une reconnaissance fraternelle sans commune mesure. Tantes et oncles ainsi que tous les parents, proches ou éloignés, qui ont prié et qui continuent de prier pour nous trouveront à travers ces lignes une reconnaissance inestimable.

Je remercie M. Boubacar Camara et Mme Chantal Massol, mes directeurs de thèse pour leur apport inestimable à la réalisation de ce travail de recherche.

M. Camara, depuis mes premiers pas à l'Université n'a cessé de nous gratifier de sa rigueur scientifique mais aussi de son esprit d'ouverture et d'aventure scientifique en avance sur son temps.

Mme Massol a largement contribué à notre prise en charge en France pour les séjours de recherche, nous facilitant l'accès aux ressources scientifiques de l'Université Stendhal de Grenoble. Les corrections et les séances de travail communes apportées à cette thèse ont été indispensables.

Je remercie tous les professeurs de l'Université Gaston Berger de Saint-Louis, ceux de la section de Français particulièrement, qui ont joué une partition inestimable dans notre formation académique. Je ne saurai oublier le personnel administratif et de service de l'Université Gaston Berger de Saint-Louis ainsi que celui de l'Université Stendhal de Grenoble, toujours réceptif et toujours prompt à satisfaire nos moindres sollicitations. Mention spéciale au Centre de documentation de l'U.F.R. des Lettres et Sciences Humaines de Saint-Louis ainsi que les bibliothèques universitaires de Gaston Berger et de Stendhal.

Mes amis et frères de longue date (que je ne commettrai pas l'imprudence de citer au risque d'en oublier un) trouveront ici une reconnaissance particulière. Je n'oublie pas aussi les amis sénégalais de Grenoble qui ont rendu mon séjour dans cette ville fort instructif et fort agréable.

Aux uns et aux autres que j'ai oublié de mentionner, veuillez trouver dans ces lignes le témoignage d'une très grande reconnaissance.

Merci à toutes et à tous.

Liste des abréviations

La Fortune des Rougon : **LFR**

La Curée : **LC**

Le Ventre de Paris : **LVP**

La Faute de l'abbé Mouret : **LFAM**

Son Excellence Eugène Rougon : **SEER**

L'Assommoir : **L'A**

Une page d'amour : **U.P.D'a**

Au Bonheur des Dames : **ABD**

La Joie de Vivre : **LJV**

La Bête humaine : **LBH**

La Débâcle : **LD**

Le Docteur Pascal : **LDP**

Emile Zola. Ecrits sur le roman : **E.Z.E.R.**

Introduction générale

Les *Rougon-Macquart*, une histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, est à plus d'un égard le bloc le plus uniforme de l'œuvre d'Emile Zola[1]. Vingt romans ont été mis à contribution pour apporter un témoignage historique, sociologique, voire politique sur une période bien définie de l'histoire de la France. Bien plus que ce témoignage, la saga zolienne apporte une contribution esthétique de l'auteur au roman, genre littéraire « anormé » qui fuit autant qu'il le peut toute restriction d'ordre poétique ou idéologique. Dans une logique de vouloir imposer sa touche personnelle, son tempérament au roman, Zola a mené une bataille de longue haleine, une lutte de toutes les heures, afin de légitimer sa propre conception au genre. A cette conception, il attribuera le qualificatif de naturaliste.

Le naturalisme, une formule nouvelle attribuée au roman et qui porte indéniablement la touche d'Emile Zola, se distinguera plus nettement par le rejet que lui inspire quasiment toute forme de direction apportée au genre, visant à lui imprimer une ligne normative uniforme, comme c'était le cas dans le théâtre classique. Le romantisme paiera le plus lourd tribut de cette démarche d'il-légitimation des poétiques antérieures au naturalisme. Dès lors, tout ce qui a vocation à renvoyer au courant romantique sera tout bonnement mis à l'écart du chemin nouveau que Zola ne cessera de promouvoir par ses romans mais aussi par ses écrits critiques. Aux caractères spécifiques propres à illustrer le romantisme, Zola dénigrera cette propension à ne voir le monde que sous le voile d'une déformation perverse tendant le plus souvent à montrer uniquement le bien, ou à ne représenter les choses que par le terreau fertile de l'imagination de l'auteur. Northrop Frye note la différence représentationnelle entre romantisme et réalisme/naturalisme :

> Au cours des quatre ou cinq derniers siècles, l'art de la fiction aura été le lieu de mouvements d'aller et retour répétés entre les deux pôles d'imagination et de réalité, au sens

[1] Outre les *Rougon-Macquart*, cycle de vingt romans (parus de 1871 à 1893), sur lequel nous reviendrons plus en détail dans notre analyse, l'œuvre de Zola est partagé entre ses tribunes journalistiques (chroniques, comptes rendus, etc.), ses écrits en forme de tribune littéraire et/ou artistique dans lesquels il prend position et donne sa vision de la littérature : *Mes Haines* (1866), *Le Roman expérimental* (1880), *Le Naturalisme au théâtre* (1881), *Nos Auteurs dramatiques* (1881), *Les Romanciers naturalistes* (1881), *Documents littéraires* (1881), *Une Campagne* (1882), *Nouvelle Campagne* (1897), *La Vérité en marche* (1901) et sur l'art : *Mon Salon* (1866, accompagné de l'édition de 1879 de Edouard Manet, étude biographique et critique). Zola a également publié des romans de jeunesse : *La Confession de Claude* (1865), *Le Vœu d'une morte* (1866), *Les Mystères de Marseille* (1867), *Thérèse Raquin* (1867), *Madeleine Férat* (1868) ; des contes et des nouvelles : *Contes à Ninon* (1864), *Esquisses parisiennes* (1866), *Nouveaux contes à Ninon* (1874), *Les Soirées de Médan* (1880), *Le Capitaine Burle* (1882), *Naïs Micoulin* (1884), *Madame Sourdis* (1929) ; des productions théâtrales partagées entre créations originales et pièces réalisées en collaboration avec un tiers : *Thérèse Raquin* (1873), *Les Héritiers Rabourdin* (1874), *Le Bouton de Rose* (1878), *Renée* (1887), Madeleine (1889) entre autres. Cf. Alain Pagès, Owen Morgan, *Guide. Emile Zola*, Paris, Ellipses Edition, 2002.
Outre le bloc des *Rougon-Macquart*, l'autre grand projet littéraire d'Emile Zola se concrétise dans les *Trois Villes* : *Lourdes* (1894), *Rome* (1896), *Paris* (1897) et les *Quatre Evangiles* : *Fécondité* (1899), *Travail* (1901), *Vérité* (1902) et *Justice* resté inachevé suite à la mort de l'auteur.

où les entend Wallace Stevens. Nous appelons l'un des deux mouvements « romanesque », l'autre « réaliste ». Le mouvement réaliste incline la fiction dans le sens du représentationnel et de la transposition, alors que l'autre mouvement l'incline dans le sens opposé, vers une concentration sur les motifs élémentaires du mythe et de la métaphore. A l'extrême de ce mouvement vers l'imagination, nous retrouvons thèmes et motifs du conte populaire, les éléments du processus que Coleridge a nommé fantaisie, et qu'il décrit comme une « modalité de la mémoire », jouant avec « ce qui est fixe, ce qui est défini ». A l'extrême du réalisme, nous rencontrons ce qu'on désigne souvent par « naturalisme », et à l'extrême de celui-ci, l'esprit façonnant erre parmi des éléments documentaires, pure description des choses, incapable de trouver une ligne narrative claire qui conduirait d'un début à une fin[2].

Le parallèle esthétique établi en amont de la création littéraire et dressé par Frye entre le pôle de l'« imagination » et celui de la « réalité » est aussi représentatif de l'opposition la plus visible entre le « romanesque » et le « naturalisme » du fait que ces deux directions représentent les extrêmes du pôle qui les véhicule. Pour Frye, le « romanesque » est fruit de l'imagination là où le « naturalisme » est situé à l'extrême infini du réalisme, tirant sa substance des « éléments documentaires » du réel. « Romanesque » et « naturalisme » s'excluent donc tout logiquement.

L'adjectif « romanesque », certes, est forgé sur le radical de « roman ». Mais, pris sous sa forme substantive, *le* romanesque entretient avec le genre du roman des relations complexes. La nature de cette relation traîne avec elle plusieurs allusions négatives qui, dès l'évocation de « romanesque », suscitent des références liées à la fantaisie, à une imagination qui s'illustre par son idéalisme affirmé. Le romanesque lorsqu'il est apparenté au roman, bien que celui-ci lui soit postérieur[3], lui attribue le plus souvent des connotations négatives. C'est sans doute pour lever cette ambiguïté liée à la notion et au genre que la langue anglaise distingue entre *romance*, que l'on peut traduire en français par « roman romanesque », et *novel*, qui est l'équivalent de « roman à visée réaliste ». « Romanesque », possède, ainsi, une double signification : il désigne ce qui est relatif au roman en tant que genre, mais aussi ce qui

[2] Northrop Frye, *L'écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, Editions Circé, Courtry 1998, p. 43.
[3] Le « romanesque » peut en effet étendre ses manifestations en dehors de la littérature pour la raison qu'il reflète un ensemble de spécificités qui symbolisent le comportement du type humain. En d'autres termes, la matière du romanesque trouve dans le roman un vecteur, mais elle peut s'en dégager nettement ; ce qui pousse même certains critiques à observer la manifestation de la notion hors du champ du roman, la notant par conséquent jusque dans le cinéma. En ce sens, le « romanesque » renvoie à des « propriétés exemplifiées par des récits et non par le genre narratif qui les exemplifie ». Jean-Marie Schaeffer, « Le romanesque » in *Vox Poetica.* Date de publication : 14 septembre 2002.

est propre au roman comme romance[4]. En ce sens, il est devenu, au fil des siècles, péjoratif : il renvoie en effet à une peinture de passions idylliques, conduites à leurs extrêmes, jusqu'à frôler l'invraisemblable.

On peut ainsi comprendre que des théoriciens du roman, notamment au XIXe siècle – moment où le genre aspire au sérieux et développe des esthétiques réalistes – s'en prennent à quelques-uns de leurs prédécesseurs, leur faisant grief de ne pas assez peindre la réalité des choses, de proposer une représentation idéalisée de la vie, dans laquelle le bon triomphe du mauvais, les nobles sentiments prévalent sur les mauvaises pensées et la représentation des passions atteint des proportions incommensurables.

Ainsi, si nous convoquons les principes du Naturalisme appliqués dans la poétique du récit de Zola, nous nous rendons compte que le romanesque, dans sa conception thématique, (on entend par là la peinture idyllique des passions et du monde) et non générique, est écarté dès les prémices du courant. Zola fustige en effet le comportement de ses contemporains et de ses prédécesseurs à qui il reproche de perdre le lecteur dans des rêves puérils, dans une peinture trop abstraite de la vie. Le XIXe siècle, qui a vu l'affirmation de la science et de ses méthodes, a conduit Zola à une nette rupture avec les poétiques antérieures du roman. Cependant, en bon maître à penser, Zola ne fait pas table rase de toutes les directions qui ont été imprimées au roman par ses devanciers ou ses contemporains. Il préfère faire émerger une synthèse de tous ces accents afin de mieux affiner sa poétique. Zola dresse ainsi un passage en revue du roman moderne :

> Il est utile, avant tout, d'examiner ce qu'était le roman chez nous, il y a vingt ans. Cette forme littéraire essentiellement moderne, si souple et si large, se pliant à tous les génies, venait alors de recevoir un éclat incomparable, grâce aux œuvres de toute une poussée d'écrivains. Nous avions Victor Hugo, un poète épique qui modelait la prose de son pouce puissant de sculpteur ; il apportait des préoccupations d'archéologue, d'historien, d'homme politique, et du pêle-mêle de ses conceptions faisait jaillir quand même des pages superbes ; son roman restait énorme, tenait à la fois du poème, du traité d'économie politique et sociale, de l'histoire et de la fantaisie. Nous avions Georges Sand, un esprit d'une lucidité parfaite, écrivant sans fatigue dans une langue heureuse et correcte, soutenant des thèses, vivant dans le pays de l'imagination et de l'idéal ; cet écrivain a passionné trois générations de femmes, et ses mensonges seuls ont vieilli. Nous avions Alexandre Dumas, le conteur inépuisable,

[4] En français, le terme « romanesque » évoque, en ce sens, les caractéristiques de la littérature courtoise et des romans de chevalerie.

> dont la verve ne s'est jamais lassée ; il était le géant des récits vivement troussés, un géant bon enfant qui semblait s'être donné la mission d'amuser simplement ses millions de lecteurs ; il sacrifiait à la quantité, faisait bon marché des qualités littéraires, disait ce qu'il avait à dire comme il l'aurait dit à un ami, au coin du feu, avec le laisser-aller de la conversation ; mais il conservait une telle ampleur, une telle abondance de vie, qu'il demeurait grand, malgré son imperfection. Nous avions Mérimée, sceptique jusqu'aux moelles, se contentant de loin en loin, d'écrire une douzaine de pages sèches et fines, où chaque mot était comme une pointe d'acier longuement aiguisée. Nous avions Stendhal, qui affectait le dédain du style, qui disait, « Je lis chaque matin une page du Code pour prendre le ton » ; Stendhal, dont les œuvres donnaient un frisson, par toutes les choses obscures et effrayantes qu'on voulait y voir ; il était l'observateur, le psychologue dégagé du souci de la composition, affichant une haine de l'art ; aujourd'hui, on ne tremble plus devant lui, et on le regarde comme le père de Balzac. Et nous avions Balzac, le maître du roman moderne ; je le nomme le dernier, pour fermer la liste après lui ; celui-là s'était emparé de l'espace et du temps, il avait pris toute la place au soleil, si bien que ses successeurs, ceux qui ont marché dans l'empreinte large de ses pas, ont dû chercher longtemps avant de trouver quelques épis à glaner. Balzac a bouché les routes de son énorme personnalité ; le roman a été comme sa conquête ; ce qu'il n'a pu faire, il l'a indiqué, de façon qu'on l'imite malgré tout, même lorsqu'on croit échapper à son impulsion. Il n'y a pas actuellement un romancier français qui n'ait dans les veines quelques gouttes du sang de Balzac[5].

Il ressort de cette délimitation des phases évolutives du roman établie par Zola que le maître à penser du naturalisme a fini de faire son choix ; lequel est plus proche de la démarche des réalistes comme Stendhal et Balzac que des auteurs romantiques comme Hugo ou Sand. En réalité, Zola entend se démarquer des récits qui ont bercé son adolescence, de ces fantômes du rêve. Dans sa démarche, il s'arme de la science et de ses méthodes d'analyse pour aller à la conquête d'une représentation juste et véridique de la réalité dans l'œuvre littéraire, le roman en l'occurrence. Et puisque, en outre, « le romanesque » est marqué par une axiologisation négative très forte, il se voit automatiquement disqualifié par la conception zolienne du roman.

L'esthétique zolienne du roman prône par conséquent un renoncement aux figures classiques de l'intrigue, tant dans la composition des personnages que dans les situations mises en récit. Il s'agit maintenant de faire la relation de « documents humains pris dans la vérité de la vie moderne » :

[5] *Emile Zola, Œuvres Complètes, La Critique naturaliste*, tome 10, 1881, Nouveau Monde Editions, 2004, pp. 547-548.

> Le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits les uns au bout des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur, dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence[6].

Emile Zola tenait ces propos lorsqu'il magnifiait la touche apportée par les Goncourt à l'esthétique du roman naturaliste. Il s'agit dorénavant pour lui et pour les romanciers naturalistes d'imposer leur approche au genre en ne manquant pas au demeurant de marquer une distance significative avec le roman romantique. Zola de préciser :

> Une des tendances des romanciers naturalistes est de briser et d'élargir le cadre du roman. Ils veulent sortir du conte, de l'éternelle histoire, de l'éternelle intrigue, qui promène les personnages au travers des mêmes péripéties, pour les tuer ou les marier au dénouement. Par besoin d'originalité, ils [les romanciers naturalistes] refusent cette banalité du récit pour le récit, qui a traîné partout. Ils regardent cette formule comme une amusette pour les enfants et les femmes. Ce qu'ils cherchent, ce sont des pages d'études, simplement, un procès-verbal humain, quelque chose de plus haut et de plus grand, dont l'intérêt soit dans l'exactitude des peintures et la nouveauté des documents[7].

Par cette affirmation, la distance à l'égard des romans romantiques, vecteurs incontournables du romanesque, ne souffre d'aucune ambiguïté. C'est une *conception non romanesque* du roman qui est par conséquent théorisée et valorisée pour constituer, en définitive, une poétique du naturalisme.

En outre, c'est dans cette logique compositionnelle que Zola entend apporter un traitement particulier à la manifestation des passions qui sont aussi un moteur indispensable à l'exemplification du romanesque. L'approche zolienne liée à l'analyse des passions participe aussi de la distance prise à l'égard de la tradition du roman romanesque. Le personnage zolien est en proie à de multiples tourments qui lui font parfois perdre le sens de la réalité. Il est dominé par ses nerfs, par ses pulsions et ses envies, ce qui le conduit inévitablement à sa perte. En effet, la manifestation des passions est chez l'auteur des *Rougon-Macquart* un moyen de démontrer l'emprise de l'hérédité sur la descendance, l'empire du corps sur l'esprit. On est sensiblement éloigné, alors, d'une représentation idéalisée des sentiments et des passions, et du caractère invraisemblable du roman romanesque.

---

[6] *Ibid.*, p. 549.
[7] *Ibid.*, p. 558.

On peut néanmoins s'interroger sur la réalité de l'éviction du romanesque dans le récit et la fiction zoliennes. Peut-on imaginer une poétique du roman qui parvienne à se dégager totalement des schémas et d'une topique constitutifs d'un genre à ses origines, et véhiculés par une tradition séculaire ? Le romanesque ne fait-il pas retour dans l'œuvre de Zola ? Ce sont les écarts qui se font jour entre la poétique réelle de l'œuvre et les prises de position théoriques de l'auteur sur le genre que nous nous proposons de mesurer.

Par ailleurs, même si Zola a clairement dessiné les contours du roman naturaliste et de ses méthodes, il est à préciser que sa démarche se distingue nettement de celle de ses pairs naturalistes. On relèvera ainsi que l'intrigue, qui est rejetée dans les textes théoriques de l'auteur est savamment aménagée et menée à son terme dans la fabrique des *Rougon-Macquart*. Les notes, les ébauches et la documentation établies en amont de la construction de la saga zolienne en sont une illustration des plus convaincantes. Zola promeut des « études plus complètes » de l'homme et de la société dans ses romans. Il veut aller au-delà de cette esthétique de la « tranche de vie », une esthétique du fragment, chère aux Goncourt et à Huysmans. L'étude des dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart* démontre la démarche méticuleuse de l'auteur face à son œuvre en gestation[8]. Une démarche qui révèle le goût de la construction, de l'aménagement des situations et péripéties par ordre de grandeur ou d'importance, mais aussi le montage des intrigues. *La Curée* ou *Germinal*, présentent ainsi des intrigues amoureuses nouées selon les exigences traditionnelles de la tension narrative. Mais l'intrigue peut aussi être sociale (*Germinal*), financière (*l'Argent*), foncière (*La Terre*), etc. L'intrigue, qui engendre rebondissements et accumulation d'événements, ne tend-elle pas, malgré la mesure dont Zola entend faire preuve dans son usage, vers le romanesque ? Les combines montées par Saccard, dans *La Curée* et *L'Argent*, se compliquent à plaisir et les ficelles du mélodrame sont mises à contribution. Dès lors, on dépasse le cadre d'une simple narration d'un quelconque individu pris au hasard d'une rue.

Il y aura lieu, dans le prolongement de cette réflexion, de se pencher sur ces romans de la saga des *Rougon-Macquart* qui constituent un « laisser-aller volontaire » de l'auteur vers les schèmes propres au romanesque. Ces « romans bleus » ou « romans roses » qui peuvent être mis en marge de l'esthétique naturaliste attireront particulièrement notre attention. *Une page d'amour*, huitième ouvrage de la série, et surtout *Le Rêve*, seizième volume de cette même série en sont les exemples singuliers. Ces romans répondent au vœu de l'auteur qui

[8] Cf. Colette Becker, *Emile Zola. La Fabrique des Rougon-Macquart*, 5 vol., Paris, Honoré Champion, 2003-2011.

confessait à ses lecteurs : « Je voudrais faire un livre que l'on n'attende pas de moi » (dossier préparatoire du *Rêve*). Nous verrons aussi que *La Faute de l'abbé Mouret*, notamment dans son livre deuxième, peut intégrer ces romans. Quel rôle ont-ils dans l'ensemble de l'œuvre ? *Le Rêve* est-il seulement une réponse de Zola à ses détracteurs, qui l'accusent de ne pouvoir s'empêcher de céder à la tentation de l'abject ?

Le romanesque présent dans l'œuvre, ce peut être aussi, dans une autre optique, le romanesque *représenté* par Zola, et mis à distance par lui. En effet, ainsi que le constate J.-M. Schaeffer : « En fait, une narration ne peut être dite romanesque que lorsque l'acte de représentation narrative des sentiments et des passions adhère aux passions et sentiments représentés[9] ». Il faut donc identifier soigneusement les intentions de l'auteur, afin de discerner s'il y a « consonance » de la représentation du romanesque et de l'œuvre (les attitudes des personnages épousent, dans ce cas, l'ambition de l'auteur), ou dissonance (le comportement des personnages ne se rattache pas à l'intention de l'auteur). La représentation du romanesque dans le roman est, bien sûr, le versant opposé de la représentation romanesque.

Notre attention se portera également sur les rapports de l'Histoire et de la fiction. En prenant pour sous-titre « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », Les *Rougon-Macquart* indiquent leur volonté de rompre avec le « romanesque » et prennent d'emblée une justification historique qui s'inscrit dans le contexte du Second Empire. Cette convocation de l'histoire pour établir la véracité de la fiction entraîne déjà une série d'interrogations. Car, comme le signale Jean-Luc Martinet dans son article « Le Romanesque légitimé par l'histoire[10] » : « l'anecdote s'avère être la forme essentielle qui permet d'agréger l'histoire et le romanesque ». Or, on note dans *Les Rougon-Macquart* une profusion d'anecdotes qui ont différents rôles à mesure qu'elles sont insérées dans l'histoire événementielle afin de justifier tel ou tel fait social, politique, économique, voire d'autres aspects. Partant de ce premier constat, nous remarquons la présence de l'outil romanesque qui, même s'il est sciemment écarté par l'auteur, se manifeste clairement à travers un de ses aspects : l'anecdote précisément. Cette utilisation, certes, n'est nullement l'apanage du seul Zola puisque Jean-Luc Martinet le remarque :

---

[9]Jean-Marie Schaeffer dans son article« Le romanesque » in *Vox Poetica*. http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm. 14/09/2002.

[10] Jean-Luc Martinet, «Le romanesque légitimé par l'histoire. », *Acta Fabula*, Ouvrages collectifs, URL : http:// www.fabula.org/revue/document4796.php

> Ainsi l'anecdote apparaît-elle dans différents articles comme un lieu intéressant de croisement entre l'histoire et le romanesque : elle offre des possibilités romanesques qui sont légitimées par l'histoire qui ne lui accorde pourtant que la valeur explicative générale recherchée par le discours historique[11].

Il est néanmoins intéressant de s'interroger sur les rapports spécifiques qui se tissent, chez Zola, entre l'histoire et le romanesque, par le biais de l'anecdote.

Plusieurs théoriciens du roman ainsi que des auteurs confirmés ont essayé de délimiter les contours définitoires de la notion de romanesque dans ses différentes acceptions. Jules Huret, journaliste au Gaulois a prestement saisi la difficulté de cerner le romanesque. Il a mené une large enquête parue dans le journal *Le Gaulois* en 1891 au cours de laquelle il a interrogé des auteurs contemporains sur une définition qu'ils donneraient au romanesque. Chaque auteur y allant de sa propre conception. Les résultats de cette enquête sont repris par Jean-Marc Seillan[12]. Albert Thibaudet[13] et Northrop Frye[14] analyseront eux aussi le terme « romanesque », élargissant par la même occasion la grille de perception de cette composante du roman.

Par ailleurs, il est nécessaire de préciser que d'éminents critiques ont étudié la nature de la relation qui unit Emile Zola au « romanesque » en appréhendant, le plus souvent, celui-ci dans son acception générique. C'est le cas de Colette Becker, dans son ouvrage *Les apprentissages de Zola*[15], qui consacre un chapitre intitulé « Réalité et romanesque » à la relation de l'auteur naturaliste avec la notion de romanesque[16]. En outre, beaucoup de travaux ont été effectués sur les influences que les auteurs romantiques ont exercées sur Zola, analysant du même coup, soit directement, soit indirectement, l'influence du romanesque, en tant qu'entité thématique, sur l'auteur naturaliste. Dans ce registre nous citerons Auguste Dezalay[17], Colette Becker[18], Chantal Pierre-Gnassounou[19], David Baguley[20]. Toutefois, notre

---

[11] *Ibid*.
[12] « Enquête sur le roman romanesque » (Dossier), présentée par J.-M. Seillan, *Romanesque 2*, Université de Picardie, Encrage Université, 2005.
[13] *Réflexions sur le roman*, Gallimard 1938.
[14] *L'Ecriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, traduit de l'anglais par Cornélius Crowley, Courtry, Ciré, 1998.
[15] Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 414 pages.
[16] Les titres du chapitre sont d'ailleurs illustratifs de l'angle d'approche utilisé par la critique : « la recherche de l'exhaustivité », « la méthode de Zola, les dossiers préparatoires », « le travail de documentation », « un habile metteur en scène » traitent en effet de l'approche du romanesque dans son acception générique.
[17] *Lectures de Zola*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973.
[18] *Zola : le saut dans les étoiles*, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2002.
[19] *Zola : les fortunes de la fiction*, Paris, Nathan/HER, 1999.

étude globale s'appuiera sur des travaux qui ont mis en évidence les constantes du romanesque. Dans cette optique, les analyses de Jean-Marie Schaeffer, Nathalie Piégay-Gros, de Northrop Frye entre autres nous seront d'un appui considérable. J.-M. Schaeffer a noté par exemple que le romanesque se distinguait par quatre constantes :

a) l'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leur mode de manifestation les plus absolus et les plus extrêmes
b) la représentation des typologies actantielles, physiques et morales, par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif
c) la saturation évènementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie
d) la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur

Dans notre analyse, nous prêterons une attention particulière à la délimitation que J.-M. Schaeffer a faite des constantes du romanesque. En guise d'illustration, nous observons que la constante définie en b) par le critique peut être identifiée, par exemple, dans l'œuvre de Zola, et son examen peut nous aider à mieux cerner la place et le rôle du romanesque dans sa poétique. Pour préciser ce qu'il entend par la « représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes », J.-M. Schaeffer propose, en effet, les sous-catégories de « romanesque blanc » et de « romanesque noir », le second inversant les valeurs, positives, du premier. Il fait, de la sorte, apparaître que l'axiologie du romanesque n'est pas univoque, comme on le croit trop souvent. La grille de lecture qu'il nous procure en établissant cette dichotomie se révèle applicable aux *Rougon-Macquart*. De fait, ces deux aspects du romanesque se livrent une perpétuelle concurrence dans la trame de l'histoire des *Rougon-Macquart*, allant jusqu'à se mêler en quelques endroits de la représentation. Le romanesque blanc, qui valorise le bien, fait le plus souvent place, dans les *Rougon-Macquart*, à une représentation de la bête humaine sous divers aspects, et ce, dans une démarche de l'auteur que l'on pourrait qualifier d'extrémiste ; l'approche naturaliste, prétendument scientifique, des pulsions et des passions se trouve donc sous-tendue, comme on le voit, par des schèmes issus de la pure tradition romanesque.

[20] « Histoire et fiction : Les *Rougon-Macquart* de Zola », *Romanesque 3*, («Romanesque et histoire »), Université de Picardie, Encrage Université, 2008.

Nous tenterons de faire apparaître dans cette étude les schèmes et *topoi* propres au romanesque tels qu'ils ont été étudiés par les critiques, et, au besoin, tels qu'ils ont été retravaillés par Zola pour être fondus dans son projet naturaliste. La présence du romanesque dans l'œuvre zolienne pourra également s'apprécier d'après des critères esthétiques (rythme du récit, tension vers le sublime, propension au renversement de situation, etc.).

Dans notre démarche analytique, nous nous appuierons essentiellement sur la fresque des *Rougon-Macquart*, cycle constitué de vingt romans et qui représente, à notre sens, le bloc le plus homogène qui rapproche le Zola théoricien du roman et/ou critique littéraire du Zola scripteur-romancier. De fait, les positions de l'auteur lorsqu'il décrit ce que doit être son modèle de roman et ce que ne doit pas être celui-ci susciteront notre attention. On essaiera en effet de voir par quel mécanisme le romanesque est expurgé de la démarche naturaliste de l'auteur de *La Bête humaine* en ne perdant pas de vue la définition ou l'entendement que Zola a de cette notion, ou du moins, le rejet que lui inspire, en partie, ce qui se rapproche de l'acception théorique liée à cet aspect du roman. Dès lors, nous confronterons position critique de l'auteur et attitude scripturaire de ce dernier. L'opposition binaire entre idéologie et texte, poétique et romans constituera le socle qui nous permettra de mesurer la nature du rejet ou de l'usage que Zola fait du registre du romanesque dans son projet littéraire. Autant dire que la démarche de l'analyse thématique constituée autour de « romanesque » sera le phare qui éclairera notre périple dans l'architecture poétique et romanesque de l'œuvre zolien.

Nous nous appuierons sur une démarche articulée autour de trois axes majeurs pour apporter des réponses aux interrogations que suscite l'étude de la place et du rôle du romanesque dans la poétique d'Emile Zola. Il s'agira, dans une première partie, de procéder logiquement à la définition de « romanesque », non pas dans l'intention de lui trouver une signification exacte, démarche qui serait prétentieuse à l'image d'une définition exacte du genre dont il dépend à savoir le roman, mais afin de suivre l'évolution sémantique de « romanesque » au cours des siècles et de l'histoire littéraire. Ainsi l'évolution du terme, dans ses acceptions générique et thématique, dans la littérature et dans le roman, suscitera notre attention. De cette démarche résultera une réflexion sur la relation qui lie Zola au romanesque. L'axiologisation du romanesque sera la deuxième grande thématique de notre première partie. Nous identifierons la manifestation du romanesque blanc et celle du romanesque noir comme sous-catégories qui coexistent dans le récit, assurant ainsi à leur géniteur un champ de possibles matérialisations dans l'histoire du récit. Dans notre deuxième partie, il s'agira de voir de quelle manière se comporte le romanesque dans le récit avec une

première grande articulation qui identifiera les contraintes, les limites et les vecteurs du romanesque dans le texte zolien. Une seconde démarche nous permettra d'identifier les vecteurs du romanesque dans l'histoire du récit de la fresque des *Rougon-Macquart*. La relation entre intrigues, personnages et passion romanesque sera la pierre angulaire de ce chapitre. Enfin, dans une troisième et dernière partie, il sera question de cerner l'attitude de l'auteur face au romanesque. L'utilise-t-il de son plein gré ou est-il entraîné dans un mécanisme scripturaire dont il ne maîtrise pas les arcanes ? Consonance et dissonance seront les deux grandes thématiques qui viendront illustrer cette position auctoriale face au romanesque. Et enfin nous ouvrirons une perspective sur l'avenir, le futur du romanesque dans l'œuvre de Zola, après les *Rougon-Macquart*.

Première partie : Définition d'une catégorie[21] du roman

[21] Nous employons le terme de « catégorie » en référence à l'analyse de la notion de « romanesque » faite par Jean-Marie Schaeffer dans son article « Le romanesque », art.cit. Par ailleurs, Dominique Combe, dans son ouvrage *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, analyse la notion de « catégorie » lorsque celle-ci est appliquée à un genre. Dans un chapitre qu'il intitule « Table des catégories *a priori* des genres », il explique : « Il semble évidemment extrêmement délicat d'établir une liste complète des catégories *a priori* de l'esthétique des genres pour la conscience immédiate du lecteur. Aristote lorsqu'il propose la "table" des catégories logiques dans son *Organum* qui, selon le linguiste Benveniste, recoupe en réalité le système des catégories grammaticales de la langue grecque, ou Kant lorsqu'il la corrige dans l' "Analytique" de la *Critique de la raison pure*, se heurtent au même problème. La question est donc de savoir à quels qualificatifs – et par là il s'agit d'abord d'un problème sémantique, voire lexical – le lecteur non spécialiste recourt spontanément pour caractériser un texte. Et le stylicien Henri Morier a eu le courage d'affronter cette question vertigineuse dans sa *Psychologie des styles*, qui tente de classer, par la combinaison de critères formes et de critères empruntés à la caractérologie, les différents types possibles de style : "alerte", "vif", "introverti", etc. Le champ sémantique de ces termes de base pourrait fournir en somme le répertoire consensuel et tacite des lecteurs moyens en matière de genres, à une époque donnée. Ces catégories, *a priori* dans la mesure où elles ne font pas l'objet d'une élaboration conceptuelle de la part du lecteur, renvoient principalement à une "impression" tout affective et subjective, en apparence du moins – et c'est pourquoi on peut parler de "tonalité affective" ou de "ton", selon une métaphore musicale. […] Du style de Giono dans *Le Chant du monde*, il sera dit par exemple qu'il est globalement "lyrique" avec, parfois, des inflexions "épiques" ; que dans *Un Roi sans divertissement*, le même Giono atteint au "tragique". Ces qualificatifs peuvent, comme les genres proprement dits, être regroupés en quelques grandes classes, car le problème majeur reste encore celui de la hiérarchie entre les catégories. De même que le "conte" et le "récit" ne sont pas sur le même plan que le "roman", "la poésie", ou le "théâtre" – constituant en somme des "sous-genres" de la "fiction narrative" –, le "pathétique" ou l' "élégiaque" ne se situent pas sur le même plan que le "lyrique", l' "épique", le "dramatique" : en un sens "pathétique", "élégiaque" sont des sous-catégories du "lyrique" ou du "dramatique". […] C'est ainsi qu'on doit exclure de cette typologie des "tonalités affectives" les critères purement formels – contentons nous de ce qualificatif pour le moment –, étrangers au retentissement affectif de l'œuvre, comme "narratif" ou "descriptif". L'affaire n'est pourtant pas si simple, si l'on s'avise que, à propos du Hussard sur le toit, par exemple, on imputera volontiers à Giono un style "narratif" (proche de celui de Stendhal), entendant par là le distinguer du champ de l'ampleur du Chant du monde. Dans ce cas, "narratif" ne signifie pas tant "qui recourt principalement à la technique du récit", mais l'effet "compte rendu" neutre (ou supposé tel). Dans ce cas, la signification de "narratif" est métonymique (l'effet pour la cause). De la même manière, il faut se méfier du qualificatif "descriptif", souvent péjoratif. En d'autres termes, *le narratif*, *le descriptif* sont bien des catégories techniques, qui échappent comme telles aux "tonalités", tandis que les qualificatifs non substantivés ne sont jamais que des termes évaluatifs – de sorte que, dans les deux cas, ils échappent aux « tonalités ». pp. 18-19. Nous rangerons « le romanesque » dans le groupe des catégories techniques au même titre que « le narratif » ou « le descriptif ». Cependant, nous notons que « romanesque » connote, dès son évocation, ces tonalités qui le rendent quelque peu péjoratif.

Chapitre I : Le romanesque

Nous procéderons à une étude de l'évolution du terme « romanesque » au cours de l'histoire. Les acceptions sémantiques de « romanesque », sa relation avec la théorie littéraire ainsi qu'avec les courants littéraires constitueront les angles d'approche qui orienteront notre réflexion.

I.I.1.Evolution du terme « romanesque » dans la littérature et dans le roman

De longue date, si ce n'est jusqu'à aujourd'hui, le mot « romanesque » renvoie dès son évocation à une relation particulière avec « roman », terme qui lui donne sa racine à laquelle il étoffe le suffixe *–esque* emprunté à l'italien *–esco* qui signifie « à la manière de ». « romanesque » serait donc synonyme de quelque chose qui se fait à la façon de « roman ». Il nous revient de regarder plus clairement, aidé en cela par le prisme de l'histoire, la nature de la relation qui s'établit entre « roman » et « romanesque ».

I.I.1.1. Evolution historico-sémantique

Une définition et une compréhension du romanesque passeront logiquement par une évocation de l'étymologie du terme dont le mot dérive, celui de "roman". Aussi nous intéressons-nous à l'origine de celui-ci et aux évolutions sémantiques qu'il a connues au cours des siècles, allant jusqu'à transmettre quelques reliques de son histoire au romanesque, adjectif qui le qualifiait jadis mais qui finira par emprunter tout seul son propre chemin, s'assurant ainsi une autonomie en dehors même de ce lieu d'expression qu'est la littérature.

Le Robert[22] note les origines du mot *roman* et retrace les changements linguistiques qu'il a subis :

> D'abord *romanz* (v. 1135) puis roman (fin XIIe s), est issu du latin populaire *romanice*, adverbe tiré de *Romanus* (romain) et signifiant (au XIe s) « en langue populaire, naturelle »,

[22] Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Varesse, mars 1999.

> par opposition à « en latin », puis employé par la suite en opposition aux mœurs et à la langue des Francs, considérés comme barbares[23].

Cette évolution historique de *roman* nous renseigne dans un premier temps sur les connotations péjoratives que le terme a très tôt traînées avec lui. Sur le plan linguistique, *roman* viendrait du latin populaire, donc dénué *a priori*, à l'époque, de toute légitimité référentielle ou originelle qui lui octroierait une importance particulière auprès des exégètes de la langue. Ensuite, si nous poussons l'investigation historique plus loin, nous nous rendrons compte que *roman* a presque toujours eu une affiliation avec la littérature, un lien organique avec cette création de l'esprit humain :

> Par extension, le mot désigne simultanément (v. 1140) un récit en vers français (en roman) et non en latin, adapté des légendes de la littérature latine, puis celte (*Le Roi Arthur, Le Graal*), et aussi germanique, légendes où dominent les aventures fabuleuses et galantes. Le premier type de récit, appelé aujourd'hui *roman antique* par les spécialistes, constitue une transition entre l'épopée et le roman courtois[24].

Cette deuxième information historique conforte les liens qui unissent, dès le Moyen Âge, le roman à ce qui deviendra plus tard la littérature. Elle vient en outre éclaircir l'origine, plus ou moins rejetée, de ces suppositions d'aventures fabuleuses et galantes qui seront rattachées au roman. Mais si nous remontons la pente de l'histoire, nous constaterons toujours avec *Le Robert* que ces remarques ci-dessus notées qui concernent le mot *roman* vont se confirmer davantage, notamment entre les XIIe et XIVe siècles où le mot connaît une évolution sémantique qui vient confirmer celle que nous avions mentionnée antérieurement :

> Depuis le XIIe siècle, *roman* se dit d'un récit en vers contant des aventures merveilleuses, les amours de héros imaginaires ou idéalisés (v.1160) puis s'applique au même type narratif en prose (XIVe siècle). Ce sens, historiquement daté (les historiens de la littérature parlent de roman courtois, de roman de chevalerie), se prolonge jusqu'au XIIe siècle ; où l'on nomme encore *romans* des poèmes relatant des aventures fabuleuses. Cependant, dès le XVIe siècle, le mot répond en partie à sa définition moderne : « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels et fait connaître leur psychologie, leur comportement, leurs aventures[25] ».

[23] *Ibid*., p. 3280.
[24] *Ibid*.
[25] *Ibid*.

Il semble que la forme du roman ait trouvé, au XVIe siècle, une définition qui lui convienne et qui se voudrait exhaustive. Mais c'est sans compter avec les modifications sémantiques propres aux langues qui, en toute période, trouvent des nuances, des élargissements qui sont l'effet des différentes sciences et expériences qui viennent étoffer le sens des mots. Le signifié *roman* englobe ainsi, depuis ses origines jusqu'au monde moderne, cet attrait lié à l'imagination d'abord, mais aussi à une modélisation plus ou moins excessive de la réalité. C'est de la nature de cette modélisation du réel, autrement dit selon que le contenu du roman se rapproche ou qu'il s'éloigne de celui-ci, que sont nées les différentes approches qui sont liées à ce genre littéraire (roman romantique, roman réaliste, roman naturaliste…). Ainsi, de la teneur de la modélisation de la réalité par le roman dépendront son statut et sa nature au sein même du genre. De là naissent les distinctions entre roman romanesque, roman réaliste ou roman naturaliste entre autres.

Si du statut de récit en vers, le roman est passé à un aspect prosaïque, c'est en partie pour se démarquer des contraintes liées à la versification. Cette facilité dans la composition lui a peut-être valu ces légèretés qu'on lui reproche, plus précisément lorsqu'il s'agit de faire allusion à son contenu, à l'histoire qu'il renferme en son sein. De fait, on date les reproches les plus acerbes qui lui sont adressés du XVIIe siècle, la période qui a connu en réalité l'apogée du vers, entendu ici comme conformisme par rapport aux règles compositionnelles, dans la littérature, française plus précisément, avec le Classicisme qui tenait coûte que coûte à exprimer la richesse de la langue par une recherche effrénée de la perfection notamment en référence aux exigences compositionnelles ayant cours dans la structure des œuvres de la tragédie[26] :

[26] Toutefois, nous noterons avec Philippe Chartier que l'origine du roman est plus ancienne que sa reconnaissance du fait qu'il a échappé à toutes les formes de « déploiements théorico-normatifs » de l'histoire littéraire. Dès lors, l'esquisse d'une définition du roman se dessinera à la suite des nombreuses échappées qu'il a réussies face aux consignations normatives notables au niveau des autres genres. Philippe Chartier de préciser : « Il s'agirait donc d'un moule dont s'est extrait un être nouveau. Ou mieux, car l'image du moule est insuffisante, le roman se trouve en un sens présent dans les théories anciennes qui ne peuvent que le méconnaître, non comme un être caché ou latent, mais comme un ensemble non totalisable de notions, de schémas et de préceptes à partir desquels et contre lesquels, un jour, la *question* du roman, malaisément, polémiquement, irrésistiblement, se posera – lorsque, par ailleurs, des conditions favorables à son apparition, à son développement et à sa prise de conscience comme genre seront réunies. Il faut faire jouer ici, l'un par rapport à l'autre, l'histoire du roman et sa fable, c'est-à-dire la représentation, tout idéologique, que le roman donne *a posteriori* de lui-même et de ses origines. Le roman "enfin" reconnu n'apparaît en effet nullement comme un fait, éblouissant, indiscutable, il n'est pas une apparition s'imposant à tout regard honnête et non prévenu. Il émerge aussi et d'abord comme une série de questions, à la fois interrogations et provocations, celles du roman moderne européen, qui se reconnaît et se revendique un passé, une période de gestation, le Moyen Age puis un âge critique, l'époque classique au sens large, avant le temps de sa maturité proclamée, triomphante, de sa majorité officielle : le XIXe siècle ». *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998, p. 18.

> Du sens qu'avait pris le mot au XVIIe siècle, vient la valeur du roman comme synonyme de « chimère, fable, suite d'événements extraordinaires digne d'un roman » (1656) ; il se dit d'un tissu d'idées fausses (av. 1654), d'un assemblage de faits dénués de vraisemblance et inventés (1656), d'une aventure amoureuse passionnée et exaltée (1659, Molière), sens toujours vivants rapportés au roman moderne, mais qui réactivent la conception romanesque médiévale et classique[27].

Est ainsi posé, au siècle classique, le problème du réalisme dans le récit prosaïque du roman qui, contrairement à la *mimésis* théâtrale, utilise la *diégésis* qui relève du discours et qui est considérée comme une forme de leurre, de feintise plus exactement :

> Au début du siècle, le roman est une œuvre dangereuse. Identifié à la fiction, il désigne l'art de la feinte et de la passion. Le terme « fiction » est synonyme, dans la plupart des dictionnaires du début du siècle, de « mensonge[28] ».

Le roman ne saurait donc être un vecteur crédible de la mimésis de la vie telle qu'entendue par Aristote dans sa *Poétique*. Mais, c'est à force de bouleversements sémantiques liés le plus souvent à la marche de l'histoire qu'il connaît de réels changements :

> Le terme a d'abord désigné les langues romanes ; il a désigné ensuite les récits en vers adaptés de l'Antiquité (*Le Roman d'Alexandre*) ; en un troisième moment on l'a utilisé pour les récits en prose d'origine romane ou celtique (*Le Roman de Renart*, *Le Roman de Tristan*) ; le sens s'est ensuite élargi à toutes sortes de récits d'aventures merveilleuses ou incroyables ; enfin il s'est mis (quelque part entre le XVIIe et le XVIIIe siècle) à désigner le roman en tant que genre au sens actuel du terme, non sans s'être enrichi au passage des connotations liées au terme de *romance*, qui lui-même désignait, selon les cas, une forme épique brève de la littérature espagnole ou un chant d'amour, un sens que le terme a gardé jusqu'à nos jours, puisqu'on s'en sert pour désigner des chansons, mais aussi des fictions sentimentales[29].

Nous remarquons avec J.-M. Schaeffer que le glissement sémantique qu'a connu le mot *roman* et dont les auteurs du siècle de Zola se sont ingéniés à éviter les répercussions dans leurs écrits s'est affirmé en réalité entre le XVIIe et le XVIIIe siècles. Le roman a hérité de cet entre-deux-siècles un affaiblissement sémantique qui affectera inéluctablement la portée qu'il

---

[27] Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op., cit.*

[28] Suzanne Dumouchel, De l'errance romanesque au voyage dans le « pays » du roman : la régulation de l'activité fantasmatique, *Acta Fabula*, septembre 2007 (volume 8, numéro 4), URL : http : //wwww.fabula.org/revue/document3478.php

[29] Jean-Marie Schaeffer. « Le romanesque » in *Vox Poetica*.http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm. 14/09/2002.

revendiquera plus tard. Cette « romance » qui le rapprocherait plus des sentiments de l'amour a été en effet le plus grand péché lié au terme *roman* dans son évolution et on peut la rattacher à cet éthos ayant cours, bien avant le XVIIe et le XVIIIe siècles, dans le roman de chevalerie qui a contribué à asseoir, dans l'univers de la fiction, un imaginaire aventureux, certes moins fort que dans la mythologie grecque mais aussi significatif, puisque que, pour plaire à la femme aimée, il faut prouver à quel point l'on est prêt à se sacrifier, à faire un don de soi pour mériter en retour son amour. Et l'une des raisons de la force de cet attrait de l'aventure dans le roman de chevalerie réside dans le fait que pour mériter les faveurs de sa bien-aimée, le héros de l'histoire du récit doit prouver son engagement dans cet amour sincère par le fait de sortir victorieux de tous les obstacles qui sont dressés contre lui et qui l'empêchent de conquérir la femme aimée. Et même dans cette entreprise, le héros du roman de chevalerie doit montrer à l'être chéri, par une série de plaintes et de supplications le plus souvent, qu'il n'est toutefois pas suffisamment digne d'avoir son amour en retour. C'est cette forme de récit que nous retrouverons sous une manière qui ne s'en éloigne pas totalement chez les auteurs romantiques qui ont fait de l'expression du lyrisme personnel une donne ô combien importante de leurs écrits. Dans ses *Réflexion sur le roman*[30], le critique littéraire Albert Thibaudet soulignait à juste raison le rapprochement fait par Ernest Seillière dont l'ouvrage, les *Origines romanesques de la Morale et de la Politique romantiques* (1920), établissait l'existence d'un fil conducteur entre roman de chevalerie et roman romantique :

> Ce que je dis se rapporte cependant plus à d'autres livres de l'auteur qu'à celui-ci, où il s'est efforcé de reconstituer la filiation qui relie le roman romanesque de la littérature courtoise au roman romantique inauguré par Rousseau, le roman étant dans les deux cas le truchement d'un idéal féminisé, la réalisation d'un milieu artificiel où la nature féminine devient la valeur suprême. Le livre roule donc sur deux idées, l'une qui intéresse l'histoire des sentiments et de la civilisation, l'autre qui concerne l'histoire du roman. […]
>
> M. Seillière s'est efforcé à retrouver dans les romans français antérieurs à *La Nouvelle Héloïse* « les sources de la morale romanesque » et les figures du féminisme au moment où il se dédouble en un mysticisme passionnel. Il en a vu la naissance dans le lyrisme et le roman courtois, en particulier dans les poèmes de Chrétien de Troyes et les remaniements en prose du *Lancelot*. Il les a suivis dans l'œuvre de Marguerite de Navarre, l'*Astrée* et Madeleine de Scudéry. Il s'est souvenu que Rousseau fut dans son enfance un grand lecteur de romans, que lui et son père, après souper, en dévoraient ensemble toute la nuit, et que l'*Astrée* en particulier était son roman préféré. De sorte que Rousseau nous arrive porté par un flot de

[30] éd. cit.

> littérature romanesque dont il est utile de reconstituer l'inventaire, et dont la place est particulièrement importante dans les filiations, les généalogies intellectuelles où se plaît la critique de M. Seillière[31].

Pour Thibaudet, Ernest Seillière reconnaît en Rousseau le père du romantisme, un père nourri à la source de la « littérature romanesque » du Moyen Âge. Ainsi le romantisme porte en lui une influence notable d'un éthos spécifique au roman de chevalerie. Dès lors, le romantisme marque un tournant important dans les fictions sentimentales où l'amour est représenté avec ses excroissances, parfois démesurées, qui entretiennent le lecteur, et plus souvent la lectrice, dans un univers idyllique plein de mirages et quasi impossible. Jean-Marie Schaeffer le remarque aussi, en insistant sur la survivance de ces clichés qui collent à la peau du roman, et qui le suivront jusque dans ses dérivés, particulièrement avec le qualificatif et/ou substantif « romanesque » :

> Le lexème adjectival « romanesque » lui-même fonctionne souvent comme une catégorie fortement axiologisée. Alors que le terme de « roman » a fini par perdre ses connotations négatives, le terme « romanesque » est toujours resté ambivalent, du moins lorsqu'il est pris au sens thématique plutôt que comme spécification générique. De manière plus précise, on peut émettre l'hypothèse que l'axiologisation négative est d'autant plus importante que le terme est proche de sa signification non littéraire, courante, et qu'il se trouve donc lié à des connotations de sentimentalité, de sensiblerie, voire de kitsch[32].

Ces connotations qui suivent le qualificatif « romanesque », devenu substantif, posent problème puisque, même si le roman a livré une énorme bataille pour acquérir une reconnaissance et un respect dans le domaine littéraire, il en va tout autrement de son dérivatif adjectival, « romanesque », qui, le plus souvent, garde un ensemble d'allusions liées à des événements d'importance moindre, à une respectabilité moindre dans le champ littéraire. C'est sans doute pour clarifier ce trouble esthétique entre « roman » et « romanesque », que la langue littéraire anglaise a trouvé une nuance dans le contenu du signifié « romanesque » du français. Elle dresse le binôme de « romance », qui traduit tout ce qui est lié à la relation des illusions, des rêveries dans le domaine de la fiction, opposé à « novel », apparenté au réalisme dans la fiction. Le romanesque ne peut logiquement pas échapper aux reproches adressés à son encontre d'autant plus qu'il contribue à leur survivance. A l'origine adjectif tributaire de « roman », « romanesque » daterait du XVIe siècle :

---

[31] *Ibid*., pp. 110-113.
[32] Jean-Marie Schaeffer, *art. cit.*

> *Romanesque*. Adj, attesté une fois au XVIe siècle, puis à partir de 1627, a subi l'influence de l'italien *romanesco*. Il qualifie ce qui est merveilleux comme les aventures de roman, une personne exaltée et le genre de sentiments qu'elle a (1628). L'adjectif s'emploie aussi dans le langage didactique pour qualifier ce qui est propre au roman, en tant que genre littéraire (1690). Le substantif qui en est tiré s'emploie à la fois au sens didactique (1683) et dans son sens figuré de « caractère extravagant » (1689). Au XVIIIe siècle, il servira à traduire l'anglais *romantic*.

D'un autre côté, Andréas Pfersmann[33] apporte une précision au dictionnaire et relève la première occurrence liée au qualificatif « romanesque » bien avant le XVIe siècle. Il en rapporte ainsi la manifestation chez Joachim du Bellay :

> Il [romanesque] est illustré par ces vers des *Regrets* qui datent de 1558 :
>
> « Dresser un grand apprest, faire attendre longtemps / Puis [sic] donner à la fin un maigre passetemps : / Voilà tout le plaisir des fêtes romanesques[34]. »

« Romanesque » a ici valeur de qualificatif et il est utilisé pour illustrer, sans doute, un aspect exubérant lié aux fêtes que l'on rencontre dans l'univers des romains, puisqu'à cette époque, le mot roman n'avait nullement cette acception péjorative qu'on lui reconnaîtra un siècle plus tard.

I.I.1.2. Romanesque et théorie littéraire

Andréas Pfersmann, dans un article qu'il a consacré à la catégorie du romanesque[35], revient, par le biais d'« un vagabondage historico-sémantique », sur les vocables et les significations que les langues romanes comme le français, l'italien ou l'espagnol (à travers respectivement "romanesque", "romanzesco", "novelesco") ou aussi d'autres langues comme l'allemand ("Romanhaft") et l'anglais ("Romanesk") donnent au terme « romanesque ». Il analyse aussi, dans cette étude, diverses approches que les auteurs ont eues de cette catégorie rebelle.

Toutefois, c'est la théorie littéraire qui nous donne de plus amples définitions du romanesque en tant que substantif. Des théoriciens de la littérature comme Jean-Marie

---

[33] Andréas Pfersmann. « La lanterne magique du romanesque » in *Récit d'enfance et romanesque* sous la direction de Alain Schaffner (dir.), *Romanesque I*. Amiens, Centre d'Etudes du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, 2005, pp. 13-61.
[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*

Schaeffer ont apporté des éléments notables à la réflexion sur le romanesque et ses différentes manifestations dans le domaine de la littérature en établissant une distinction entre le romanesque au sens générique et le romanesque dans une acception thématique.

> […] Le romanesque possède en fait deux sens majeurs : un sens générique, et un sens thématique. On peut ainsi glisser, selon les besoins d'une définition générique ("le genre romanesque", "la littérature romanesque", "la stylistique romanesque", etc.) à une détermination thématique ("univers romanesque", "comportement romanesque", etc.[36]).

Il faudrait d'emblée prendre en considération cette bivalence sémantique et significative dans notre entendement du substantif « romanesque ». L'acception générique reviendrait à lier le qualificatif « romanesque » au roman dans le sens où il spécifie tous les traits de ce dernier en tant que genre littéraire *stricto sensu* notamment ses caractéristiques. Le sens thématique serait par contre en relation avec la signification du signifié "roman" avec les idéaux que celui-ci véhicule et la manière dont il les exprime par l'entremise de ses personnages, de son univers fictif, des péripéties et situations qu'il met en œuvre dans l'histoire du récit. Par ailleurs, J. M.- Schaeffer reconnaît une intersection commune qui sépare ces deux acceptions du romanesque :

> Bien sûr les deux sens ont une intersection commune : il existe plusieurs états historiques du "roman" conçu comme désignation générique généalogique qui correspondent à un type de récits qui thématisent le romanesque au sens thématique du terme, donc en tant qu'Ethos spécifique lié à des structures narratives très particulières. Il n'empêche que pour beaucoup d'autres états historiques de la littérature, les deux significations divergent voire s'opposent. Au sens générique, l'adjectif romanesque peut aussi être appliqué à des récits fictifs qui, du point de vue de l'Ethos, sont antiromanesques : par exemple, dans le cas de la littérature française, la littérature romanesque (au sens générique) des années soixante est en grande partie une littérature antiromanesque (au sens de l'ethos[37]).

La différence entre les deux sens du mot romanesque relève donc d'une subtilité, parfois très technique, dans l'approche. Et, au cours de l'histoire, il est arrivé que les deux acceptions du terme « romanesque » soient mélangées. Mais il est nécessaire de saisir cette nuance terminologique, d'autant plus qu'il arrive même que cette différence n'existe plus, entraînant par conséquent une confusion notable surtout dans l'acception du sens commun.

[36] J. M. Schaeffer, *art. cit*.
[37] Schaeffer, *art. cit.*

Dans les écrits de J. M.- Schaeffer[38], nous relevons une catégorisation du romanesque établie selon quatre aspects :

a- « L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et les plus extrêmes ». Pour l'auteur, une des manifestations du romanesque dans l'histoire du récit est spécifique à la place qui est donnée à l'intériorité des personnages. La nature de cette intériorité peut être liée à leurs réflexions métaphysiques ou spirituelles, elle a aussi un lien inaltérable avec l'intériorité affective, le plus souvent, en référence aux passions amoureuses des personnages (Emma Bovary en est un exemple). En plus de ce critère lié à la représentation de la psychologie passionnelle des personnages, il faut que la fiction qui revendique le statut de romanesque puisse corréler les liens entre l'acte de représentation des passions et les passions et sentiments représentées : « en fait, une narration ne peut être dite romanesque que lorsque l'acte de représentation narrative des sentiments et des passions adhère aux passions et sentiments représentés[39] ». Il ne suffit donc pas qu'un personnage ait une attitude romanesque, entendue comme étant la manifestation ou l'expression de ses sentiments amoureux par exemple, pour que la fiction puisse se prévaloir du même statut. Bien qu'Emma Bovary soit un personnage hautement romanesque, *Madame Bovary* est cependant un roman antiromanesque. Il faut en outre que le récit fasse une corrélation que J.-M. Schaeffer expose comme suit :

> Il ne suffit donc pas que la représentation soit centrée sur la vie intérieure individuelle des personnages, ni que les motivations mentales pertinentes pour la diégèse soient d'ordre affectif plutôt qu'intellectuel (c'est-à-dire que les personnages soient emportés par la passion et les sentiments), il faut encore que la posture du narrateur soit, pour reprendre une expression proposée par Dorrit Cohn "consonante" avec le point de vue des personnages[40].

La position du narrateur-auteur est donc indispensable à l'existence du romanesque. Elle doit être associée à celle du récit qui mettra en application les schèmes propres à la catégorie pour qu'enfin la terminologie "romanesque" puisse avoir son entendement thématique. Le narrateur omniscient qui baigne de main de maître ses personnages dans un univers où il contrôle tout, tient ainsi, dans sa volonté, ou dans son idéologie plus précisément, la faisabilité, la réalisation de la catégorie du romanesque dans son récit. C'est cette mainmise du narrateur

[38] Jean-Marie Schaeffer. « Le romanesque » in *Vox Poetica*.http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm. 14/09/2002.
[39] art. cit.
[40] art. cit.

qui contrôle la psychologie de ses personnages qui ressort essentiellement des romans du XIXe siècle. Dorrit Cohn[41] nous éclaire sur la présence de la théorie du psycho-récit dans le roman du XIXe siècle :

> Cet évitement du psycho-récit est caractéristique d'un type de roman dans lequel un narrateur envahissant dirige une multitude de personnages et de situations, soumis à de constants changements de temps et de lieu. C'est une formule qui domine le roman à la troisième personne jusqu'au XIXe siècle, et pendant une bonne partie de celui-ci. Alors que les incursions prolongées dans la vie intérieure sont l'apanage presque exclusif des récits à la première personne, les romans à la troisième personne s'attachent au comportement visible, l'intimité des personnages n'étant dévoilée qu'indirectement par le moyen de paroles prononcées et de gestes révélateurs. La fréquence des conversations citées directement dans les plus typiques des romans du XIXe siècle, et la rareté des occasions données à la méditation silencieuse, révèlent cette tendance à la dramatisation[42].

L'intention de l'auteur est donc une condition *sine qua non* à l'existence du romanesque. Sauf qu'en référence au XIXe siècle et toujours selon Dorrit Cohn, l'intériorité des personnages (dans les récits à la troisième personne) n'est pas étalée dans les romans de cette période (rareté des dialogues, bribes d'informations sur les personnages…).

Il ne suffit pas à une littérature de se déclarer romanesque ou antiromanesque pour acquérir un statut défini comme tel. Ce constat, Myriam Roman[43] le formule à l'endroit des romans de Victor Hugo. Bien que ce dernier soit de la veine du romantisme et cité à plus d'un égard comme le père fondateur de ce courant littéraire, il est surprenant de remarquer que la catégorie du romanesque n'a pas une manifestation qui la singularise dans l'œuvre romanesque du maître Hugo. Du coup, pour notifier cette absence de la catégorie du romanesque dans les manifestations qui en ont été spécifiées, notamment en relation avec la constante dégagée en a) par J. M. Schaeffer et relative à l'expression des passions des personnages, Myriam Roman nous signifie que Hugo opère en effet une allégorie des sentiments amoureux de ses personnages et entend représenter les interrogations métaphysiques de la société à travers les tourments émotionnels de ses différents acteurs :

---

[41] Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
[42] *Ibid*., pp. 37-38.
[43] Myriam Roman, « Un romancier non romanesque : Victor Hugo » in *Communication au Groupe Hugo* du 16 octobre 2004. Texte publié aussi dans Gilles Declercq et Michel Murat, dir., *Le Romanesque*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.

> Les romans de Hugo ne sont pas des romans sur le couple : ce sont des romans sur le sacrifice d'un individu pour quelque chose qui le dépasse et qui a à voir avec le sentiment. Le sacrifice, dans le roman hugolien, est en effet un acte d'amour intense et douloureux. Pour cette raison, le plaisir romanesque de l'instant amoureux semble remplacé par un morceau récurrent des fictions hugoliennes : la contemplation poétique de la disparition […]
>
> Le roman hugolien ne peut être romanesque, parce qu'il met l'intrigue sentimentale au service d'un débat d'idées qui n'est pas centré sur le couple, sa constitution et ses échecs. L'amour n'y pose pas véritablement la condition de l'épanouissement individuel, car il est traversé par des enjeux sociaux, historiques et philosophiques qui le dépassent. Les couples se trouvant investis d'une valeur allégorique[44].

Le romanesque chez Hugo s'accorde mal avec un traitement exclusif réservé aux passions amoureuses et qui ne rentre par conséquent que dans une exemplification de l'amour qui lie deux personnages et de toutes les situations qui découlent de ce traitement. Il intègre une dimension hautement idéologique, érigée en moyen de lutte face à un système politique jugé défaillant. Le romanesque hugolien a pour finalité la représentation des réalités d'une société qui est soumise au joug totalitaire d'un « tyran éclairé ». En ce sens, il confère à l'œuvre de Victor Hugo la stature d'une littérature dite « engagée ». Par ailleurs, cette analyse faite par M. Roman rejoint cette autre nuance évoquée par J. M.- Schaeffer, à savoir qu'il y a une distinction de taille à saisir entre la « représentation romanesque et la représentation du romanesque[45] ». En effet, comme le constate Myriam Roman, le « romanesque surgit d'un jeu entre romanesque et antiromanesque[46] ». Mais le romanesque n'est pas nécessairement omniprésent dans une œuvre et il serait absurde de vouloir relever son omniprésence dans l'histoire du récit. Il présente parfois une tranche de vie, plus exactement une séquence de vie sentimentale qui met deux êtres en proie aux tourments de l'amour, de la passion, et à ce titre, il relève selon Lorenzi de l'ordre du « fragment[47] ». De ce fait, on ne peut noter sa présence dans le texte que dans les « formes narratives et descriptives spécifiques, le stéréotype comme morceau de reconnaissance, la description lyrique, la scène sentimentale[48] ». Le romanesque est, pour être plus explicite, la concrétisation, en un moment éphémère, de plusieurs péripéties passionnelles, en une manifestation commune des attentes de deux êtres, laquelle attente est en relation avec leurs passions communes. Et Myriam Roman de spécifier que « le moment

[44] M. Roman, *art. cit.*
[45] Roman, *art. cit.*
[46] Roman, *art. cit.*
[47] Marianne Lorenzi, « Le romanesque chez Georges Sand », Séminaire « Styles », exposé du 17 mars 1999. Citée par Myriam Roman, *art. cit.*
[48] *Ibid.*

romanesque, en effet, se caractérise par le fait qu'il est prévisible ; le lecteur attend la scène sentimentale. La sécurité de l'univers romanesque repose alors sur l'agréable tension entre le retard du plaisir et la certitude de ce plaisir[49]… ».

Dans notre approche de la place et du rôle du romanesque dans la poétique de Zola, nous verrons que cet aspect propre à la catégorie et relevé par le critique fait exception à certaines œuvres de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Dans *La Bête humaine* par exemple, la relation qui unit Jacques à Séverine et bien que le retard du plaisir en soit réel, ne manifeste pas pour autant la certitude de ce plaisir chez Jacques du fait des nombreux problèmes physico-psychologiques auxquels il fait face dans son existence. Même si le lecteur peut se laisser entraîner dans cette relation qui a les allures d'une véritable romance (rencontre nocturne, idylle romantique), il demeure que l'auteur ne lui donnera nullement cette certitude tout au long de l'histoire du récit.

Une autre remarque de Myriam Roman disqualifie aussi, à titre d'exemple, le romanesque chez Zola. Pour la critique hugolienne en effet, « le romanesque [...], c'est la passion triomphant (le plus tard possible) des obstacles[50]». Cette remarque ne s'applique pas à *La Bête humaine* car la passion amoureuse ne triomphe pas du puissant désir de Jacques à vouloir tuer coûte que coûte. Cet impérieux besoin, ce puissant désir d'ôter la vie est une force supérieure qui domine le personnage, ce dernier qui ne fait que se soumettre au diktat héréditaire venant des profondeurs de son être. La passion qui pousse Jacques vers Séverine a les allures d'une thérapie que le jeune homme espère réussir au contact et à la vue de toute femme. Il serait ainsi une erreur de classer leur idylle dans le répertoire des liaisons « romanesques », avec *happy end*, d'autant plus que ce recours aux passions amoureuses constitue une dissonance de l'auteur par rapport à l'éthos même du romanesque. Si romanesque il y a c'est plutôt lié au romanesque noir[51].

La deuxième constante des traits spécifiques du romanesque dégagée en b) par Jean-Marie Schaeffer est « La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif ». Schaeffer conçoit en effet que l'univers fictif du romanesque est toujours « le lieu de tous les excès[52] », autrement

[49] *Ibid.*
[50] Gérard Genette, « Le serpent dans la bergerie », *Figure I* [1966], Paris, Seuil, « Points », 1976, p. 118. Cité par Myriam Roman, *art. cit.*
[51] Cf. paragraphe suivant. Nous appliquons cette catégorisation à notre étude de la place et du rôle du romanesque dans la poétique de Zola.
[52] J.-M. Schaeffer, *art. cit.*

dit, dans ce récit : « les actions sont surhumaines, la beauté et la laideur sont absolues, la santé est rayonnante et la maladie extrême, les êtres sont soit des modèles de vertu, soit des incarnations du mal absolu[53]… ». Le roman étant une représentation de la réalité, il faut donc concéder à cette représentation la relation de tous les caractères manifestes dans le comportement de l'homme, de ses plaisirs les plus primaires à ses exigences les plus démesurées. Ainsi, contrairement à une forme d'idéologisation manichéenne d'une certaine littérature qui mettrait le bien sur tous les autres traits humains, le romanesque serait la forme appropriée de la pratique ambivalente du bien et du mal, dans un monde où chacune de ces deux essences de la vie existerait pleinement à côté de son versant opposé. Partant de cette remarque, J.-M. Schaeffer constate l'existence d'un romanesque blanc à côté d'un romanesque noir. Ce couple assurerait la pérennité de son existence dans l'univers du roman grâce à une interaction des deux éléments qui le composent. Dès lors, nous remarquons que le romanesque conçoit la véritable manifestation du bien et du mal dans la vie réelle car ces deux éléments n'ont de sens que par la comparaison qui est faite de l'un, le bien par exemple, par rapport à l'autre, le mal. Et Schaeffer de noter à juste titre que : « la visibilité d'un extrême polarisé, qu'il soit positif ou négatif, se nourrit toujours en creux de l'extrême auquel il s'oppose[54] », autrement dit, on ne peut saisir ou comparer le bien que par rapport au mal. Le romanesque acquiert en conséquence une dimension purement anthropologique puisqu'il ne se limite plus à rechercher exclusivement la primauté du bien ou du mal dans tel personnage ou dans tel comportement d'un individu, il devient le réceptacle de ces caractères qui se livrent, dans la psychologie humaine, une bataille de survie dans laquelle doit émerger le plus fort. La donnée anthropologique intervient dans le sens où il devient intéressant de saisir le moyen qui permet de saisir le type humain dans sa capacité psychologique à faire interagir dans sa propre conscience l'existence et la pratique du bien et du mal. Chez Emile Zola, cette pratique est soumise à plusieurs causes qui dépassent même le personnage (hérédité, atavisme, péché originel) ; ce qui fait que le personnage laisse lui-même transparaître dans son attitude, sa physionomie les traits de quelqu'un qui serait plus porté à faire le mal que le bien (on en prend pour illustration les traits physionomiques du tueur-né développés par le docteur Prosper Lucas et que Zola fera siens dans la description de ses personnages criminels, Jacques Lantier dans *La Bête humaine* en est le prototype romanesque).

[53] *Ibid*.
[54] *Ibid*.

Une autre constante du romanesque est répertoriée en c) par Jean-Marie Schaeffer et elle concerne « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie ». Le roman, contrairement à la représentation théâtrale classique, a ceci de particulier qu'il peut réunir en son sein un nombre important de situations, d'actions plus précisément, qu'il n'est pas, en termes plus clairs, sous des contraintes normatives qui restreignent le champ de ses possibles. Le romanesque, qui n'assure la plénitude de sa manifestation que dès lors où il admet une multiplicité de péripéties, d'intrigues, un foisonnement de minidiégèses qui peuvent cependant avoir un lien organique dans le récit, trouve dès lors un terreau fertile à son expression. Ce constat fait que J. M.- Schaeffer note « trois traits narratifs » qui assurent l'existence de la catégorie du romanesque dans le récit :

> Il y a d'abord la structuration épisodique de la diégèse, autrement dit, la prolifération de minidiégèses qui constituent autant de variations du thème romanesque. Cet aspect se retrouve aussi dans le romanesque noir, par exemple chez Sade. Un deuxième trait important réside dans l'importance des coups de théâtre dans le rythme narratif, ainsi que les phénomènes d'agglomération, qu'on trouve par exemple dans le *Roland furieux*. Ces trois traits pris ensemble font que la structure diégétique romanesque est une structure fortement centrifuge[55].

Le moule romanesque est en effet le lieu de la répétition des actions, des faits et gestes. Autour du thème ou du personnage central, gravitent une pléthore d'actions et de protagonistes qui concourent tous à l'unité d'ensemble mais dont la présence agrémente l'histoire du récit en péripéties aussi palpitantes les unes que les autres. Même si cet aspect évoqué ci-dessus n'est pas une règle générale de la composition du roman (on pense ici à *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau[56], même si ce dernier rejette l'idée d'aventures romanesques dans son ouvrage, nous verrons qu'il en privilégie plutôt l'aspect relatif au romanesque blanc, chapitre que nous aborderons dans ce travail), il n'empêche qu'il est partagé par bon nombre d'écrivains du roman qui acceptent d'élargir l'univers fictif de leurs œuvres à une pluralité de personnages, d'actions, partant de coups de théâtre liés au rythme narratif de la composition convoquant ainsi un des traits spécifiques au roman de chevalerie.

---

[55] *Ibid.*

[56] Andréas Pfermann, dans «La lanterne magique du romanesque », cite ces quelques lignes où Rousseau « se vante dans le livre XI des *Confessions* [de] l'originalité de son grand roman et [de] sa supériorité par rapport à Clarisse Harlowe : « La chose qu'on n y a le moins vue et qui en fera toujours un ouvrage unique est la simplicité du sujet et la chaîne de l'intérest [sic] qui concentré en trois personnes se soutient durant six volumes sans épisodes, sans avanture [sic] romanesque, sans méchanceté d'aucune espèce, ni dans les personnages, ni dans les actions », art. cit.

J.-M. Schaeffer arrête son énumération des constantes du romanesque à la constante dégagée en d). Celle-ci fait référence à « la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur ». Pour le théoricien, le romanesque est le mode par excellence de la répétition ; non pas une répétition événementielle des faits, mais une répétition des séquences actantielles dont la finalité est de donner forme à la présence de « l'ethos romanesque » dans le roman. En outre, le romanesque se veut, pour le lecteur, un modèle cathartique de la réalité en transfigurant dans son univers référentiel la vérité des faits et gestes de la vie de tous les jours. Il doit inviter en revanche le lecteur à une attitude autre que celle du personnage qui, face à la même réalité qui lui est soumise dans la fiction, agit autrement. Toutefois, J.-M. Schaeffer rejette l'idée selon laquelle le romanesque fonctionnerait selon « une logique de consonance entre monde fictionnel et monde réel » : ce serait plutôt une interaction allant dans le sens d'une « maximalisation de l'écart» entre les spécificités du monde réel et de sa projection qu'est l'univers fictionnel. En d'autres termes, le romanesque n'existe que par le fait qu'il constitue une modélisation positive ou négative de la réalité en ce sens qu'il l'imite non pas en la donnant comme exemple ou comme modèle, mais parce qu'il peut la représenter autrement qu'elle n'est. Et Schaeffer de conclure :

> Le romanesque nous rappelle donc que si tout modèle fictionnel est un modèle pour la réalité (au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut de palimpseste), cela n'implique nullement qu'il doive être un modèle de la réalité : il peut aussi être un modèle contre la réalité[57].

Le romanesque se présente dans le roman par la mise en relief d'un fragment temporel spécifique à l'évocation et/ou à la réalisation des sentiments et passions des personnages. Il correspond à un moment, mais ce moment est issu de plusieurs péripéties, parfois aux allures aventureuses. Le romanesque naît de la somme de plusieurs péripéties qui fournit au récit une pléthore de rebondissements, de degrés infimes ou grandissants, mais dont la finalité n'est en fin de compte que le résultat d'un processus qui concourt à donner forme à la catégorie. Les ingrédients du romanesque dépendent du bon vouloir de l'auteur qui, dans le cas de Zola, soucieux de ne pas s'écarter de la réalité, formule « le vœu poétique » d'enterrer l'imagination fantasmatique et démesurée dans les caves des récits mythologique et romantique ; qui se promet de présenter des personnages réels communs à ceux de la vie de tous les jours, dans le souci de faire vrai, et de ne pourvoir nullement le récit romanesque et naturaliste de ce « grain

[57] *Ibid.*

de faux[58] » que d'autres naturalistes, les frères Goncourt, perçoivent dans la maturation et la confirmation des chefs-d'œuvre de la littérature. Le romanesque, notamment lorsqu'il se manifeste dans les romans romanesques où l'attitude de l'auteur est consonante avec ce registre du roman est assimilable à ce qu'Andréas Pfersmann remarque comme l'une de ses caractéristiques :

> Le « roman romanesque » aurait un « grain » ou un « alliage de faux » dans la mesure où il utilise les clichés qui suggèrent un monde plus poétique qu'il ne l'est, où la sexualité, éternellement virginale et toujours sublimée, ne menace jamais la vertu, même lorsqu'elle prend la forme d'un désir incestueux, où il n'y a de divorce entre le monde et l'« imaginé des personnages, le rêvé des caractères », où le mythe peut s'écrire d'une communication sans médiation[59].

Le romanesque se manifeste ainsi, selon Pfersmann par une propension affirmée vers le faux, ou du moins par une exagération de l'imagination pour la peinture des nobles traits de caractère. Une imagination à dose forte qui présente des personnages dont l'existence est en somme un long fleuve tranquille marqué par la noblesse des sentiments qui prime sur le côté obscur du sujet humain. Un romanesque du roman aux allures d'histoire à l'eau de rose faite pour la compagnie des femmes. Précisons ici que Pfersmann évoque le romanesque du « roman romanesque », un romanesque particulièrement exploité par les auteurs romantiques, celui contre lequel Zola se dressera dans sa poétique naturaliste. A ce romanesque dans le roman, ce roman romanesque plus exactement, Pfersmann oppose un romanesque plus ambitieux et moins monotone dont les protagonistes affrontent le danger et diverses péripéties, un romanesque aventureux, plus viril, en somme un roman romanesque masculin dirons-nous :

> Si le roman romanesque a pu répondre à une demande plutôt féminine et le romanesque d'aventures à une demande plutôt masculine, la construction sociale des identités sexuelles, ou des « genres » y est évidemment pour beaucoup, ainsi que ses répercussions sur l'inconscient. Les rêves diurnes des jeunes femmes, nous dit Freud dans « le poète et les phantasmes » sont presque exclusivement érotiques : on peut dire qu'elles se racontent un « roman romanesque ». Le caractère ambitieux est prédominant dans le rêve diurne de l'homme, mais Freud est le premier à préciser qu'à examiner de plus près « il s'avère habituellement que toutes ces

[58] Andréas Pfersmann, *art. cit.*
[59] *Ibid*.

actions héroïques ne sont accomplies, tous ces succès ne sont remportés, que pour plaire à une femme et être préféré par elle à d'autres hommes[60]. »

Et l'analyse de Freud de nous rendre plus claire la pensée de Pfersmann :

> Les désirs non satisfaits sont les promoteurs des fantasmes, tout fantasme est la réalisation d'un désir, le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction. Les désirs qui fournissent son impulsion au fantasme varient selon le sexe, le caractère et les conditions de vie du sujet qui se livre à sa fantaisie, mais on peut sans effort les grouper dans deux directions principales. Ce sont soit des désirs ambitieux, qui servent à exalter la personnalité, soit des désirs érotiques. Chez la jeune femme, les désirs érotiques dominent presque exclusivement, car l'ambition de la jeune femme est en général absorbée par les tendances amoureuses ; chez le jeune homme, à côté des désirs érotiques, les degrés égoïstes et ambitieux sont assez flagrants. Cependant, nous ne voulons pas insister sur l'opposition existant entre ces deux orientations, mais plutôt indiquer que souvent elles se confondent ; de même que dans beaucoup de retables d'autel le portrait du donateur est visible dans un coin, nous pouvons découvrir dans la plupart des fantasmes d'ambition, cachée dans quelque coin, la dame pour laquelle le rêveur accomplit tous ses exploits, celle aux pieds de laquelle il dépose en offrande tous ses succès. Vous voyez qu'il y a bien des causes de dissimilation ; on n'accorde en général à la femme bien élevée qu'un minimum de besoins érotiques et le jeune homme doit apprendre à réprimer l'excès d'érotisme qui reste des gâteries de l'enfance, en vue de l'adaptation à une société pleine d'individus tout aussi débordants d'ambition que lui-même[61].

Il apparaît clairement une différence dans la réception entre roman romanesque aux accents d'histoires faites pour des femmes et roman romanesque d'aventure. Le romanesque féminin étant caractérisé par des histoires simples, sans aventure dangereuse et où les passions sont décrites avec une pureté et une noblesse érigées en exemple, le plus souvent impossible à suivre parce qu'ayant subi une exagération démesurée (*Paul et Virginie*). Le romanesque masculin d'aventures, qui épouse les motifs du roman de chevalerie connaît diverses péripéties dont la finalité est cependant, selon Freud, la conquête de la femme aimée, objet de désir et de convoitise et qui est nourrie généralement aux sources du roman romanesque où l'érotisme féminin ne naît qu'à partir des risques et du danger qu'encourt le héros attendu. De

---

[60] *Ibid*.

[61] Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933, Edition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi (Québec) à partir de l'article de Sigmund Freud, ''La création littéraire et le rêve éveillé'', article originellement publié en 1908. L'article est publié dans l'ouvrage intitulé : *Essai de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, Réimpression 1971, Collections Idées, nrf, n° 263, 254 pages (pp. 69-81).

fait, même les romans anti-romanesques qui rejettent l'idée de romanesque avec les caractéristiques que nous avons remarquées sont en bien des endroits victimes des manifestations trop puissantes de la catégorie. Autrement dit, l'attitude du roman anti-romanesque face au romanesque serait assimilable à celle du preux chevalier qui vainc tous ses ennemis pour plaire à la femme convoitée. Pour être plus explicite, le roman réaliste ne rejette le romanesque que dans le but, inconscient ou caché, de l'exploiter au mieux. C'est en cela que les motifs du romanesque s'éparpillent un peu partout dans les *Rougon-Macquart*, avec des visages différents certes, mais qui dénotent toujours une même origine. C'est le constat de Pfersmann lorsqu'il remarque avec Thibaudet, à la suite d'une opposition que ce dernier fait entre romanesque en tant qu'entité autonome et roman romanesque :

> D'autre part le romanesque [d'autre part, dit Thibaudet, parce qu'il l'oppose, au roman romanesque], c'est-à-dire un certain arrangement inattendu des événements analogue à celui requis au théâtre, figure comme élément secondaire et utile dans le roman normal, ne disparaît même pas du roman que le réalisme construit contre le romanesque, comme […] *l'Education sentimentale*. Tout roman sur l'amour, en tant qu'il montre l'amour tourmenté ou empêché, implique du romanesque, tout roman sur la vie, en tant qu'il la montre froissée ou accidentée, implique du romanesque[62].

A la lumière de cette analyse de Thibaudet, l'on convient que le roman ne saurait se passer de l'éthos du romanesque, du moins dans l'acception thématique que nous avons du terme comme exemplification de quelque émoi passionnel et existentiel du sujet humain, d'autant plus que le romanesque, bien qu'étant apparenté historiquement, sur le plan syntaxique, au roman, lui est antérieur dans ses traits spécifiques. Thibaudet rattache sa présence dans le roman à l'existence du thème de l'amour qui est le topique le mieux partagé des auteurs de la littérature. Le romanesque en effet est totalement autonome en dehors du contrôle et de la restriction que lui impose le roman, contrôle exercé plus spécifiquement dans le cas des écoles réaliste et naturaliste du genre. Northrop Frye[63] précise justement cette antériorité du romanesque au roman et la propension du roman réaliste à utiliser le romanesque pour le parodier :

> Lorsque le roman s'est imposé, au dix-huitième siècle, ce fut auprès d'un public de lecteurs rompus aux procédés du romanesque en prose. Il est clair que le roman a effectué la transposition réaliste du romanesque, et qu'il est doté de bien peu de traits structuraux qui lui

[62] Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature. Le roman de l'aventure », in : *NRF*, 1er sept 1919, 6e année, no 72, p. 605. (Cité et souligné par Andréas Pfersmann, art. cit.).
[63] *L'Ecriture profane, éd. cit.*

> sont propres. *Robinson Crusoë*, *Pamela*, *Tom Jones*, empruntent à peu de choses près la même structure que le romanesque, mais en l'adaptant à l'exigence d'une plus grande conformité à l'expérience ordinaire. Cette transposition donne, comme je l'ai déjà suggéré, un fort élément de parodie à la relation qu'entretient le roman avec le romanesque. Il ne serait guère exagéré de dire que la fiction réaliste, depuis Defoë jusqu'à Henry James, lorsque nous l'envisageons comme une technique narrative, relève essentiellement d'un romanesque parodié. Des personnages désemparés, du fait de leurs présuppositions romanesques concernant la réalité, et qui ainsi mettent en relief cet élément de parodie, tiennent une place centrale dans le roman : citons, au hasard, Emma Bovary, Anna Karénine, Lord Jim, et Isabel Archer[64].

Le roman jouit ainsi du prestige d'ancienneté de la catégorie du romanesque en exploitant celui-ci en sa faveur, pour ce qui est des romans romanesques, ou en le rejetant de son champ compositionnel, pour ce qui est des veines réaliste et naturaliste du genre. Notons que ce rejet affirmé par ces dernières reste parfois au stade de pure renonciation théorique et que, par contre, dans la pratique scripturaire, la catégorie resurgit dans le récit.

I.I.1.3 Romanesque et courants littéraires

Il est vrai que cette délimitation des constantes du romanesque chez Schaeffer se départ totalement des griefs qui sont formulés à l'encontre de la catégorie et qui l'ont été au cours des siècles, le XIXe particulièrement, à travers les différents courants littéraires. Aussi convoquons-nous un autre critique littéraire, Andréas Pfersmann en l'occurrence, qui retrace la portée et la signification accordées au romanesque en tant que substantif et en tant qu'adjectif, en n'omettant pas, au préalable, de noter sa fortune chez certains préromantiques du XVIIIe siècle, Jean-Jacques Rousseau singulièrement. Pfersmann suit le romanesque depuis le siècle classique et ne manque pas de constater qu'à cette époque, les premières occurrences du terme qui sont relevées chez Charles Sorel[65] renvoient à une signification proche de "bizarrerie" d'une part et font référence au comportement des personnages qui existent dans le roman d'autre part. Le terme « romanesque » étant synonyme chez Sorel d'un caractère typiquement aventureux, plaisant, et qui ne se rencontre que dans la fiction romanesque. En outre, au siècle classique toujours, Pfersmann observe que chez Molière par

[64] *Ibid*., p. 45.
[65] A noter qu'Andréas Pfersmann distingue ces manifestations du terme "romanesque" dans l'œuvre de Charles Sorel, *Le Berger extravagant* (réimpression de l'édition de Paris, 1627), introduction H. Béchade, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 533 (livre 14, partie 3, p. 187, p. 243, livre 4, partie, p. 516)

exemple, c'est toujours cet aspect lié à la fantasmagorie, aux exagérations et à la démesure qui suit le terme romanesque :

> Le mot s'applique rapidement à tout ce qui s'éloigne d'une certaine normalité ou réalité quotidienne et désigne déjà chez Molière une propension à se forger de la vie et en particulier des rapports amoureux des idées erronées, fantasques ou idéalisantes, comme le montre un vers de *l'Etourdie*[66], de 1653[67].

Il ressort ainsi de cette observation des usages et de la signification du terme « romanesque » au XVIIe siècle, un rapprochement quasi systématique avec la fantasmagorie, un imaginaire prolifique en relation avec une modélisation démesurée des caractères du type humain présents dans le roman. Le romanesque, sans doute lié à la liberté de composition du roman, par opposition au théâtre en vogue au siècle classique, renvoie ainsi à une catégorie littéraire qui convoque une attitude libératrice, s'inscrivant dans la négation des contraintes compositionnelles en cours dans ce qu'on convenait d'appeler le genre noble par excellence, la mimèsis théâtrale, la tragédie. De là donc, on peut saisir pleinement ce rejet mais aussi cette admiration en demi-teinte liés au roman et plus singulièrement à l'éthos romanesque, d'où cette autre référence du terme romanesque relevée chez Madame de Sévigné où il est synonyme de charisme :

> Pour en revenir au 17e siècle et à la situation française, la critique d'un certain romanesque et l'utilisation péjorative du terme, chez Pierre Nicole en particulier, coexiste, avec une valorisation qu'illustre la correspondance de Mme de Sévigné. Tout comme l'adverbe romanesquement, l'adjectif et le substantif reviennent sous sa plume, dans une acception noble et élevée, par exemple lorsqu'elle évoque « un des plus braves hommes du monde, d'une valeur romanesque, dont j'ai ouï parler à Bussy » ou lorsqu'elle écrit : « Mme de Moussy ne me paraît pas en chercher d'autre que celui d'être la plus admirable et la plus romanesque du monde ». Comme le souligne Werner Krauss à propos de Mme de Sévigné, « romanesque » se rapproche chez elle de « charisme[68] » […].

C'est le lieu de noter, à travers cet extrait, l'ambigüité du terme « romanesque », la confusion des sens (générique et thématique) et les interprétations ou acceptions plus ou

---

[66] Molière, *L'Etourdie* (I, 2), in : *Œuvres Complètes*, Editions Gallimard. Courtois, t. 1, Paris, Gallimard (Pléiade), 1971, p. 55. [/Vous êtes romanesque avec vos chimères./]

[67] Voici l'explication qu'en donne Pfersmann : Lorsque Lélie, qui est follement amoureux de Célie, esclave de Truffaldin, s'imagine que ses traits comme son discours témoignent, chez la jeune captive, d'une noble naissance, son fidèle serviteur Mascarille interrompt ses envolées lyriques : « Vous êtes romanesque avecque [sic] vos chimères », *art. cit.*

[68] Andréas Pfersmann, *op. cit.*, p. 8.

moins péjoratives qui le suivent selon les époques, et à l'intérieur de celles-ci selon les auteurs et les courants littéraires. C'est dans cette instabilité sémantique que réside la difficulté de neutraliser ou même de cerner l'aspect définitif de cette catégorie du roman, de lui attribuer des spécificités reconnues et acceptées de tous. Néanmoins, il se dégage des traits qui sont partagés par les critiques littéraires[69] et qui renvoient à la peinture, dans le roman, des passions des personnages, de leur intériorité affective et des différentes péripéties que celles-ci occasionnent.

Le XVIIIe siècle a aussi contribué à l'émergence et à la consolidation des reproches adressés au romanesque. Au cours de cette période, notamment avec le préromantisme dont Jean-Jacques Rousseau et son célèbre disciple Bernardin de Saint-Pierre sont les figures de proue, il convient de discerner une forme nouvelle dans la représentation des caractères des personnages à travers le milieu dans lequel ils sont situés. Un milieu où l'état de nature est privilégié avec la localisation des protagonistes du récit dans un espace qui leur fournit les nécessités liées à leur existence sans contrainte majeure. Dans *Paul et Virginie*, Bernardin de Saint-Pierre ne manque pas, dans l'avant-propos de cette pastorale, de signifier les raisons qui l'ont motivé à écrire ce récit idyllique :

> J'ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d'une petite société. Je me suis proposé aussi d'y mettre en évidence plusieurs grandes vérités, entre autres celle-ci : que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu. Cependant, il ne m'a point fallu imaginer de roman pour peindre des familles heureuses. Je puis assurer que celles dont je vais parler ont vraiment existé, et que leur histoire est vraie dans ses principaux événements. Ils m'ont été certifiés par plusieurs habitants que j'ai connus à l'Île de France. Je n'y ai ajouté que quelques circonstances indifférentes, mais qui, m'étant personnelles, ont encore en cela même de la réalité[70].

---

[69] A la suite de Jean-Marie Schaeffer, David Vrydaghs résume les caractéristiques du romanesque comme suit : « Le romanesque est une catégorie esthétique apparue dans le discours des écrivains et des philosophes au XVIIe siècle avant de se stabiliser au XVIIIe siècle, dans les dictionnaires notamment. Si le terme provient du substantif « roman », il faut bien voir que la catégorie ainsi nommée est transgénérique et transmédiatique. Le romanesque est en effet « une détermination thématique » de la fiction et, comme telle, peut modéliser toute œuvre d'imagination, qu'il s'agisse d'un roman ou d'une pièce de théâtre, d'un film ou d'une bande dessinée. Dans cette perspective, est romanesque toute fiction qui manifeste la plupart des traits suivants : une prédilection pour les passions amoureuses et/ou les aventures ; un goût pour l'excès et l'hyperbole dans la caractérisation des personnages ; un fort manichéisme ou, à tout le moins, une axiologie privilégiant les extrêmes ; une multiplication des épisodes et des coups de théâtre ; enfin, un décalage entre le caractère invraisemblable des personnages et des actions (dû aux caractéristiques précédentes) et le caractère souvent vraisemblable, voire réaliste, du monde représenté », « La querelle du romanesque au sein du premier groupe surréaliste français », *COnTEXTES* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 07 avril 2012, consulté le 09 avril 2014. URL : http://contextes.revues.org/5041 ; DOI : 10.4000/contextes.5041.

[70] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Editions Pocket, Août 1991, p. 215.

L'avant-propos de l'auteur de *Paul et Virginie* est significatif des raisons qui sont à l'origine de cette pastorale, ce chef-d'œuvre de renom, mais aussi il vient illustrer l'idéologie fondatrice de cette œuvre dont le créateur apporte des justificatifs quant à la crédibilité, au réalisme. Cette pastorale nous plonge en effet dans un milieu paradisiaque où le bonheur est assuré et s'exerce intégralement en parfaite harmonie avec une nature propice à l'épanouissement des âmes justes qui, à l'instar de Paul et Virginie, sont des idéaux du type humain qui est connu pour être plein de défauts, corrompu par la société, cette ennemie des valeurs et de la vertu. Bernardin insiste en l'occurrence sur cet aspect restrictif de ses personnages, sur le fait qu'ils ne sont pas plongés dans une agglomération d'individus prompte à transformer les êtres les plus chastes, les plus purs en des résidus de détritus des plus vils caractères humains. Il apporte l'assurance que sa pastorale n'est nullement le fruit d'une imagination fertile, qu'elle est en réalité la relation d'un fait réel ; fait qui, à l'apogée même du préromantisme, vient répondre aux attentes d'un public, essentiellement féminin, et dont l'exigence première est d'être transporté au paroxysme de l'émotivité, dans les profondeurs mystérieuses des passions amoureuses. Car c'est de passions qu'il s'agit avec l'idéale location, dans le pays fictif du roman, de ces personnages qui représentent le versant opposé de tout ce que la société métropolitaine a d'imperfections, d'impur. Et c'est Bernardin de Saint-Pierre qui confesse toujours dans son avant-propos l'accueil dont a bénéficié son œuvre, notamment de la part de la gent féminine, lectorat qu'il convoitait particulièrement, mais surtout de la part d'hommes retirés du « grand monde », des hommes purs laisse implicitement entendre Bernardin :

> Lorsque j'eus formé, il y a quelques années, une esquisse fort imparfaite de cette espèce de pastorale, je priai une belle dame qui fréquentait le grand monde, et des hommes qui en vivaient loin, d'en entendre la lecture, afin de pressentir l'effet qu'elle produirait sur des lecteurs de caractères si différents : j'eus la satisfaction de leur voir verser à tous des larmes. Ce fut le seul jugement que j'en pus tirer, et c'était aussi tout ce que j'en voulais savoir[71].

L'horizon d'attente ciblé est prompt à s'émouvoir de récits qui, à l'image de *Paul et Virginie*, mettent les nobles passions des personnages au premier plan et les érigent en principes comportementaux universels car, comme le laisse entendre l'auteur, le bonheur est tributaire de la nature et de la vertu. *Paul et Virginie* nous interpelle en ce sens qu'il représente un des traits fort représentatifs de l'éthos romanesque dans le récit au XVIIIe siècle et qu'Andréas Pfersmann note aussi chez Jean-Jacques Rousseau et qui est : la « limitation

[71] *Ibid*., pp. 215-216.

des péripéties et de la méchanceté des personnages[72] ». On remarque ainsi un refus du romanesque noir chez Rousseau et chez Bernardin de Saint-Pierre en faveur du romanesque blanc[73]. Ces deux auteurs optent pour la représentation dans leurs œuvres de l'intériorité des âmes pures, caractère qui a pour finalité le bonheur de l'homme. C'est cette attitude consonante de l'auteur face à son œuvre qui permet à Pfersmann d'affirmer que Rousseau procède à une « expurgation du romanesque[74] » en retranchant dans la trame romanesque de *La Nouvelle Héloïse* « Les Amours de Milord Edouard Bostom[75] ». Les raisons qui fondent cette censure auctoriale sont ainsi exposées : « les bizarres aventures de Milord Edouard à Rome, étoient trop romanesques pour pouvoir être mêlées avec celles de Julie, sans en gâter la simplicité[76] ». Rousseau choisit la simplicité et la restriction des péripéties de l'histoire de Julie et décide d'en exclure les soubresauts et la vie mouvementée et aventureuse de Mylord Edouard. Il décide en réalité d'en écarter l'aspect lié au romanesque noir. Ces bizarreries évoquées par Rousseau ne sont en réalité que les traits d'une attitude libertine, très en vogue à cette époque et qui contredisent les valeurs morales et éthiques qui contribuent à la bonne éducation des membres de la société. Ce refus de l'auteur face au romanesque noir est d'autant plus compréhensible si l'on sait la place importante que l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* accorde à l'éducation et le rôle qu'il lui attribue dans la perspective de l'élaboration d'une société modèle.

Le romanesque du XVIIIe siècle est donc idéologique, mieux, il est le vecteur intangible d'une philosophie de vie : le bonheur de l'homme en parfaite communion avec la nature. Il trouve son expression la plus parfaite dans le préromantisme rousseauiste et son disciple proclamé Bernardin de Saint-Pierre. Sauf que cette idéologie philosophique, ce romanesque idéologique plus exactement est utopique car en partie irréalisable dans la vraie vie. Il ancre davantage les caractéristiques premières de la catégorie dégagées au XVIIe siècle en exemplifiant la nature chimérique des êtres d'exception présents dans l'univers du récit fictif. Un contre-modèle de la réalité qui est érigé en modèle cathartique pour justement parfaire le réel des choses dans la vie. De son vécu entre le XVIIe siècle et le XVIIIe siècle, la catégorie du romanesque a également tiré la constante d'une représentation des passions qui sort le plus souvent de l'ordinaire, car comme le précise Eléonore Roy Réverzy :

---

[72] Andréas Pfersmann, *op. cit.*, p. 11.
[73] Nous avons consacré deux chapitres au romanesque blanc et au romanesque noir sur lesquels nous reviendrons plus en détails.
[74] Andréas Pfersmann, *op. cit.*, p. 12.
[75] *Ibid.*, p. 11.
[76] Cité par Andréas Pfersmann. *Ibid.*, p. 11.

> Il [le romanesque] tient d'abord dans la représentation d'un amour qui échappe aux lois de l'existence courante, qui s'éloigne de toutes les considérations domestiques. Ce serait donc un certain arrangement inattendu des événements, comparable d'ailleurs aux procédés dont use le théâtre : le romanesque rompt avec la logique, il renie le conformisme et les habitudes, et c'est bien de ce pouvoir qu'il tire ses charmes[77].

Avec cette constante, le romanesque peut bien migrer au siècle du roman, le XIXe, en ce sens que celui-ci essaie de se départir de l'idéal classique compositionnel d'une part, et de la profonde réflexion philosophique et métaphysique qui a cours à l'âge des Lumières, d'autre part. Place maintenant au moi, à l'expression du lyrisme personnel, de l'intériorité affective de l'homme qui prend place au début du XIXe siècle avec le courant romantique. Ce dernier fait du roman le vecteur de l'extériorisation des luttes intérieures et des sentiments, notamment passionnels, les plus enfouis dans la conscience de l'être humain, et aussi le lieu de la transposition moins astreignante des thèmes poétiques développés dans la poésie et le théâtre romantique. Il va sans dire que ce siècle va reprendre la quasi-totalité des schèmes que le romanesque a développés les siècles précédents par une mise en évidence accrue des intrigues de couples qui, à l'image de ceux de *Notre Dame de Paris* de Hugo, sont parfois une représentation allégorique des réalités de la société :

> Le roman offrait aux écrivains romantiques une forme souple qui ne venait en rien gêner les caprices de leur inspiration. En un temps où l'on était porté à bousculer toutes les contraintes, le roman bénéficiait du prestige de la liberté. Les poètes romantiques ont trouvé dans ce genre sans loi (et, paradoxalement, au moment même où Balzac lui inventait des structures) un instrument privilégié d'expression du moi. Expression du moi qui allait de l'autobiographie plus ou moins transposée à l'expression des idées de l'auteur, et qui, même, conduisait aux premières descentes dans les profondeurs du rêve[78].

Le contexte de composition poétique des auteurs romantiques se voit exporté dans le roman et est d'autant plus problématique qu'il correspond à une nouvelle orientation du genre qui, en ce XIXe siècle, entend être plus proche de la réalité. Néanmoins le romanesque, par cette autonomie que nous lui connaissons[79], passe facilement les mailles du filet propres aux

---

[77] *Le roman au XIXe siècle*, Editions SEDES, 1998, p. 26.

[78] Michel Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981, pp. 72-73.

[79] Voici une définition qui vient illustrer la réelle autonomie de la catégorie du romanesque et son indépendance à l'égard du roman : « C'est la catégorie littéraire la plus généralement esthétique du romanesque qui est envisagée, dans sa relative autonomie par rapport à l'histoire du genre. Le romanesque est à l'origine du roman ; il se déplace avec le genre et hors du genre, dans d'autres formes de fiction et hors de la fiction ; il perdure à travers les mutations du roman, dont il constitue peut-être la source inaliénable d'intérêt ». STYLES : Groupe de Recherche Interdisciplinaire en Sorbonne. Colloque international *Le Romanesque*. Jeudi 21 et vendredi 22

changements internes qui interviennent en tout temps dans les genres littéraires. Le roman n'y faisant guère exception hérite de la romance poétique, marque de fabrique des auteurs de la veine romantique :

> Issu du romance, dont il [le romanesque] peut apparaître comme une traduction, il s'appuie en outre sur l'exaltation du sentiment amoureux ; mais fidèle en cela à la tradition courtoise, il substitue souvent à l'amour légitime, l'adultère ou la liaison, qui devient de fait le sujet central de bien de romans du XVIIIe siècle par exemple (*Manon Lescault* ou *La Nouvelle Héloïse*) avec sa version parodique dans le roman libertin (*Les Liaisons dangereuses* où Valmont est aux ordres d'une Dame, la marquise de Merteuil, qui lui impose des épreuves, en fait des exploits qui ont pour théâtre une alcôve). Le siècle suivant [le XIXe] ne reniera pas cette donnée[80].

Dès lors, il nous devient prioritaire d'entamer une analyse de la persistance de la notion de romanesque chez Emile Zola, même si, faut-il le rappeler, notre grille de perception du terme peut, en certains endroits, être fort différente de celle qu'il avait au XIXe siècle, à l'apogée du naturalisme.

I.I.2. ZOLA ET LE ROMANESQUE

Avant d'entamer une analyse des manifestations du romanesque dans l'œuvre de Zola, nous nous intéresserons d'abord, et à juste titre, à l'entendement qu'Emile Zola a de cette catégorie du roman. Ce serait un grand anachronisme que d'attribuer, au XIXe siècle, toutes les références actuelles qui s'évoquent en nous lorsqu'on analyse le « romanesque », car il convient de signifier que les théories actuelles sur la notion de romanesque n'ont pas été les mêmes au moment où Zola mettait en volumes son ambitieuse fresque des *Rougon-Macquart*[81]. Comme nous l'avons noté, le terme existait bien avant et convoquait par son évocation un large éventail référentiel. Toutefois, il est d'une utilité certaine à notre étude de

---

novembre 2000, Sorbonne salle des Actes. Information publiée le jeudi 15 juin 2000 par le groupe de recherche *Fabula.*

[80] *Ibid*.

[81] Prenons le soin de préciser ici que la notion de « romanesque » n'a pas bénéficié de théories majeures et déterminantes au cours du XIXe siècle. On en veut pour illustration la vaste enquête menée en 1891 par Jules Huret « le tout premier reporter à effectuer une enquête directe auprès des écrivains » sur le " romanesque". Le journaliste a eu, au cours de ses interviews avec différents écrivains de l'époque (Jules Ricard, Ohnet, Albert Delpit, etc..), à saisir la complexité d'une définition du romanesque. Chaque auteur y est allé en effet de ses propres grilles définitoires, basées sur son expérience propre et sur ses lectures. Jean-Marie Seillan a recoupé ces définitions en traits de similitude. Cf. « Ce qu'on appelait Romanesque en 1891 » in *Enquête sur le Romanesque*, présenté par Jean-Marie Seillan, *Romanesque 2*, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de L'Université de Picardie, 2005.

la place et du rôle du romanesque dans la poétique de Zola de situer à proprement parler cette poétique naturaliste du roman telle que théorisée et expérimentée par son chef de file, Emile Zola. Il nous importe, en conséquence, de regarder de plus près les fondements de la méthode zolienne du roman, en d'autres termes, la spécificité de l'approche zolienne du roman par rapport aux méthodes et poétiques qui lui sont antérieures. De cette analyse émergeront la spécificité et les critères du « romanesque » zolien ; le rejet que lui inspire d'abord cette notion et ensuite l'usage qu'il en a fait, bon gré mal gré, dans son œuvre.

I.I.2.1. Les défenses de Zola contre le romanesque

A la recherche de la vérité par la littérature, tel pourrait être le titre de notre première approche du rapport qu'entretient Emile Zola avec le roman. La jeunesse de Zola, né en 1840, a coïncidé avec l'apogée du romantisme et de toutes les excroissances que nous lui connaissons, avec essentiellement une harmonisation de la vie de l'homme avec la nature d'où découle à juste raison une représentation des passions et sentiments humains qui tendent à une divine perception, à la réciprocité du bonheur tel qu'il doit être transmis par l'homme à la femme et par la femme à l'homme[82]. Si Zola trouve en Hugo et en Balzac un génie indiscutable, cette position ne l'empêche pas « d'affirmer sa différence et [de] prouver l'originalité de son entreprise littéraire[83] ». Cette démarche de l'auteur se doit en revanche de ne pas naître *ex nihilo*, il lui faut impérativement une assise théorique solide pour ce quêteur acharné qui entend s'inscrire dans une dynamique révolutionnaire aussi bien dans la conception de ses œuvres que dans leur contenu. Cependant, parler de conception et de réalisation de quelque œuvre que ce soit équivaudrait à vite aller en besogne, car n'oublions pas que nous en sommes aux balbutiements littéraires du jeune Zola. Il faut d'emblée évoquer la précocité avec laquelle Zola s'est initié à la critique littéraire. Henri Mitterand nous en donne la chronologie :

---

[82] La jeunesse de Zola est bercée par les vers des poètes romantiques. Evoquant les flâneries nocturnes du jeune Zola avec son ami de toujours Paul Cézanne, Henri Mitterand note : « Dans les carniers hâtivement saisis à trois heures du matin, ils n'emportent pas seulement le casse-croûte, mais aussi des livres, des carnets de croquis et des boîtes de couleurs. Des livres de vers. […] Un même élan, un même regard, un même besoin les entraînent hors des murs et des contraintes, vers la fraîcheur de la rivière, vers la lumière des champs, vers les nuits de pleine lune, vers la fraternité des veillées – et vers les grands soleils du langage. Ils ont en eux cette convergence exceptionnelle de tropisme et de talents. L'un avec son carnet d'esquisses, l'autre avec ses pages de vers. Et tous les deux, le long des chemins, clamant à l'envi des tirades de Hugo et de Musset. Fous de lyrisme et de provocation romantiques. » *Zola. Tome I. Sous le regard d'Olympia 1840-1871,* Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 138.

[83] Janice Best, *Expérimentation et adaptation. Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola,* Librairie José Corti, 1986, p. 11.

> A vrai dire, ce n'est pas exactement le coup d'envoi de sa carrière de critique : au début de la même année, le 31 janvier [1863], il a publié dans *L'Athenaeum français* le compte rendu du roman de Victor Cherbuliez, *Le Comte Kostia.* Parallèlement, il écrivait pour le bulletin du libraire, une publication promotionnelle d'Hachette, des notices non signées sur les livres de la maison, évidemment rédigées à partir des prières d'insérer réclamées aux auteurs. Mais le commentaire de *Don Quichotte* est le premier article où s'amorce une réflexion générale sur le genre romanesque[84].

C'est en effet à vingt-deux ans (1862) que Zola effectue son entrée à la Librairie Hachette, haut lieu d'érudition puisque la quasi-totalité des grands auteurs de son temps viennent s'y faire éditer ; ce qui lui permet de fait d'être dans une atmosphère propice à l'investigation et à la création littéraires. Il faut cependant démarquer un tant soit peu la carrière journalistique de Zola de son vécu de critique et de chroniqueur littéraire où il s'emploie à établir les insuffisances des doctrines et genres littéraires, du roman particulièrement, avec parfois une vision prospective sur la complexité de la tâche qui l'attend, à savoir son projet littéraire en gestation. Son passage à la Librairie Hachette lui sera bénéfique, d'autant plus qu'il lui procure l'occasion de s'essayer à l'écriture avec « des contes et un proverbe en vers (*Perrette*) et […] un roman (qui sera *La Confession de Claude*[85]) ». Au contact d'autant de productions littéraires, Zola ne manque pas de se lancer dans la lecture des grands messieurs de son temps tels Hugo, Balzac, Flaubert, Stendhal… mais aussi de ces écrits autres que littéraires et qui sont le plus souvent des traités philosophiques et parfois scientifiques qui viennent enrichir ses lectures et élargir sa perception générale de la science et des arts. Zola est ainsi confronté à une diversité d'approches qui contribue à lui procurer une vision d'ensemble de son projet car il serait arrogant, pour un illustre inconnu, de vouloir s'attaquer à la grandeur et à la profondeur des écrits de ses illustres contemporains et de ne pas se présenter en revanche avec des arguments voire un argumentaire solide afin de leur apporter une réplique de taille, si réplique il doit y avoir, bien sûr. De là, il est d'une importance capitale de répertorier les armes conventionnelles que Zola s'est appropriées afin de fonder en théorie sa doctrine naturaliste du roman. Il importe d'ores et déjà d'analyser le rapport qu'Emile Zola a établi avec les textes et études fondamentaux qui lui ont permis d'esquisser une assise théorique à sa poétique du récit romanesque. Pour ce faire, Zola ne s'y prend pas de manière hasardeuse, il affute ses écritures analytiques et parfois controversés qui, le plus souvent, constituent des attaques frontales vis-à-vis de ses contemporains mais

[84] Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 7.
[85] *Ibid.*, p. 330.

aussi envers ses illustres devanciers. Et c'est ainsi qu'il entame une phase théorique sur la forme du roman par des analyses critiques d'ouvrages et d'auteurs qui ont imposé leur génie à leur siècle. C'est en partant de cette logique qu'il diversifie la méthode de ses approches sur les théories du roman, les romanciers mais aussi, il s'aide du discours scientifique qu'il intègre comme étant un tremplin révolutionnaire, serions-nous tentés de dire, dans son analyse sur l'évolution du roman au cours des siècles. Dans une moindre mesure, le jeune Zola fait siennes les tribunes qui lui sont offertes dans les journaux pour affuter ses armes de nouveau critique littéraire. C'est ainsi qu'il profite d'une illustration réalisée par Gustave Doré du *Don Quichotte* de Cervantès pour publier dans *Le Journal Populaire de Lille*, aux dates des 20, 21, 22, 23 décembre 1863 et avec comme sous-titre *A propos de Don Quichotte illustré*, une analyse du génie du prodige castillan Miguèl de Cervantès dans sa manière d'avoir su représenter la nature et les vices de ses contemporains dans un style aussi vulgaire que réaliste qui fait que tout un chacun peut se voir représenté dans le personnage éponyme. Et Zola de magnifier le tempérament de son illustre devancier :

> Ce qui nous attache à cette lecture, c'est ce je-ne-sais-quoi de profondément humain qui fait vivre une œuvre dans les siècles. Un livre, né de la préoccupation, des besoins d'une époque, meurt avec elle ; celui qui se transmet d'âge en âge est le livre où l'homme se reconnaît dans tous les temps, où les grands traits généraux de l'humanité se résument en portraits éternels de vérité[86].

Zola confesse davantage encore son admiration pour Cervantès par le fait qu'il affirme « que le romancier dit n'avoir pris la plume que pour écrire contre les romans de chevalerie[87] ». Il voit en *Don Quichotte* une œuvre précurseur en ce sens qu'elle donne un traitement égal aux bons et aux mauvais traits de caractère de l'être humain, lesquels jouissent d'une incarnation fortement stéréotypée dans le récit par Don Quichotte et son versant opposé Sancho. Ce dualisme caractériel des personnages principaux n'est en effet pour Zola qu'une allégorie de ce que doit être la création littéraire, allégorie jadis formulée par Cervantès mais que malheureusement ses contemporains et successeurs n'ont pas eu la subtilité de déceler. Zola en fait l'interprétation suivante :

> La lutte sans fin de la raison et de la folle du logis, des croyances des anciens âges et de l'esprit d'examen né dans les siècles vieillis. Quelles bonnes paroles, justes et vraies, succédant sans transition aux extravagances, aux élans ridiculement sublimes d'un cœur

[86] Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 48.
[87] *Ibid.*, p. 49

> noble et aimant ! Quel mélange inouï de ces deux essences qui composent l'âme de l'homme, le besoin d'aimer et d'agir qui pousse en avant, la réflexion qui juge et qui arrête[88] !

Finie la primauté du bien sur le mal ou le succès du noble sur le déshérité issu du bas peuple, et en ce sens, Cervantès fait office, dans son œuvre et pour Zola, de serviteur acharné d'une forme de justice sociale dans la représentation et la peinture des traits de caractères de ses personnages. Une rupture semble annoncée contre les excès du roman de chevalerie où on est sûr d'avoir un *happy end* en récompense des énormes sacrifices du héros.

> L'œuvre est un cri du bon sens révolté contre les écarts de l'imagination. Mais l'imagination, laissée à terre comme morte, s'est réveillée le lendemain et, depuis ce temps, court le monde de plus belle[89].

Cervantès, Zola le constate, ne signe pas l'arrêt de mort des excroissances de l'imagination dans le récit mais il a le mérite de se départir de ce trop-plein d'imagination débridée dans les attributs qu'il alloue à ses personnages et de leur rendre la vérité de la vie de tous les jours de sorte que tout un chacun, et là nous faisons allusion au lecteur, puisse se reconnaître dans les actions et les péripéties qui lui sont présentées. Toute allusion ou référence liées à l'éthos chevaleresque des romans du Moyen-âge et à leurs excroissances est d'emblée rejetée par l'esprit de rupture entamée par Zola. Il s'agit dès à présent de partir de la réalité, qui du reste ne manque aucunement d'être une source d'inspiration intarissable pour l'auteur, et d'en établir, dans le roman, la relative non-conformité avec les aspirations des idéalistes ou stoïciens de la vie.

La recherche de la vérité, il s'agit bien de cela pour Emile Zola, la vérité dans la fiction ; ce qui est bien évidemment une autre équation qu'il va falloir résoudre. Etant donné que le discours du roman est, en cette période du XIXe siècle, assimilable à un discours fantaisiste prompt à reléguer la réalité des faits et des événements à un second rang, il lui faut se procurer une autre forme de persuasion, et pour cela quoi de plus légitime que la science, non pas que cette discipline soit totalement absente des récits de fiction, pour s'en persuader, il suffit de revisiter l'immensité de l'œuvre de Jules Verne[90] à titre d'exemple, mais parce

---

[88] *Ibid*., p. 50.
[89] *Ibid*.
[90] Les romans de Jules Verne (1828-1905), bien qu'ils soient plus proches de la science-fiction, sont précurseurs d'une nouvelle forme de représentation dans le genre romanesque à savoir le roman scientifique. Mais, il faut reconnaître que Jules Verne fait le plus usage de son imagination par rapport à des découvertes scientifiques pressenties telles que la fusée dans *De la terre à la lune* (1865), ou *Autour de la lune* (1870).

qu'elle donne des analyses, des études et des résultats qui suscitent l'admiration et le respect et le plus souvent ne souffrent pas de contestations aussi assidues que celles notées dans les critiques des ouvrages romanesques.

« L'intertexte scientifique[91] » est ainsi un moyen bien venu chez le chef de file du naturalisme et qu'il va s'ingénier à mettre en pratique en suivant une logique bien précise. Boubacar Camara analyse l'usage que Zola fait de la science dans son œuvre à travers deux leviers essentiels à savoir l'intertexte et l'hypotexte scientifiques. Par l'hypotexte scientifique, l'auteur délègue à ses personnages le « discours d'autorité[92] » scientifique qui joue implicitement et formellement le rôle de justificatif de la théorie naturaliste dans le corps du texte. A titre d'illustration, cette mission est déléguée au docteur Pascal, dans le roman éponyme et dernier de la saga des *Rougon-Macquart*, qui est certainement et surtout sur un plan plus symbolique, et à la lecture des multiples péripéties qui ont marqué sa lignée familiale, le personnage le plus indiqué pour donner à cette tâche de légitimation de l'analyse scientifique une assise persuasive aux yeux du lecteur.

La primauté est ainsi accordée au levier scientifique dans une entreprise de rationalisation de la littérature, le roman dans le cas présent. Zola s'immisce ainsi dans l'univers des sciences et essaie d'entrevoir les théories, traités et thèses qui ont une similitude avec son projet d'analyse littéraire de la société française à travers une famille et à travers une période bien définie, le Second Empire. Il faut aussi reconnaître que cette montée en puissance de la science au XIXe siècle peut avoir différentes explications mais qui convergent toutes pour justifier que le discours littéraire a perdu de son aura et de sa capacité de persuasion. Sandrine Schianno-Bennis[93] établit les causes de ce qu'elle appelle « la diminution de la place de l'homme » au XIXe siècle et en note ces quelques éléments :

> La fin du XIXe siècle est une période de réflexion épistémologique d'envergure, de par son ampleur, son extension et sa profondeur. On assiste à la remise en question abrupte de l'assurance dogmatique des pouvoirs de la science et de la raison, dans le prolongement d'un climat positiviste marqué par le surgissement de doutes multiples. Les années 1880 sont celles du « crépuscule des évidences » et de la « décevance du vrai », conduisant à des

[91] Boubacar Camara, « Inscription de l'intertexte scientifique dans le texte zolien » in *Revue G.E.L.L,* Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2007.
[92] *Ibid*.
[93] Sandrine Schiano-Bennis. « L'incidence idéologique et épistémique de la pensée de Darwin au sein du discours littéraire à la fin du XIXe siècle : triomphe et contestations. » Conférence Séminaire « Positivisme, scientisme, darwinisme dans la littérature et les sciences sociales depuis la seconde moitié du XIXe siècle : triomphe et contestations ». Conférence tenue à l'Université de Grenoble (Traverses 19-21) le mercredi 14 mai 2008.

> attitudes épistémologiques nouvelles : mise à distance du positivisme, relativisme, idéalisme sans compter ce fonds noir qu'est le pessimisme, mais aussi le scepticisme. Cette désespérance plonge partiellement ses racines dans la science de l'époque : les distances stellaires, la paléontologie humaine et la théorie de l'évolution se chargent de nous ramener sur Terre. En augmentant les dimensions de l'univers jusqu'à l'absurde, en élargissant le champ de l'infiniment petit, en posant une limite et un point de départ à l'histoire humaine, c'est paradoxalement la place de l'homme qui ne peut que diminuer. L'irruption des théories darwiniennes avait hâté à leur façon la déchéance de la nature, la fragilité des savoirs et la désacralisation de ses lois, faisant osciller perpétuellement le discours littéraire entre idéalisme désenchanté et naturalisme outrancier. Les extrapolations idéologiques de la théorie de Charles Darwin au sein même du discours littéraire ont pu dans cette mesure créditer la crise épistémique de cette époque[94].

Précisons que, chronologiquement, cette remarque de S. Schianno-Bennis est postérieure au commencement des *Rougon-Macquart* dont *La Fortune des Rougon*, le premier roman, est paru en 1871. Cependant, on peut noter les prémices de ce bouleversement épistémique dans les écrits critiques de Zola. A lire l'auteur, on ne conviendrait pas que la science a la même primeur et la même importance que lui accorde Zola dans ses écrits. Il s'agit pour S. Schiano-Bennis d'une évocation de l'attitude radicale de désenchantement face aux dogmes de la raison humaine au cours du XIXe siècle, qui aboutit à un déclin progressif de la place et du rôle de l'homme sur terre. Les causes sont diverses et nombreuses et elle en cite quelques-unes en mettant surtout l'accent sur la pensée de Charles Darwin qui bouleverse toute une épistémè séculaire. De cette révolution de Darwin naît bien évidemment un changement radical et épistémique dans la conception et dans l'approche des œuvres et productions de l'esprit. Son influence est notable à bien des égards dans la mesure où elle apporte un contrecoup sensible par exemple à la thèse biblique de la création de l'homme qui serait totalement l'œuvre de Dieu. Dans sa théorie évolutionniste de la création de l'univers, Charles Darwin retrace les longues péripéties qui ont jalonné la création, la formation et l'arrivée à un stade de quasi-aboutissement de la race humaine qui serait partie de micro-organismes pour connaître l'aspect accompli et qui fait sa singularité aujourd'hui[95]. Néanmoins, avant d'étaler

---

[94] *Ibid*.

[95]Nous remarquerons dans l'usage de l'intertexte scientifique dans l'œuvre de Zola que ce dernier a dissous la pratique évolutionniste de Darwin dans un schéma où les phénomènes caractéristiques de cette théorie évolutionniste ont été inversés dans la mesure où l'espèce humaine a tendance à évoluer chez le scientifique vers un stade de quasi-aboutissement là où, chez l'écrivain, on note une progression régressive qui le ramènerait à l'ère primitif, au stade de bête à la recherche d'un semblant d'humanité. Le substrat de l'évolution de l'homme vers une maturation de la raison qui le différencie de ses premiers aïeux de l'âge de pierre est en effet la théorie de base de Darwin, alors que chez Zola, la fin de l'homme primitif en l'homme moderne qui est annoncée n'est

plus en longueur notre analyse de l'intertexte scientifique dans les fondements de la théorie naturaliste d'Emile Zola, il nous faut au préalable recadrer les réfutations littéraires que Zola a faites de ses pairs qui, avant lui, ont donné au roman une direction qu'il ne se privera pas de vouloir contourner.

I.I.2.2. Zola face à Hugo

Zola rejette, dans ses écrits qui donneront un fondement à sa poétique naturaliste du roman, l'univers chimérique des contes de fées, des *happy-end* des romans de chevalerie ou romans romanesques où, malgré plusieurs péripéties parfois plus fascinantes les unes que les autres, le lecteur est sûr que les deux amoureux sortiront vainqueurs des obstacles dressés contre eux. Dans un article paru dans *Le Journal populaire de Lille* du 16 avril 1864[96], Emile Zola annonçait déjà une rupture nette et radicale avec ce qu'il considère comme étant le vecteur et l'élément fondamental qui entretient la foule dans un univers référentiel qui convoque les rêves et la fantasmagorie d'une part, le lyrisme et le romantisme d'autre part à savoir le discours de la poésie. Pour Zola donc, « la poésie est morte … [et] l'heure est venue pour nous où la forme des Hugo, des Lamartine et des Musset est épuisée. Il nous faut nous séparer violemment de l'école lyrique de 1830, ou du moins la renouveler, la faire nôtre par une nouvelle inspiration[97] ».

Par cette affirmation, Zola marque une nette rupture avec le vers qui singularise la veine romantique empreinte d'une forte description du moi. L'adverbe « violemment » vient signifier avec insistance l'annonce d'une forme nouvelle dans l'approche des œuvres littéraires, romanesques plus exactement. A vingt et quatre ans, Zola affirme la résolution qu'il s'est faite face à cette forme de création littéraire, largement inspirée par la poésie romantique et qui est la suivante :

> J'expliquerai donc modestement ce que je ferais, si j'en avais la puissance. Je dirais adieu aux beaux mensonges des mythologies ; j'enterrerais avec respect la dernière naïade et la dernière sylphide ; je rejetterai les mythes et n'aurais plus d'amour que pour les vérités. Plus

---

qu'un leurre. Il suffit tout simplement de plonger ce dernier dans les conditions et le milieu adéquat pour noter qu'en réalité se manifestent dans son comportement de tous les jours des indices et détails qui le font remonter aux premiers jours de la création évolutive darwinienne.

[96] Henri Mitterand. *Emile Zola. Ecrits sur le roman, op. cit.*, p. 51.

[97] *Ibid*.

> de pleurs avec les cascades, de soupirs avec les ruisseaux ; une réalité large et puissante, et non le souci des jolis riens d'ici-bas[98].

Un amour affirmé de la vérité, voilà ce que prône le jeune auteur. Point n'est besoin de faire, dans la projection nouvelle que doit avoir le roman, l'apologie des « jolis riens d'ici-bas[99] », de ces choses futiles qui trahissent les passions humaines et qui font qu'elles ont plus d'emprise sur la personne que son véritable tempérament, son moi comme dira plus tard Freud. Cette nouvelle approche est vue par Zola sous l'angle des « Ecrans » qu'il théorise.

A l'instar de Victor Hugo, qui dans sa préface de *Cromwell*, établit l'évolution des différentes phases de la littérature française, héritée de la poésie qui, de l'antiquité gréco-latine aux temps modernes, c'est-à-dire, pour coller à la réalité du contexte hugolien, à la première moitié du XIXe siècle, en a été la pierre angulaire, Emile Zola établit en effet une théorie évolutive de l'approche des auteurs face à l'œuvre d'art par la formule des « écrans[100] » qu'il définit comme suit :

> Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Ecran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Ecran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image[101].

Cette première conception que Zola laisse deviner face à l'œuvre d'art apparaît d'emblée comme une des constantes de la doctrine naturaliste, à savoir la primauté accordée, dans la création, à la perception de celui qui la réalise, l'auteur plus exactement. La vision qu'il a de cette réalité qu'il perçoit à travers son « écran » psychique, son génie, son tempérament pour répondre au souhait de Zola est en conformité avec sa pensée lorsqu'il affirme qu'« une

---

[98] *Ibid*., p. 52.
[99] *Ibid*.
[100] Zola parle d' « écrans » pour délimiter les phases évolutives de la littérature là où son prédécesseur Hugo évoque la notion de « Temps ». Dans la Préface de Cromwell en effet, Hugo affirme que « Avant l'époque que la société moderne a nommée antique, il existe une autre ère, que les anciens appelaient *fabuleuse*, et qu'il serait plus exact d'appeler *primitive*. Voilà donc trois grands ordres de choses successifs dans la civilisation, depuis son origine jusqu'à nos jours. Or, comme la poésie se superpose toujours à la société, nous allons essayer de démêler, d'après la forme de celle-ci, quel a dû être le caractère de l'autre, à ces trois grands âges du monde : les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes. » (cf. Préface de *Cromwell*). Il faut aussi souligner qu'en outre la démarche de Victor Hugo est plus assimilable à une analyse de l'histoire littéraire, même s'il adopte cette démarche pour établir sa poétique de la poésie, plutôt qu'à une conception purement critique.
[101] *Ibid*., pp. 54-55.

œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament[102] ». Pour Zola, ce tempérament de l'auteur qui modifie la réalité (modifier n'ayant pas le sens de pervertir) et qui la transpose dans le domaine de la fiction doit, en outre, être à la hauteur de ce souci de vérité prôné par cette mimèsis qui, au demeurant se proclame juste et objective. C'est pour cette raison essentielle que Zola pose les fondements de l'approche et de l'intégration de la vie réelle dans l'œuvre de fiction d'une manière générale et dans le roman particulièrement.

L'œuvre d'art, en effet, ne naît en aucune manière du néant, elle est toujours perçue à travers un prisme ; ce quelque chose peut avoir diverses appellations : la muse chez les poètes, le génie chez les savants, le tempérament chez le naturaliste. C'est à partir de ce caractère d'influence (consciente ou inconsciente, voulue ou pas) qui s'exerce des différentes théories ou périodes déterminées de la littérature que prend forme une poétique nouvelle ou le fondement d'une nouvelle manière de voir et d'approcher la littérature : celle de *La préface de Cromwell* pour Hugo, *l'Avant-propos de la Comédie humaine* pour Balzac ou les nombreuses chroniques à valeur de critiques littéraires que Zola a alimentées pour donner une base solide à sa théorie du roman. Mais si l'intention de donner une nouvelle impulsion, à des périodes différentes, à la poésie ou au roman, est la même pour ces auteurs, il est aussi d'une évidence certaine que dans le fond leurs approches divergent en bien des endroits. A titre d'exemple, nous analysons le fondement de la conception hugolienne de la littérature, dont la poésie est le vecteur le plus tangible, et notons que celui-ci a de forts ancrages dans une pensée purement théologique avec la présence de la Bible comme socle épistémologique de la littérature moderne. La poésie de Hugo dénote ainsi une inspiration biblique en bien des endroits et cette intertextualité venant du Livre sacré lui donne parfois ce ton mélancolique et empreint de lyrisme que nous lui connaissons. Hugo considère l'Evangile comme étant à l'origine du bouleversement épistémique et révolutionnaire ayant lieu entre « les temps primitifs » et « les temps antiques » ; la première époque ayant enfanté l'épopée qui y a connu son âge d'or, et la deuxième étant à l'origine de l'ode, source de la mélancolie comme il le laisse entendre d'ailleurs :

> A cette époque [aux temps antiques], et pour n'omettre aucun trait de l'esquisse à laquelle nous nous sommes aventuré, nous ferons remarquer qu'avec le christianisme et par lui, s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des anciens et

[102] Cette phrase de Zola est tirée d'un article sur la visée de l'œuvre d'art intitulé « Proudhon et Courbet » qu'il adressa en réplique et sous forme de critiques acerbes à l'ouvrage posthume de Pierre- Joseph Proudhon (1809-1865) *Du principe de l'art et sa destination sociale* (1865). Cet article est repris par Henri Mitterand, *Emile Zola. Ecrits sur le roman*, éd. cit., p. 73.

> singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse, **la mélancolie**. Et en effet, le cœur de l'homme, jusqu'alors engourdi par des cultes purement hiérarchiques et sacerdotaux, pouvait-il ne pas s'éveiller et sentir germer en lui quelque faculté inattendue, au souffle d'une religion humaine parce qu'elle est divine, d'une religion qui fait de la prière du pauvre la richesse du riche, d'une religion d'égalité, de liberté, de charité ? Pouvait-il ne pas voir toutes choses sous un aspect nouveau, depuis que l'évangile lui avait montré l'âme à travers les sens, l'éternité derrière la vie[103].

L'on note un changement radical d'épistémè entre les temps primitifs et les temps antiques, lequel changement a un fondement purement religieux car trouvant une influence systématique sur la manière de penser au cours de ces deux périodes différentes. Les temps primitifs, sous l'influence d'Homère, ont accordé à l'homme une place égale aux dieux d'où l'aspect épique des hauts faits de ces héros mythologiques tels Hercule, Ulysse, Achille entre autres. Les temps antiques viennent par contre mettre l'univers sous la domination d'un seul et unique Dieu, créateur de la terre et des cieux ; ce qui a pour conséquence de reléguer l'homme derrière la toute-puissance d'un Etre immatériel et transcendant qui lui est supérieur et qui prédestine à sa destinée. Cette vision des temps antiques a déclenché une attitude plus anthropologique dans l'approche des œuvres de l'esprit qui placent désormais (dans les temps modernes) l'être humain au centre des préoccupations :

> Dans la société antique, l'individu était placé si bas, que, pour qu'il fût frappé, il fallait que l'adversité descendît jusque dans sa famille. Aussi ne connaissait-il guère l'infortune, hors des douleurs domestiques. Il était presque inouï que les malheurs généraux de l'état dérangeassent sa vie. Mais à l'instant où vint s'établir la société chrétienne, l'ancien continent était bouleversé. Tout était remué jusqu'à la racine. Les événements, chargés de ruiner l'ancienne Europe et d'en rebâtir une nouvelle, se heurtaient, se précipitaient sans relâche, et poussaient les nations pêle-mêle, celles-ci au jour, celles-là dans la nuit. Il se faisait tant de bruit sur la terre, qu'il était impossible que quelque chose de ce tumulte n'arrivât pas jusqu'au cœur des peuples. Ce fut plus qu'un écho, ce fut un contre-coup. L'homme, se repliant sur lui-même en présence de ces hautes vicissitudes, commença à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment, qui avait pour Caton payen [sic] le désespoir, le christianisme fit la mélancolie[104].

La transition entre « les temps antiques » et « les temps modernes » est ainsi toute faite et trouve par conséquent son fondement dans la réflexion engendrée par les maux dont ont

[103] Cf. Préface de Cromwell.
[104] *Ibid*.

souffert les hommes dans l'Antiquité. Les « anatomistes de la pensée » du Moyen-âge comme les nomme Hugo sont ainsi partis du désastre de la terre et des hommes pour donner de la matière à leur « génie de la mélancolie et de la méditation [et à leur] démon de l'analyse et de la controverse [105] ». Ce bouleversement épistémologique offre aussi une nouvelle grille de perception des réalités humaines. Sous l'impulsion que la doxa chrétienne se fait du bien et du mal, d'une vision dichotomique des faits, de la dualité qui s'inscrit en lettres initiales dans la genèse de l'univers, apparaît de fait une autre conception dans la représentation de la vie dans les œuvres d'art.

L'intérêt que nous portons à la préface de *Cromwell* traduit une relative objectivité du fait qu'elle vient synthétiser l'œuvre poétique de Victor Hugo d'une manière générale, si l'on sait que ce dernier a marqué de tout son génie et de l'immensité de sa production la période du romantisme dans la littérature française ; période du reste dont il est le chef de file ; mais aussi que de cette préface ressort nettement le fondement de « la force et de la puissance de l'œuvre romanesque[106] » de Victor Hugo . Sa production littéraire laisse apparaître une imbrication et une diversité de genres intégrées dans ses romans[107]. Et à partir de la préface de *Cromwell*, nous pourrons être à même de saisir son influence sur le XIXe siècle d'une manière générale et sur Emile Zola en particulier, surtout lorsqu'il s'agit pour celui-ci de réfuter implicitement la manière de faire de celui-là, son illustre aîné :

> Si la poésie n'est pas susceptible de progrès, en ce sens qu'elle est la voix de l'âme ; si elle doit rester éternellement jeune et nouvelle, quoique toujours semblable, il n'en est pas moins vrai que, fille de l'humanité, elle doit en refléter les diverses phases, rétrécir ou élargir son horizon, selon que baisse ou grandit le savoir humain. C'est par là qu'elle se rattache aux autres créations de l'homme qui obéit en toute chose à l'impulsion irrésistible qui le porte en avant. Je ne nie pas qu'il naîtra encore de grands poètes, chantant les passions et les fatalités qui nous étreignent, sans se préoccuper des nouvelles vérités trouvées. Mais ne seront-ils pas grands aussi ceux-là qui, tout en laissant dans leurs œuvres une large place à l'étude des

[105] *Ibid*.
[106] Myriam Roman, art. cit.
[107]« Hugo est l'auteur de neuf romans, qui s'étendent sur l'ensemble de sa carrière, et donc, du siècle, de 1823 à 1874. Son œuvre de romancier peut se présenter en deux périodes : avant l'exil, elle frappe par sa diversité et se partage en romans historiques (*Han d'Islande* en 1823, *Bug-Jargal* en 1826, *Notre-Dame de Paris* en 1831 et 1832) et en récits, plus brefs, contemporains du moment de leur écriture et engageant une réflexion directement sociale (*Le Dernier Jour d'un condamné* en 1829 et 1832, *Claude Gueux* en 1834). Avec l'exil, viennent les œuvres les plus connues (à l'exception de *Notre-Dame de Paris*) où l'histoire se marie au social et au cosmique : *Les Misérables* en 1862, point d'aboutissement d'un projet de 1845, *Les Travailleurs de la mer* en 1866, *L'Homme qui rit* en 1869, *Quatre vingt-treize* en 1874, pour la création duquel Hugo retourne à Guernesey comme si le roman était, pour lui, un genre de l'exil. » *Ibid*.

> cœurs, lorsqu'ils en viendront à celle du monde, y porteront, non plus leur fantaisie, mais la grandeur calme et précise de la réalité[108].

Zola rejoint son illustre prédécesseur en reconnaissant que la poésie a toujours cheminé avec la marche du monde en permettant à l'homme d'exprimer son sentiment et ses préoccupations. Mais, pour l'auteur naturaliste, la poésie des temps présents n'aurait sa pertinence qu'en suivant objectivement la traduction réelle de l'existence des hommes en ne cherchant pas à recouvrir, sous quelque manteau de censure auctoriale que ce soit, la grandeur calme et précise de la réalité. Hugo, comme Zola, est parti du principe de la recherche de la vérité dans l'œuvre littéraire, et à ses yeux, seul le drame, qui allie grotesque et comédie, est, en son temps bien sûr, le genre le plus crédible et le plus complet qui traduit réellement la vérité de la vie et le caractère grotesque de celle-ci dans l'œuvre de fiction. C'est la raison pour laquelle, lorsqu'il s'est essayé au roman, son choix s'est porté sur une forme du genre qui allierait l'épopée et le drame. Myriam Roman de citer le choix de Hugo quant au modèle de représentation qu'il assigne au roman :

> Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère[109].

Hugo propose un modèle romanesque qui intègre l'épopée et le drame dans l'architecture de l'œuvre. Ses romans sont un mélange de genre et de style des schèmes familiers et de l'épopée et du drame. Mais sont-ils pour autant « romanesques » au sens où on entend le terme, avec un traitement systématique des passions qui déterminent les hommes et les font agir bon gré mal gré, avec un épanchement continuel du moi de l'auteur qui agit sur ses personnages et leur dicte la conduite à tenir en relation avec la morale du bien et de la vertu ; ou tout simplement par cet éternel nuage d'inconscience et d'innocence qui surplombe les personnages des œuvres de la veine du romantisme, qui sont le plus souvent emmurés dans un univers carcéral bourgeois, caractérisé par « un élitisme du cœur sensible[110] » des plus prégnants, qui les déconnecte totalement de la singulière réalité de leur époque. Pour autant qu'on adopte la démarche de Myriam Roman, on conviendrait avec elle que Victor Hugo est en effet aux antipodes du romanesque avec les traits définitoires que nous lui connaissons.

---

[108] Henri Mitterand. *Emile Zola. Ecrits Sur le roman*. *op. cit.*, p. 53.
[109] Myriam Roman, art. cit.
[110] *Ibid*.

Le romanesque hugolien repose sur une dissonance de l'auteur avec la représentation de cette sous-catégorie du roman dans l'œuvre. Sa relégation en seconde zone obéit aux principes de l'auteur de *Notre Dame de Paris* et des *Misérables* de s'appesantir plus sur les réalités socio-politiques de son époque que sur des intrigues de couples des personnages du récit, étant entendu bien évidemment que la manière de vivre de ces couples représente en réalité une allégorie de la société dans son entièreté. Le roman hugolien traduit ainsi le drame de la société du XIXe siècle : drame politique symbolisé par la face souveraine d'un tyran, drame social, résultat des inégalités d'une hiérarchisation arbitraire des composantes de la communauté.

Si le projet des *Rougon-Macquart* a donné à Emile Zola une réputation de grand auteur, il est aussi important de signifier que dans le fond, la forme et la paternité d'une telle entreprise ne sont pas de l'exclusivité de Zola, car avant lui, un autre grand nom de la littérature française a aussi mis à profit une œuvre tout aussi importante, il s'agit d'Honoré de Balzac et de sa *Comédie humaine.*

I.I.2.3 Zola face à Balzac

Dans son avant-propos de *La Comédie humaine*, Balzac, à l'instar de Victor Hugo, établit les lignes directrices qui donnent un fondement à son projet littéraire. Et il faut remarquer la relative similitude dans leurs fondements littéraires des projets balzacien et hugolien qui s'inscrivent dans une attitude historico-sociologique face à littérature. Si Zola laisse aussi apparaître cette tendance historique dans son « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », force est de constater que Balzac, bien avant lui, s'est donné la résolution d'être le secrétaire de l'état civil et de consigner dans son registre les mœurs et les traits de caractère de ses contemporains. Balzac suit, comme principe directeur de son projet, une intention scientifique indéniable et qui porte les influences de Buffon[111]. Cette influence se concrétise par une déconstruction de l'image de l'homme-ange, car en réalité l'homme est comparable à la bête du règne animal. La nature bestiale de l'humain n'attend en effet que l'environnement propice pour se manifester :

> Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus

[111] Buffon (1707-1788) fait paraître une encyclopédie de 36 volumes, parue de 1749 à 1789, consacrée à l'histoire naturelle des espèces animales et végétales.

> exactement les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences[112].

Balzac affirme ainsi le principe que l'analyse de l'homme est tout aussi importante que celle de l'étude d'un animal. L'homme étant lui-même un animal qui réunit l'ange et la bête en son sein. Zola, nous le noterons, fera sien, sous une autre forme d'ailleurs, ce principe de dualité du bien et du mal dans la psychologie humaine. Balzac voit la composition de la société à l'image de cet univers parallèle du règne animal. Il estime que l'étude des hommes et de leurs différences est autant digne d'intérêt que ne l'est l'étude particulière des espèces zoologiques :

> […] La Société ressembl[e] à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un avocat, un administrateur, un oisif, un savant, un homme d'état, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des espèces zoologiques[113].

Balzac établit, comme Zola, une démarche qu'on pourrait qualifier d' « anthropologique » qui se centre sur l'étude de l'individu dans son milieu physique. Une étude qui prendra en compte l'influence que le cadre physique exerce sur le sujet humain. Néanmoins, même si des similitudes peuvent être notées dans les approches théoriques des poétiques de Hugo, de Balzac et de Zola, notamment pour ce qui est de la place conférée à l'homme, il existe toutefois, dans leurs romans, des différences dans la représentation de la réalité en parfaite adéquation avec l'être humain, c'est-à-dire cette réalité qui détermine et qui donne réellement une identité à celui-ci en dehors de toute explication surnaturelle ou métaphysique.

Ainsi, en décidant de faire autrement que ses devanciers ou que ses contemporains, Emile Zola opte pour une démarche nouvelle. Il s'agit pour lui d'aller sur le terrain du « monde » qu'il compte représenter, d'y recueillir une large documentation sur les comportements, les attitudes, les faits et gestes des personnes ciblées afin de traduire le fruit de cette observation dans une histoire, celle du récit romanesque, qui dès lors ne naîtra pas de l'imagination d'un bourgeois qui se refuse à visiter les milieux défavorisés de son environnement immédiat, ou d'autres milieux physiques dignes d'intérêt.

---

[112] Honoré de Balzac. *L'avant-propos de La Comédie humaine*. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection *A tous les vents*. Volume 606 : version 1.0 (à noter que Balzac rédigea cet avant-propos en juillet 1842).
[113] *Ibid*.

La méthode compositionnelle des romans est d'emblée modifiée avec Emile Zola. Désormais ce sont des visites sur les sites qui vont servir de cadre aux œuvres en gestation. De ce travail préalable naît une large et minutieuse documentation qui procède par exemple à l'établissement de fiches descriptives sur des corps de métier ou des activités (les mineurs dans *Germinal*, les chauffeurs et mécaniciens de trains dans *La Bête humaine*, le système de gestion et de marketing des grands magasins de commerce dans *Au Bonheur des Dames*, l'expansion foncière sur fond de litiges dans *La Curée*, etc.), lesquelles fiches serviront à l'auteur à réaliser un large éventail de personnages et de leur rapport avec le milieu physique qui les englobe, d'où la part importante accordée aux descriptions[114] dans les textes naturalistes. Emile Zola met en place un véritable « cahier des charges[115] » dans la conception de ses romans. La logique comportementale du personnage est d'emblée définie par le travail préparatoire de l'auteur qui déjà établissait quatre cadres qui serviront de milieux physiques à ses romans. Zola appelait ces cadres spécifiques des « mondes ». Ainsi, avant même de procéder à un travail rédactionnel, il s'agit pour lui d'aller au devant de la réalité, de la saisir dans son entièreté afin de mieux la traduire dans l'univers du roman. Tout auteur doit avoir, selon Zola, « le sens du réel[116] ». Il ne s'agit plus de se confiner dans son milieu originel, où on se plaît, de se fier uniquement à son imagination et de créer par conséquent un cadre qui serait totalement imaginaire. Zola détaille le procédé qu'il voudrait novateur et qui du reste est commun aux auteurs naturalistes :

---

[114] Zola a d'ailleurs publié dans *Le Voltaire* du 8 juin 1880 un article intitulé « De la description » où il donne la raison naturaliste qui accorde une place importante à cet artifice de la littérature : « Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher le contrecoup dans le milieu. » in *Henri Mitterand. Emile Zola. Ecrits sur le roman, op. cit*., p. 275. Zola rajoute plus loin dans le même article, toujours justifiant la place et le rôle de la description dans les romans naturalistes : « Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style ; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages ». *Ibid*. Pour dire qu'en réalité la description ne se limite pas au statut d'apparat esthétique dans les romans naturalistes, mais qu'elle vient donner toute son importance au personnage dont les traits de caractère physiques et psychiques ne peuvent être compris que par le truchement intellectuel du milieu et de l'individu.

[115] Philippe Hamon. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1998, p. 27. Philippe Hamon attribue au principe du cahier des charges des personnages du roman une volonté de l'auteur d'appliquer les principes rédactionnels qu'il a dégagés dans sa poétique ou dans ses critiques des autres auteurs du genre dans lequel il exerce son acte scripturaire. Nous noterons que c'est à partir de ce cahier des charges que l'attitude du personnage romanesque sera ou consonante ou dissonante avec la volonté de l'auteur, et dans le cas de la place et du rôle du romanesque dans la poétique de Zola, ce cahier des charges de l'auteur requiert toute notre attention.

[116] Zola disait du « sens du réel », dans un article du même nom (paru dans *Le Voltaire* du 20 août 1878, articles rassemblés et publiés par Henri Mitterand. *op. cit.*, p. 186 et suivantes) « qu'il est la qualité maîtresse du romancier […] De même qu'on disait autrefois d'un romancier : « il a de l'imagination », je demande donc qu'on dise aujourd'hui : « il a le sens du réel. » L'éloge sera plus grand et plus juste. Le don de voir est moins commun encore que le don de créer ». *Ibid*., p. 188. (Cf. *Emile Zola. Œuvres Complètes, tome 9, Nana, 1880,* Montréal, Nouveau Monde Editions, 2004, p. 416.)

> Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. Voilà des documents, les meilleurs, ceux qui ont mûri en lui. Puis, il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les plus renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits, lisant tout ce qui peut lui être utile. Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprégnera le plus possible de l'air ambiant. Et, une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai dit, s'établira de lui-même. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits. De tout ce qu'il aura entendu se dégagera le bout de drame, l'histoire dont il a besoin pour dresser la carcasse de ses chapitres. L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire ; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique. Faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de la vie humaine, tout le roman naturaliste est là[117].

A partir de cet exemple apparaît nettement un protocole de recherche, recherche documentaire d'abord si l'on peut dire, puisque l'auteur s'assigne comme mission essentielle d'investir le milieu concerné par son roman et d'y mener une réelle investigation, ne faisant de distinction sur quoi que ce soit et se proposant par conséquent à « donner au lecteur un lambeau de la vie humaine », dans son aspect le plus banal et le plus simple ; ensuite un processus de consignation de l'ensemble de cette documentation dans ses notes écrites pour enfin rassembler le tout dans un compte rendu des plus fidèles dans l'histoire du récit romanesque. Cette première approche établie, il s'agit maintenant pour Zola de convoquer « l'expression personnelle » de l'auteur afin qu'il puisse réunir et reconstituer, dans un moule fictif tout aussi proche de la réalité, toute cette documentation réalisée au préalable. Après l'objectivité et la neutralité engagées dans la collecte des données enregistrées par le biais d'une documentation méthodique sur le terrain du monde ciblé, il s'agit maintenant pour l'auteur d'imposer son style, sa touche personnelle qui fait sa singularité et qui le distingue des autres. Pour Zola, c'est cette expression personnelle qui fait la marque des uns et des autres et qui procure à chacun son génie, qui fait que Stendhal par « sa sécheresse, sa courte phrase incisive, si incisive et si pénétrante […] avait le style de son talent, un style tellement original, dans son incorrection et son apparente insouciance, qu'il est resté typique[118] » ou qu'on reconnaît à Balzac, par souci de parfaire son expression personnelle, le fait de « tape[r] à tour de bras sur

[117] *Ibid*., p. 185-186.
[118] *Ibid*., p. 192.

sa phrase, jusqu'à ce qu'elle ait son empreinte. Cette empreinte, elle la gardera éternellement. Quelles que soient les bavures, c'est là du grand style[119] ». Une documentation objective sur le terrain de la réalité afin d'en tirer toute la banalité et la simplicité, un style qui fait la marque de fabrique de l'auteur, telles semblent être les lignes directrices de la conception de toute œuvre romanesque chez Zola. Néanmoins, ce serait une grave erreur que de se limiter à ces deux éléments pour saisir l'entièreté du processus rédactionnel et/ou romanesque du chef de file de l'école naturaliste. Il importe de nous pencher, comme nous l'avions annoncé, sur l'intertexte scientifique qui en réalité constitue une des valeurs sûres et incontournables de toute approche critique de la poétique de Zola, poétique expérimentée spécifiquement dans son œuvre, *Les Rougon-Macquart*.

I.I.3. Le Naturalisme et le romanesque

Emile Zola, dans une chronique intitulée *Proudhon et Courbet*, tenait ces quelques propos à l'égard de l'art et de l'artiste :

> L'artiste par lui-même n'est rien, il est tout par l'humanité et pour l'humanité. En un mot, le sentiment individuel, la libre expression d'une personnalité sont défendus. Il faut n'être que l'interprète du goût général, ne travailler qu'au nom de tous, afin de plaire à tous. L'art atteint son degré de perfection lorsque l'artiste s'efface, lorsque l'œuvre ne porte plus de nom, lorsqu'elle est le produit d'une époque tout entière, d'une nation, comme la statuaire égyptienne et celle de nos cathédrales gothiques[120].

La vision d'ensemble dégagée par Zola pour l'œuvre d'art sollicite de la part de tout artiste une nette distance d'avec son œuvre. Cette vision engage le principe hétérodiégétique, pour reprendre la formule de Gérard Genette, de l'auteur par rapport à l'histoire du récit, en d'autres termes elle repose sur une absence de ce dernier ou le rejet d'une quelconque manifestation de sa part vis-à-vis de l'histoire qu'il rapporte, se limitant en revanche à raconter les faits et à laisser au lecteur la primauté de toute analyse. Zola pose ainsi le postulat de l'objectivité de l'auteur qui convoque nécessairement une attitude réaliste et un refus de toute contrainte liée à des règles spécifiques de composition, à des canevas conventionnels de

[119] *Ibid*., p. 193.
[120] *op. cit.*, p. 73.

rédaction. Le Naturalisme se rattache d'emblée au réalisme[121] et rejette l'idéalisme. Néanmoins, la validité même de « réalisme » lorsque celui-ci est rattaché à la fiction romanesque pose une forme d'antithèse terminologique et suscite par conséquent une certaine appréhension quant à l'objectivité de « roman réaliste ». Le roman, ou l'art, par extension, peut-il fidèlement être aussi réaliste qu'il voudrait le faire croire et être une mimèsis de la vie d'autant plus qu'il s'aide de cette autre forme de représentation fondée sur le discours, la diégèsis ?

I.I.3.1. Zola en quête de réalité dans la littérature

« Le réalisme du roman ne réside pas dans le genre de vie qu'il représente, mais dans la manière dont il le fait[122] ». Cette remarque de Ian Watt suffit à nous informer sur la démarche naturaliste du roman et son refus du romanesque, étant entendu au préalable que celle-ci fait grief au romanesque toute cette excroissance idéaliste liée à une peinture simpliste de la vie, attitude digne des « romans à l'eau de rose » qui défont la singularité des événements de la vie par le souci de plaire à un horizon d'attente trop enfermé dans une vision puérile du réel. S'il est vrai que les « romans romanesques » ne sont pas exclusivement des romans idéalistes, il demeure constant que les reproches que Zola leur fera seront particulièrement focalisées sur cet aspect. Henri Mitterand, même s'il ne fait pas mention de la notion de « romanesque », insiste sur les caractères de représentation que rejette le naturalisme :

> Car, autant que par ce qu'il revendique, le naturalisme se définit par ce qu'il refuse : l'idéalisme mystique, « qui base les œuvres sur le surnaturel et l'irrationnel », qui admet des forces mystérieuses en dehors du déterminisme des phénomènes ; l'idéalisme classique, qui étudie « l'homme abstrait, l'homme métaphysique » ; le romantisme, qui nie le réel en lui substituant l'imaginaire « et grandit mensongèrement les personnages » ; le dogmatisme théologique, qui affirme « un absolu, païen ou catholique » ; le dogmatisme rhétorique, qui

[121] Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque » in *Littérature et réalité,* Paris : Seuil, 1982, p. 13. note ceci à propos du réalisme dans la littérature : « Les critiques associent principalement le terme "réalisme" à l'école réaliste française. "Réalisme" fut apparemment employé pour la première fois comme désignation esthétique en 1835 pour indiquer "la vérité humaine" de Rembrandt en opposition à "l'idéalité poétique" de la peinture néo-classique ; il fut consacré plus tard comme terme spécifiquement littéraire par la création en 1856 de *Réalisme*, journal édité par Duranty.
[122] o*p. cit.*, p. 14.

> juge au nom des règles, des convenances, de la tradition ; et même le réalisme, s'il doit n'être qu'une copie impersonnelle de la réalité[123].

Pour Henri Mitterand, et conformément à la démarche d'Emile Zola, le naturalisme se veut la somme de refus de plusieurs siècles de littérature, non pas que celle-ci soit mauvaise, mais parce qu'elle est sous-tendue le plus souvent par des principes contraignants qui lui imposaient une ligne directrice qui était en soi une censure à la libre expression et à la révélation pure et simple du génie créateur des auteurs. Ce sont ainsi « l'idéalisme mystique », qui correspond à ce que Victor Hugo a noté dans la manifestation de la poésie aux temps primitifs caractéristiques d'un excès d'intérêt voué aux êtres surnaturels, « l'idéalisme classique » enfermé dans des cloisonnements idéologiques, érigeant pour ainsi dire des modèle d'hommes à suivre, « le romantisme » qui pèche par défaut de conformité à la vérité du réel, préférant ériger des chimères comme modèle de conformité avec les éléments humains, toutes ces attitudes face au roman qui sont mises à l'index par le protocole d'écriture naturaliste. Il en est de même pour « le dogmatisme théologique » qui prend la religion comme modèle de perfectionnement de l'homme de sorte que toute littérature doit s'y conformer pour aboutir à la conscientisation et à l'humanisation de l'humanité. « Le dogmatisme rhétorique » inspire aussi au naturalisme un rejet naturel, d'autant qu'il confine le génie de l'auteur dans un ensemble de règles auxquelles il faut se conformer afin d'être à même de pouvoir bénéficier de l'intérêt de ses contemporains. Même « le réalisme » n'échappe pas à la révolution littéraire naturaliste, car, point n'est besoin de prôner une représentation du monde sans référent direct, juste et objective, avec la vérité de la vie, ce dont la poétique naturaliste se démarque. Toutefois, il convient de spécifier que Zola n'a pas nommément écarté le « romanesque » avec cet éthos spécifique que nous lui reconnaissons et dont le plus signifiant est le traitement accordé aux passions amoureuses. Pour mieux saisir la ligne directrice et compositionnelle du naturalisme et en déduire son rejet théorique du « romanesque », il nous faut nous pencher davantage sur les textes fondateurs où Emile Zola a clairement dégagé la démarche nouvelle à adopter pour le roman lorsqu'il s'agira désormais de n'avoir pour seul viatique que la représentation de la vie, du réel de la vie plus exactement, dans le récit.

Pour retrouver les textes fondateurs du naturalisme, comme système de composition stylistique qui enferme en son sein un ensemble d'éléments formels concourant tous à dégager une attitude bien définie face à l'œuvre d'art, il faudrait remonter la courbe du passé jusque

[123] Henri Mitterand. *Zola et le Naturalisme*, Paris : P.U.F., 1986, 4e édition : 2002, p. 25.

chez le jeune critique littéraire Emile Zola, qui, dans ses différentes tribunes éparpillées sur quelques quotidiens de son époque, a employé sa verve et sa réflexion à essayer de révolutionner le roman en lui ôtant tout ce qui lui en semblait superflu et irrationnel. En I865, dans le *Salut public*[124], Zola décèle dans *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt ce qu'Henri Mitterand note comme étant « l'acte de baptême du regard et de la sensibilité naturalistes, et, au-delà, l'indice qu'une nouvelle littérature romanesque est en marche[125] ». Cette marche nouvelle est insufflée par le génie des Goncourt et leur précoce capacité naturaliste à représenter la vie avec cette vision neutre relevée dans le comportement du personnage éponyme de l'œuvre, Germinie, prototype de l'être humain en proie à ses passions, qui est conditionné non pas par sa raison, mais par sa physiologie ; « une créature faite de passion et de tendresse » qui recherche le plaisir des sens comme « une louve affamée ». Zola est d'autant plus séduit par l'approche nouvelle des Goncourt qu'il note dans *Germinie Lacerteux* une influence déterminante du milieu naturel sur le comportement du personnage de l'œuvre :

> Imaginez une créature faite de passion et de tendresse, une femme toute chair et toute affection, capable des dernières hontes et des derniers dévouements, lâche dans la volupté au point de quêter des plaisirs comme une louve affamée, courageuse devant l'abnégation au point de donner sa vie pour ceux qu'elle aime. Placez cette femme frémissante et forte dans un milieu grossier qui blessera toutes ses délicatesses, s'adressera à tout le limon qui est en elle, et qui, peu à peu, tuera son âme en l'étouffant sous les ardeurs du corps et l'exaltation des sens. Cette femme, cette créature maudite sera Germinie Lacerteux[126].

Adélaïde Fouque, la génitrice des Rougon-Macquart, semble hériter de Germinie à travers les maux dont souffre le personnage des Goncourt. Tante Dide, détraquée mentale, est une insatiable victime : victime de ses sens au point de commettre ce qui est jugé comme étant le péché suprême de la chair, l'adultère. Germinie, soumise aux « ardeurs du corps et à l'exaltation des sens », est le prototype idéal du personnage naturaliste, celui-là même qui souffre de la primauté de son corps sur sa raison, et qui, comme Jacques Lantier, ne s'explique pas les actes accomplis par sa propre personne ni les conséquences qui en découlent. Les Goncourt offrent ainsi au critique une œuvre d'art au sens où l'entend Zola, d'autant que la démarche novatrice dans laquelle ils l'analysent permet à celui-ci de l'insérer pleinement dans cette seconde moitié du XIXe siècle : « Nous sommes malades de progrès, d'industrie, de science ; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaisons à fouiller les plaies,

[124] Henri Mitterand, *Emile Zola. Ecrits Sur le roman*, *op. cit.*, p. 59-65.
[125] *Ibid*.
[126] *Ibid*.

à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain[127]». Zola le confesse, leur siècle correspond à une période de progrès et d'inventions révolutionnaires et, étant donné que l'art est toujours au service de la collectivité et qu'il ne fait que refléter le dynamisme et la marche de la société, il faut par conséquent que le roman transcrive ce besoin de changement autant dans sa composition que dans sa réalisation. Désormais, et comme toujours d'ailleurs, il est question d'une approche plus anthropologique de l'attitude romanesque, attitude qui sera complétée du reste par la vision juste et véridique de la science. De là naît évidemment cette posture salutaire de Zola face à la science, cette approbation des méthodes et de la logique de celle-ci avec des études qui ne souffrent pas de grandes contestations et dont les résultats entament un bouleversement dans la manière de penser de ses contemporains, une aubaine à saisir donc. Le jeune Zola est, par exemple, séduit par Taine qui, dans sa tâche de critique, se départ des œillères idéalistes fixées par la tradition pour analyser l'œuvre littéraire. Il voit en Taine « le produit direct de ce poète et de ce mathématicien qui ne font qu'un[128] », quelqu'un qui « aimer[ait] la libre manifestation du génie humain, ses révoltes, ses démences mêmes ; [qui] chercher[ait] la bête dans l'homme et [qui] applaudir[ait] lorsqu'il entendra le cri de la chair [129] ». Mieux, pour Zola, le système analytique de Taine a le mérite de faire ressortir une telle vérité qui a pour conséquence le renversement des écoles :

> Cette théorie pose en principe que les faits intellectuels ne sont que les produits de l'influence sur l'homme de la race, du milieu et du moment. Etant donné un homme, la nation à laquelle il appartient, l'époque et le milieu dans lesquels il vit, on en déduira l'œuvre que produira cet homme. C'est là un simple problème, que l'on résout avec une exactitude mathématique ; […] Il suffit d'avoir les données en nombre nécessaire, n'importe lesquelles, pour obtenir les inconnues à coup sûr. On voit qu'une pareille loi, si elle est juste, est un des plus merveilleux instruments dont on puisse se servir en critique[130].

Cette loi que le critique doit appliquer dans sa recherche de la vérité dans l'œuvre d'art, Zola en fait une forme de méthode d'investigation et une des pièces maîtresses qui donnera à la conception naturaliste du récit une assise théorique consolidée par la verve critique de son principal maître à penser. Ces principes fondamentaux du naturalisme, Zola les posera au fur et à mesure que la logique qu'il s'est définie, et qui consiste à établir progressivement une

[127] *Ibid*.
[128] *Ibid*., p. 80.
[129] *Ibid*.
[130] *Ibid*., p. 83.

ligne directrice pour la création des œuvres du roman, prendra forme. Cette attitude dont il se veut l'initiateur recommande une rupture avec beaucoup de schémas compositionnels jugés désuets car enfermant davantage le lecteur dans une abstraction pure et simple qui bouche les véritables canaux de perception de la réalité de la vie à travers l'imaginaire du monde romanesque.

Nous avons noté que le romanesque accorde une primauté à l'expression des passions, sentiments affectifs qui peuvent s'exercer de différentes manières et sur différents éléments mais dont on juge le mieux la quintessence dans les rapports humains surtout lorsqu'il s'agit pour l'homme et pour la femme d'initier le jeu implicite et/ou explicite de la séduction. Les passions sont un levier incontestable dans la doctrine naturaliste du roman, mais l'intérêt réside dans la visée qui leur est assignée par l'auteur :

> La passion, chez nous, est une crise bête et folle. Nous n'avons plus l'amour tranquille et épais du sang ; ce sont nos nerfs qui aiment et qui se brisent par la tension énorme que leur donne nos fièvres chaudes. Nous vivons trop vite, et pas assez en brutes, quoi qu'on dise. Pour retrouver un pareil état d'esprit, il faut rétrograder jusqu'aux temps les plus fiévreux du mysticisme. Par une logique étrange, la science nous trouble comme la foi a troublé nos pères[131].

Les passions sont omniprésentes dans la vie de l'homme, à travers ses faits et gestes de tous les jours. Pour pouvoir comprendre et expliquer ce phénomène, qui est en lui-même une forme d'énergie nécessaire à l'équilibre et à la survie du sujet humain, il suffit de l'observer en ne s'aidant pas de systèmes restrictifs d'analyse, qu'ils soient religieux, idéalistes, culturels… et de noter au fur et à mesure, toujours selon le vœu de Zola, comment l'homme réagit face aux mécanismes des passions. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : le reproche de la peinture candide des passions humaines dans les autres âges, plutôt dans les formes de conception du roman autres que naturalistes, qui s'empressaient d'étouffer, par l'autorité régulatrice et réductrice de la morale et/ou de la raison, ou par quelque explication, la manifestation excessive de la passion comme moteur des actions humaines. Au siècle classique déjà, il s'agissait d'une éternelle lutte du devoir et de la vertu sur la passion, autre manière, surtout poétique, de ravaler l'homme-passion derrière l'homme-raison, l'homme-vertu. A l'âge des Lumières, c'était surtout une aspiration à la liberté qui dictait une forme de libertinage, non pas que celle-ci répondît à un besoin physique mais plutôt parce que c'était une manière de démontrer que l'homme naît libre et est en plein droit de disposer de ses

[131] *Ibid*., pp. 90-91.

passions comme bon lui semble et encore qu'il y avait le poids de la morale et des convenances d'une société où l'échelon social voyait à sa tête l'aristocratie qui, logiquement, était donc le censeur d'une forme de « bienséance littéraire ». Cette posture de censure morale aura des ramifications jusqu'au XIXe siècle, dans *Les Rougon-Macquart* singulièrement, notamment dans des œuvres comme *Pot-bouille*, son *Excellence Eugène Rougon*, *La Curée*, *La Bête humaine* entre autres romans de la saga. Zola essaiera de se démarquer de ces canevas compositionnels par une logique scientifique non sans prendre conscience de la pleine mesure des mœurs de la société soumise à l'influence réelle du poids des interdits et de la morale. L'invite qu'il fait à l'endroit de ses pairs romanciers a à la fois les allures d'une directive commerciale mais aussi d'une démarche novatrice :

> Peignez la vie toute nue, la vie banale, telle qu'elle est ; analysez-la avec conscience, et vous verrez le public intelligent se pencher sur votre œuvre, pris d'un intérêt poignant. Il nous faut des œuvres de vérité, en cet âge de science. Les conteurs meurent à la peine ; les analystes seront à coup sûr les romanciers de demain[132].

Les romanciers de demain, Zola entend implicitement par là les romanciers naturalistes, seront ceux qui mettront en pratique la méthode expérimentale, telle que pratiquée par Claude Bernard[133] en médecine, dans la conception et dans la réalisation des œuvres romanesques. Calquer la méthode expérimentale dans le roman sur la méthode expérimentale en médecine est désormais l'objectif à atteindre. Et pour convaincre les lecteurs du bien-fondé de cette approche nouvelle, révolutionnaire, l'auteur consacre une large explication de cette méthode expérimentale dans un article du même nom :

> Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuse par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Ce livre d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme arguments irréfutables, à donner des citations qui me seront nécessaires […] Le plus souvent il me suffira de remplacer le mot "médecin" par le mot "romancier", pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique […] Claude Bernard démontre que cette méthode appliquée dans l'étude des corps bruts, dans la chimie et dans la physique, doit l'être également dans l'étude des corps vivants, en physiologie et en médecine . Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de

[132] *Ibid*., p. 92.
[133] Claude Bernard (1813-1878). L'ouvrage qui se rapporte aux écrits de Claude Bernard est *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale,* Paris, Baillière,1865.

> la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le roman expérimental est au bout[134].

Zola se réfugie derrière les recherches du docteur Bernard et essaie de se contenter de cette Bible de science dont les résultats lui semblent irrévocables. Appliquer cette méthode au roman est une manière pour l'auteur de couper court à toute supputation de théorie simpliste ou à toute critique impertinente quant à la manière de faire de cette poétique naturaliste qui entend se démarquer des schèmes consolidés par les auteurs des siècles passés, « ces amuseurs publics » qu'il ne manque pas d'indexer :

> […] La sottise de ces amuseurs publics qui font métier d'invraisemblance. Ils trafiquent de l'erreur et de la duperie. Ils inventent des histoires à dormir debout, et leurs personnages sont des pantins grotesques dont ils tirent maladroitement les ficelles. Ils entassent les inepties, ils font parler les hommes comme des marionnettes, ils s'imaginent que plus ils s'éloigneront de la vie de tous les jours, plus ils monteront dans la curiosité et l'intérêt de la foule. Il leur faut des fables absurdes, des événements monstrueux, et ils ne se doutent même pas que le premier homme venu qui les coudoie dans la rue est mille fois plus intéressant à étudier que leurs pantins de convention[135].

Il va sans dire que Zola indexe par cette position une forme de « romanesque nuisible ». Un topique qu'il n'apprécie guère. La couleur, ou plutôt l'approche naturaliste est ainsi annoncée par le biais de cette critique acerbe qui sonne comme une mise en garde contre ces auteurs-faiseurs-de-rêves qui endorment les lecteurs dans l'innocence et la puérilité à l'image d'une de leurs victimes, Marie Pichon, dans *Pot-Bouille*, qui refuse de lire Balzac pour la simple et bonne raison qu'elle le trouve trop réel. Car Marie Pichon s'est candidement nourrie de livres plus simples et moins crus. Elle voit dans les romans de Balzac qu'Octave lui prête une vérité plus proche de la vie que ne le sont les illusions des livres auxquels elle s'était habituée à lire. Cette approche permet à Zola de tourner en ridicule les convenances bourgeoises sur l'éducation, la lecture et la religion qui passent sous la plume de l'auteur comme inefficaces et ne pouvant guère calmer les pulsions naturelles de cette catégorie sociale. En est ainsi illustratif le comportement de Marie Pichon qui cède facilement à l'adultère face à Octave qui ne s'y attendait guère. A travers l'attitude de Marie, Zola dresse la psychologie du

[134] Emile Zola. *Le roman expérimental*. Paris : Charpentier, 1890.
[135] Henri Mitterand. *Emile Zola. Ecrits sur le Roman*, *op. cit.*, p. 92.

personnage nourri avec une littérature qui développe « les nerfs sensibles de jeune fille[136] », éduqué dans la totale ignorance de son environnement immédiat et qui, pour meubler son existence, se réfugie derrière les livres. Ce qui permet à l'auteur de critiquer le « romanesque » menteur et nuisible de certains auteurs, et dans ce cas présent, c'est George Sand qui passe au pilori. De fait, Zola tranche, par la voix de son personnage, sa position sur le « romanesque » puéril de certains de ses contemporains voire de ses devanciers du fait que Marie est habituée à lire des romans où la réalité est sacrifiée en faveurs d'aventures imaginaires, trop innocentes. Elle ne peut donc accepter de la part d'Octave un roman de Balzac :

> Tenez, je vous rapporte votre Balzac, je n'ai pas pu le finir… C'est trop triste, il n'a que des choses désagréables à vous dire, ce monsieur-là !
>
> Elle lui demanda des histoires où il y eût beaucoup d'amour, avec des aventures et des voyages dans des pays étrangers[137].

La posture est saisissante entre le besoin qu'éprouve la jeune dame de fuir Balzac et son envie de se réfugier derrière un imaginaire exotique qui appelle un ailleurs pittoresque, loin de la réalité. Cet état de fait est d'autant plus conforté par l'auteur qu'il fait à nouveau dire à son personnage « Vous me fourrez encore un Balzac, reprit-elle en regardant les livres qu'il lui prêtait de nouveau. Non reprenez-le… ça ressemble trop à la vie[138]. ». Zola fait ainsi une nette distinction entre les résultats des lectures romantiques du roman et celles réalistes. Ce contraste apparaît nettement dans les situations qu'il met en œuvre et qui font que les acteurs du récit sont confrontés à des périodes difficiles de leur existence où ils éprouvent le besoin d'un ailleurs plus clément, dût-il être fictif. C'est dans cette posture que semble se trouver Duveyrier, personnage de *Pot-Bouille*, qui entretient une maîtresse dont il est éperdument amoureux. Et quand il se fait rejeter par celle-ci, il éprouve le besoin de vivre une existence plus candide, de fuir sa dure réalité de répudié tout simplement :

> Puis, derrière le corps [corps de M. Josserand, personnage du roman qui vient de mourir], il avait l'idée brusque de se tuer au cimetière : il s'en irait au fond, se cacherait derrière une tombe ; cela flattait son goût du romanesque, le besoin d'un idéal tendre et romantique, qui désolait son existence, sous la rigidité bourgeoise de son attitude[139].

---

[136] Emile Zola. Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, 1867.
[137] Emile Zola. *Pot-Bouille*. Paris : Nouvelle Librairie de France, 1999, p. 224.
[138] *Ibid*., p. 225.
[139] *Ibid*., p. 377.

L'idéal romantique est ici fortement détaché de la réalité face à laquelle le personnage de Duveyrier éprouve le besoin de changer d'horizon, de quitter le réel pour s'emmurer dans un univers moins agité, moins violent et qui correspond moins aux tourments passionnels qui s'abattent sur sa personne. L'univers romanesque auquel Zola fait allusion est proche, voire est le même que celui développé des siècles durant sur l'éthos « romanesque » au sens générique comme vecteur de propension de rêves innocent et fantaisiste. Cette dichotomie conceptuelle entre univers romanesque-romantique et univers romanesque-réaliste/naturaliste est d'autant plus persistante que l'auteur de *Pot-Bouille* fait tenir, au milieu de gens emportés par leurs passions, un discours lucide et de hauteur au docteur Juillerat en discussion avec l'abbé Mauduit[140] (on remarquera ici l'onomastique du nom de l'abbé qui résonne comme une forme de malédiction : entre Mauduit et « maudit », la résonance est forte) :

> Ils [les deux personnages] se lâchaient sur les femmes, les unes qu'une éducation de poupée corrompait ou abêtissait, les autres dont une névrose héréditaire pervertissait les sentiments et les passions, toutes tombant salement, sottement, sans envie comme plaisir, d'ailleurs, il ne se montrait pas plus tendre pour les hommes, des gaillards qui achevaient de gâcher l'existence, derrière l'hypocrisie de leur belle tenue ; et dans son emportement de jacobin, sonnait le glas entêté d'une classe, la décomposition et l'écroulement de la bourgeoisie, dont les éclats pourris craquaient d'eux-mêmes[141].

Le constat est clair entre ces deux représentations qui emmurent les personnages dans des attitudes fort différentes, dans deux milieux psychiques : celui de la réalité et celui des rêves et il vient en outre signifier la répulsion que le « romanesque », avec tout son cortège de leurres, inspire au naturalisme. Mais Zola ne s'arrête pas en si bon chemin pour se démarquer ou essayer de se démarquer au mieux de cette catégorie de représentation, il va en effet plus loin dans ses analyses critiques.

---

[140] On note ici un rapprochement qui existe et qui apparaît sous forme de leitmotiv dans les *Rougon-Macquart* entre le personnage du docteur et celui de l'abbé ou du prêtre. Zola les oppose souvent dans un discours scientifique différent de celui théologique ou religieux (*Pot-Bouille*, *La faute de l'abbé Mouret*, *Le docteur Pascal*, *La Conquête de Plassans*…) Ici, Zola décrit le rapprochement des deux personnages : « 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 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 filles. » *Ibid*., p. 384.

[141] *Ibid*., p. 384.

I.I.3.2. Une nouvelle donne

Zola innove en attribuant à l'analyse de l'homme une donnée à laquelle il pense que ses prédécesseurs n'ont pas accordé l'importance qu'elle devait avoir dans l'architecture du roman, à savoir l'étude du milieu qui, jointe à l'analyse du sujet humain, restitue à ce dernier toute sa quintessence d'animal social et permet de mieux le situer dans la sphère qui l'englobe, son milieu physique. Et en ce sens, il se veut pur dépositaire de la méthode expérimentale :

> Il me paraît inutile d'entrer dans les explications et les raisonnements compliqués de Claude Bernard. J'ai dit qu'il insistait sur l'existence d'un milieu intérieur chez l'être vivant. « Dans l'expérimentation sur les corps bruts, dit-il, il n'y a à tenir compte que d'un seul milieu, c'est le milieu cosmique extérieur ; tandis que chez les êtres vivants élevés, il y a au moins deux milieux à considérer : le milieu extérieur ou extra-organique, et le milieu intérieur ou intra-organique. La complexité due à l'existence d'un milieu organique intérieur est la seule raison des grandes difficultés que nous rencontrons dans la détermination expérimentale des phénomènes de la vie et dans l'application des moyens capables de la modifier ». Et il part de là pour établir qu'il y a des lois fixes pour les éléments chimiques qui baignent dans le milieu extérieur. Dès lors, on peut expérimenter sur l'être vivant comme sur le corps brut ; il s'agit seulement de se mettre dans les conditions voulues[142].

Dès l'instant où Zola semble accepter la démonstration bernardienne de deux milieux, extra-organique et intra-organique, qui déterminent les êtres vivants élevés, parmi lesquels l'homme, il dresse explicitement un parallèle avec l'environnement vital de l'humain qui, dans ses faits et gestes, reconnaît la conjointe emprise d'un mécanisme psychique et physique à l'influence duquel il ne peut se soustraire. Néanmoins la touche de Zola semble plus nuancée lorsqu'il aborde le sujet humain du fait qu'il essaie de faire apparaître l'interférence et l'inter-réactivité de ces deux milieux dans la manière de faire de ses personnages.

Il faut cependant comprendre que Zola donne un axiome de taille à l'expression du milieu psychique dans les *Rougon-Macquart*, puisqu'il lui additionne comme autre cause dans les traits comportementaux de ses personnages le postulat de l'hérédité de ces derniers. En effet, la lignée des Rougon-Macquart traîne un lourd héritage, un passif psychique causé par le détraquement mental et progressif d'Adélaïde Fouque, punie pour avoir donné libre cours à l'expression d'une intensité passionnelle démesurée. Elle paiera cet écart de comportement

[142] Emile Zola. *Le roman expérimental*, éd. cit.

tout au long de son existence et en verra les conséquences dans toute sa lignée[143]. Une faute commise qui a l'apparence d'un péché originel est ainsi annoncée. Sauf que les motivations de Zola n'épousent nullement un modèle calqué sur le récit biblique qui fait que l'homme est sur terre pour racheter la part de péché commise par Adam et Eve. Chez les Rougon-Macquart, nous le verrons, cela ne semble pas être le cas, car le salut demandé par les membres de cette famille ne semble pas trouver un écho décisif auprès d'une force supérieure en mesure de l'accorder.

En outre, dans un autre registre, il est important de remarquer que les passions ne jouissent pas chez Zola de cette exemplification positive propre aux schèmes typiques du romanesque en tant que substrat uniquement affectif. Chez les Rougon-Macquart, comme nous entendons le démontrer, les passions sont une énergie nuisible et qui n'est nullement contrôlée par le sujet en proie à leur puissance destructrice. Elles conditionnent l'existence de celui-ci. Aussi sont-elles exemplifiées dans le roman naturaliste par une manifestation toute particulière. Elles jouissent d'un traitement à part entière qui fait que Claude Lantier, par exemple, personnage principal de *L'Œuvre*, est totalement prisonnier de sa passion de l'œuvre d'art amenée à un perfectionnisme jamais égalé. Ce qui contraste avec sa condition d'artiste mécontent de son travail, qui aspire en contrecoup de son échec à la négation totale de son être par le suicide. Il convient, par cette remarque, de préciser que la passion dans les *Rougon-Macquart* n'est pas exclusivement un sentiment limité aux rapports entre les hommes. Son objet peut avoir un caractère anthropomorphique comme cette autre passion qui unit Aristide Macquart à l'argent dans *La Curée* ou celle qui fait que Pierre Rougon et Félicité sont épris du pouvoir, pris ici comme passion démesurée de trôner au-dessus de Plassans dans *La Fortune des Rougon*, ou encore celle-là qui fait que Jacques Lantier, dans *La Bête humaine*, chérit (au propre comme au figuré) sa locomotive, la Lison, au point de préférer sa compagnie à celle des femmes et de rattacher par conséquent son existence à sa survie. Et les exemples foisonnent ainsi dans cette histoire naturelle et sociale, sous le Second Empire, des Rougon-Macquart.

D'un autre côté, il est aussi important de remarquer que la réalité de la vie acquiert un degré plus ou moins élevé dans les *Rougon-Macquart* selon que la narration a pour cadre le

[143] Il faut signifier ici qu'Adelaïde Fouque a eu, dans son cas, la malchance de vivre assez longtemps pour voir défiler toute sa descendance (fils, petits-fils et arrières-petits-fils) et de constater, à l'image du Docteur Pascal, toutes les répercutions de sa démence et des châtiments de son péché sur les membres de sa famille. On notera qu'elle est présente dans *La Fortune des Rougon*, premier roman de la saga, et qu'elle est aussi présente dans *Le Docteur Pascal*, vingtième et dernier roman du cycle.

monde des bourgeois ou celui des ouvriers, des ivrognes, du bas peuple plus précisément. L'auteur essaie de démontrer que le mal se trouve dans toutes les composantes de la société. Néanmoins, on note que cette démonstration acquiert des degrés extrêmes lorsqu'il s'agit de représenter le vice localisable dans le bas peuple, chez les gens qui occupent le bas de l'échelon social. Là, surtout, apparaît la primauté du milieu physique sur les personnages et l'importance qui lui est accordée dans la théorie naturaliste du roman. Zola affirmait déjà, dans « le roman expérimental », la part belle qui serait faite au milieu social dans les romans naturalistes, non pas pour répondre au besoin d'agrémenter l'espace du récit en endroits pittoresques ou mirifiques, mais plutôt dans le dessein de saisir la relative complexité de l'esprit humain qui dépend en grande partie du conditionnement dans lequel son environnement immédiat le met :

> L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, les romanciers [naturalistes], ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société. Pour le physiologiste, le milieu extérieur et le milieu intérieur sont purement chimiques ou physiques, ce qui lui permet d'en trouver les lois aisément. Nous n'en sommes pas à pouvoir prouver que le milieu social n'est, lui aussi, que chimique et physique. Il l'est à coup sûr, ou plutôt il est le produit variable d'un groupe d'êtres vivants, qui, eux, sont absolument soumis aux lois physiques et chimiques qui régissent aussi bien les corps vivants que les corps bruts[144].

Zola dresse ici un constat scientifique, avec l'aide de la méthode expérimentale de Claude Bernard bien évidemment, mais il a la prudence de ne pas accorder au milieu un déterminisme quasi exclusif sur le sujet humain, en d'autres termes, il juge que la science, à son stade actuel, ne détermine pas selon quel degré d'influence l'on pourrait noter les réactions du milieu physique sur le psychisme de l'homme. Néanmoins, il demeure persuadé, et à juste raison, que le milieu naturel de l'individu influe d'une manière ou d'une autre sur ses faits et gestes. En dehors de l'hérédité, qui est un principe fondateur de la saga des *Rougon-Macquart*, on pourrait mettre sur le même pied le déterminisme du milieu physique et l'interaction que celui-ci exerce en commun accord avec l'individu qu'il englobe en son sein comme principe directeur de la conception zolienne du roman :

> Dès lors, nous verrons qu'on peut agir sur le milieu social, en agissant sur les phénomènes dont on se sera rendu maître chez l'homme. Et c'est ce qui constitue le roman expérimental :

[144] *Le roman expérimental*, éd. cit.

> posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. Ainsi donc, nous nous appuyons sur la physiologie, nous prenons l'homme isolé des mains des physiologistes, pour continuer la solution du problème et résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société[145].

Ce principe posé, il importe de le traduire dans la fiction par le procédé stylistique des descriptions qui sont foison dans les *Rougon-Macquart* et dont nous venons d'analyser l'une des causes essentielles. Zola pose en effet ce postulat du déterminisme du milieu comme un maillon incontournable dans la logique du récit dont la finalité est de présenter un personnage ainsi que son environnement et, partant de là d'expliquer ses faits et gestes. C'est ainsi que dans *La Curée*, l'on comprend que le jardin qui voit Maxime et Renée goûter aux délices de l'adultère incestueux prend tour à tour des formes et des saveurs différentes qui viennent démontrer la gravité de l'acte. Zola précise dans son article « De la description » le rôle déterminant du milieu physique dans la compréhension des personnages des romanciers naturalistes :

> Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes dans le contrecoup du milieu[146].

Le « contrecoup du milieu » jouit ainsi d'un traitement égal à celui de l'homme dans la poétique naturaliste du récit. Il vient par conséquent élever le degré de la représentation et du comportement des personnages selon que ces derniers sont issus du bas peuple ou qu'ils sont localisables dans les milieux plus nantis (aristocratique ou bourgeois). Et c'est à partir de cette détermination sociale que le personnage est plus facile à représenter par l'auteur et plus facile à comprendre par le lecteur. Zola convenait de ce phénomène dans sa préface des « *Frères Zemganno* » des Goncourt :

> Une autre remarque de M. de Goncourt m'a beaucoup frappé. Il explique comment un homme du peuple est plus facile à étudier et à peindre qu'un gentil-homme [sic]. Cela est

[145] *Ibid*.
[146] Henri Mitterand. *Emile Zola. Ecrits sur le Roman, op. cit.*, p. 275.

> très juste. L'homme du peuple se livre tout de suite, tandis que le monsieur bien éduqué se cache sous le masque épais de l'éducation. Puis, on peut marquer l'homme du peuple d'un trait plus fort ; cela est amusant comme métier, on obtient des silhouettes vigoureuses, de violentes oppositions de noir et de blanc[147].

L'aspect extrême dans la représentation des personnages, dans leur déviance et dans leurs vices peut trouver ici une explication logique d'autant plus que les critiques les plus acerbes auxquelles Zola a fait face dans les *Rougon-Macquart* et même bien avant cela, par l'entremise de *Thérèse Raquin*[148], ont pris naissance après la publication de romans qui portaient essentiellement sur le peuple, à savoir *L'Assommoir*, *La Terre*, *La Bête humaine* entre autres. Cette littérature de caniveaux, « littérature putride » dont il se défendait et sur laquelle il a tenté de s'expliquer pour défendre *Thérèse Raquin*, par exemple, traitait spécifiquement du bas peuple. Par là, le naturalisme romanesque de Zola rejoint paradoxalement les schèmes de la représentation romanesque des courants antérieurs du roman qui faisaient une nette distinction entre la localisation du mal selon que l'on soit issu des niveaux les plus favorisés de l'échelon social ou qu'on soit tout simplement le produit d'une éducation qui prend source dans la misère paysanne ou citadine de ces personnes qui souffrent de la pauvreté dans cette France du Second Empire. Il est vrai que *Les Rougon-Macquart* représente les démembrements d'une famille qui porte le mal dans ses origines et qui ne s'en défera pas, puisque la logique de la pénitence, de l'expiation, du rachat semble être écartée par l'auteur, mais il est tout aussi troublant de constater cette discrimination dans la représentation de ce que nous appellerons le « romanesque noir » dans les couches les plus démunies de cette famille, partant, de la société, étant donné qu'à travers *les Rougon-Macquart*, c'est toute la société qui est mise en allégorie.

Il conviendra dès lors de nous étendre plus en détails sur le choix de l'auteur quant à cette représentation du bas peuple et à son penchant pour le mal lorsqu'il s'agit d'évoquer la forme de vie que mène celui-ci. C'est cette tendance dans la représentation qui nous amène à distinguer deux formes dans la manifestation des figures du « romanesque » dans la poétique naturaliste du récit, étant entendu, bien sûr, que nous aurons à expliciter le comportement de

---

[147] Henri Mitterand. *E.Z.E.R.*, p. 237.

[148]Zola se défendait de l'accueil qu'avait reçu Thérèse Raquin de la part de la critique littéraire : « La critique a accueilli ce livre d'une voix brutale et indignée. Certains gens vertueux, dans des journaux non moins vertueux, ont fait une grimace de dégoût, en le prenant avec des pincettes pour le jeter au feu. Les petites feuilles littéraires elles-mêmes, ces petites feuilles qui donnent chaque soir la gazette des alcôves et des cabinets particuliers, se sont bouché le nez en parlant d'ordure et de puanteur ». *Thérèse Raquin*. Préface de la deuxième édition, 1867.

l'auteur par rapport même à la catégorie du romanesque[149]. A côté d'un romanesque blanc, que nous observerons essentiellement dans les *Rougon-Macquart* à travers ces romans du cycle qui s'inscrivent en faux contre les préceptes compositionnels dégagés par l'auteur et qui, à la lecture, évoquent en nous des histoires à l'eau de rose telles *La Faute de l'abbé Mouret*, *Le Rêve*, *Une page d'amour*, il y a un romanesque noir qui prend toute son expression dans les romans qui viennent confirmer partiellement ou en grande majorité la part de vérité analytique voulue par Zola dans sa poétique du roman. Et c'est à partir de ces deux aspects essentiels de la catégorie du romanesque que ressort une axiologisation de la notion à travers des lieux communs qui lui sont propres et qui ressurgissent tout au long des vingt romans qui composent L*es Rougon-Macquart*.

[149] Nous aurons à aborder cette question dans notre troisième partie intitulée « Le romanesque entre consonance et dissonance ».

Chapitre II : AXIOLOGISATION DU ROMANESQUE

Nous référons, dans une première phase, à l'acception du romanesque au sens thématique, tel qu'entendu par Jean-Marie Schaeffer et qui, en d'autres termes, correspondrait à un « éthos spécifique lié à des structures narratives très particulières[150] ». Pour être plus précis, il s'agit de la manifestation de la notion de romanesque qui le détache singulièrement dans le récit naturaliste et lui octroie une visibilité perceptible. Cette perception s'effectue à travers un « filon » présentant des aspects autonomes en dehors même de l'univers fictionnel du récit et dont on note les élargissements dans les faits de la vie de tous les jours. Autrement dit, le romanesque assure à lui seul une autonomie et une survie en dehors du cadre du roman. Ce filon romanesque laisse transparaître, particulièrement, dans son contenu des éléments représentatifs des sentiments humains. Car, comme nous le savons, l'homme est un animal social qui ne tire sa condition d'être particulier que de la relation qu'il entretient avec ses semblables. De cette relation sociale ressort un ensemble de comportements typiques et qui se détachent du train-train, de la routine habituelle. Car le moment romanesque n'occupe pas la vie dans sa durée, dans son entièreté, il est en effet de l'ordre du fragment[151]. C'est, en réalité, le résultat d'un processus de séduction, où les personnes concernées se lancent dans un jeu passionnel et qui sollicite en définitive la réalisation d'un désir contenu par les acteurs. C'est à partir des règles (établies ou non, connues ou pas de la part de ces derniers) de ce jeu de séduction qu'apparaissent les schèmes propres à la catégorie du romanesque. Ces caractéristiques ne sont pas l'exclusivité de l'univers fictif du roman, elles résonnent dans les faits et gestes des hommes de la vie réelle. En revanche, là où le romanesque pose problème lorsqu'il est intégré dans la fiction, c'est dans sa propension à s'écarter davantage, par une idéalisation excessive ou par un assombrissement, une néantisation démesurée, de ces mêmes schèmes qui font sa singularité dans le dessein feint ou affirmé de représenter la vie réelle. Dans l'œuvre d'Emile Zola, nous partons à la recherche de ces mêmes topiques propres à la catégorie du romanesque et qui définissent une axiologisation propre à la poétique des œuvres de Zola. Mais il faut d'emblée signifier qu'ils se présentent sous deux formes d'exemplification, une positive (ou blanche) et une autre négative (ou noire).

---

[150] Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 3.

[151] Voir à cet effet Ange Caroline. Le fragment comme forme texte : à propos de Fragments d'un discours amoureux. In: *Communication et langages*. N°152, 2007. pp. 23-34.
doi : 10.3406/colan.2007.4653
url : /web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_2007_num_152_1_4653
Consulté le 26 janvier 2015.

Michel Serres[152] a raison de noter une opposition, non pas romanesque, mais sur les personnages lorsqu'il remarque :

> Le blanc triomphal va laisser la place au deuil virginal. De la blancheur des rois à la blancheur des morts. Or donc, je l'ai dit, deux groupes de femmes. Celui des triomphantes, femmes blanches que la vie ne corrompt ni ne souille. La vierge courage et la veuve courage. Ou la femme est blanche ou elle blanchit. L'autre groupe est des blanchisseuses. Celles qui lavent les péchés du monde, qui ont affaire au noir. A la mélancolie de Lazare au linge des familles, à l'ordure du ruisseau, à la poussière de l'autel. Savoir aux crimes de Pierre et de Félicité, à ceux de Lisa, de Maxime et d'Eugène, aux sanglantes atrocités des Rougon, des Macquart, la tâche héréditaire, le rouge et le noir. Les blanchisseuses sont tombées dans le mal du monde. Elles ont chu de haut, elles combattent dans la nuit. Cassées, fêlées, salies. Elles boitent, leurs pieds ne sont plus stables dans le chemin droit. Mieux, si elles lavent et nettoient, c'est que la blancheur est perdue, sans purification possible. Rien n'est plus blanc, rien ne sera plus jamais blanc. Mieux vaut alors sortir du monde, par le chemin de la légende ou du rêve. La mort comme avenir de l'illusion. Or donc, et de nouveau, le blanc couleur et non-couleur est l'emblème d'un équilibre. Du tout et du rien, de l'être et du néant, de l'un et du multiple exaspérés au minimum et maximum, du triomphe vital et de l'angoisse mortifère. Si la tache, irrémédiablement, a souillé le blanc, c'est que l'équilibre est perdu. Cet équilibre rare et miraculeux, cette identité des contraires limites, la station sur le col[153]…

Michel Serres dégage ici nettement les significations propres, dans *Les Rougon-Macquart*, aux couleurs blanche et noire. La blancheur symbolise la pureté du personnage de la vierge qui est enfermée dans une innocence religieuse, candide ou de la femme pieuse qui répand le bien autour d'elle et à travers surtout le couple qu'elle forme avec son homme (Albine et Serge dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Angélique et Félicien dans *Le Rêve*, Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon* ; couple opposable à *Félicité et Pierre Rougon* dans le même roman et dans *La Conquête de Plassans*, Gervaise et Goujet, par contre Gervaise est corrompue par Lantier dans *L'Assommoir*, Mme Rougon et Rougon dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Mme Hédouin / Denise et Octave dans *Pot-bouille* et *Aux Bonheur des dames*) et qui s'engage à faire le bien autour d'elle. La couleur noire et/ou rouge (il faut noter qu'en des endroits les allusions liées à ces deux couleurs se confondent) fait appel au romanesque noir avec la résurgence de femmes qui détruisent la vie des hommes qu'elles tiennent sous leur coupe. Dans *Les Rougon-Macquart* on en note des exemples à foison :

[152] Michel Serres, *Feux et Signaux de brume, Zola*, Paris : Editions Bernard Grasset et Fasquelles, 1975.
[153] *Ibid*., pp. 223-225.

Nana et tous les hommes qui la poursuivent dans *Nana*, Séverine et Roubaud / Jacques dans *La Bête humaine*, Renée et Maxime dans *La Curée*…

L'exemplification positive liée au romanesque dans les *Rougon-Macquart* fera l'objet de notre chapitre intitulé « le romanesque blanc » et celle négative recevra par contre l'intitulé de « romanesque noir ». De l'analyse de ces deux vecteurs du romanesque dans l'œuvre de Zola émergera un ensemble de lieux communs propres à cette catégorie autonome qui sait aussi se mouvoir en dehors de l'univers romanesque et garder par conséquent toutes ses marques identitaires.

I.II.1. Le romanesque blanc

Dans l'univers du roman, comme dans la réalité, les relations qui unissent les êtres humains constituent généralement le fondement du récit. C'est par l'entremise de ces rapports sociaux que l'histoire du récit prend forme et qu'elle s'élargit au fil des pages. L'amour a été omniprésent dans l'existence de l'homme sur terre, d'un point de vue religieux, on peut le dater de l'existence d'Adam et d'Eve, il est aussi évident qu'il a joui d'une exemplification, le plus souvent positive, de la part de la littérature, celle-ci voyant en celui-là une source thématique inépuisable. De l'antiquité gréco-romaine à notre époque contemporaine, en passant par le Moyen Âge, le siècle classique ou les Lumières, il n'est pas un auteur qui ne se soit servi du thème prolifique de l'amour et qui n'ait essayé d'en faire un chef-d'œuvre. Le conte quasi mythifié de la pauvre Cendrillon et de son fameux prince charmant a été une histoire qui a survécu aux siècles et qui a réussi à garder toute sa symbolique auprès des jeunes gens, d'un autre côté, dans la réalité, les plus grands noms de la littérature de toutes les époques et de toutes les nationalités se sont essayés à traduire le mythe de l'amour dans leurs œuvres. Si Ronsard, à la Renaissance, a eu le talent qui lui a valu d'être surnommé le poète de l'amour, il n'en demeure pas moins que ce titre de renom ne s'est pas arrêté à lui. Le roman s'est bien évidemment prêté à cet engagement des auteurs, cet empressement plutôt, pour le thème inépuisable de l'amour. L'amour prend en réalité ce ton que nous lui connaissons dans le jeu des passions, des sentiments qui unissent un homme et une femme – ce jeu ancré chez toutes les espèces vivantes et dont on ne saisit la véritable signification et les contours interminables formés d'intrigues que lorsque l'on prend la peine d'observer deux êtres humains qui s'y livrent. De cet échange relationnel, découlent par conséquent des faits naturels que l'œil averti du romancier distingue et traduit dans son récit par cette tourmente

que constituent les passions humaines. Ces passions sont en réalité le moteur de l'existence puisqu'elles sous-tendent les actions des uns vis-à-vis des autres et sont les causes des ambitions personnelles. Toutefois, il faut noter qu'elles sont le plus souvent liées aux tourments des relations amoureuses, à leur caractère versatile qui fait que les émotions changent au gré des circonstances et qu'un fait anodin, à première analyse, peut métamorphoser la vie de plusieurs personnes.

Au XIXe siècle, le thème de l'amour a bénéficié d'une remarquable exploitation, notamment de la part du courant romantique. Dans l'univers romanesque de Zola, des *Rougon-Macquart* particulièrement, la représentation des passions est omniprésente. Ce fait est dû à plusieurs causes. Déjà la poétique naturaliste du roman fait de l'intériorité des personnages un élément incontournable dans le récit hétérodiégétique, une des exigences de la doctrine naturaliste, ensuite, elle suppose que l'homme est d'abord déterminé par ses émotions, même s'il ne maîtrise pas toujours le mécanisme de son comportement ; ce qui introduit le volet de la psychologie qui a une part importante chez le personnage naturaliste, volet qui du reste est le legs héréditaire issu de l'ascendance. Aussi nous intéresserons-nous dans les points suivants à l'importance que Zola a accordée dans son œuvre à l'amour et aux passions et, il s'agit le plus souvent, dès l'évocation de celles-ci, de s'interroger sur leurs causes mais aussi sur leurs manifestations d'autant plus que leur expression est le lieu de la démesure, des excès. C'est donc naturellement que nous aborderons, dans une deuxième phase, l'étude des passions et de leurs extrêmes. Cette approche nous permettra, dans une dernière étape, de lever le lien équivoque et qui transparaît dans les *Rougon-Macquart*, liant l'auteur à l'image qu'il n'a de cesse de représenter et qui se trouve être celle relative au corps humain, celui de la figure féminine singulièrement avec une fascination pour le personnage de la jeune vierge.

Les contours de l'œuvre de Zola ont été dessinés dans la relation qu'il en a faite dans ses nombreux écrits (notes[154] sur la nature générale de l'œuvre, des *Rougon-Macquart*, critiques sur les formes de la représentation du roman qui lui sont antérieures, positions idéologiques sur la conception et la finalité qu'il assigne à une œuvre d'art) et qui concernent généralement sa position face aux autres genres littéraires. De ces notes et commentaires apparaît une constante de Zola qui se traduit par une nette rupture d'avec la position des

[154] Il faut noter que Zola s'est largement documenté sur les études de Charles Letourneau notamment sur son ouvrage *Physiologie des passions* (Paris, Germer-Baillière, 1868) et qu'il en a tiré de nombreux extraits dans ses *Notes Préparatoires aux Rougon-Macquart* (cf. Colette Becker, Emile Zola. *La fabrique des Rougon-Macquart*, Paris : Honoré Champion, 2003.)

romantiques quant au traitement qu'ils font des passions amoureuses dans leurs œuvres. Il leur reproche en effet une attitude trop complaisante dans la représentation de la force des passions comme primat sur la volonté humaine ; attitude qu'il juge trop décalée de la vérité pour être, à l'image d'une œuvre d'art, un parfait élément qui reproduit la réalité dans sa banalité. Néanmoins, il faut reconnaître qu'entre l'intention de coucher sur papier une poétique, la démarche à suivre dans la composition de l'œuvre d'art, et l'action de concevoir cette même œuvre, l'acte scripturaire dans le cas de la rédaction du roman, il y a un mécanisme très subtil qui peut tromper les critiques les plus avertis. Henri Mitterand[155] analyse le mécanisme distinctif qui a cours dans l'énoncé du discours préfacier et/ou poétique, et le récit qui est conçu comme étant la matérialisation de ce qui a été annoncé dans la préface de l'auteur :

> Balzac confie à son lecteur : « L'idée première de *La Comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve. » Et Zola, superbement : « Donc il faut que je présente moi-même mon œuvre à mes juges. » La première personne est ici explicite, grammaticalement marquée. Peu importe qu'elle s'exprime par *je* ou par un *nous* qui n'est que le déguisement, la pose de modestie d'un *je*, ou encore par une troisième personne postiche, renvoyant nommément à l'auteur ou à un de ses substituts […] Remarquons que l'étude de ces relations de personne est un premier pas, un premier relais obligé vers la sociocritique. Le triangle constitué par je, tu, il est déjà socialisé, à plus forte raison lorsque le discours met en communication, à travers ces personnes, des personnages ou des rôles, comme ceux de l'écrivain, du lecteur de romans, de l'éditeur ou du critique. Il existe bien une population particulière de la préface, et cette population-là est en prise directe sur la formation et la transmission de l'idéologie[156].

C'est dans cette même logique que nous tenterons de comprendre ces efflorescences des *Rougon-Macquart* qui, essentiellement, sont aux antipodes de la rigueur compositionnelle et du souci du réel que revendiquent Zola.

A lire en effet *La Faute de l'abbé Mouret*, *Une page d'amour*, *Le Rêve*, on se pose la question de savoir si l'on est réellement dans la même logique compositionnelle qui a produit *La Fortune des Rougon*, *La Curée*, *Germinal*, *L'Assommoir* ou *La Bête humaine* et ceci nonobstant le fait que ces romans soient produits à des périodes différentes. Les premières œuvres citées traduisent une forte immersion dans le registre sentimental, identique à celui des romans de la veine du romantisme avec une forte imprégnation dans le champ de l'excès

[155]*Le discours du roman*, Paris : P.U.F., 1980.
[156]*Ibid.*, p. 21-34.

de la représentation des personnages, rejoignant ainsi une des exemplifications propres au romanesque que le critique Andréas Pfersmann relève dans les significations que *Le Vocabulaire d'Esthétique*[157] a répertoriées pour la catégorie du romanesque.

Ces caractéristiques du romanesque[158] donneront une assise à notre approche des romans zoliens porteurs des germes du romanesque blanc.

Le romanesque blanc, il faut y revenir, se matérialise dans les *Rougon-Macquar*t par la prédominance du *topic* chevaleresque dans l'expression et l'affirmation des sentiments des personnages en proie aux tourments passionnels qu'ils ont du mal à exprimer ou à satisfaire, étant contraints aux règles du jeu de séduction qui prend forme lorsque les sentiments amoureux se manifestent. D'une manière générale, les romans du cycle des *Rougon-Macquart* dans lesquels nous localisons les « êthê » de cette sous-catégorie du romanesque sont du début à la fin de l'histoire du récit le reflet d'une réalité fictionnelle presque onirique, plus proche du récit rapporté d'un rêve. A cet égard, nous retenons dans les *Rougon-Macquart* : *La Faute de l'abbé Mouret*, *Une page d'amour* et *Le Rêve* comme illustratifs du romanesque blanc. Toutefois, cette énumération n'isole en rien le fait que le romanesque, d'une manière générale, et le romanesque blanc plus particulièrement, assume lui aussi une autonomie régulière dans le champ de la fiction, se manifestant d'ailleurs dans les romans les plus noirs de la saga de l'œuvre zolienne, car avant d'être une manière de représenter, le romanesque est avant tout une manière de vivre, comme le justifie avec raison Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il remarque que « le romanesque désigne des propriétés exemplifiées par des récits et non pas le genre narratif qui les exemplifie[159] ». Cette remarque est aussi valable pour le romanesque blanc.

---

[157] On les rappelle ici : « 1) la prédominance de l'affectif ; l'intensité et la noblesse des sentiments ; le grand rôle de l'amour, mais aussi de l'amitié, et de quelques autres attachés à un idéal ; 2) la densité des événements, et la mise entre parenthèse du répétitif et du quotidien ; 3) la fréquence des extrêmes et des purs (le très beau et le très laid, le sublime et l'infâme) par rapport au mixte et au neutre. ». Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Puf (Grands dictionnaires), 1990, p. 1245. Cité par Andréas Pfersmann. art. cit.

[158] A noter ici que Pfersmann n'approuve pas totalement la délimitation des caractéristiques de la catégorie du romanesque faite par J.-M. Schaeffer : « Ces traits sont pertinents dans le cadre d'une définition essentialiste du romanesque, mais il n'est pas certain qu'il s'agisse de constantes historiques. Du moins certains traits ont-ils été privilégiés à tel ou tel moment dans les définitions, souvent partisanes, de romanesque, *romanzesco*, *novelesco*, *romanesk* ou *ramanhaft*, formulées par les acteurs du champ littéraire. C'est pourquoi on aimerait adopter ici une perspective différente et entreprendre un vagabondage historique-sémantique pour mieux comprendre l'émergence de romanesque, en tant que catégorie littéraire autonome, susceptible aussi bien d'être appliquée au théâtre que de permettre le découpage, à l'intérieur de la prose narrative, d'un "roman romanesque". Il s'agit donc de réfléchir moins de façon générale sur le romanesque, que d'en interroger certaines figures lorsque le terme lui-même apparaît de façon explicite. » *art. cit.*

[159] art. cit.

Vecteur des excès dans la représentation des sentiments et des traits de comportement des personnages, le topique romanesque érige l'exagération à un niveau élevé dans les schèmes identitaires qui le distinguent, ce qui est compréhensible puisque le roman, qui s'inspire du réel, essaie à chaque fois que besoin se fait sentir de reproduire dans son champ les modèles ou contre-modèles de la réalité. Paradoxalement, le roman peut faire de ces mêmes modèles qu'il a exploités dans son univers fictifs des exemples, positifs ou négatifs, dans la vraie vie. Cette attitude peut être sujet à l'admiration ou par contre être une source de mépris du genre qui ne serait en définitive qu'un support pour la création d'histoires totalement imaginaires n'ayant pour but que de divertir dans le meilleur des cas, ou d'abêtir les lecteurs dans le pire des cas. C'est le procès que Zola et les naturalistes, et bien avant eux, les réalistes, intenteront à l'endroit des romantiques. Cette exagération dans la peinture des situations et péripéties qui donnent à la trame du récit un sens est la principale pomme de discorde entre ces courants du roman. Réalistes et naturalistes optent pour le souci d'effets de réel en parfaite adéquation avec les réalités contemporaines et font vœu de ne pas s'en éloigner sous peine de se décrédibiliser et de trahir la ligne directrice qu'ils imposent au roman, voulant en faire le genre littéraire par excellence. En revanche, il faut signifier que le roman est une œuvre d'imagination et qu'à ce titre, il peut emprunter un chemin menant parfois à une emphase dans la narration des faits et gestes des personnages :

> Le monde romanesque est non seulement un monde dans lequel l'excès affectif est le moteur de l'histoire, il est en réalité le lieu de tous les excès : les actions sont surhumaines, la beauté et la laideur sont absolues, la santé est rayonnante et la maladie extrême, les êtres sont soit des modèles de vertu soit des incarnations du mal absolu… Thomas Pavel a attiré l'attention tout particulièrement sur ce dernier point, c'est-à-dire sur l'importance des vecteurs axiologiques polarisés à l'extrême, et sur le fait que ce qui caractérise la tradition romanesque c'est la façon dont elle prend position par rapport à l'écart entre la pureté des axiologies représentées et les comportements dans la vie réelle[160].

Le vecteur romanesque, dans la trame du récit, est ainsi schématisé comme un moyen qui permet d'apprécier les écarts comportementaux entre la peinture qui est faite des caractères des personnages et le comportement normal des hommes dans la vie de tous les jours. Même si Zola a catégoriquement affirmé son souhait de se démarquer des histoires à forte connotation idyllique, où les sentiments amoureux triomphent de la représentation du réel, il n'empêche qu'il accorde, dans les intrigues où il fait se mouvoir ses personnages, une place

[160] J.-M.-Schaeffer, *art. cit.*

de choix aux situations qui mettent sur orbite ses refus mentionnés plus haut. Idylles amoureuses, descriptions d'endroits qui servent de cadres à des rencontres romantiques, tout est précieux pour l'auteur afin de faire apparaître l'intériorité affective des protagonistes de son roman. Laquelle attitude les fait se rapprocher du prototype du personnage romantique. C'est à partir de ces éclaircissements que nous convenons de la forme que revêt le romanesque blanc dans les *Rougon-Macquart*.

Il nous faut cependant, avant d'entamer l'étude de cet aspect lié au romanesque blanc, considérer la place et le rôle des passions dans l'œuvre de Zola et nous poser cette question essentielle : la peinture des passions vise-t-elle à définir le romanesque zolien ou est-ce que c'est le romanesque zolien qui définit la représentation des passions ?

I.II.1.1. Du traitement des passions vers le romanesque blanc

Si nous analysons les traits de caractère illustratifs du personnage zolien, et cela sans pour autant faire une étude détaillée des personnages, tâche que nous réservons à un autre chapitre, nous remarquons que ceux-ci sont déterminés le plus souvent par leur tempérament. Leur psychologie est en proie à un questionnement permanent, perpétuel, qui vise à une explication du mécanisme qui les fait agir, surtout lorsqu'il s'agit d'actes et de faits incontrôlés venant de leur part. Face à la puissance de ses passions, le personnage zolien baisse sa garde, sa raison plus précisément. Il est sous l'emprise d'une force qui le domine et dont il ne peut venir à bout que par la réalisation de cette pulsion démoniaque qui le ronge et qu'il a toujours sentie en lui. Zola veut mettre en œuvre une histoire naturelle et sociale de toute une famille et par extension faire de même pour toute une société. De là, les *Rougon-Macquart* sont une représentation en miniature de la société du Second Empire, une société marquée par un antagonisme qui est celui de la lutte des classes, où la royauté impose son héritage de naissance à une noblesse qui force la bourgeoisie à lui faire les yeux doux et où cette dernière martyrise de tout son poids le dernier maillon de la chaîne à savoir le bas peuple. Tous les moyens étant en définitive bons pour arriver à la seule et unique fin, se hisser en haut de l'échelle sociale. C'est à partir de cette exigence vitale de réussite que l'on saisit mieux l'intériorité des personnages et leur obstination à traduire dans la réalité leurs intentions les plus enfouies au fond de leur être. A cela s'ajoute la part importante que Zola accorde à l'hérédité comportementale résultant de la première faute, celle commise par l'aïeule Adélaïde Fouque qui, cédant à ses pulsions de vie, commet l'erreur suprême de l'adultère. On

obtient de ce fait un « cocktail explosif », hérédité et atavisme mêlés à la descendance *Rougon-Macquart* et étendu à toute une société, celle du Second Empire.

A partir de ce constat, apparaît la position de l'auteur face au traitement de l'intériorité psychique de ses personnages. Et dans ce domaine, Zola devance ses contemporains par une immersion du récit romanesque dans le domaine de l'inconscient, au sens que Freud donna à ce terme et avec la signification actuelle que nous lui attribuons. Zola, comme Freud, conçoit les actions que l'homme pose dans son existence comme étant le résultat d'un processus psychique, qu'il ne contrôle pas le plus souvent, une lutte acharnée entre sa conscience qu'il arrive à dompter et à maîtriser et une force supérieure qu'il ignore et qui le fait agir bon gré mal gré, son hérédité dira-t-il, son inconscient affirmera Freud. Cette dualité psychique au sein de l'homme, de son personnage, Zola l'a comprise mais n'a pas su l'expliquer avec l'appareil conceptuel que Freud[161] utilisera :

> Pour nous, la dissociation psychique ne vient pas d'une inaptitude innée de l'appareil mental à la synthèse ; nous l'expliquons dynamiquement par le conflit de deux forces psychiques, nous voyons en elle, le résultat d'une révolte active de deux constellations, le conscient et l'inconscient, l'une contre l'autre[162].

Le conscient et l'inconscient : du temps de Zola, cette dichotomie psychique fort explicite de nos jours revêtait un sens différent. La conception du mécanisme des passions chez l'auteur des *Rougon-Macquart* découle d'une approche scientifique qui fait de l'hérédité le moteur essentiel des actes posés par un sujet lorsqu'il s'agit pour lui de se comporter par rapport à une situation donnée, dans un milieu déterminé. La démarche de Zola se précisait déjà lorsqu'il fallut défendre contre ses détracteurs son premier roman jugé à scandale, *Thérèse Raquin* :

> Etudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et par le sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise[163].

---

[161] Sigmund Freud, *Cinq leçons de psychanalyse*, Traduction de l'allemand par Yves Le Lay, 1921. Réimpression : Paris : Editions Payot, 1965, (pp. 7 à 65) 158 pages.
[162] *Ibid*., pp. 18-19.
[163] Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, p. 100.

Les passions dénotent ainsi chez Zola une primauté du corps sur la raison qui, depuis l'épistémè cartésienne et les Lumières, avait été un fondement de l'esprit humain, bénéficiant ainsi d'une assise épistémique dans les milieux intellectuels. Le comportement de l'homme ne trouve sa véritable explication que dans le mécanisme justifié du *diktat* de la raison qui, bien qu'étant difficile à analyser, parvient à rendre compte de tous les agissements du sujet humain, c'est du moins là le constat général admis bien avant que Freud n'entame une révolution psychanalytique qui fera date. Zola, par contre, aidé en cela par la lecture de théories scientifiques qui analysaient les mécanismes du comportement par le moyen de l'hérédité naturelle, s'est jeté dans une approche de ses personnages et dans une explication de leur intériorité psychique comme étant la conséquence de gènes hérités d'une ascendance dont les comportements, bons ou mauvais, ont forcément une répercussion sur la descendance. L'héritage transmis de génération en génération permet ainsi à l'auteur de camper le décor et de montrer que le déterminisme des gènes est un ascendant de taille que ne pourrait contrecarrer aucun processus de civilisation ou d'humanisation. L'homme est d'abord guidé par ses sens, ses passions, son corps, avant que n'intervienne l'activité régulatrice de la raison, de la conscience. Le romanesque étant par essence la localisation d'une certaine forme de manifestation des passions humaines dans le tissu du roman, la localisation en un temps donné d'un fragment passionnel rendu significatif par une attente partagé entre deux personnages, il revient à juste raison de se demander ce qu'il en est réellement du romanesque zolien et de l'objectif que l'auteur compte atteindre quand il enferme ses personnages dans le labyrinthe de leurs tourments émotionnels et psychiques qui les font se mouvoir dans la sphère du microcosme spatial et temporel de la société du Second Empire mis en récit dans les *Rougon-Macquart*.

Les passions amoureuses telles que représentées dans les œuvres de la veine romantique ne sauraient être les mêmes dans l'œuvre de Zola car les intentions diffèrent, les théories ou poétiques de même. Par contre, puisque nous avons évoqué l'intention[164] de l'auteur, on ne saurait faire fi de cette confession de Zola lorsqu'il laissait entendre, en substance, qu'il voulait que dans la saga des *Rougon-Macquart* il y ait des romans qui viendraient prouver qu'il peut composer une histoire du récit sans meurtre, ni sang et qui ne se limiterait pas qu'à peindre la déchéance humaine sous ses différents aspects. Ces romans ont les accents d'« efflorescences » dans l'œuvre de Zola du fait qu'ils donnent l'impression

[164] Nous reviendrons plus en détails sur l'intention de l'auteur dans nos chapitres relatifs à l'attitude consonante et dissonante de celui-ci face à l'usage de la catégorie du romanesque dans son œuvre.

d'être en marge de la poétique naturaliste. Et c'est justement à partir de ces efflorescences que nous localisons les aspects liés au romanesque blanc dans la série es *Rougon-Macquart*. En effet, une immersion dans l'univers fictif du récit de *La Faute de l'abbé Mouret*, d'*Une Page d'amour*, d'*Au Bonheur des dames*, de *La Joie de Vivre*, du *Rêve* nous permet de relever de manière disparate la représentation de ces femmes ou couples qui illuminent de leur pureté affective et comportementale les pages les plus noires de la fresque zolienne.

Le romanesque blanc revient ainsi à une singularisation des situations amoureuses qui enferment, dans la noblesse des sentiments évoqués, une pureté des âmes et des cœurs caractéristique des pages claires mises comme pour atténuer la lourdeur des ces pages sombres illustratives des *Rougon-Macquart*. A ce romanesque blanc correspondent essentiellement des figures féminines, virginales en des endroits, candides et augustes, qui témoignent, de par la noblesse de leurs sentiments, d'affects dignes de modèles cathartiques envers des individus porteurs des intentions les plus démoniaques. Car c'est de cela qu'il est question en réalité, de la représentation de figures typiques érigées en modèles de conduite, bonne ou mauvaise[165], servies aux lecteurs comme exemples dans une lutte perpétuelle entre le bien et le mal. Le romanesque blanc illustrerait ainsi l'analyse de Jean-Marie Schaeffer qui définit l'éthos narratif des romans romanesques comme une protestation contre « la relative indétermination axiologique de notre conduite, en imaginant des mondes fictionnels dans lesquels les valeurs et les normes se manifestent de manières non ambigües et par des comportements hautement typiques[166] ».

La Fortune des Rougon, le roman des Origines comme le laissait entendre Zola dans son avant-propos, fondement génétique du cycle des *Rougon-Macquart*[167], retrace l'origine des tares héréditaires de cette famille avec en toile de fond une remarquable histoire qui unit deux jeunes êtres : Miette et Silvère. A côté de l'histoire tourmentée et faite de rebondissements interminables de ce qui va constituer la vie de Tante Dide, de sa lignée et

[165] On pense ici aux *Chants de Maldoror* de Lautréamont où le personnage ducassien, Maldoror, est présenté comme modèle qui représente le mal et le donne en exemple. Il en est de même du Marquis de Sade qui, dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, fait l'éloge d'un hédonisme érigé en modèle de vie, dénigrant ainsi par les tourments subis par Justine les conséquences d'une vie vertueuse.
[166] Jean-Marie Schaeffer, *art. cit*.
[167] Zola clarifie sa démarche dans la préface de *La Fortune des Rougon* et affirme « Les *Rougon-Macquart*, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs et les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertu et de vice ».

somme toute de la société française du Second Empire, Zola raconte la destinée de ces deux innocentes personnes ; destinée qui croise bien évidemment celles des personnages du roman. En effet, au milieu de cette course effrénée vers le prestige matérialisée, par Pascal Rougon, aidé en cela par sa femme Félicité, le couple constitué par Miette et Silvère apporte ce que l'on pourrait appeler un contrepoint à une atmosphère des plus instables où chacun cherche à tirer profit de l'autre. Ainsi, à côté de cet environnement constitué de brutes humaines, la figure de Miette semble fasciner le narrateur :

> Vivant en plein air, de sang brûlant, elle ne portait jamais de bonnet. Sa tête nue se détachait vigoureusement sur la muraille blanchie par la lune. C'était une enfant, mais une enfant qui devenait femme. Elle se trouvait à cette heure indécise et agréable où la grande fille naît dans la gamine. Il y a alors, chez toute adolescente, une délicatesse de bouton naissant, une hésitation de forme d'un charme exquis ; les lignes pleines et voluptueuses de la puberté s'indiquent dans les innocentes maigreurs de l'enfance ; la femme se dégage avec ses premiers embarras pudiques, gardant encore à demi son corps de petite fille, et mettant, à son insu, dans chacun de ses traits, l'aveu de son sexe. Pour certaines filles, cette heure est mauvaise ; celles-là croissent brusquement, enlaidissent, deviennent jaunes et frêles comme des plantes hâtives. Pour Miette, pour toutes celles qui sont riches de sang et qui vivent en plein air, c'est une heure de grâce pénétrante qu'elles ne retrouvent jamais[168].

Le portait de Miette épouse les contours d'une jeune fille à cheval entre l'adolescence et la maturité féminine. Elle est ainsi un personnage illustratif dans la progression de l'histoire, notamment entre cette lutte menée par les défenseurs de la République, qu'elle symbolise, étant le porte-étendard de son symbole le plus fort, le drapeau, et les partisans de l'Empire naissant, représentés dans *La Fortune des Rougon* par le couple Pierre Rougon/ Félicité, et qui ne reculera devant rien pour arriver au bout de son plan, goûter enfin à la gloire. Les insurgés, défenseurs de la République, constitués en majorité de paysans prêts à payer au prix de leur vie cet idéal de liberté pour lequel ils se battent, se verront confrontés à une cuisante désillusion puisque l'Empire surgira des cendres de la République. C'est dans cette atmosphère de lutte idéologico-politique que la romance du jeune couple Miette / Silvère est incrustée comme pour éclaircir le récit de quelques bonnes situations, romanesques dirions-nous. C'est en outre par un retour en arrière par rapport au temps du récit que l'auteur procède pour nous entraîner dans la dimension passionnelle des amours de Miette et de Silvère. Ainsi « la nuit de décembre » où les deux jeunes gens ont échangé leur premier baiser d'amour est

[168] Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, Nouvelle Librairie de France, Diffusion SGED, Paris 1999, p. 20.

ce que Myriam Roman caractérisait comme étant un des archétypes propres au moment romanesque, cet instant recherché qui ne dure pas dans le temps et dont le souvenir fait naître une intensité émotionnelle rare :

> Il y eut un silence. Jusqu'à cette heure trouble, les jeunes gens s'étaient aimés d'une tendresse fraternelle. Dans leur ignorance, ils continuaient à prendre pour une amitié vive l'attrait qui les poussait à se serrer sans cesse entre les bras, et à se garder dans leur étreinte, plus longtemps que ne se gardent les frères et les sœurs. Mais, au fond de ces amours naïves, grondaient, plus hautement, chaque jour, les tempêtes du sang ardent de Miette et de Silvère. Avec l'âge, avec la science, une passion chaude, d'une fougue méridionale, devait naître de cette idylle […] Ce fut par cette noire et froide nuit de décembre, aux lamentations aigres du tocsin, que Miette et Silvère échangèrent un de ces baisers qui appellent à la bouche tout le sang du corps.
>
> Ils restaient muets, étroitement serrés, l'un contre l'autre. Miette avait dit : « Réchauffons-nous comme cela », et ils attendaient innocemment d'avoir chaud. Des tiédeurs leur vinrent bientôt à travers leurs vêtements ; ils sentirent peu à peu leur étreinte les brûler, ils entendirent leurs poitrines se soulever d'un même souffle. Une langueur les envahit, qui les plongea dans une somnolence fiévreuse. Ils avaient chaud maintenant ; des lueurs passaient devant leurs paupières closes, des bruits confus montaient à leur cerveau. Cet état de bien-être douloureux, qui dura quelques minutes, leur parut sans fin. Et alors, ce fut dans une sorte de rêve, que leurs lèvres se rencontrèrent. Leur baiser fut long, avide. Il leur sembla que jamais ils ne s'étaient embrassés. Ils souffraient, ils se séparèrent. Puis, quand le froid de la nuit eut glacé leur fièvre, ils demeurèrent à quelque distance l'un de l'autre, dans une grande confusion[169].

L'instant romanesque tant attendu est ainsi consommé et se traduit, dans cette évocation minutieuse qu'en fait l'auteur, comme étant le résultat d'un processus d'échange riche en émotions, qui interpellent tous les sens du corps humain. L'auteur temporalise le fragment événementiel en une « noire et froide nuit de décembre » et le localise quelque part dans la forêt, comme pour insister sur l'inconnu que va découvrir ce couple d'enfants innocents lorsque leurs lèvres se seront touchées et feront naître en eux des sensations toutes nouvelles. Sont ainsi mis à contribution dans le filon romanesque ces éléments descriptifs qui viennent apporter à l'événement cette marque digne des romantiques et que Roland Barthes note, chez les écrivains réalistes et naturalistes, comme étant, par le vecteur d'une description à profusion, un gage de « l'effet de réel » :

[169] LFR, pp. 170-171.

> Ils restaient muets, étroitement serrés…, ils attendaient innocemment d'avoir chauds… ils sentirent peu à peu leur étreinte les brûler… leurs poitrines se soulever d'un même souffle… une langueur… les plongea dans une somnolence fiévreuse. Ils avaient chauds maintenant, des lueurs passaient devant leurs paupières clauses, des bruits confus montaient à leur cerveau. Cet état de bien-être douloureux leur parut sans fin… ce fut dans une sorte de rêve que leurs lèvres se rencontrèrent. Leur baiser fut long, avide[170].

Il est important de remarquer ainsi que même si l'auteur entend se démarquer de ces histoires passionnelles aux allures romantiques, candides en quelques endroits[171], il accorde néanmoins dans son récit une place de choix aux situations amoureuses. Viennent ainsi s'étoffer à l'évocation de ces idylles des descriptions plus que détaillées de scènes amoureuses, de rencontres en des endroits hautement symboliques. Tout est précieux à l'auteur pour donner du crédit à son récit.

Mais il était dit que les amours de Miette et de Silvère finiraient par un drame, tout dans le récit le laissait présager. Et sur ce point, il est évident que beaucoup de signaux de brume ont été disséminés tout le long du récit. Déjà Miette et Silvère ont établi le lieu de leur rencontre près de l'ancien cimetière que constitue l'impasse Saint-Mittre. Ensuite, ce même lieu de rencontre se trouve être une pierre tombale avec une épitaphe gravée dessus et qui a réussi à conserver la moitié des mots qui y étaient inscrits :

> Il y avait là, dans l'angle, une vieille pierre tombale oubliée lors du déménagement de l'ancien cimetière et qui, posée sur un champ et un peu de biais, faisait une sorte de banc élevé. La pluie en avait émietté les bords, la mousse rongeait lentement. On eut cependant pu lire encore, au clair de lune, ce fragment d'épitaphe gravé sur la face qui entrait en terre : *Ci-gist… Marie… morte…* Le temps avait effacé le reste[172].

Le prénom « Miette » étant le diminutif de « Marie », Miette ne serait-elle pas une autre Marie ? Celle qui est condamnée à mourir puisque que s'étant liée à un Rougon-Macquart, elle qui, dans sa candeur et dans toute son innocente enfance, n'a eu d'autre amour que ce Silvère, héritier et digne petit-fils d'Adélaïde, la tante, la grand-mère pécheresse qui, sur le frais veuvage de son mari légitime, Rougon, s'est offerte au braconnier et contrebandier,

---

[170] *Ibid*.

[171] On note ici la réaction de Miette après ce baiser échangé avec Silvère : « La pudeur venait à Miette […] Après l'ardent baiser de Silvère, […] elle avait pleuré parce qu'elle devinait que tout cela était ignoble. Maintenant qu'elle devenait femme, elle se disait, avec ses innocences dernières, que le baiser dont elle sentait encore la brûlure en elle, suffisait peut-être pour l'emplir de cette honte dont son cousin l'accusait. Alors elle fut prise de douleur, elle sanglota. » *LFR*, pp. 171-172.

[172] *LFR*, p. 16.

Macquart. Sacrilège. D'ailleurs, Pascal, le docteur de la famille fera comprendre, sans détours, à Silvère, le poids du péché de l'aïeule :

> « Comme tu vas ! comme tu vas ! Ah ! que tu es le petit-fils de ta 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[173]. »

La sentence sera beaucoup plus cruelle pour Miette, car l'attitude du docteur est d'autant plus inquiétante à la vue de cette petite innocente, que, pour confirmer le présage, elle est vêtue de rouge, couleur maléfique que l'auteur lui attribue, tel le péché originel, lié à la famille, que Pascal fuit :

> Silvère n'avait pas entendu. Il continuait à parler de sa chère République. A quelques pas, Miette s'était arrêtée, toujours vêtue de sa grande pelisse rouge, elle ne quittait plus Silvère, ils avaient couru la ville les bras l'un de l'autre. Cette grande fille finit par intriguer Pascal ; il interrompit brusquement son cousin, il lui demanda :
>
> « Quelle est cette enfant qui est avec toi ?
>
> – C'est ma femme répondit gravement Silvère.
>
> Le docteur ouvrit de grands yeux. Il ne comprit pas. Et comme il était timide avec les femmes, il envoya à Miette, en s'éloignant, un large coup de chapeau.
>
> La nuit fut inquiète. Il passa un vent de malheur sur les insurgés[174].

Le sang gâté de Silvère trouve en Miette un contrepoint qui vient apporter de la quiétude, du bonheur, de l'amour à son existence, et c'est en cela que se manifeste ici cet attrait du romanesque blanc dans l'œuvre de Zola. Les *Rougon-Macquart* étant d'emblée condamnés à une existence tourmentée, seules ces figures féminines sont mieux placées et mieux armées pour les aiguiller dans un semblant de bonheur même si, irrémédiablement, ce bonheur ne sera qu'éphémère puisque, à quelques rares exceptions, une fin dramatique voire tragique finit

[173] *LFR*, p. 215.
[174] *Ibid*.

toujours par mettre un terme à toute idylle romanesque dans la famille. De là découle la nécessaire interrogation sur le réel usage du romanesque zolien et sur sa portée, plus précisément lorsqu'il évoque des sentiments amoureux.

Miette, comme Silvère, va tomber sous le coup des balles ennemies, celles des défenseurs de l'Empire. Silvère sera ainsi sacrifié et, symboliquement, il est aussi sacrifié par sa famille (Félicité, Pierre Rougon et Antoine Macquart) qui le livrent, sans intervenir, à Rengade et cela pour répondre à leur impérieuse passion de trôner au-dessus de Plassans, d'effacer et d'enterrer dans la conscience des habitants de la bourgade de Plassans le péché de Tante Dide, condamnant par conséquent Miette à revivre, tel un châtiment, les pages les plus noires de sa vie. Tante Dide vivra désormais, suite à la mort de Silvère, le seul qui prenait réellement soin d'elle, dans une démence éternelle :

> « C'est vous qui avez tiré ! cria-t-elle. J'ai entendu l'or… Malheureuse ! je ne fais que des loups… Toute une famille, toute une portée de loups… Il n'y avait qu'un pauvre enfant [Silvère], et ils l'ont mangé ; chacun a donné son coup de dent ; ils ont encore du sang plein les lèvres… Ah les maudits ! ils ont volé, ils ont tué. Et ils vivent comme des messieurs. Maudits ! maudits ! maudits[175] ! ».

La vérité sort parfois de la bouche d'un fou a-t-on coutume de dire. L'esprit dément de Tante Dide a décrypté toute l'histoire de sa famille qui fait de la mort de Silvère, le « sacrifice rituel », celui du rachat des fautes commises et à commettre par tous les membres de sa lignée. Silvère, comme s'il était conscient de la mission qui lui est destinée, accepte son sort funeste avec hauteur. Mais, plus étonnant, Silvère n'est pas affligé ni inquiété par sa mort certaine ; il est livré aux bras de son bourreau, le gendarme Rengade à qui il a crevé un œil. Le jeune homme est trop atteint pour cela par la mort de son amoureuse Miette, tombée au champ d'honneur avec le drapeau, symbole de la République qu'elle défendait. Symboliquement, Silvère perd ses deux passions : Miette et la République. Mais, nous le notions, la mort de Miette avait déjà été annoncée par des signaux de brume disséminés le long de l'histoire romantique qu'elle vivait avec Silvère, en des endroits prémonitoires du texte :

> Le jeune homme [Silvère] regarda devant lui. Il était arrivé au bout de l'allée. Il aperçut la pierre tombale, et il eut un tressaillement. Miette avait raison, cette pierre était pour elle. *Cy gist… Marie… morte*. Elle était morte, le bloc avait roulé sur elle. Alors, défaillant, il

[175] *Ibid*, p. 305.

> s'appuya sur la pierre glacée. Comme elle était tiède autrefois, lorsqu'ils jasaient, assis, dans un coin, pendant de longues soirées ! Elle venait par là, elle avait usé un coin du bloc à poser les pieds, quand elle descendait du mur. Il restait un peu d'elle, de son corps souple, dans cette empreinte. Et lui pensait que toutes ces choses étaient fatales, que cette pierre se trouvait à sa place pour qu'il pût y venir mourir, après y avoir aimé […]
>
> Mourir, mourir, cette pensée ravissait Silvère. C'était donc là qu'on l'amenait, par cette longue route blanche qui descend de Sainte Roure à Plassans. S'il avait su, il se serait hâté davantage. Mourir sur cette pierre, mourir au fond de l'allée étroite, mourir dans cet air, où il croyait sentir encore l'haleine de Miette, jamais il n'aurait espéré une pareille consolation dans sa douleur. Le ciel était bon, il attendit avec un sourire vague […]
>
> A ce moment, il sentit sur sa tempe le froid du pistolet. La tête blafarde de Justin riait. Silvère, fermant les yeux, entendit les vieux morts l'appeler furieusement. Dans le noir, il ne voyait plus que Miette, sous les arbres, couverte du drapeau, les yeux en l'air. Puis le borgne tira, et ce fut tout ; le crâne de l'enfant éclata comme une grenade mûre ; sa face retomba sur le bloc, les lèvres collées à l'endroit usé par les pieds de Miette, à cette place tiède où l'amoureuse avait laissé un peu de son corps[176].

Le personnage de Silvère est un personnage hautement romanesque, au sens où on peut le considérer comme étant une victime de sa passion amoureuse. D'un autre côté, il épouse aussi l'attitude du héros fier de mourir pour rejoindre l'être chéri ; héros chevaleresque aussi qui, face à son bourreau, ne faiblit pas et choisit une mort digne. Miette et Silvère ne connaîtront pas de *happy end*. Symboliquement ces deux jeunes mourront en martyrs ; l'une comme sacrifice fait en l'honneur de la République, l'autre comme sacrifice à l'établissement d'une fortune familiale ; mieux ils mourront chastes, vierges.

Néanmoins, on aura retenu de l'existence de Miette, qu'à côté de Silvère, elle aura fait de lui un être dévoué à une cause qu'il croira juste : se battre pour le triomphe de la République. Miette aura aussi réussi à influencer le déterminisme héréditaire chez Silvère, amenuisant les influences de son sang gâté et entrainant dans la trame du récit quelques pages « blanches » à côté d'une atmosphère d'ensemble faite de lutte, entre la République et l'Empire, entre le couple Miette/Silvère et son versant opposé Félicité/Rougon (caractéristique du romanesque noir), entre le bien et le mal, en d'autres termes et plus précisément entre le romanesque blanc et le romanesque noir. Et par cette remarque, nous rejoindrons J.-M. Schaeffer lorsqu'il laisse entendre que l'existence du bien ne saurait être

[176] *LFR*, pp. 316-318.

reconnue qu'avec un rapprochement d'avec le mal, que « la visibilité d'un extrême polarisé, qu'il soit positif ou négatif, se nourrit toujours en creux de l'extrême auquel il s'oppose[177] », autrement dit que le romanesque blanc n'acquiert la plénitude de sa signification que lorsqu'il se meut autour ou à l'intérieur du romanesque noir. Cependant la manifestation du romanesque blanc ne se limite pas au seul personnage de Miette et au binôme qu'elle constitue avec Silvère, elle se remarque aussi dans d'autres couples des *Rougon-Macquart*.

I.II.1.2. Mobilité du romanesque blanc dans les *Rougon-Macquart*

Dans *Le Ventre de Paris*, Zola nous entraîne en immersion dans l'univers du bas peuple, le peuple des Halles de Paris avec toujours en toile de fond cette lutte politique ente les défenseurs de la République et les adeptes de l'ordre monarchique. Cependant, nous nous intéresserons au couple Lisa / Quenu. La belle Lisa, comme elle se fait appeler dans *Le Ventre de Paris*, illumine de sa splendeur et de sa noblesse de caractère le paysage des Halles et par-delà son couple :

> Florent sentit un frisson à fleur de peau ; et il aperçut une femme sur le seuil de la boutique, dans le soleil. Elle mettait un bonheur de plus, une plénitude solide et heureuse, au milieu de toutes ces gaietés grasses. C'était une belle femme. […] Elle était sérieuse, plutôt, très calme et très lente, s'égayant du regard, les lèvres graves. […] Elle avait un air de grande honnêteté.
>
> – C'est la femme de votre frère, votre belle sœur Lisa, dit Gavard à Florent[178].

La belle Lisa est ainsi décrite. Sous la plume du narrateur, elle fait office de femme modèle, qui s'occupe bien de son couple et s'érige en sentinelle face aux différents problèmes auxquels son mari, Quenu risque d'être confronté, notamment lorsque le frère, de celui-ci Florent, qui est ce que l'on pourrait appeler un hors-la-loi, fait irruption dans le cercle restreint de leur ménage.

A la lecture du *Ventre de Paris* et des traits de caractères attribués au couple Lisa/Quenu, on ne reste pas insensible à la description qui est faite, particulièrement, de « la belle Lisa » qui, autant par ses attributs physiques que moraux est, à la limite, l'incarnation de la perfection. Lisa Quenu est d'une probité morale sans commune mesure, étant entendu bien

[177] Jean-Marie Schaeffer, art. cit.
[178] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, Nouvelle Librairie Française, Diffusion SGED, Paris 1999, p. 44.

sûr qu'on la situe dans son entourage (les Halles de Paris et le monde de petits commerces qu'elles réunissent) fait de commérages (Mademoiselle Saget) et de querelles de voisinage (Les Méhudin). A titre d'illustration de la probité morale de Lisa, qui, soulignons-le, est la fille d'Antoine Macquart, fils bâtard de Tante Dide et qui, en matière de coups vicieux est le prototype même du roublard dans la famille, on peut relever cette comparaison qu'elle établit entre elle-même et son cousin Aristide, personnage central de *La Curée* et de *L'Argent* qui a fini d'amasser sa fortune par des montages financiers, des spéculations toutes aussi saugrenues les unes que les autres :

> – Tenez, ajoutait Lisa, dans ses heures d'expansion, j'ai un cousin [Aristide] à Paris… Je ne le vois pas, les deux familles [les Rougon et les Macquart] sont brouillées. Il a pris le nom de Saccard, pour faire oublier certaines choses… Eh bien, ce cousin, m'a-t-on dit, gagne des millions. Ça ne vit pas, ça se brûle le sang, c'est toujours par voies et par chemins, au milieu de trafics d'enfer. Il est impossible n'est-ce-pas ? que ça mange tranquillement son diner, le soir. Nous autres, nous savons au moins ce que nous mangeons, nous n'avons pas des tracasseries. On n'aime l'argent que parce qu'il en faut pour vivre. On tient au bien-être, c'est naturel. Quant à gagner pour gagner, à se donner plus de mal qu'on ne goutera ensuite de plaisir, ma parole, j'aimerais mieux me croiser les bras… Et puis, je voudrais bien les voir ses millions, à mon cousin. Je ne crois pas aux millions comme ça. Je l'ai aperçu, l'autre jour, en voiture ; il était tout jaune, il avait l'air joliment sournois. Un homme qui gagne de l'argent n'a pas une mine de cette couleur-là. Enfin, ça le regarde… Nous préférons ne gagner que cent sous, et profiter des cent sous[179].

Le contraste est ici saisissant entre le portrait que Lisa fait de son cousin Aristide et ses propres traits de caractère[180]. Aristide, nous le noterons, a une propension prononcée pour le gain facile, une passion pour l'enrichissement qui prend le dessus sur toutes ses autres préoccupations, et quiconque ose se mettre entre lui et sa recherche effrénée du gain, s'expose à son implacable génie de destruction de ses ennemis.

Faut-il le rappeler, parmi les exemplifications du romanesque, figure en bonne place une constante accordée aux caractères humains, aux affects, pour être plus précis, selon que ceux-ci tendent du côté positif ou au contraire, selon qu'ils s'emploient à représenter le côté

---

[179] *LVP*, pp. 63-64.

[180] Dans les constantes du romanesques développées pas Jean-Marie Schaeffer, nous évoquions :
« L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes. […] la représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif ». *art. cit.*

obscur de l'être humain. La belle Lisa est décrite avec des affects qui font du personnage un exemple de droiture et de probité morale. A côté de Quenu, son mari, qui, du reste, présente une personnalité sans problème, à la limite infantile, Lisa, est l'épouse modèle. Elle gère la charcuterie avec une extrême propreté. Elle témoigne d'une responsabilité sans commune mesure lorsqu'il s'agit d'attribuer à Florent la part qui lui revient dans l'héritage de l'oncle Gradelle, mort en ayant comme seuls héritiers le mari et le beau-frère de la charcutière. Lisa permet ainsi à l'auteur d'établir une opposition entre les personnages ; opposition idéologique qui se manifeste dans le récit par les qualificatifs qui sont attribués aux personnages. Ainsi le personnage de Lisa et l'entourage des marchandes des Halles de Paris établissent une rupture entre elle et Florent, cassure d'autant plus apparente que là où les premiers (Lisa, Quenu, les Méhudin) sont repus, gras, les seconds (Florent et son entourage républicains, exception faite de Gavard qui est le plus maladroits des conspirants) sont composés de maigrichons. Dichotomie entre l'Empire et la République, entre les privilégiés et les laissés-pour-compte, entre les rassasiés et les affamés, entre le personnage normatif, Lisa, et le personnage rebelle, Florent :

> Dans un texte, c'est certainement le personnage-sujet en tant qu'actant et patient, en tant que support anthropomorphe d'un certain nombre « d'effets » sémantiques, qui sera le lieu privilégié de l'affleurement des idéologies et de leurs systèmes normatifs : il ne peut y avoir norme que là où un « sujet » est mis en scène.
>
> Ces systèmes normatifs, qui pourront venir frapper n'importe quel personnage, apparaîtront sur la scène du texte, notamment à travers la manifestation d'un lexique et d'oppositions spécialisées : positif-négatif, bon-mauvais, convenable-inconvenant, correct-incorrect, méchant-gentil, heureux-malheureux, bien-mal, beau-laid, efficace-inefficace, en excès-en défaut, normal-anormal, légal-illégal, sain-corrompu, réussi-raté, etc[181].

Dans *Le Ventre de Paris*, cette opposition apparaît sous diverses formes lorsqu'il s'agit pour l'auteur de localiser ses personnages dans le récit et de leur attribuer leurs personnalités, ou de les présenter par des traits descriptifs qui leur sont propres. Ainsi Florent est secouru en pleine détresse par madame François dont le narrateur brosse rapidement le portrait :

> Elle le voyait mieux, et il était lamentable, avec son pantalon noir, sa redingote noire, tout effiloqués, montrant les sécheresses des os. Sa casquette, de gros drap noir, rabattue

[181] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., 1984, pp. 104-105.

> peureusement sur les sourcils, découvrait deux grands yeux bruns, d'une singulière douceur, dans un visage dur et tourmenté. Madame François pensa qu'il était vraiment trop maigre pour avoir bu[182].

La maigreur et l'état lamentable de Florent contrastent avec la bonhomie de son frère Quenu :

> Il était gras, en effet, trop gras pour ses trente ans. Il débordait dans sa chemise, dans son tablier, dans ses linges blancs qui l'emmaillotaient comme un énorme poupon. Sa face rasée s'était allongée, avait pris à la longue une lointaine ressemblance avec le groin de ces cochons, de cette viande, où ses mains s'enfonçaient et vivaient, la journée entière. Florent le reconnaissait à peine[183].

Dès lors, c'est une logique du récit qui prend naissance dans la distinction nette entre les deux frères, plus exactement entre Florent et les Halles de Paris (puisque Quenu symbolise les Halles), qui prend forme et, par ricochet, ouvre une distanciation dont le propre est d'offrir une large grille de lecture qui étend ses tentacules dans un lexique fait d'oppositions. Florent, « laid, médiocre et pauvre … se créa un refuge de justice et de vérité absolues. Ce fut alors qu'il devint républicain ; il entra dans la République comme les filles désespérées entrent au couvent[184] ». En revanche, Lisa, même si elle n'affiche pas clairement sa position pour une idéologie politique (la République ou l'Empire), adopte une attitude neutre, que lui délègue aussi sa mission de défenseur de la manifestation du romanesque blanc, en rapport avec son tempérament calme de bonne ménagère qui prend de la distance face à la chose politique. Florent, Gavard et leurs amis républicains seront confondus par leur désir de s'ériger en rebelles face à l'ordre monarchique, ils seront traqués et livrés par les langues pendues des commères (mademoiselle Saget, madame Lecœur, les poissonnières), « ces grosses et terribles femmes[185] ». Quenu est épargné de la traque du bagne grâce à la prudence de Lisa qui l'entoure d'un manteau de protection maternelle soumise à toute épreuve. Dans un autre registre propre à la manifestation du romanesque blanc dans les *Rougon-Macquart*, nous nous incrustons dans une des efflorescences de la saga zolienne du roman, ou sinon l'une des plus significatives d'entre elles, à savoir *La Faute de l'abbé Mouret*.

---

[182] *LVP*, p. 10.
[183] *LVP*, pp. 46-47.
[184] *LVP*, pp. 53-54.
[185] *LVP*, p. 301.

Le lecteur qui suit la logique d'apparition des romans de Zola et découvre *La Faute de l'abbé Mouret*[186] ou qui lit, dans un ordre dispersé, tous les vingt romans du cycle et qui finit par cette œuvre, aura certainement l'impression de découvrir un auteur autre que Zola. Car une immersion dans les jardins du Paradou (à noter la quasi-analogie sémantique entre Paradou et Paradis) entraîne à la limite dans un univers féerique fait de songes, de rêves éveillés où Serge et Albine, les principaux protagonistes, prennent possession du cadre spatio-temporel du récit et forcent le lecteur à aller avec eux dans leur existence, tels Adam et Eve dans l'Eden céleste. L'impression d'ensemble que l'on éprouve après avoir fermé la dernière page de ce roman est d'être sorti d'un rêve. A l'image du conte de fées de Serge et d'Albine, des envolées oniriques poursuivent le lecteur de *La Faute de l'abbé Mouret* et lui font perdre les repères du récit réaliste dont l'éloge est chanté par les naturalistes, Zola en premier lieu. Nous remarquions que le romanesque blanc se traduit par une propension des femmes, dans *Les Rougon-Macquart*, à entourer les hommes qui les côtoient d'une influence positive et à les entraîner dans le chemin du bien, mais force est de reconnaître que dans *La Faute de l'abbé Mouret*, cette remarque doit être nuancée.

Le titre est déjà un indice qui invite à la réflexion. L'auteur nous fait savoir dès l'entame que l'abbé Mouret a « fauté », et à la lecture nous comprenons qu'il a commis le péché de chair. Serge Mouret, fils de François Mouret et de Marthe Rougon, qui a décidé d'entrer dans l'ordre des prêtres, s'est épris de la Vierge Marie, quoi de plus normal pour un jeune prêtre, condamné à faire vœu de chasteté. Mais son adoration pour Marie la sainte sort de l'ordinaire d'autant qu'en des portions du récit, cette adoration est sexuée, telle cette remarque pointue qui est dressée au chapitre XIV du livre premier :

> Les lèvres balbutiantes, l'abbé Mouret regardait la grande Vierge. Il la voyait venir à lui, du fond de sa niche verte dans une splendeur croissante. […] Elle lui semblait vêtue de soleil ; elle s'avançait majestueusement, glorieuse, colossale, si toute-puissante, qu'il était tenté par moments, de se jeter la face contre terre, pour éviter le flamboiement de cette porte sur le ciel. Alors, dans cette adoration de tout son être, qui faisait expirer les paroles de sa bouche, il se souvint du dernier mot du frère Archangias comme d'un blasphème. Souvent le frère lui reprochait cette dévotion particulière à la Vierge, qu'il disait être un véritable vol fait à la dévotion de Dieu. Selon lui, cela amollissait les âmes, enjuponnait la religion, créait toute une sensiblerie pieuse, indigne des forts. Il gardait rancune à la Vierge d'être femme, d'être belle, d'être mère ; il se tenait en garde contre elle, pris de la crainte sourde de se sentir tenté

[186] Cinquième roman du cycle des *Rougon-Macquart* paru en 1875 après successivement *La Fortune des Rougon* 1871, *La Curée* 1871, *Le Ventre de Paris* 1873, *La Conquête de Plassans* 1874.

> par sa grâce, de succomber à sa douceur de séductrice. « Elle vous mènera loin ! » avait-il crié un jour au jeune prêtre, voyant en elle un commencement de passion humaine, une pente aux délices des beaux cheveux châtains, des grands yeux clairs, un mystère de robes tombant, du col à la pointe des pieds. […]
>
> Heure de volupté divine. Les livres de dévotion de la vierge brûlaient entre ses mains. Ils lui parlaient une langue d'amour qui fumait comme un encens. Marie n'était plus l'adolescente voilée de blanc, les bras croisés, debout à quelques pas de son chevet, elle arrivait au milieu d'une splendeur, telle que Jean la vit, vêtue de soleil, couronnée de douze étoiles, ayant la lune sous ses pieds ; elle l'embaumait de sa bonne odeur, l'enflammait du désir du ciel, le ravissait jusque dans la chaleur des astres flambant à son front. Il se jetait devant elle, se criait son esclave ; et rien n'était plus doux que ce mot d'esclave, qu'il répétait, qu'il goûtait davantage, sur sa bouche balbutiante, à mesure qu'il s'écrasait à ses pieds, pour être sa chose, son rien, la poussière effleurée du vol de sa robe bleue. Il disait, avec David : « Marie est faite pour moi. » Il ajoutait avec l'évangéliste : « je l'ai prise pour tout mon bien. » Il la nommait : « Ma chère Maîtresse », manquant de mots, arrivant à un babillage d'enfant et d'amant, n'ayant plus que le souffle entrecoupé de sa passion[187].

L'abbé Mouret voue à Marie une passion telle qu'il s'oublie dans cette rêverie pieuse en adoration de la Sainte Vierge. Par conséquent, sa passion pour la vierge céleste cède la place à une autre vierge, celle-là terrestre, Albine, qui fait que l'abbé chute du ciel vers la terre, tel Adam ayant goûté au fruit défendu, perdant ainsi sa place dans le Paradis céleste et trouvant un bonheur éphémère, dans le Paradou terrestre. On remarquera que la peinture des passions de Serge pour la Vierge Marie est à la limite anti-romanesque puisqu'elle s'inscrit dans le dessein de l'auteur de tourner en dérision ce vœu de chasteté des prêtres lorsqu'ils s'engagent à servir la cause du Seigneur[188]. L'abbé Mouret, sous l'emprise divine de Marie, voit son double psychique, Serge Mouret, l'homme tout court, céder à la tentation de la chair et s'éprendre de la vierge Albine, rompant ainsi le pacte qui liait l'abbé à l'Eglise, à Dieu. Il perpétue ainsi la faute originelle et vient donner raison à ce primat du corps sur l'esprit, de l'instinct sur la raison, de la bête sur l'homme, du cadre onirique du Paradou qui contraste avec la terre des Artaud, terre réelle et pécheresse, « terre terrible, toute brûlée de

[187] Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, ed. cit., pp. 96-99.

[188] De même cette impression de l'abbé Mouret : « Il se sentait féminisé, rapproché de l'ange, lavé de son sexe, de son odeur d'homme. Cela le rendait presque fier, de ne plus tenir à l'espèce, d'avoir été élevé pour Dieu, soigneusement purgé des ordures humaines par une éducation jalouse. […] Certains de ses organes avaient disparu, dissous peu à peu ; ses membres, son cerveau [d'homme], s'étaient appauvris de matière pour s'emplir d'âme, d'un air subtil qui le grisait parfois d'un vertige, comme si la terre lui eût manqué brusquement. », *LFAM*, p. 116.

passions[189] ». La terre des Artaud contre laquelle le frère Archangias ne manque pas de s'emporter lorsqu'il dessine les penchants des femmes qui la peuplent pour la « bâtardise » :

> « Si vous croyez, cria-t-il, que vous allez guérir le pays [la terre des Artaud] avec ce mariage !... Avant deux ans, Catherine sera grosse ; puis les autres viendront, toutes y passeront. Du moment qu'on les marie, elles se moquent du monde… Ces Artaud poussent dans la bâtardise, comme dans leur fumier naturel. Il n'y aurait qu'un remède, je vous l'ai dit, tordre le cou aux femelles, si l'on voulait que le pays ne fût pas empoisonné… Pas de mari, des coups de bâton, monsieur le curé, des coups de bâton[190] ! »

Par ailleurs, l'on remarque que même l'auteur est embarqué dans cet univers fait de songes et d'errements que représente, au Livre deuxième de *La Faute de l'abbé Mouret*, la totale immersion d'Albine et de Serge dans le Paradou. Dans l'histoire du récit, Zola procède à un usage récurrent d'anachronies (analepses et prolepses), tel un esprit enfermé dans un univers parallèle, en plein délire, qui éprouve l'impérieux besoin de remuer le passé afin de mieux comprendre les faits présents et de donner une explication à ceux futurs. Zola, dans sa tâche scripturaire et compositionnelle, est comme Serge Mouret : étourdi par cette rêverie pieuse entre Marie d'une part, qui le fait monter à la reconnaissance céleste et cette tentation pécheresse avec Albine qui le fait déchoir jusque dans les abîmes de l'enfer, châtiment promis aux pécheurs de la chair. Et c'est le frère Archangias qui lui rappelle la lourde sentence :

> « Ecoutez, monsieur le curé, votre faute a fait de moi votre supérieur, Dieu vous dit par ma bouche que l'enfer n'a pas de tourments assez effroyables pour les prêtres enfoncés dans la chair. S'il daigne vous pardonner, il sera trop bon, il gâtera sa justice[191]. »

Toutefois, il est pertinent de se demander si réellement la jeune Albine a ramené l'abbé Serge dans le droit chemin en le faisant céder à la tentation des « hommes inférieurs », celle de la chair. Le jeune prêtre, après avoir péché, a éprouvé le besoin du rachat et à travers ses impressions a senti que la grâce divine s'est abattue sur lui. De cette chute vers la tentation, il s'est relevé avec une force digne de son rang.

> « O mon Dieu ! il n'est pas vrai que vous soyez sans pitié ! Je le sens, vous m'avez déjà pardonné. Je le sens à votre grâce, qui, depuis des heures, redescend en moi, goutte à goutte, en m'apportant le salut d'une façon lente et certaine… O mon Dieu ! c'est au moment où je vous abandonnais, que vous me protégiez avec le plus d'efficacité ! Vous vous cachiez de

[189] *LFAM*, p. 80.
[190] *LFAM*, p. 79.
[191] *LFAM*, p. 347.

moi pour mieux me retirer du mal. Vous laissiez ma chair aller en avant, afin de me heurter contre son impuissance… Et maintenant, ô mon Dieu ! je vois que vous m'aviez à jamais marqué de votre sceau, ce sceau redoutable, plein de délices, qui met un homme hors des hommes, et dont l'empreinte est si ineffaçable, qu'elle reparaît tôt ou tard, même sur les membres coupables ! Vous m'avez brisé dans le péché et dans la tentation. Vous m'avez dévasté de votre flamme. Vous avez voulu qu'il n'y eût que des ruines en moi, pour y descendre en sécurité. Je suis une maison vide où vous pouvez habiter… Soyez béni, ô mon Dieu[192] ! ».

Mais, fatalement, comme pour mieux expier cette faute qu'elle a provoquée, Albine meurt en étant enceinte de Serge, emportant avec elle, dans le secret de la tombe, un autre héritier des maux des Rougon-Macquart. Et même si nous avons établi que l'univers des *Rougon-Macquart* n'admettait pas le rachat, l'expiation du péché, et, par voie de conséquence, l'acceptation du pardon par une force supérieure, il apparaît que l'abbé Mouret ait trouvé un écho à sa demande de rédemption. Albine rachète ainsi le péché de l'abbé et ensevelit dans le secret du tombeau cette faute. Elle est en quelque sorte « l'agneau du sacrifice » comme Silvère l'a été dans l'établissement de la fortune des Rougon. Albine paie du prix de sa vie le sang gâté qu'elle porte dans ses entrailles (précisons qu'elle meurt en étant enceinte de Serge). Elle est en ce sens hautement symbolique du romanesque blanc, de la posture de ces femmes qui transforment leurs hommes et, symboliquement, les (ra)mènent dans le droit chemin. Elle est avec Denise (*Au Bonheur des Dames*), qui, il est vrai se manifeste dans un autre registre du romanesque blanc, le symbole de la volonté de bien faire, de ne pas faiblir face aux obstacles qui sont dressés contre elles et qui tendent à les éloigner de la mission qui leur a été assignée par l'auteur, celle d'être des modèles de vertu dans un univers de brutes.

Au Bonheur des Dames permet à l'auteur des *Rougon-Macquart* de faire des « amours » de Denise et d'Octave Mouret[193] une intrigue aux allures de topique d'un roman romanesque telle que Zola lui-même l'a écarté de sa poétique. L'architecture du récit se

[192] *LFAM*, pp. 348-349.

[193] Octave Mouret est aussi le personnage principal de *Pot-Bouill*e, roman qui aura permis à Zola de tourner en ridicule les convenances du monde bourgeois, de « ces gens comme il faut ». Pour l'auteur en effet, l'éducation, la lecture, et la religion passent pour être inefficaces et ne peuvent guère calmer les pulsions naturelles de cette frange de la société qui, par l'artifice des apparences, trompe tout son monde. A noter que dans ce roman, Octave utilise sa compréhension du milieu bourgeois qu'il vient d'intégrer et essaie par tous les moyens de s'y faire une situation en épousant une femme riche qui en est issue. Chose qu'il arrivera à concrétiser puisque malgré la séduction qu'il faisait à l'endroit de madame Hédouin et qui ne cédait pas dans *Pot-Bouille*, *Au Bonheur des Dames* nous apprend qu'Octave est maintenant veuf de cette riche commerçante et qu'il a réussi, par un sens aigu des affaires, à mettre sur pied, le magasin "Au bonheur des dames".

rapproche d'un schéma de la manifestation de la catégorie du romanesque qui vise essentiellement à faire triompher l'amour et la vertu. Elle peut être résumée comme suit : une jeune fille défavorisée par le destin entreprend un voyage et sort de son cadre originel. Elle va à la rencontre de l'inconnu (elle monte à Paris). Elle trouve sur son chemin un homme qui est attiré par son charme et qui se trouve être son employeur (un riche employeur). Ensuite se dressent des obstacles qui leur font ignorer cette attirance réciproque. L'homme épris de la jeune fille tente par tous les moyens de la séduire et se heurte à son refus ; refus d'autant plus justifié que celle-ci pense qu'il lui est impossible de séduire un homme riche et puissant. Ils réussissent à surmonter les obstacles communs dressés contre eux, et arrivent enfin à arrondir les angles de leur incompréhension. A la fin, les deux amoureux cèdent à leur attirance réciproque, mariage, fin heureuse.

Denise, qui quitte son village natal, se retrouve à Paris afin de s'établir avec ses frères chez son oncle commerçant. Par la suite, elle se retrouve dans le grand magasin "Au Bonheur des dames" pour un emploi. Denise est méprisée à ses débuts au Bonheur par le patron, Octave Mouret, et par ses collègues de travail parmi lesquels règne un climat de compétitivité et de concurrence qui n'admet pas de scrupules. Dans cette atmosphère, la jeune femme, par un comportement exempt de reproche, réussit involontairement à attirer l'attention de son employeur. Aussi toutes les péripéties romanesques utilisées par l'auteur pour mettre en récit cette idylle amoureuse rejoignent-elles des exemplifications propres à la catégorie du romanesque et sont par conséquent puisées dans les archives, les lieux communs du roman romantique. Ce procédé se matérialise au chapitre XII où Mouret, au sommet de sa puissance commerciale et financière est décrit par le narrateur. L'auteur, par le biais de la ronde habituelle du patron du "Bonheur des dames" dans son immense magasin, donne les impressions de celui-ci face à son incapacité de conquérir le cœur de Denise malgré sa toute-puissance. Octave est ainsi face à son impuissance et il est habité par un doute au point d'être rongé par ce « toujours non » à valeur anaphorique dans le texte, ce refus de Denise de lui céder.

Le lecteur est ainsi dans l'attente du « oui » de Denise et c'est dans cette attente que ressort l'instant romanesque tant recherché. Zola multiplie les péripéties et retarde à dessein cet instant, ce fragment. Ainsi, Octave surprend Denise avec Deloche, qui est ce que l'on pourrait appeler un adjuvant en référence au schéma actantiel du conte de Greimas, dans un endroit louche où il a l'impression qu'ils sont amants. S'ensuit une scène de jalousie qui finit

par pousser Octave à avouer à Denise son amour ; aveu d'impuissance face à la relative puissance de séduction que Denise exerce sur lui :

> – Mon Dieu ! je vous aime, je vous aime… Pourquoi prenez-vous plaisir à me martyriser ainsi ? Vous voyez bien que plus rien n'existe, que les gens dont je vous parle ne me touchent que par vous, que c'est vous seule maintenant qui importez dans le monde… Je vous ai crue jalouse et j'ai sacrifié mes plaisirs. On vous a dit que j'avais des maîtresses ; eh bien ! je n'en ai plus, c'est à peine si je sors. Ne vous ai-je pas préférée, chez cette dame ? n'ai-je pas rompu pour être à vous seule ? J'attends encore un remerciement, un peu de gratitude… […] Dites, faut-il que je me mette à genoux, pour toucher votre cœur[194] ?

L'intrigue romanesque tient au fait que Denise tienne tête à Mouret et refuse d'être, comme beaucoup d'autres employées du "Bonheur des Dames", l'aventure d'une seule nuit pour son patron. Et c'est de ce refus que le récit étend ses ramifications tout au long de l'histoire au point de faire apparaître Denise comme une héroïne, celle-là qui, par sa simplicité et par la noblesse de ses sentiments, n'aura pas cédé là où d'autres ne se sont pas posé de questions :

> Alors un nouveau mouvement d'opinion se fit en faveur de Denise. Comme Bourdoncle, vaincu, répétait avec désespoir à ses familiers qu'il aurait donné beaucoup pour la coucher lui-même dans le lit de Mouret, il fut acquis qu'elle n'avait pas cédé, que sa toute-puissance résultait de ces refus. Et, dès ce moment, elle devint populaire. On n'ignorait pas les douceurs qu'on lui devait, on l'admirait pour la force de sa volonté. En voilà une au moins qui mettait les pieds sur la gorge du patron, et qui les vengeait tous, et qui savait tirer de lui autre chose que des promesses ! Elle était donc venue, celle qui faisait respecter un peu les pauvres diables ! Lorsqu'elle traversait les comptoirs, avec sa tête fine et obstinée, son air tendre et invincible, les vendeurs lui souriaient, étaient fiers d'elle, l'auraient volontiers montrée à la foule. Denise, heureuse, se laissait porter par cette sympathie grandissante. Etait-ce possible, mon Dieu ! Elle se voyait arriver en jupe pauvre, effarée, perdue au milieu des engrenages de la terrible machine ; longtemps, elle avait eu la sensation de n'être rien, à peine un grain de mil sous les meules qui broyaient un monde ; et, aujourd'hui, elle était l'âme même de ce monde, elle seule importait, elle pouvait d'un mot précipiter ou ralentir le colosse, abattu à ses petits pieds. […] Elle n'était point jolie, elle ne faisait pas le mal. Puis, elle souriait, le cœur apaisé, n'ayant en elle que de la bonté et de la raison, un amour de la vérité et de la logique qui était toute sa force[195].

---

[194] Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Nouvelle Librairie de France, diffusion SGED, 1999, p. 344.
[195] *ABD*, p. 351.

Denise, cette jeune fille frêle et toute innocente, réussit à maîtriser l'engrenage infernal du "Bonheur des dames" (Octave en premier) et à lui insuffler un mode de vie beaucoup plus humain. On passe dès lors d'un registre animal, avec en toile de fond, cette loi de la jungle qui fait que les employés, au gré des promotions, se dévorent les uns les autres, à une attitude beaucoup plus humaine où ce sont les traits de caractère de Denise qui indiquent le comportement à suivre. Le portrait de Denise (bonté, candeur, chasteté, simplicité), contraste évidemment avec la « noirceur » de quelques personnages des *Rougon-Macquart*. Elle sera, après Madame Hédouin, la première femme d'Octave, qui va transformer ce fils légitime de la famille de Tante Dide. L'influence positive de Denise passe ainsi du cadre privé (entre elle et Octave) au public (le colosse ou la machine infernale du "Bonheur des Dames") et peut être même étendue à tout Paris, étant entendu, bien sûr que, c'est à partir de ce magasin que vient s'approvisionner, en divers articles, toute la ville ; tout ce qui touche Paris impliquant la France entière par conséquent. La réalisation de l'instant romanesque, la concrétisation si l'on peut dire de la réciprocité des amours de Denise et d'Octave est poussée par l'auteur jusqu'à son terme, c'est-à-dire jusqu'à la fin du récit, se matérialisant par un "oui", cette approbation tant attendue de la jeune femme qui finira par céder aux preuves tangibles d'amour qu'Octave n'a de cesse de lui montrer. *Au Bonheur des Dames* finit en outre sur un registre annonciateur de lendemains heureux pour le couple Denise / Octave. L'auteur nous laisse présager, à l'image des conclusions qui viennent indiquer la fin des contes merveilleux, que les deux personnages qui se sont promis amour et fidélité vivront heureux et à coup sûr auront une progéniture digne de la sincérité de leurs sentiments. Il apparaît, par conséquent, que la trame du récit *d'Au Bonheur des Dames* brise la logique sombre du cycle naturaliste, car étant dépourvu de quelque drame qui vienne apporter à l'histoire du récit cette logique compositionnelle qui rappelle la malédiction des Rougon-Macquart ; ce que ne manque pas de noter Michel Serres qui fait apparaître le caractère métatextuel de l'aménagement des rayons de vente du "Bonheur", le magasin d'Octave Mouret :

> Dans un premier temps, le graphe est logique, les marchandises sont classées. Veuillez, je vous en prie, tracer sur un papier le dessin de ces classes. […] Vous obtenez un arbre. Voici le magasin des Rougon-Macquart. […] Or le génie d'Octave est de casser tout ça, d'abattre l'arbre, d'en faire un labyrinthe. Casser les classes. La logique de l'arbre effaçait l'espace. Elle le rendait clair[196].

[196] *Feux et signaux de brume*, Zola, *op. cit.*, p. 287.

La romance d'Octave et de Denise rompt la logique sinistre du récit, dans l'ensemble de l'œuvre, et entraîne le lecteur dans un autre chemin, un labyrinthe littéraire qui ouvre un champ lexical propre à la clarté du romanesque blanc. C'est l'idylle amoureuse entre Denise et Octave qui humanise le cadre spatio-temporel du récit à travers la négation du système de productivité qui occasionne une forme de loi de la jungle où les forts écrasent les faibles pour assurer leur survie au sein du groupe :

> Le magasin est d'abord une sorte de monstre à vapeur qui dévore clientes et vendeurs. Toutefois, grâce à l'amour de Denise (une vendeuse) et Mouret (le patron), la machine à vapeur se met à fonctionner sans entropie au service des hommes et de l'ordre social. […] Au début du roman la lutte darwinienne pour la vie éliminait les vendeurs les moins performants alors qu'à la fin du roman, lorsque la machine a atteint son fonctionnement optimal, la lutte pour la vie et la sélection naturelle ont disparu. La machine travaille [dès lors] à l'épanouissement de la vie. Zola récupère deux éléments religieux des utopies socialistes de son époque : l'amour et la fraternité[197].

Les passions amoureuses ont ici un rôle humaniste face au caractère monstrueux symbolisé par la machine infernale du "Bonheur des dames". L'immersion de Denise dans ce « monde », annonciateur des débuts d'un capitalisme outrancier qui ôte à l'employeur, au travailleur et à toutes les composantes de la chaîne industrielle toute humanité, réoriente la logique du roman naturaliste qui a tendance à compromettre ses personnages dans une domination improductive de leurs émotions sur leur environnement immédiat. Heureusement que le romanesque blanc est là pour apporter ce bémol dans la structure d'ensemble de la saga zolienne relative au traitement des sentiments humains. Cette posture de l'auteur, à rebours de sa poétique déclarée du roman, atténue quelques fins tragiques de la plupart des romans du cycle des *Rougon-Macquart* qui laissent le lecteur amer et tout pessimiste quant à l'avenir de l'homme sur cette terre. Ce qui est le cas, tout au long de l'histoire naturelle et sociale, à travers cette présentation de la race humaine qui procède par une dégénérescence progressive de l'espèce, et qui nous permet de localiser dans le récit les manifestations propres au romanesque noir.

[197] Gisèle Séginger, « Zola et la machine vivante. Les apories d'un modèle mixte », in *Epistémocritique*, Volume VII-Automne 2010. (http://www.epistemocritique.org/spip.php?article176).

I.II.2. Le Romanesque noir

Une analyse du romanesque blanc dans l'œuvre de Zola doit être complétée par l'autre facette de la paire, le romanesque noir. Le bien ne saurait avoir la plénitude de sa signification en dehors de la représentation et de la perception que nous avons du mal, du revers de la médaille pour ainsi dire. Après avoir découvert les personnalités de quelques « femmes blanches » présentes dans les *Rougon-Macquart* et qui portent en elles les germes du romanesque blanc, il nous faut, dans une nouvelle grande articulation de notre travail, établir un équilibre dans notre analyse en allant à l'assaut de ces femmes corruptrices (il y a aussi des hommes dans ce cas de figure, et on pense ici au personnage de Lantier dans *L'Assommoir*), qui transforment et infestent leur entourage par leur présence cynique et maléfique au point d'être, à l'image de Nana morte d'une maladie infectieuse, de véritables gangrènes, des menaces pour la société. Ces « personnages-virus » sont porteurs de germes dévastateurs, et ont, en bien des romans de la saga, des attraits féminins afin d'attirer le plus de victimes comme le remarque Michel Serres par une analogie entre fenêtre, « femêtre » et virus :

> La mort et le virus entrent par la fenêtre, par la femêtre. Une fois encore [dans Les *Rougon-Macquart*], la femme est le mal, et d'autant plus mal qu'elle est la plus belle femme. Et par traduction de cette histoire naturelle en histoire sociale, l'aristocratie au pouvoir, les bourgeois enrichis, se trouvent corrompus par le peuple fumier. On s'y attendait moins : le matérialisme de l'hétérogénie se trouve déplacé[198].

Nous notons ainsi dans l'œuvre de Zola une propension de l'auteur à voir le mal et à le situer dans les faits et gestes de « ses femmes ». Ce sont Renée qui, dans *La Curée*, pousse la bassesse jusqu'à avoir des relations incestueuses avec son beau-fils Maxime, c'est Nana qui couche avec tout Paris, jusqu'à expérimenter le saphisme, c'est Séverine qui pousse Coupeau au meurtre de Grandmorin dans *La Bête humaine* et qui enjoint Jacques à faire de même à l'endroit du premier nommé, son mari. Gervaise, dans *L'Assommoir* est femme-corruptrice, mais elle est plus victime de son entourage que bourreau. Elle est en réalité la victime de son premier mari, Lantier, qui s'immisce à nouveau dans sa vie et dérègle l'horloge régulière et bien normée de son ménage avec Coupeau, faisant d'elle une femme sans scrupules qui ne vivra que par une dépendance à l'alcool, ce qui, du reste, vient confirmer la théorie de l'hérédité que Zola n'a cessé de développer dans son œuvre, puisque Gervaise est la fille d'Antoine Macquart et de Joséphine, tous deux alcooliques. Avec ces personnages, Zola est dans son élément, celui qui consiste à saisir la déchéance de l'être humain qui ne peut résister

[198] Michel Serres, *op*. cit., p. 240.

à la force de ses pulsions de vie, chez qui la force des passions prend inéluctablement le dessus sur la voie raisonnée de la morale sociétale, surtout lorsqu'elle est enfermée dans les canevas de la vision parcellaire et bornée de l'éducation bourgeoise ou pire, lorsqu'elle est livrée à une débauche propre au comportement de ce monde à part dont parlait Zola, celui des putains et des meurtriers.

I.II.2.1. La bête humaine

L'univers romanesque de Zola traduit une diversité dans la composition des personnages. Ce qui lui permet de n'être pas dépourvu de matière lorsqu'il s'agit d'assigner à l'un de ses protagonistes un trait de caractère bien défini. C'est le répertoire de tout ce que la société a de bon et de mauvais dans la singularité de ses composantes qui se trouve ainsi dépoussiéré. Zola déconstruit le discours sociétal et représente, à travers *Pot-Bouille* par exemple, un monde bourgeois fait d'apparences où le paraître prime l'être et où en dehors de l'apparat, du paraître, c'est un état putride enfermé dans les tourments de la chair qui émerge chez ces gens-là, ces gens « comme il faut ». L'homme est une bête et le caractère bestial dans son comportement échappe tant bien que mal à ses semblables ce, grâce à un effort perpétuel de socialisation, de moralisation et de contraintes que la société lui impose. La société, avec son mécanisme panoptique qui survient avec l'avènement du pouvoir disciplinaire, que théorisait Michel Foucault[199], réussit à contraindre le moi du sujet humain et à le tenir en respect, l'obligeant à ne pas céder aux appels répétitifs des forces destructrices de ses pulsions. Mais cette bête humaine qui sommeille est trop tenace et si, à l'image de Zola, vous lui procurez des mécanismes justificatifs, comme l'hérédité ou le déterminisme du milieu qui lui permettent de s'affirmer, il ne lui faudra pas beaucoup de temps pour donner

[199]Le panoptique est un dispositif qui autonomise et désindividualise le pouvoir. De là, la naissance de l'administration. Celle-ci devient un médium entre le châtiment qu'elle impose et la justice. A partir de ce moment, le châtiment est dépersonnalisé et tout un chacun est à la fois juge et coupable dans la mesure où elle est une institution mise en place par la société. Ce n'est plus l'homme de loi qui punit mais l'administration, plus la justice mais chaque citoyen. La faute se paie dans des prisons cellulaires où le travail est obligatoire et la notation permanente. La naissance des prisons découle de la prise de conscience qu' « un corps effacé, réduit en poussière et jeté au vent, un corps détruit pièce à pièce par l'infini du pouvoir souverain constitue la limite non seulement idéale, mais réelle du châtiment » (p62). Par conséquent, le corps n'est plus marqué mais inséré dans un réseau qui représente la loi à travers l'administration pénitentiaire et la cellule. Il y a une certaine humanité qui n'est plus niée dans le corps du prisonnier d'où son efficace prise en charge par le pouvoir disciplinaire. (Les références renvoient à l'ouvrage de Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Editions Gallimard, 1975.)

libre cours à ses penchants naturels aux conséquences désastreuses. De là apparaissent, dans l'œuvre de Zola, les perpétuels assauts que subissent ses personnages, assauts venant de leurs pulsions démoniaques, phénomènes qu'ils s'expliquent mal voire qu'ils ne comprennent pas du tout et qui, somme toute, ne sont que la résultante de leur lourd héritage né dans le péché (Tante Dide) et dans le sang (Silvère Mouret – à noter aussi que le contrebandier Macquart est mort abattu par un douanier).

Partir à la recherche des caractéristiques du romanesque noir dans les *Rougon-Macquart* suppose de notre part que nous ne perdions pas de vue le comportement de ces figures féminines porteuses des germes du mal dans leur comportement. Cependant, nous n'omettrons pas non plus les balbutiements de cette marque naturaliste liée à la conception du roman chez Zola, dans *Thérèse Raquin*, lorsqu'il s'essayait à représenter Thérèse et Laurent comme des brutes humaines et lorsque, conséquemment à cet état de fait, la critique littéraire de cette époque s'est bouché le nez pour ne pas respirer la nauséabonde odeur d'une littérature de caniveaux, affirmait-elle en substance. La réplique de Zola ne se fit pas attendre, du reste, dans la préface dudit roman.

De ce fait, Thérèse et Laurent seront les géniteurs, bien avant Adélaïde Fouque, de cette caractérisation des personnages zoliens, dominés par leurs nerfs et qui agissent en fonction du détraquement progressif de leur tempérament au point, parfois, de commettre l'irréparable ou de descendre vers quelque bassesse du comportement humain. Il convient de signifier toutefois que ces écarts de conduite ont le plus souvent une connotation sexuelle, ou sont reliés plus exactement à des événements de nature sexuelle, s'ils ne sont tout bonnement soumis à une forme de tentation liée à l'appât du gain, ou à un impérieux besoin d'ascension sociale. Nana réussit à coucher avec tout Paris par son statut de courtisane enviée, elle attire tout le monde par ce gouffre que représente son attribut sexuel, gouffre au propre comme au figuré puisque ses prétendants y perdent et de leur rang et de leur fortune, y laissant même leur capacité physique. C'est aussi Renée qui précipite la déchéance du sang gâté de Maxime, bien que celui-ci soit prédestiné à mener une existence que commande son rang et son statut d'héritier des Rougon-Macquart, « un de ces imbéciles que l'on nomme crevés » ainsi que le décrivait Zola dans l'arbre généalogique de la famille. C'est aussi Séverine qui ne cause que désolation et regret chez les hommes qui la croisent. Mais bien avant de nous attaquer à cet aspect lié à l'influence négative et sexuée des femmes comme vecteur du romanesque noir, nous nous intéressons à une autre influence ; celle-là de nature psychologique, comme celle qu'exercice Félicité Rougon dans l'appétit de pouvoir de son mari Pierre Rougon.

Dans le roman des Origines, on remarque en effet que c'est Félicité Rougon qui aiguise les appétits innés de son mari pour établir toutes sortes de plans qui visent à les sortir de leur longue attente de gloire. Elle est la tête pensante à côté de son homme qui est impuissant face aux obstacles que constituent les attaques récurrentes d'Antoine Macquart, le demi-frère, et à la pesante menace matérialisée par l'insurrection des paysans républicains décidés à œuvrer et à participer à la chute de la monarchie. Félicité comme Pierre rêvent de trôner au-dessus de Plassans et, comme des rapaces, ils n'hésiteront pas à provoquer des cas extrêmes de violences pour venir prendre leur gloire sur le sang encore chaud de leurs victimes. Et lorsque la physionomie de Félicité nous est décrite par le narrateur, on saisit mieux sa nature :

> Félicité était une petite femme noire comme on en voit en province. […] Il y avait une ruse de chatte au fond de ses yeux noirs, étroits, pareils à des trous de vrille. Son front bas et bombé ; son nez légèrement déprimé à la racine, et dont les narines s'évasaient ensuite, fines et frémissantes, comme pour mieux gouter les odeurs ; la mince ligne rouge de ses lèvres, la proéminence de son menton qui se rattachait aux joues par des creux étranges, toute cette physionomie de naine futée était comme le masque vivant de l'intrigue, de l'ambition active et envieuse[200].

Félicité semble être la personnification de l'intrigue et en ce sens, elle ne décevra pas le lecteur en ce sens puisqu'elle se trouve être l'instigatrice de tous les complots ourdis contre Plassans, pour qu'elle et son mari en soient les maîtres, elle et son mari. Elle exerce une influence négative ; influence qui est toutefois à relativiser selon que l'on se trouve du côté des Rougon et que l'on veuille leur ascension en haut de l'échelon social ou que l'on est regardant en faveur d'une ascension juste et qui suit le cours normal des choses, un coup de la destinée. Justement, le destin, Félicité est lasse de l'attendre, d'être dans l'expectative d'un coup de chance qui ne s'annonce jamais ; elle veut le provoquer, bouleverser le cours des choses. N'avoue-t-elle pas à son mari en l'épousant: « Tu as vaincu mon guignon[201] » comme pour lui laisser entendre qu'elle est née malchanceuse et qu'à eux deux, lui étant par nature manipulateur et corrupteur, ils allaient aiguiser leurs appétits et se rassasier sur le corps fumant des charognes qu'ils trouveraient sur leur route. Plassans et ses insurgés, au rang

[200] *LFR*, p. 62.
[201] *LFR*, p. 64. Cette autre explication de l'auteur vient prouver la nature de Félicité : « Une des rares faiblesses de cette nature énergique [celle de Félicité] était de se croire frappée de malchance. Jusque-là, prétendait-elle, rien ne leur avait réussi, à elle ni à son père, malgré leurs efforts. La superstition méridionale aidant, elle s'apprêtait à lutter contre la destinée, comme on lutte contre une personne en chair et en os qui chercherait à vous étrangler », *Ibid*.

desquels Silvère et Miette, en paieront le lourd tribut, au prix de leur vie. Tout a été fomenté dans le salon jaune du couple Rougon et c'est à l'intérieur de ce même cadre peint en couleur or que les rapaces viendront goûter aux délices de leur triomphe sur leurs écervelés adversaires républicains. Après la chute de Plassans, entraînée par des coups tordus, place maintenant à la conquête de Plassans où, une fois de plus, Félicité tire les ficelles et maintient la trame du récit.

Au chapitre V de *La Conquête de Plassans*[202], quand Félicité se présente chez sa fille Marthe Mouret, on ne manque pas de s'interroger sur la véritable nature de la visite de cette « noiraude de Félicité » qui est venue encore pour « quelque manigance, c'est sûr ». D'ailleurs, les Rougon sont ceux à qui Mouret, beau-fils de Félicité, reproche la faute d'avoir bâti leur fortune à coups d'intrigues et d'histoires plus farfelues les unes que les autres et dont ils essaient toujours de tirer le meilleur profit :

> Quand leur gendre [Mouret] disait : « Moi, je ne dois ma fortune qu'à mon travail », ils pinçaient les lèvres, ils comprenaient parfaitement qu'il les accusait d'avoir gagné la leur dans des trafics inavouables. Félicité, malgré sa belle maison de la place de la Sous-Préfecture, enviait sourdement le petit logis tranquille des Mouret, avec la jalousie féroce d'une ancienne marchande qui ne doit pas son aisance à ses économies de comptoir[203].

Et comme pour enfoncer le clou, la nature comploteuse et l'éternelle envie de Félicité d'être au sommet, de vivre en gens comme il faut sont décrits par ses hôtes du salon vert (le salon où Félicité accueille est passé du jaune au vert, sans doute pour matérialiser son ascension sociale) que l'intrigant abbé Faujas surprend dans une séance de commérage volubile :

> […] – Vous deviez être à Paris, car tout Plassans a connu le salon jaune des Rougon, à cette époque : un salon lamentable, avec du papier citron à quinze sous le rouleau, et un meuble recouvert de velours d'Utrecht, dont les fauteuils boitaient. […] Oh ! je les connais sur le bout des doigts les Rougon ; je les ai suivis. Ce sont des gens très forts. Ils avaient une rage d'appétit à jouer du couteau au coin d'un bois. Le coup d'Etat les a aidés à satisfaire un rêve de jouissance qui les torturait depuis quarante ans. Aussi quelle gloutonnerie, quelle indigestion de bonnes choses ![...].
>
> – Mais où ont-ils pris l'argent pour acheter la maison ?

[202]Paris, Nouvelle Librairie de France, diffusion SGED, 1999, p. 49.
[203] *Ibid*.

– Ah ! ceci mon brave, c'est la bouteille à l'encre[204]…

Le singulier appétit d'ascension des Rougon n'est donc un secret pour personne et de là, il est loisible de comprendre les aspirations d'Aristide Saccard, personnage central de *La Curée* et de *L'Argent* et troisième enfant du couple Pierre Rougon / Félicité, pour ce qui est de son goût prononcé pour la quête de l'argent et les spéculations foncières. La course-poursuite qu'Aristide Saccard mène avec l'argent le fait se détourner de ses devoirs conjugaux envers sa femme Renée, au point que cette dernière se permette de pousser la bassesse jusqu'à entretenir des rapports incestueux avec son beau-fils Maxime. De Maxime ou Renée, il convient de se demander qui a poussé le bouchon du crime de l'inceste à son ignominieuse réalisation : est-ce le sang gâté du jeune homme ou l'insouciance et la désinvolture maladives de la jeune femme ? Car à suivre l'adolescence prématurée de Maxime et son penchant héréditaire pour le vice, l'on se pose naturellement des questions :

> La race des Rougon s'affinait en lui, devenait délicate et vicieuse. Né d'une mère trop jeune, [Angèle, première femme d'Aristide] apportant un singulier mélange, heurté et comme disséminé, des appétits furieux de son père et des abandons, des mollesses de sa mère, il était un produit défectueux, où les défauts des parents se complétaient et s'empiraient. Cette famille vivait trop vite ; elle se mourait déjà dans cette créature trop frêle, chez laquelle le sexe avait dû hésiter, et qui n'était plus une volonté âpre au gain et à la jouissance, comme Saccard, mais une lâcheté mangeant les fortunes faites ; hermaphrodite étrange venu à son heure dans une société qui pourrissait[205].

Le cas de Maxime permet à l'anatomiste du corps humain, que l'auteur prétend être, d'appliquer les théories du docteur Prosper Lucas qui professait les cas typiques d'hérédité suivant la combinaison d'une

> hérédité [qui opère] par élection, c'est-à-dire par ressemblance exclusive du père ou de la mère ; [d'une] hérédité par mélange, c'est-à-dire par représentation mixte ou simultanée du père et de la mère ; [d'une] hérédité par combinaison, c'est-à-dire par dissolution des deux auteurs dans le produit, et substitution d'un nouveau caractère à ceux des facteurs[206].

[204] *Ibid*., pp. 63-64.
[205] *LC*, p. 115.
[206] Ces caractéristiques propres à la théorie de l'hérédité seront reprises dans *Le Docteur Pascal*. Ce roman procédera à une revue générale de l'application de ces théories que Zola fait sur ses personnages non sans, au demeurant, montrer implicitement les limites de la théorie de l'hérédité.

Maxime semble correspondre à la combinaison des appétits féroces de son père et à la mollesse insoucieuse de sa mère ; ce qui pour lui sera la résultante d'un facteur nouveau, celui d'une précocité dans le vice :

> Il se mettait, à vingt ans, au-dessus de toutes les surprises et de tous les dégoûts. Il avait certainement rêvé les ordures les moins usitées. Le vice chez lui n'était pas un abîme, comme chez certain vieillards, mais une floraison naturelle et extérieure[207].

Au tempérament plus qu'inquiétant de Maxime se joint une déliquescence à la fois morale et vertueuse de Renée qui témoigne, à travers son comportement, encouragé parfois par le désintérêt d'Aristide, sa fixation perpétuelle sur l'argent, de la manifestation des désirs refoulés de la jeune femme, de naissance bourgeoise et élevée au couvent. On aura compris qu'à travers cette présentation de son personnage Renée, l'auteur jette une fois de plus un pavé dans la mare de ce système d'éducation bourgeoise et de ces lectures religieuses qui enferment toujours les jeunes gens dans une inconscience puérile. Une manière pour lui de représenter les passions naissantes dans une attitude anti-romanesque :

> Cette folle de Renée, qui était apparue une nuit dans le ciel parisien comme la fée excentrique des voluptés mondaines, était la moins analysable des femmes mondaines. Elevée au logis, elle eût sans doute émoussé, par la religion ou par quelque autre satisfaction nerveuse, les pointes des désirs dont les piqûres l'affolaient par instants. […] Jetée dans le monde du Second Empire, abandonnée à ses imaginations, entretenue d'argent, encouragée dans ses excentricités les plus tapageuses, elle se livra, le regretta, puis réussit enfin à tuer son honnêteté expirante, toujours fouettée, toujours poussée en avant par son insatiable besoin de savoir et de sentir[208].

La véritable nature de Renée, qui s'est longtemps comprimée dans des restrictions d'ordre éducationnel et/ou religieux, s'exprime enfin dans un cadre propice, une société qui est la somme des débauches et des légèretés excentriques de toutes les classes sociales. Ce cadre du Second Empire offre à Renée un tremplin pour exprimer la véritable nature de la bête humaine qu'elle est. Ainsi, *La Curée* traduit en premier lieu les énormes intrigues foncières qui ont lieu à Paris au cours de cette seconde moitié du XIXe siècle, mais il procède également, par le moyen d'une mise en abyme, au redoutable et inquiétant bouleversement des mœurs de toute une société comme cette terre qui l'abrite et qui ne cesse d'être percée, à coups de tunnels, d'être retournée dans tous les sens, tout cela dans un souci de répondre à

[207] *LC*, pp. 115-116.
[208] *LC*, pp. 111-112.

cette expansion inévitable que constitue la modernité. Les mœurs se trouvent bouleversées et la débauche touche et caractérise toutes les composantes de la société, même celle juchée au plus haut de la hiérarchie. Renée ne justifie-t-elle pas ses écarts de conduite en trouvant des circonstances atténuantes dans le comportement de ses amies ?

Toutefois, c'est au chapitre IV de *La Curée* que Zola sacrifie à la réalisation du moment romanesque annoncé par des signaux évidents. Renée et Maxime cèdent à leur complicité réciproque et l'intimité du cabinet qu'ils regagnent après une soirée mondaine fait se réveiller en eux le désir longtemps réprimé de l'acte charnel. Ils franchissent ainsi un pas de plus dans leur existence faite de plaisirs interdits. Renée laisse entendre à Maxime, lui reprochant ses liaisons insignifiantes, tel un personnage sadien que : « Le mal, ce devrait être quelque chose d'exquis, mon cher[209]… », autrement dit, quant à commettre des péchés, autant le faire à des degrés extrêmes. Toutefois, il convient de noter qu'à la dernière page de *La Curée*, c'est la mort de Renée qui est annoncée. La pauvre femme meurt sous le poids du péché commis, « méningite aiguë » nous fait savoir le récit ; mort précipitée en outre par l'indifférence conjointe de Saccard et de son fils qui ont fini de se remettre des émotions liées à l'inceste du fils avec la femme de son père sans aucun état d'âme. Renée, telle Phèdre, dont la tragédie a été mise en abyme dans l'histoire du récit, expirera sous le poids du péché. Renée paie par conséquent une débauche de mondanités précoces d'autant plus qu'elle s'est donnée aux Rougon, père et fils, faute sans doute trop lourde pour une innocente.

I.II.2.2. De la manifestation du romanesque noir

Le romanesque noir jouit, à l'image du romanesque blanc, d'une parfaite mobilité dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Il est apparenté dans l'histoire du récit à la manifestation de « la bête humaine » dans les intrigues des romans les plus sombres. Une matérialisation dont on trouve en grande partie les caractéristiques, comme c'est le cas aussi dans les traits spécifiques de son versant opposé, chez les figures féminines. Pour schématiser le romanesque noir et lui attribuer une certaine identité, nous dirons qu'il traduit et exemplifie dans le récit la présence de la noirceur d'âme qui est aussi une réalité chez le sujet humain et qui l'amène à commettre les pires atrocités ou les plus graves écarts de conduite ; qu'il reflète tout ce que l'homme est capable de faire et qui, de loin, est à l'opposé de ce que pourrait prescrire la morale de l'éducation, la morale religieuse notamment, dans le contexte du XIXe

[209] *LC*, p. 142.

siècle. Si nous revenons au contexte des *Rougon-Macquart*, il est loisible de déceler dans la trame d'ensemble de la fresque que différents romans illustrent une large présence d'un éthos lié à l'existence du romanesque noir. En revanche, nous signalerons d'emblée une nuance dans le traitement que nous réservons à l'exemplification du romanesque noir, à savoir qu'*a contrario* du romanesque blanc dont les germes sont véhiculés essentiellement par les femmes, le romanesque noir admet dans sa matérialisation l'interactivité des hommes et des femmes. Le cas du personnage principal de *L'Assommoir* Gervaise Macquart et de l'intrigue de couples qu'elle forme avec Coupeau et Lantier d'une part, et, dans une moindre mesure avec Goujet, d'autre part, en sera la parfaite illustration.

Une immersion dans le monde des ouvriers, tout près de l'Assommoir du père Colombe, en compagnie de Gervaise et du triptyque qu'elle forme avec son mari Coupeau, et son premier amant Lantier nous introduit de plain-pied dans le récit noir de *L'Assommoir*. Gervaise la blanchisseuse, est une femme brave et travailleuse qui, sur ce plan, symbolise la modernité de la femme actuelle, celle qui prend les devants, n'attendant rien de son homme et qui, à la sueur de son front, subvient à ses besoins et à ceux de sa famille. Femme issue du monde des ouvriers, symbole d'une société en mutation, elle pratique un métier qui, d'une manière symbolique, représente une certaine grandeur et demande aussi une certaine humilité, celui de blanchisseuse : laver la saleté des autres, enlever les taches, rendre propre, rendre blanc. Métaphoriquement et eu égard à cette première approche de son personnage, Gervaise, dans sa lignée, peut être aussi la blanchisseuse des péchés. Mais malheureusement pour elle, sa cruelle destinée ne lui délègue pas cette mission idéologique voire rédemptrice. Par conséquent, ce qu'elle ne peut faire pour elle-même et pour sa famille, Gervaise ne pourra pas le réaliser totalement avec les autres, avec Goujet notamment.

A l'entame de ce chapitre sur le romanesque noir, nous partions d'une remarque sur les femmes-corruptrices qui détruisent, de par leur mauvaise influence, leur entourage. Dans le cas de Gervaise, il convient de nuancer ce constat du fait que Gervaise, femme au foyer, modèle dans son travail et dans sa vie conjugale sera détournée de cette voie par l'influence négative de Lantier lequel, en retour, réussira à faire d'elle une femme corrompue, qui deviendra une alcoolique invétérée ; ce qui évidemment aura des conséquence désastreuses sur la vie tranquille qu'elle menait jusque-là avec son mari Coupeau. Le début du récit retrace la montée de Gervaise à Paris en compagnie de son amant, Lantier, et de leurs deux enfants. Les difficultés de la vie ouvrière s'ajoutent à l'ivrognerie de l'amant qui ne se soucie guère de sa petite famille. Gervaise souffre le martyre sur le pavé de Paris. Et comme pour l'enfoncer

davantage dans la déchéance, Lantier l'abandonne avec ses enfants, préférant « courir la gueuse » comme le dirait la langue argotique de ce monde des ouvriers parisiens. La jeune femme, séduite par la bonhomie de Coupeau, l'ouvrier zingueur, cède à sa proposition de mariage et le mariage est célébré au chapitre III. Toutefois, on notera dans la suite de l'histoire que la fin du chapitre relate un événement prémonitoire d'autant plus que Gervaise fait la rencontre du croque-mort Bazouge qui lui tient ce discours sentencieux :

> « 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 emportait. […] Quand on est mort… écoutez ça… quand on est mort, c'est pour longtemps[210]. ».

Il est vrai que la mort s'inscrit comme un événement prévisible pour toute âme qui vit, fût-elle celle d'un nouveau-né ; mais dans le cas de Gervaise, se faire rappeler cet événement, de surcroît par un croque-mort, le jour de ses noces, n'augure certainement rien de bon quant à l'avenir du couple qu'elle vient de former avec Coupeau. A une situation initiale où Gervaise est rudoyée puis abandonnée par Lantier, succède un équilibre dans son existence à la suite de son mariage avec Coupeau et la naissance de sa fille Nana. Cependant, Lantier, telle une malédiction, réapparaît pour bouleverser une fois de plus l'horloge régulière et sans anicroche du ménage de Gervaise. Il est l'élément perturbateur, l'élément corrupteur, exerçant une mauvaise influence d'abord sur Coupeau, l'ouvrier modèle, qui se refusait à l'alcool et qui maintenant tangue dangereusement vers l'ivrognerie et néglige complètement son travail :

> Naturellement, on ne peut pas nocer et travailler. Aussi, depuis l'entrée du chapelier [Lantier] dans le ménage, le zingueur [Coupeau] fainéantait déjà pas mal, en était arrivé à ne plus toucher un outil. Quand il se laissait embaucher, las de traîner encore ses savates, le camarade [Lantier] le relançait au chantier, le blaguait à mort en le trouvant pendu au bout de sa corde à nœuds comme un jambon fumé, et il lui criait de descendre prendre un canon[211].

Le cœur à l'ouvrage du zingueur s'estompe ainsi au fur et à mesure de son rapprochement avec Lantier. Désormais, la tendance pour le mari de Gervaise est :

> [Aux] bordée[s] fameuse[s], [aux] revue[s] générale[s]de tous les mastroquets du quartier, [à] la soûlerie du matin cuvée à midi et repincée le soir, les tournées de casse-poitrines se succédant, se perdant dans la nuit, pareilles aux lampions d'une fête, jusqu'à ce que la dernière chandelle s'éteignît avec le dernier verre ! Cet animal de chapelier [Lantier] n'allait jamais jusqu'au bout. Il laissait l'autre [Coupeau] s'allumer, le lâchait, rentrait en souriant de

[210] *L'A*, p. 101.
[211] *L'A*, pp. 269-270.

son air aimable. Lui se piquait le nez proprement, sans qu'on s'en aperçut. Quand on le connaissait bien, ça se voyait sérieusement à ses yeux plus minces et à ses manières plus entreprenantes auprès des femmes. Le zingueur, au contraire, devenait dégoûtant, ne pouvait plus boire sans se mettre dans un état ignoble[212].

Gervaise est, dès lors, entre le marteau de la soûlerie débutante mais surtout croissante de son mari et l'enclume de l'espièglerie sournoise de son ex-amant Lantier. La pauvre femme, de nature faible, ne saura résister plus longtemps aux assauts répétés de Lantier et cèdera par conséquent à l'adultère. Cependant, il convient de mettre l'accent sur la situation de Gervaise et sur les circonstances qui l'ont poussée à se donner à Lantier, rompant la logique de femme au ménage, travailleuse et soucieuse du bien de sa famille.

De la situation de mari besogneux et travailleur, qui se tue à la tâche afin d'assurer la subsistance de sa famille, Coupeau, l'ouvrier zingueur chute (là aussi au propre comme au figuré, d'autant plus qu'il chutera du toit où il travaillait) vers la stature du mari-ivrogne et inapproprié, mari à remplacer donc par l'amant modèle, aux allures de séducteur, qui a fini de piéger son entourage par sa stature d'homme comme il faut, un bourgeois de circonstance. Et malheureusement dans le cas de Gervaise, le premier venu, le premier à se présenter et à profiter de sa faiblesse maladive[213] est Lantier.

Gervaise, sous les doubles influences négatives de ses hommes, sombre dans la déchéance morale, laquelle va se répercuter sur son train de vie. Elle mène désormais un ménage à trois, partagée entre un mari ivrogne et un amant soupçonneux. Pour Nana, sa fille qui grandit dans cet environnement, nulle influence ne pouvait être plus mauvaise. Le déterminisme du milieu physique sert ici de tremplin à l'auteur pour représenter la déchéance du sujet humain qui est corrompu par son entourage d'abord, mais aussi par son tempérament qui résiste à la morale et aux murs étanches de restriction symbolisés parfois par l'éducation

[212] *L'A*, p.270.

[213] Ici on notera les références liées à cette faiblesse de la jeune femme : « Coupeau, voyant la jeune femme à bout d'arguments, silencieuse et vaguement souriante, avait saisi ses mains, l'attirait vers lui. Elle était dans une de ces heures d'abandon dont elle se méfiait tant, gagnée, trop émue pour rien refuser et faire de la peine à quelqu'un », (L'A, pp. 55-56) ; « Au fond, Gervaise ne se sentait pas devant Lantier si courageuse qu'elle le disait. Certes, elle était bien résolue à ne pas lui permettre de la toucher seulement du bout des doigts ; mais elle avait peur, s'il ne la touchait jamais, de sa lâcheté ancienne, de cette mollesse et de cette complaisance auxquelles elle se laissait aller, pour faire plaisir au monde » (*L'A*, p. 268) ; ou encore « Elle luttait, elle disait non de la tête, énergiquement. […] Mais Lantier ne se lassait pas, la prenait à la taille, en disant des choses pour lui mettre le feu dans le sang. […] Il ne parlait plus, il restait souriant ; et, lentement, il la baisa sur l'oreille, ainsi qu'il la baisait autrefois pour la taquiner, et l'étourdir. Alors, elle fut sans force, elle sentit un grand bourdonnement, un grand frisson descendre dans sa chair. […] Elle tremblait, elle perdait la tête. Et, pendant que Lantier la poussait dans la chambre, le visage de Nana apparut à la porte vitrée du cabinet, derrière le carreau. » (*L'A*, pp. 282-283).

ou tout simplement par le regard de l'autre, pour se manifester dans tout son apparat. Gervaise, au fait de sa condition nouvelle qui la fait se pencher davantage du mauvais côté et consciente, d'autre part, de la force du déterminisme du milieu physique sur l'homme, exprime son rêve d'une société plus honnête, plus juste à côté de celle-là qui la martyrise :

> Son rêve était de vivre dans une société honnête, parce que la mauvaise société, disait-elle, c'était comme un coup d'assommoir, ça vous cassait le crâne, ça vous aplatissait une femme en moins de rien. Elle se sentait prise d'une sueur devant l'avenir et se comparait à un sou lancé en l'air, retombant pile ou face, selon les hasards du pavé[214].

Elle développe ainsi, en un sens, une conception rousseauiste de la société, considérée comme étant l'élément qui corrompt l'homme, car ce dernier naît bon. Ce qui, bien évidemment, rejoint en partie le déterminisme inexorable du milieu physique, de la société, sur le sujet humain que théorise le naturalisme. Par contre, le naturalisme de Zola semble rejeter le postulat qui veut que l'homme naisse bon car il grève celui-ci, dès sa naissance, de la pesante notion d'hérédité. A ce titre, l'*Assommoir* offre un tremplin à l'auteur des *Rougon-Macquart* pour mettre en œuvre sa théorie du roman et la pratiquer sur ce monde des ouvriers, dernier maillon d'une chaîne sociale hiérarchiquement structurée.

Osons affirmer aussi que dans l'architecture d'ensemble de sa fresque romanesque, Zola se veut l'illustrateur d'un pur modèle démocratique, s'il est lieu de le dire, pour ce qui est de la manifestation du mal qu'il localise partout : des Tuileries à Plassans, en passant par les Halles. Toutefois, on ne saurait passer sous cette noire incursion que l'auteur fait dans le milieu ouvrier, et ce gouffre que constitue l'Assommoir du père Colombe qui n'est que l'exemplification, exagérée, serions-nous tenté de dire, d'une société, d'une race d'hommes qui se meurt sous le poids du dur labeur des usines ou qui, comme Coupeau le zingueur des toits de Paris, travaille avec tous les risques de mort que toute chute pourrait entraîner. Ce milieu fait de pauvres, de gens plus démunis les uns que les autres est décrit avec des affects extrêmes qui témoignent, une fois de plus, des constantes de la catégorie du romanesque. *L'Assommoir*, c'est un monde de misère, de meurt-de-faim, de maris violents comme ce Bijard qui, d'un coup de pied dans le ventre, envoie madame Bijard, sa femme, six pieds sous terre, et qui, comble du malheur, tue sa fille de neuf ans, la pauvre Lalie, à coup de chicotte. Ce sont aussi les Lorilleux, travaillant et vivant dans l'or, mais qui sont plus pauvres et plus malheureux que jamais. Les morts successives de Coupeau et de Gervaise sont à la limite

[214] *L'A*, pp. 52-53.

exagérées par l'auteur, jouissant parfois d'une description qui frôle les limites de l'extrême. Gervaise d'ailleurs ne se fait-elle pas questionner par ses voisins de la rue de la Goutte-d'Or après chaque retour de l'hôpital Sainte-Anne, ces derniers ne croyant pas que le père Coupeau puisse tenir ainsi des heures à faire des culbutes et à danser sans jamais s'arrêter, atteint qu'il est par cet extrême délire, *délirium tremens*, conséquence de l'alcool ? Mais plus que cela, c'est la fin dramatique de Gervaise qui est le plus sujette à une exagération. Elle s'enfonce obstinément dans une déchéance de tout son être, dépouillant sa demeure de tout bien pour le vendre au Mont-de-piété, souffrant de misère jusqu'à envisager résolument, l'option de se prostituer pour pouvoir manger. Elle en était là en effet, à se livrer au premier venu rencontré au hasard des boulevards de ce pavé de Paris indifférent à sa misère ou, dans un registre moins cynique, se plaisait à imiter les culbutes de Coupeau pour amuser la galerie :

> Depuis ce jour, comme Gervaise perdait la tête souvent, une des curiosités de la maison était de lui voir faire Coupeau. On n'avait plus besoin de la prier, elle donnait le tableau gratis, tremblant des pieds et des mains, lâchant de petits cris involontaires. […] ça se bornait à des grimaces de singe échappé, qui lui faisait jeter des trognons de choux par les gamins, dans les rues[215].

Les derniers moments de l'existence de Gervaise sont ainsi un véritable supplice pour le personnage de Zola :

> Gervaise dura ainsi pendant des mois. Elle dégringolait plus bas encore, acceptait les dernières avanies, mourait un peu de faim tous les jours. Dès qu'elle possédait quatre sous, elle buvait et battait les murs. On la chargeait de sales commissions du quartier. Un soir, on avait parié qu'elle ne mangerait pas quelque chose de dégoûtant ; et elle l'avait mangé, pour gagner dix sous. M. Marescot s'était décidé à l'expulser de la chambre du sixième. Mais, comme on venait de trouver le père Bru mort dans son trou, sous l'escalier, le propriétaire avait bien voulu lui laisser cette niche. Maintenant, elle habitait la niche du père Bru. C'était là-dedans, sur de la vieille paille, qu'elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés. La terre ne voulait pas d'elle, apparemment. Elle devenait idiote, elle ne songeait seulement pas à se jeter du sixième sur le pavé de la cour, pour en finir. La mort devait la prendre petit à petit, morceau par morceau, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle s'était faite. Même on ne sut jamais au juste de quoi elle était morte. On parla d'un froid et chaud. Mais la vérité était qu'elle s'en allait de misère, des ordures et des fatigues de sa vie gâtée. Elle creva d'avachissement, selon le mot des Lorilleux. Un matin, comme ça sentait

[215] *L'A*, p. 455.

> mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours ; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche[216].

Gervaise, comme une chienne errante, agonise et meurt dans une totale indifférence de la société. De la blanchisseuse modèle qu'elle fut dans le quartier de la Goutte-d'Or, elle devient la mystérieuse inconnue, délaissée de tous, abandonnée et ignorée. Qu'attendre de plus, dès lors, de cette vie si ce n'est une fin ? Dans le cas de Gervaise, cette fin ne sera pas heureuse, loin de là. Elle aura ainsi vécu sans jamais connaître le bonheur, n'en ressentant que des bribes de manifestation, et soumise perpétuellement à une décadence de tout son être. L'existence de Gervaise est en somme noire du début à la fin. Néanmoins, comme nous le notions dans les constantes du romanesque, faisant savoir que la visibilité d'un extrême polarisé de la catégorie se nourrissait toujours en creux de l'autre extrême et qu'il ne saurait exister de bien ou de mal, totalement, en l'absence de l'autre revers, la vie de Gervaise, sa vie romanesque dans le cas précis, connaît cependant une véritable romance, celle qu'elle partage avec la Gueule-d'Or, la gueule d'ange, Goujet.

Entre Gervaise et Goujet, c'est une histoire d'amour, jamais avouée clairement, juste balbutiée par quelques mots à la limite perceptibles. Gervaise, corrompue et détruite par ses hommes, exerce cependant une influence positive sur cet autre, ce colosse, forgeron de son état, mais qui au fond n'a que l'esprit d'un enfant enfermé dans un corps de géant. Son histoire d'amour avec Gervaise le prouve d'ailleurs à profusion : « Cependant, un matin, ayant tourné la clef sans frapper, il la surprit à moitié nue, se lavant le cou ; et, de huit jours, il ne la regarda pas en face, si bien qu'il finissait par la faire rougir elle-même[217] ». Et c'est cette romance entre les deux personnages qui illumine la noirceur de *L'Assommoir* de quelques rais romanesques. C'est ainsi que Gervaise se rend à la forge de Goujet et surprend celui-ci en plein travail ; moment choisi par l'auteur pour créer une forme d'échange passionnel entre les deux personnages ; échange au cours duquel le forgeron voit sa force se décupler et où la femme observe et admire toute la noblesse du travail qu'il effectue. Et comme dans le règne animal à proprement parler, l'homme étant un animal bien sûr, où il faut au mâle faire étalage de toute sa force pour montrer à la femelle ses capacités et être à même de bénéficier en retour de son amour, Goujet invite Gervaise à s'asseoir et à l'observer effectuer son art : « Vous permettez, madame Gervaise, j'ai quelque chose à terminer. Restez-là n'est-ce-pas ? vous ne

[216] *L'A*, pp. 455-456.
[217] *L'A*, p. 116.

gênez personne[218] ». Ainsi, Goujet et son compagnon de forge Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, deux mâles en parade, éprouvent le besoin de rivaliser d'entrain et de force à qui forgera le mieux, devant Gervaise, un « boulon de quarante millimètres », tâche herculéenne, véritable chef-d'œuvre qui demande beaucoup d'efforts et que peu d'hommes sont capables de réaliser. Gervaise est improvisée arbitre, et c'est elle qui jugera lequel des deux hommes aura réussi cet examen de passage, prélude d'une romance, voire d'une déclaration d'amour. Notons au passage que Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, a aussi le béguin pour la jeune blanchisseuse. La confrontation entre les deux forgerons rejoint ainsi les scènes de l'homme, aux premières heures de sa maturation vers le stade d'homo-sapiens, d'homme accompli, moderne donc, période au cours de laquelle pour mériter la main d'une femme, il devait se rencontrer en duel, en une confrontation fatidique avec le rival qui était devant lui. Le vainqueur de cette lutte, à mort parfois, aura la latitude de poursuivre, voire de concrétiser son projet d'amour. Mais ici, c'est Goujet qui a la faveur des pronostics car d'emblée son adversaire est présenté avec des traits dépréciatifs :

> Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, se renversa, donna le branle à Dédèle [son marteau] des deux mains. Petit, desséché, avec sa barbe de bouc et ses yeux de loup, luisant sous sa tignasse mal peignée ; il se cassait à chaque volée du marteau, sautait du sol comme emporté par son élan. […] Peut-être que l'eau-de-vie amollissait les bras des autres, mais lui avait besoin d'eau-de- vie dans les veines, au lieu de sang, […] il se sentait une sacrée force de machine à vapeur[219].

Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, est un bon ouvrier, mais face à Goujet et à cause de son penchant pour l'eau-de-vie, il part avec beaucoup de handicaps pour briller aux yeux de Gervaise. La Gueule-d'Or en revanche a toute la faveur et tous les attraits des dieux de l'Olympe :

> C'était le tour de la Gueule-d'Or. Avant de commencer, il jeta à la blanchisseuse un regard plein d'une tendresse confiante. Puis, il ne se pressa pas, il prit sa distance, lança le marteau de haut, à grande volées régulières. Il avait le jeu classique, correct, balancé et souple. Fifine [son marteau], dans ses deux mains, ne dansait pas un chahut de bastringue, les guibolles emportées par-dessus les jupes ; elle s'enlevait, retombait en cadence, comme une dame noble, l'air sérieux, conduisant quelque menuet ancien. Les talons de Fifine tapaient la mesure gravement ; et ils s'enfonçaient dans le fer rouge, sur la tête du boulon, avec une science réfléchie, […] Bien sûr, ce n'était pas de l'eau-de-vie que la Gueule-d'Or avait dans les veines, c'était du sang, du sang pur, qui battait puissamment jusque dans son marteau, et

[218] *L'A*, p. 174.
[219] *L'A*, p. 177.

> qui réglait la besogne. Un homme magnifique au travail, ce gaillard-là ! Il recevait en plein la grande flamme de la forge. Ses cheveux courts, frisant sur son front bas, sa belle barbe jaune, aux anneaux tombants, s'allumaient, lui éclairaient toute la figure de leurs fils d'or, une vraie figure d'or, sans mentir. Avec ça, un cou pareil à une colonne, blanc comme un cou d'enfant ; une poitrine vaste, large à y coucher une femme en travers ; des épaules et des bras sculptés qui paraissent copiés sur ceux d'un géant, dans un musée. Quant il prenait son élan, on voyait ses muscles se gonfler, des montagnes de chair roulant et durcissant sous la peau ; ses épaules, sa poitrine, son cou enflaient ; il faisait de la clarté autour de lui, il devenait beau, tout-puissant, comme un bon Dieu. Vingt fois déjà, il avait abattu Fifine, les yeux sur le fer, respirant à chaque coup, ayant seulement à ses tempes deux grosses gouttes de sueur qui coulaient. Il comptait : vingt et un, vingt-deux, vingt-trois. Fifine continuait tranquillement ses révérences de grande dame[220].

Goujet, tel Hercule à l'œuvre, est ici décrit avec l'emphase mythologique d'Homère relatant quelque histoire d'un demi-dieu de l'Olympe grec. Gervaise ne peut naturellement pas rester insensible à cette lutte faite en son honneur, à ce duel de mâles qui éprouvent le primitif besoin de se donner en spectacle pour la femme, objet de leur convoitise :

> Et Gervaise, en face de la Gueule-d'Or, regardait avec un sourire attendri. Mon Dieu ! que les hommes étaient donc bêtes ! Est-ce que ces deux-là ne tapaient pas sur leurs boulons pour lui faire la cour ! Oh ! elle comprenait bien, ils se la disputaient à coups de marteau ; ils étaient comme deux coqs rouges qui font les gaillards devant une petite poule blanche. […] Le cœur a tout de même, parfois, des façons drôles de se déclarer. Oui, c'était pour elle ce tonnerre de Dédèle et de Fifine sur l'enclume ; c'était pour elle tout ce fer écrasé ; c'était pour elle cette forge en branle, flambante d'un incendie, emplie d'un pétillement d'étincelles vives. Ils lui forgeaient là un amour, ils se la disputaient, à qui forgerait le mieux. […] Les coups de marteau de la Gueule-d'Or surtout lui répondaient dans le cœur ; ils y sonnaient comme sur l'enclume, une musique claire, qui accompagnait les gros battements de son cœur. Ça semble une bêtise, mais elle sentait que ça lui enfonçait quelque chose là, quelque chose de solide, un peu de fer du boulon. […] Oh ! elle ne doutait pas de sa victoire. C'était à lui qu'elle appartiendrait[221].

Goujet gagne ce duel et en bon vainqueur, on comprend dès lors qu'il demande à l'objet de sa convoitise, Gervaise en l'occurrence, de partir avec lui, de s'enfuir ensemble vivre leur amour loin du regard des jaloux et des vaincus, conforté qu'il est dans cette résolution par le fait qu'il a surpris Lantier voulant embrasser Gervaise : « Ecoutez, il y a longtemps que je songe à

[220] *L'A*, p. 177-178.
[221] *L'A*, pp. 178-179.

vous proposer une chose… Vous n'êtes pas heureuse. […] Eh bien, il faut nous en aller ensemble[222] ».

Somme toute, et en dépit de cette escapade avec Goujet, Gervaise n'aura réussi dans *L'Assommoir* qu'à croiser, dans son fatidique destin, le malheur ; tantôt en en étant victime, tantôt en en étant l'instigatrice. Car elle aura réussi à rendre vains les efforts de Goujet et son amour envers elle, non pas qu'elle l'ait voulu, mais simplement parce qu'elle n'aura pas su faire la distinction entre ces trois hommes qui ont croisé sa route, et choisir celui qui lui assurerait une existence paisible jusqu'à la fin de ses jours. Elle épouse en outre la posture de l'héroïne maudite et, chose nouvelle, dont l'existence n'admet pas le rachat du péché provoqué antérieurement à sa naissance. En ce sens, c'est le romanesque noir qui a la mission idéologique de véhiculer les tourments de la vie de Gervaise, à travers les chapitres de ses incessantes infortunes. Abandonnée par Lantier, épousée par Coupeau, la blanchisseuse qui n'exige pourtant pas beaucoup de la vie, elle qui ne demandait qu'un peu de pain et un toit pour mener une existence vertueuse, se verra mener au fond du précipice par sa faiblesse envers les hommes, ses hommes. Les épisodes de sa vie sont semblables aux infortunes de la vertu qui décrivent la destinée du personnage sadien, lequel est menée à la perdition par son âme innocente qui essaie de survivre dans un monde de brutes. Dans le récit zolien, le romanesque noir vient donc exemplifier les infortunes de la vertu de Gervaise.

Si Gervaise a été partagée entre subir le mal de la part des hommes et être à l'origine de quelque mauvais sort du destin, il faut reconnaître qu'il en est tout autrement de sa fille Nana, qui, dans les *Rougon-Macquart*, aura été le personnage le plus à même d'être illustratif de cette primauté de la physiologie sur la psychologie, de l'emprise du corps sur l'esprit, du mal sur le bien.

[222] *L'A*, p. 266.

I.II.2.3. Le romanesque noir poussé à ses extrêmes

Nous notons la manifestation de la sous-catégorie du romanesque noir poussé à ses extrêmes dans le roman *Nana*. En effet, dans le contexte du XIXe siècle[223], cette œuvre ne fait pas exception à une présentation des excentricités de la chair dont le personnage de Nana est l'élément de convergence dans le récit. A la lecture de la vie de débauche qu'elle mène, l'on est amené à rattacher la marque du véritable topique du romanesque noir à ce personnage éponyme, une figure féminine qui plus est. Nana a vu le jour dans *L'Assommoir* et déjà à sa naissance, elle semble être marquée par la part d'héritage des Rougon-Macquart :

> Lorilleux [le beau frère de Gervaise] qui allongeait le cou derrière les femmes, répétait que la petite [Nana] n'avait rien de Coupeau [son père], un peu le nez peut-être, et encore ! C'était toute sa mère, avec des yeux d'ailleurs ; pour sûr, ces yeux-là ne venaient pas de la famille[224].

Il est plus surprenant néanmoins que Nana, étant enfant, soit déjà décrite comme une petite fille vicieuse, cela étant en partie dû au fait qu'elle a grandi dans un milieu assez pernicieux pour l'influencer négativement dans la formation de son éducation. D'un père et d'une mère alcooliques, Nana n'a relativement aucune référence dans son environnement immédiat et si, comme le veut le modèle naturaliste du roman, le déterminisme du milieu exerce une influence irrémédiable sur l'individu, Nana ne devrait pas faire exception à la règle. Elle fait

---

[223] Zola, dans une tribune accordée au Figaro et datée du 21 février 1881, faisait une « étude d'observateur et de moraliste sur [le] chancre de la prostitution » devenue un véritable fléau dans Paris. Les causes qu'il attribuera au phénomène ainsi que les conséquences de sa manifestation sont le reflet identique de l'univers du roman de *L'Assommoir* et de *Nana* (parus respectivement cinq ans et un an auparavant) : « Allez dans un de nos faubourgs, à Charonne, au quartier Saint-Marceau ou au Gros-Caillou, et promenez-vous, étudiez les maisons, montez et visitez-les.
Ce sont de vastes bâtisses, le plus souvent avec une cour centrale, divisées en une quantité de petits logements, qui s'ouvrent sur des corridors interminables de prison. Les ouvriers, chassés du centre par la cherté des loyers, s'y entassent ; je connais une de ces maisons où deux cent soixante et quelques ménages pourrissent en commun. Beaucoup de logements n'ont qu'une chambre, un cabinet noir où l'on couche les enfants, et un trou pour la cuisine. On mange, on dort, on fait tout dans la chambre. […] Maintenant, une fille naît dans cette chambre. Elle pousse sur le carreau nu, dans la poussière des continuels coups de balai, entre le poêle qui lui donne une chair de cire et le plomb du corridor qui l'habitue à toute nausée. Les parents couchent la petite dans le cabinet noir ; mais, comme elle se plaint d'y étouffer, ils doivent laisser la porte ouverte. Et voilà cette enfant, lorsqu'elle prend de l'âge, qui s'élève dans la promiscuité de son père et de sa mère. Elle entend et voit tout. Aucune vilénie, dans ces choses ; affaire d'habitude et nécessité de logement, pas davantage. Les parents auraient beau être les plus prudents du monde : ils n'ont pas de place, ils sont obligés de vivre devant leur fille, et ils finissent par y vivre librement, sans scrupule. […] Je n'ai encore parlé que de la vie dans l'étroit logement du ménage ; mais il y a la maison, il y a la rue. […] La petite a grandi, elle vient d'avoir quinze ans. […] Chez ses parents, la vie est de plus en plus intolérable. Il n'y a pas de pain, chaque soir on se bat. Souvent, elle empoigne des gifles égarées. […] Alors, un beau matin, elle disparaît. Comme elle le dit, l'existence n'était plus possible, on la rendait trop malheureuse. Ce sont les parents qui l'ont voulu. Un homme, n'importe lequel, s'est trouvé là, elle s'est donnée, pour manger tous les soirs, pour avoir du linge propre. Paris compte une fille de plus ». *Emile Zola. Œuvre Complète, La Fortune d'Octave Mouret, tome 11, 1882-1883*, Nouveau Monde Editions, pp. 768-772.
[224] *L'A*, p. 110.

des fugues récurrentes de chez ses parents et court les bals tout en n'oubliant pas de « faire sa gueuse ». Elle « avait des hauts et des bas, de vrais coups de baguette, tantôt nippée comme une femme chic, tantôt balayant la crotte comme une souillon. Ah ! elle menait une belle vie ![225] ». Et pour répondre au poids des défaillances de son éducation, Nana reproche justement à Gervaise, sa mère, l'origine de sa mauvaise conduite à elle lorsqu'il s'agit de courir derrière les hommes :

> Un jour, Gervaise qui lui reprochait sa vie crûment, et lui demandait si elle donnait dans les pantalons rouges, pour rentrer cassée à ce point, exécuta enfin sa menace en lui secouant sa main mouillée sur le corps. La petite, furieuse, se roula dans le drap, en criant :
>
> « En voilà assez, n'est-ce pas ? maman ! Ne causons pas des hommes, ça vaudra mieux. Tu as fait ce que tu as voulu, je fais ce que je veux.
>
> – Comment ? comment ? bégaya la mère.
>
> – Oui, je ne t'en ai jamais parlé, parce que ça ne me regardait pas ; mais tu ne te gênais guère, je t'ai vue assez souvent te promener en chemise, en bas, quand papa ronflait. Ça ne te plaît plus maintenant, mais ça plaît aux autres. Fiche-moi la paix, fallait pas me donner l'exemple[226] ! ».

Nana rappelle ainsi à sa mère ses erreurs du passé et notamment son ménage à trois, partagée qu'elle était entre son mari Coupeau et son amant et ex-mari Lantier. Elle assure par conséquent avoir grandi dans le vice et dans l'ivrognerie de ses parents, chose qu'elle ne fera que répercuter dans le train-train de sa vie, mais là avec des conséquences qui vont sortir du cadre familial pour s'étendre à toute une société, celle du Second Empire.

Nana va ériger ses tentacules et toute âme égarée qui s'aventurera à ses côtés sera entraînée dans une déchéance totale. Issue du dernier maillon de la chaîne sociale, le monde des ouvriers, elle sera le reflet de toute la dégénérescence d'une société corrompue jusque dans ses sphères les plus élevées. Ramassée sur le pavé de Paris, Nana est improvisée actrice de théâtre, actrice médiocre laisse entendre Bordenave, le directeur du théâtre, mais qui a ce quelque chose qui accroche tous les hommes : « Nana a autre chose, parbleu ! et quelque chose qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai que le nez d'un imbécile… Tu verras, tu verras, elle n'a qu'à paraître, toute la salle tirera la langue[227] ».

---

[225] L'A, p. 399.
[226] *L'A*, p. 400.
[227] Emile Zola, *Nana*, Nouvelle Librairie Française, diffusion SGED, Paris, 1999, p. 12.

L'attrait qu'exerce l'actrice Nana est purement physique, envoûtant pour les mâles qui flairent ce gouffre qu'elle constitue, trou d'autant plus obscur qu'elle est une inconnue qui est lancée à la conquête de tous ces messieurs comme il faut, insatiables amateurs des mondanités de la société du Second Empire. Et l'apparition de Nana, au troisième acte de *La Blonde Vénus*, personnage que la jeune femme interprète au théâtre, est, à plus d'un égard, significative de l'attrait qu'elle exerce et qu'elle exercera face à ce troupeau de mâles en rut qui n'ont de sens que pour et par elle :

> Puis, à peine Diane se trouvait-elle seule, que Vénus arrivait. Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait ; et ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. Il n'y eut pas d'applaudissements. Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé très doux, chargé d'une sourde menace. Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes[228].

La nouvelle actrice suscite un double attrait, voire une triple inquiétude. De mystérieuse inconnue, elle apparaît comme la Vénus, envoûteuse et belle, qui convoite tous les regards et évoque toutes les envies. Elle constitue cependant une menace : « c'était Vénus naissant des flots, [nue] n'ayant pour voile que ses cheveux » ; Nana concentre dans sa personne Vénus et Méduse. Méduse par sa chevelure qui constitue une « sourde menace » puisque hérissée de serpents envoûteurs. Elle évoque désir et inquiétude. Faite de Vénus et de Méduse, enchanteresse et mortifère, elle est le gouffre, ce trou où viendront se croiser et se perdre les âmes égarées à la recherche des plaisirs mondains. Son rôle d'actrice-interprète dans cette pièce de théâtre, *La Blonde Vénus*, n'est en réalité qu'un moyen utilisé pour la lancer dans son élément, celui d'être la mouche d'or qui va souiller tout son entourage :

> Peu à peu, Nana avait pris possession du public et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi qu'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage,

[228] *Nana*, p. 33.

> emplissant la salle. A cette heure, ses moindres mouvements soufflaient le désir, elle retournait la chair d'un geste de son petit doigt[229].

Nana a pris possession de son public, elle commande les faits et gestes des mâles en transe devant sa nudité. Son corps est dès à présent une commande qui impose et dicte les mouvements et la posture à adopter puisque maintenant, c'est elle qui tient les rênes, qui fait tourner et se retourner le désir de ces/ses hommes sur l'objet de convoitise qu'elle constitue. Fauchery, en bon journaliste et fin observateur ne manque pas de saisir les masques des différents personnages envoûtés et/ou pétrifiés par l'éveil des sens qu'exerce en eux la jeune femme :

> Fauchery voyait devant lui l'échappé de collège que la passion soulevait de son fauteuil. Il eut la curiosité de regarder le comte de Vandeuvres, très pâle, les lèvres pincées, le gros Steiner [banquier], dont la face apoplectique crevait, Labordette lorgnant d'un air étonné de maquignon qui admire une jument parfaite, Daguenet dont les oreilles saignaient et remuaient de jouissance.
>
> Puis, un instinct lui fit jeter un coup d'œil en arrière, et il resta étonné de ce qu'il aperçut de la loge des Muffat : derrière la comtesse, blanche et sérieuse, le comte se haussait, béant, la face marbrée de taches rouges ; tandis que près de lui, dans l'ombre, les yeux du marquis de Chouard étaient devenus deux yeux de chat, phosphorescents, pailletés d'or. […] Et Nana, en face de ce public pâmé, de ces quinze cents personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé[230].

Le virus Nana a infecté tous les spectateurs qui sont dorénavant contaminés par cette artiste médiocre qui n'a de talent que ce gouffre, son sexe comme attraction et qu'elle laisse entrevoir par cette nudité mise en scène. Il va de soi que *Nana* est un roman qui confirme le postulat naturaliste du primat de l'homme-physiologie sur l'homme-psychologie, mais qu'en outre il vient jeter définitivement les fondements d'une théorie du roman qui, après Sade, remet au jour la sexualité sur scène. Janice Best convient avec Roger Ripoll du coup idéologique de Zola à travers la publication de *Nana* :

> Il s'agit d'exploiter le succès initial, d'occuper le terrain, de donner à la doctrine [naturaliste] une portée plus vaste, une expression plus systématique. Ce qui ne va pas sans lutte. Les années 1878-1881 sont pleines du fracas des querelles occasionnées par les professions de

[229] *Nana*, p. 34.
[230] *Nana*, p. 34.

> foi naturaliste et par les audaces des romans. Ici et là, il faut frapper fort, dresser le naturalisme en force de rupture. /…/ Il s'agit de renverser des conventions, d'enfreindre délibérément des interdits. La démesure et la violence répondent à une nécessité formelle[231].

L'Assommoir, *Nana*, *Pot-Bouille* entre autres romans s'inscrivent dans cette mouvance d'assise et de confortation de la doctrine naturaliste. Par la démesure qui est faite dans la représentation du caractère des personnages centraux mais aussi par une incursion dans certains thèmes sensibles, le thème de la sexualité notamment, susceptibles de bouleverser la régularité des écrits et publications (fondement hérité d'un ordre compositionnel de l'époque classique qui avait fini d'imposer une certaine manière de concevoir les thèmes récurrents de la littérature d'une manière générale ; ces mêmes restrictions émigreront majoritairement jusqu'au XIXe siècle, à l'apogée du roman), ces romans rompent avec les habitudes d'un horizon d'attente qui avait fini d'être éduquée dans une lecture très normative mais surtout très régulée. Dès lors, l'attitude rebelle de l'écrivain naturaliste, à la recherche du vrai dans la littérature, bouleverse ces habitudes. *Pot-Bouille*, par exemple, peut être vu comme une certaine raillerie faite par l'auteur qui, plongé dans le monde des bourgeois, en décrit les comportements faits essentiellement d'apparat et d'efforts vains pour paraître en gens comme il faut. Mais avec *L'Assommoir* d'abord (1877) et *Nana* ensuite (1882), Zola avait fini de se tracer un sillon rédactionnel, marque de son tempérament d'artiste, de romancier naturaliste soucieux de mener à terme les théories et conceptions du romans développées dans ses écrits[232] comme journaliste dans un premier temps, mais aussi comme critique littéraire ensuite. Les six premiers romans des *Rougon-Macquart* (*La Fortune des Rougon*, 1871 ; *La Curée*, 1871 ; *Le Ventre de Paris*, 1873 ; *La Conquête de Plassans*, 1874, *La Faute de l'abbé Mouret*, 1875 ; *Son Excellence Eugène Rougon*, 1876) ont, à proprement parler, une approche plus historique de la situation du Second Empire et des bouleversements qu'il a occasionnés dans l'espace politico-social de la France, exception faite de *La Faute de l'abbé Mouret* qui est, sur l'aspect thématique, une forme de diversion dans ce premier jet de publications romanesques. Les thèmes, autres que politiques et historiques, y sont traités en toile de fond ou, au contraire, n'arrivent pas à émerger au-dessus de ceux-ci. Il s'agit en réalité pour Zola de mettre l'accent d'abord sur l'histoire sociale des *Rougon-Macquart* et par-là aussi de la période qui leur sert de cadre temporel avant d'en arriver à leur histoire naturelle, même si,

---

[231] Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Thèse, Lettres, Université de Paris IV, 1977 dactyl. pp. 623-624. cité par Janice Best, *Expérimentation et Adaptation, Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Librairie José Corti, 1986, p. 61.

[232] Nous aurons à voir, dans la suite de notre travail, que quelquefois, entre les théories fondatrices du naturalisme et le corps scripturaire des romans en tant que tel, il existe un large fossé.

l'auteur aura quand même eu l'intelligence de bien dégager les axes majeurs et fondateurs de sa poétique que sont les théories d'hérédité, de déterminisme du milieu entre autres auxquels ses personnages seront soumis. Ce n'est en réalité qu'avec *L'Assommoir* et *Nana* qu'il est respectivement procédé à une plongée en sourdine, si ce n'est un euphémisme de le dire, dans le volet de l'histoire naturelle. *L'Assommoir* aura été le premier grand succès de librairie de Zola. Dès lors, on comprend que la critique littéraire se soit jointe à ce succès afin de faire ressortir le pavé jeté dans la mare que constituait cette manière de traduire la réalité de la vie dans le tissu du roman, dans l'approche de ses thèmes favoris aux relents scientifiques tels les notions d'hérédité, d'atavisme, de déterminisme du milieu, ou cette incursion dans le domaine des affects de la sexualité.

C'est en cela que ressort, singulièrement, la représentation extrémiste des attitudes comportementales de personnages tels que Gervaise et Nana. Il va sans dire que par-delà ces personnages, le dessein avoué de représenter toute une société est évoqué car ils ne font que subir les influences de leur milieu naturel ou, dans une moindre mesure, ne font que répercuter ce qu'ils en ont reçu comme éléments spécifiques les liant à leur espace vital. Dans le cas de Gervaise et de Nana, nous avons vu que les dures conditions de vie et l'influence négative des hommes qui constituaient leur entourage ont eu un impact négatif sur la courbe de leur vie. Gervaise, la mère, mourra alcoolique et dénuée de toute assistance sociale. Nana, la fille, deviendra une prostituée et causera misère et désolation aux victimes, des hommes essentiellement, qui croiseront son chemin.

Nana, nous le notions, est un virus d'expérimentation lancé à toute volée sur la scène de Paris et elle ne tardera pas à contaminer les sujets qui se rapprocheront de son entourage. Ce qui ne manque pas du reste de se produire, puisqu'au chapitre II de *Nana*, il nous est décrit un ballet incessant fait au domicile de la jeune actrice qui a fini par envoûter tout son monde de mâles. Le va-et-vient n'en finit pas de chez elle et chaque prétendant s'y rend pour prendre sa part de contamination : « cependant, la sonnerie électrique marchait de plus belle. Toutes les cinq minutes, le tintement revenait, vif et clair, avec sa régularité de machine bien réglée. Et Nana les comptait pour se distraire[233] ». Il n'est donc pas surprenant que les allusions faites aux prétendants de Nana épousent les marques d'un champ lexical essentiellement à résonance animalière :

[233] *Nana*, p. 58.

> Après avoir mis les hommes un peu partout, en utilisant les moindres coins, elle [Zoé, servante de Nana] venait d'en caser jusqu'à trois et quatre ensemble, ce qui était contraire à tous ses principes. Tant pis s'ils se mangeaient, ça ferait de la place ! Et Nana, bien verrouillée, à l'abri, se moquait d'eux, en disant qu'elle les entendait souffler. Ils devaient avoir une bonne tête, tous la langue pendante, comme des toutous assis en rond sur leur derrière. C'était son succès de la veille qui continuait, cette meute d'hommes l'avait suivie à la trace[234].

Sous l'emprise de Nana, les hommes deviennent des chiens errants, en rut, qui poursuivent, telle une meute affamée de jouissance physique, cet autre animal femelle, la chienne qui, avec une indifférence calculée, les fait courir inlassablement. La meute ne fait pas de distinction d'âge et de catégorie sociale, elle admet en revanche une particularité, le désir physiologique et sexué que les bêtes ressentent à l'endroit de la femelle. Ces hommes sont ainsi casés chez Nana jusqu'à trois ou quatre, haletant de désir, la langue pendante, avides de satisfaire leurs pulsions de vie. Le contraste est d'autant plus saisissant que le personnage de Nana est convoité essentiellement par les gens de la haute société (Vandeuvres, le marquis de Chouard, le comte Muffat, tous riches et issus des hautes classes). C'est aussi la remarque de Satin, une prostituée amie de Nana qui lui conte les postures de ses clients dans ce Paris où le vice est l'élément le mieux partagé :

> Satin surtout avait le nez. Les soirs humides, lorsque Paris mouillé exhalait une odeur fade de grande alcôve mal tenue, elle savait que ce temps mou, cette fétidité des coins louches enrageaient les hommes. Et elle guettait les mieux mis, elle voyait ça à leur yeux pâles. C'était comme un coup de folie charnelle passant sur la ville. Elle avait bien un peu peur, car les plus comme il faut étaient les plus sales. Tout le vernis craquait, la bête se montrait, exigeante dans ses goûts monstrueux, raffinant sa perversion. Aussi cette roulure de Satin manquait-elle de respect, s'éclatant devant la dignité des gens en voiture, disant que leurs cochers étaient plus gentils, parce qu'ils respectaient les femmes et qu'ils ne les tuaient pas avec des idées de l'autre monde. La culbute des gens chic dans la crapule du vice surprenait encore Nana, qui gardait des préjugés, dont Satin la débarrassait. Alors, comme elle le disait, lorsqu'elles causaient gravement, il n'y avait donc plus de vertu ? Du haut en bas, on se roulait. Eh bien ! ça devait être du propre, dans Paris, de neuf heures du soir à trois heures du matin ; et elle rigolait, elle criait que, si l'on avait pu voir dans toutes les chambres, on aurait assisté à quelque chose de drôle, le petit monde s'en donnant par-dessus les oreilles, et pas

[234] *Nana*, p. 59.

> mal de grands personnages, ça et là, le nez enfoncé dans la cochonnerie plus profondément que les autres. Ça complétait son éducation[235].

Du marquis au comte, en passant par le cocher, sans oublier le valet de chambre, la bête humaine triomphe du vernis de l'éducation sociale, trop impuissante à contenir sa manifestation aux conséquences dévastatrices parfois. Un aspect qu'il convient cependant de préciser, est la localisation du vice qui, dans ce cas-ci, épouse le cadre spatial de Paris, lieu de convergence de toutes les couches de la société. Une manière pour Zola d'insister sur le déterminisme du milieu, élément incontournable dans le récit naturaliste, mais aussi de trancher sur le fait que toute la société est à la même enseigne quand il s'agit de laisser libre cours à ses pulsions de vie.

De Gervaise à Nana, on passe de la mère à la fille et du monde des paysans à celui des bourgeois, voire des gens de la haute société. Et pourtant le constat demeure le même, le vice est partout localisable. La comtesse Sabine, épouse Muffat, qui apparaît sous les traits de la personnalité morale modèle, suscite le regard inquisiteur du journaliste Fauchery qui jure que sous ses airs de bonne femme se cache certainement la posture de l'épouse adultérine : « Dis donc ? la comtesse ne couche avec personne[236] ? », demande-t-il à son ami La Faloise. Ce dernier, indigné, de lui rétorquer : « – Ah ! non, ah ! non, mon cher, balbutia-t-il, visiblement démonté, oubliant sa pose. Où crois-tu donc être[237] ? ». Finalement, le journaliste aura raison sur ses *a priori* et réussira à devenir l'amant de la comtesse Sabine, une autre Emma Bovary.

Dans notre approche thématique du romanesque, étant à l'étape de la peinture à l'extrême des traits des personnages dans la sous-catégorie du romanesque noir, nous ne manquerons pas de souligner la dépravation de Nana qui, au XIXe siècle déjà, expérimentait le saphisme jusqu'à l'imposer à son entourage d'amants complaisants et impuissants face à cette situation. Nana en effet s'amourache de Satin et prend un réel plaisir à être en sa compagnie, même si elle devient jalouse lorsqu'elle sait qu'elle partage cette dernière avec une rivale, madame Robert : « Je [Satin] serais bien allée chez Madame Robert. Il y a toujours un coin pour moi… Mais, avec toi, pas possible… Elle devient ridicule de jalousie. L'autre soir, elle m'a battue[238] » confie la jeune femme à son amante. Une scène intime entre les deux amantes nous est ainsi rapportée :

---

[235] *Nana*, pp. 233-234.
[236] *Nana*, p. 65.
[237] *Nana*, p. 65.
[238] *Nana*, p. 238.

> Et, dans le lit, elle prit tout de suite Nana entre ses bras, afin de la calmer. Elle ne voulait plus entendre le nom de Fontan ; chaque fois qu'il revenait sur les lèvres de son amie, elle l'y arrêtait d'un baiser, avec une jolie moue de colère, les cheveux dénoués, d'une beauté enfantine et noyée d'attendrissement. Alors, peu à peu, dans cette étreinte si douce, Nana essuya ses larmes. Elle était touchée, elle rendait à Satin ses caresses. Lorsque deux heures sonnèrent, la bougie brûlait encore, toutes deux avaient de légers rires étouffés, avec des paroles d'amour[239] ».

Nana va se consoler d'une rupture avec un amant, Fontan, dans les bras d'une amante, Satin. Elle pousse même le vice plus loin jusqu'à instaurer une entente parfaite entre ses amants (le comte Muffat, George Hédouin, Vandeuvres, Daguenet) et son amante :

> Mais Satin, qui avait pelé une poire, était venue la manger derrière sa chérie, appuyée à ses épaules, lui disant dans le cou des choses, dont elles riaient très fort ; puis, elle voulut partager son dernier morceau de poire, elle le lui présenta entre ses dents ; et toutes deux se mordillaient les lèvres, achevaient le fruit dans un baiser. Alors, ce fut une protestation comique de la part de ces messieurs. Philippe leur cria de ne pas se gêner. Vandeuvres demanda s'il fallait sortir. Georges était venu prendre Satin par la taille et l'avait ramenée à sa place.
>
> « Êtes-vous bêtes ! dit Nana, vous la faites rougir, cette pauvre mignonne… Va, ma fille, laisse-les blaguer. Ce sont nos petites affaires. »
>
> Et, tournée vers Muffat, qui regardait, de son air sérieux :
>
> « N'est-ce pas, mon ami ?
>
> – Oui, certainement », murmura-t-il, en approuvant d'un lent signe de tête.
>
> Il n'y avait plus de protestation. Au milieu de ces messieurs, de ces grands noms, de ces vieilles honnêtetés, les deux femmes, face à face, échangeant un regard tendre, s'imposaient et régnaient avec le tranquille abus de leur sexe et leur mépris avoué de l'homme. Ils applaudirent[240]. »

« Nana est la mouche d'or grandie sur une charogne, et qui empoisonne ensuite tous ceux qu'elle pique », tel était le principal descriptif que Zola avait, dans ses notes préparatoires du roman éponyme, appliqué à son personnage principal. Issue d'une famille d'ivrogne des faubourgs sombres de Paris, la fille de la blanchisseuse et du zingueur tient son

[239] *Nana*, p. 239.
[240] *Nana*, pp. 287-288.

monde de bourgeois par le ventre, lieu de toutes les pulsions. Et pour apporter une illustration à ce constat, exemple ne saurait être plus persuasif que cette Nana, adepte de l'expérimentation du vice à ses extrêmes, une sadomasochiste dirions-nous, qui expérimente sur le comte Muffat ses nouveaux penchants :

> Puis, là, dans cette chambre [de Nana], un vertige le grisait. Il oubliait tout, la cohue des mâles qui la traversaient, le deuil qui en fermait la porte. Dehors, parfois, au grand air de la rue, il pleurait de honte et de révolte, en jurant de ne jamais y rentrer. Et, dès que la portière retombait, il était repris, il se sentait fondre à la tiédeur de la pièce, la chair pénétrée d'un parfum, envahi d'un désir voluptueux d'anéantissement. Lui, dévot, habitué aux extases des chapelles riches, retrouvait exactement ses sensations de croyant, lorsque, agenouillé sous un vitrail, il succombait à l'ivresse des orgues et des encensoirs. La femme le possédait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colère, le terrifiant, lui donnant des secondes de joie aiguës, comme des spasmes, pour des heures d'affreux tourments, des visions d'enfer et d'éternels supplices. […] Alors, quand elle le sentit si humble, Nana eut le triomphe tyrannique. Elle apportait d'instinct la rage d'avilir. Il ne lui suffisait pas de détruire les choses, elle les salissait. […] Ses mains si fines laissaient des traces abominables, décomposaient d'elles-mêmes tout ce qu'elles avaient cassé. Et lui, imbécile, se prêtait à ce jeu, avec le vague souvenir des saints dévorés de poux et qui mangeaient leurs excréments. Lorsqu'elle le tenait dans sa chambre, les portes closes, elle se donnait le régal de l'infamie de l'homme. […]Mais ces petits jeux se gâtèrent bientôt. Ce ne fut pas cruauté chez elle, car elle demeurait bonne fille ; ce fut comme un vent de démence qui passa et grandit peu à peu dans la chambre close. Une luxure les détraquait, les jetaient aux imaginations délirantes de la chair. Les anciennes épouvantes dévotes de leur nuit d'insomnie tournaient maintenant en une soif de bestialité, une fureur de se mettre à quatre pattes, de grogner et de mordre. Puis, un jour, comme il faisait l'ours, elle le poussa si rudement, qu'il tomba contre un meuble ; et elle éclata d'un rire involontaire, en lui voyant une bosse au front. Dès lors, mise en goût par son essai sur La Faloise, elle le traita en animal, le fouilla, le poursuivit à coups de pieds.
>
> « Hue donc ! hue donc !...Tu es le cheval… Dia, hue ! sale rosse, veux-tu marcher ! »
>
> D'autres fois, il était un chien. Elle lui jetait son mouchoir parfumé au bout de la pièce, et il devait courir le ramasser avec les dents, en se traînant sur les mains et les genoux.
>
> « Rapporte. César ! Attends, je vas te régaler, si tu flânes !... Très bien, César ! obéissant, gentil !... Fais le beau ! »
>
> Et lui aimait sa bassesse, goûtait la jouissance d'être une brute. Il aspirait encore à descendre, il criait :

> « Tape plus fort… Hou ! hou ! je suis enragé, tape donc ! »
>
> […] Voilà ce qu'elle pensait de la [haute] société ! C'était sa revanche, une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang. […] Patatras ! il n'y avait plus rien, tout s'effondrait[241].

Nana se vautre dans le vice et elle fait subir à sa meute de mâles sa toute-puissance féminine. Elle triomphe des riches, de cette société des Tuileries qui apparaît sous ses airs de dédain face à ce monde inférieur, celui des ouvriers, et pire, celui des prostitués et meurtriers dont elle est l'héritière et qu'elle symbolise. Nana tue à petit feu la part d'humanité de sa horde de prétendants et les fait retourner à l'état de bestialité humaine dépourvu de toute « action censeur » dirigée par la religion ou l'éducation. Par le supplice sexuel, et qui acquiert dans sa relation avec le comte Muffat un statut rétrograde, elle anéantit, par sa force destructrice, les piliers qui tiennent la société à savoir l'éducation et la religion. D'un autre côté, elle prend aussi une revanche, celle que l'Empire doit à sa lignée ; ce qui a causé le sacrifice du jeune Silvère Mouret sur l'autel d'une République utopique. Une revanche hélas faite dans son aspect le plus noir, le plus vil, celui de la déviance morale, d'une sexualité qui ne connaît pas de limite, dans une expérimentation menée à son bout. Néanmoins, Nana aura été héroïque dans sa mission qui consiste à faire resurgir la bête humaine enfouie au fond de la conscience de ces gens comme il faut. Sa mission arrivée à son terme, elle mourra de la plus vile des manières telle un virus neutralisé mais qui aura réussi toutefois à parasiter et à infecter de ses bactéries contagieuses tout son entourage immédiat :

> Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence ; l'autre, à demi-ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les

[241] *Nana*, pp. 380-383.

> ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourrie[242].

Nana est à présent infectée par sa propre vermine, elle se fait une morsure suicidaire, sans doute parce qu'elle a compris qu'elle ne pouvait, à elle seule, répandre toutes les formes de vices à toute une société. Celle qui contaminait son entourage meurt à présent d'une maladie contagieuse, la variole. De bourreau, elle passe à la posture de victime. Cependant elle ne brise pas, dans les *Rougon-Macquart*, la marche menaçante du romanesque noir avec, comme nous l'avions remarqué, le comportement de ces femmes qui influencent négativement leur entourage. Elle est rejointe, même si bien évidemment les circonstances et les degrés d'influence sont différents, par Séverine, une autre femme, qui aura réussi à faire converger autour de sa personne des hommes avec des penchants morbides qui ont pour noms Grandmorin, Roubaud et Jacques Lantier, celui-là héritier des Rougon-Macquart.

L'histoire du récit de *La Bête humaine* prend source, au chapitre I, dans une scène de ménage cocasse entre Roubaud et sa femme Séverine lorsque ce dernier apprend par le plus grand des hasards qu'en réalité le protecteur de sa femme, le président Grandmorin, magistrat de son état, avait entretenu des rapports à la limite incestueux avec celle-ci qu'il lui a donnée en mariage. L'ire de Roubaud n'a par conséquent d'égal que son désir de laver un affront et une moquerie dont il s'estime être la victime. A son avis, seul le meurtre de Grandmorin, cet homme qui épouse les airs d'un grand monsieur, mais qui est tout aussi insignifiant que les autres, peut lui restituer sa dignité. Le meurtre est ainsi planifié par le mari et la femme qui passeront à l'acte dans l'omnibus devant les rallier au Havre où Séverine avait au préalable donné rendez-vous à la victime. Le couple assassine Grandmorin, le mari d'un coup de couteau, aidé en cela par la femme qui tient les jambes du supplicié. Mais au moment où ils passent à cet acte criminel, se trouve dans la forêt une autre victime, Jacques Lantier, victime de ses émotions et de son tempérament héréditaire avec un penchant prononcé pour le crime, qui a entrevu l'action du meurtre. Ainsi les Roubaud et Jacques seront amenés à se connaître et à nouer une amitié de circonstance dans laquelle les premiers veulent tenir en estime ce témoin gênant et où le second se laisse mouvoir par la curiosité de côtoyer des meurtriers dans le dessein de savoir ce que passer à l'acte criminel provoque comme sensation. C'est ainsi que Jacques et Séverine vont se lier d'amitié voire d'amour, sous le regard indifférent du mari Roubaud. A travers ce bref résumé de *La Bête humaine*, c'est le destin tragique de Séverine qui émerge, même si, à bien y regarder, la jeune femme n'aura été que la victime de ses

[242] *Nana*, p. 410.

hommes. D'abord, très jeune, elle croise le chemin d'un protecteur vicieux, pédophile qui abuse d'elle au point de faire d'elle son amante ; ensuite elle est mariée, par complaisance et avec la complicité de son amant et protecteur, à un homme qui finit par devenir le meurtrier du même Grandmorin et, en fin de compte, le troisième homme de sa vie, Jacques dont elle exigeait qu'il tue son mari, finit par la tuer elle, sur un coup de folie, à la place du mari gênant Roubaud. Séverine est ainsi la victime de ses hommes, tantôt amante, tantôt femme, elle passe à côté d'eux comme un objet de désir convoité qu'on a sous la main et qu'on exploite à sa guise. Grandmorin fait de la jeune femme un objet de désir sexuel, Roubaud en fait une complice de meurtre et Jacques Lantier expérimente sur elle son penchant criminel et héréditaire.

Ainsi Séverine n'aura vécu qu'une seule romance dans sa vie, celle passée aux côtés de Jacques même si ce dernier a profité de cette aventure à des fins thérapeutiques, expérimentant par la compagnie de la femme, une cure de résistance pour ses penchants morbides. Jacques, dans *L'Assommoir*, est issu de la branche bâtarde des Rougon-Macquart. L'ivrognerie de ses parents, Lantier et Gervaise, se répercute sur son comportement et s'amplifie par le désir du meurtre. Il tient en horreur les femmes, voyant en elles les êtres à sacrifier pour expier quelque faute originelle. Aussi ne se met-il en couple avec Séverine que pour essayer de surmonter sa phobie, celle d'être seul en compagnie d'une femme. C'est d'ailleurs dans un moment de solitude avec Flore, cette jeune fille qui est amoureuse de lui, et dont il est sur le point de trancher la gorge qu'il se ressaisit et fuit dans la forêt, là où il entraperçoit le train où a lieu le meurtre du président Grandmorin, victime des Roubaud. Néanmoins, les instants romanesques, de complicité amoureuse et passionnelle de Jacques et de Séverine, ne peuvent nullement être assimilés à une romance au sens propre du terme. Ils ne peuvent que rejoindre l'ethos spécifique au romanesque noir justifiés en cela par le fait déjà que l'issue en est tragique, puisque Séverine est tuée par Jacques, mais ensuite par le fait que des intentions de Jacques avec son amante, aucune n'a eu pour motif un amour sincère. C'est, en effet, pour se soigner de son mal que Jacques se laisse entraîner dans une relation sans lendemain. Cette thérapie sera tragique pour Séverine puisqu'elle y laissera sa vie. Moyen choisi par l'auteur pour arriver à la conclusion que les passions priment la raison, que la physiologie (l'hérédité dans ce cas-ci, avec les théories sur le criminel né développées par le docteur Cesare Lombroso) prend aussi le dessus sur la raison et les efforts d'éducation et de socialisation de l'espèce humaine. C'est dans un guet-apens tendu à son mari Roubaud, que

Séverine, en compagnie de Jacques qui devait comme convenu tuer le mari, fait la tragique expérience du comportement criminel de son amant :

> « Embrasse-moi, mon chéri, pendant que nous avons une minute encore… Tu sais qu'il [Roubaud] va être là. […] Je t'aime tant, nous serons si heureux ! Lui, n'est qu'un mauvais homme qui m'a fait souffrir, qui est l'unique obstacle à notre bonheur… Embrasse-moi, oh ! si fort, si fort ! Embrasse-moi comme si tu me mangeais, pour qu'il ne reste plus rien de moi en dehors de toi.
>
> Jacques, sans se retourner, de sa main droite, tâtonnante en arrière, avait pris le couteau. […] Etait-ce sa soif qui était revenue, de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire, cette rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes ? Il fixait sur Séverine ses yeux fous, il n'avait plus que le besoin de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on arrache aux autres. La porte d'épouvante s'ouvrait sur ce gouffre noir du sexe, l'amour jusque dans la mort, détruire pour posséder davantage. […]
>
> Elle renversait son visage soumis, d'une tendresse suppliante, découvrait son cou nu, à l'attache voluptueuse de la gorge. Et lui, voyant cette chair blanche, comme dans un éclat d'incendie, leva le poing, armé du couteau. Mais elle avait aperçu l'éclair de la lame, elle se rejeta en arrière, béante de surprise et de terreur.
>
> « Jacques, Jacques… Moi, mon Dieu ! Pourquoi ? Pourquoi ? »
>
> Les dents serrées, il ne disait pas un mot, il la poursuivait. Une courte lutte la ramena près du lit. Elle reculait, hagarde, sans défense, la chemise arrachée. […] Et il abattit le poing, et le couteau lui cloua la question dans la gorge[243].

Le destin de Séverine finit dans le sang parce qu'elle a eu la malchance d'avoir tiré au sort le mauvais trio d'hommes (Grandmorin, Roubaud et Jacques) qui ont fait d'elle une éternelle victime. Une victime qui n'est cependant pas intacte de tout reproche. Rappelons que sa liaison avec Grandmorin a continué bien après son mariage avec Roubaud. Une fois que le premier amant a payé son forfait, Séverine n'a pas hésité à s'amouracher du témoin gênant du meurtre, Jacques Lantier, au point de planifier le meurtre du mari avec qui la cohabitation devenait de plus en plus difficile. Seulement Séverine n'avait pas réellement apprécié la véritable nature de son amant Jacques, qui finira par la tuer à la place de Roubaud.

[243] Emile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Nouvelle Librairie de France, Diffusion SGED, 1999, pp. 311-312.

Le romanesque noir a ici le rôle de retracer la singulière destinée de Jacques lorsqu'il fait irruption dans le couple Roubaud. Car, à ne pas s'y tromper, l'intrigue première de l'histoire du récit de *La Bête humaine* réside dans le traitement qui est accordé à la lutte que mène cet héritier des Rougon-Macquart pour se guérir de son mal. Chez Jacques Lantier, cette pathologie névrotique le prédestine à un comportement criminel, à une tendance à vouloir tuer toute femme qui croise sa route. Flore a manqué d'être sa première victime, ainsi qu'une inconnue rencontrée au hasard des rues de Paris. Cependant, Séverine lui permettra d'éprouver la véritable sensation du crime, de goûter au « plaisir du meurtre ». Toutes ces étapes de la vie du jeune homme sont modélisées par le romanesque noir. De même, le romanesque noir a mis une lumière sur les épisodes de la vie de Nana en illustrant son emprise morbide sur la meute de ses prétendants. Ces derniers seront réduits, en dépit de leurs différents statuts sociaux, au rang d'animal, n'ayant pour unique préoccupation que la satisfaction de leurs besoins primaires et ne répondant qu'à l'appel de leurs bas instincts. Une manière pour l'auteur des *Rougon-Macquart* d'appliquer les principes directeurs de sa formule naturaliste prompte à faire ressortir l'emprise de la bête humaine sur l'homme-raison.

L'axiologisation du romanesque dans les *Rougon-Macquart*, à travers le romanesque blanc et le romanesque noir, reconnaît aussi quelques caractéristiques propres aux deux manifestations de la catégorie, autres que passionnelles bien sûr. Sans pour autant prendre le pari d'être exhaustif sur les lieux communs spécifiques de la manifestation de la catégorie du romanesque dans la saga zolienne, nous nous accordons le soin d'établir quelques *topoi* ou motifs propres à notre notion dans la place et le rôle qu'elle a dans les romans de Zola.

I.II.3 Les lieux communs

Envisager l'analyse du romanesque, c'est faire la part belle à l'étude et aux comportements des personnages face à l'équation de leurs passions, amoureuses singulièrement, lorsque celles-ci les lient à un autre personnage, mais qui peuvent aussi être affectives[244], autrement dit se manifester à l'endroit d'un objet de convoitise. Seulement l'éthos du romanesque ne saurait se satisfaire de cette infime délimitation qui l'enferme et le restreint uniquement dans le giron passionnel des sentiments humains. La catégorie du romanesque reconnaît en effet des motifs qui lui sont communs, qu'elle a accumulés au cours des siècles et qui concourent à lui assurer une identité propre. Le romanesque doit plusieurs de ses aspects au roman de chevalerie, reconnu par sa propension démesurée à l'aventure du héros. Ainsi, il convient de remarquer que le romanesque, qui s'apparente en des endroits au qualificatif « romantique », dépasse celui-ci dans la mesure où il étoffe ses attributs de caractéristiques propres à l'exagération en apportant dans sa manifestation une part d'irréalité, d'extravagance dans l'expression des sentiments avec des artifices propres à la démesure. Cet aspect propre à l'amplification du comportement des personnages dépend en outre du bon vouloir de l'auteur. Le « romanesque » s'oppose ainsi au « romantique » dans le sens où celui-là vient exagérer la manifestation et les caractéristiques posées par celui-ci. Le romantique peut séduire sans heurter la perception qu'ont nos sens de lecteur. Il en est tout autrement du romanesque qui s'offre à notre appréciation avec une dose de provocation, un aspect qui heurte le plus souvent notre approche de la perception de la réalité dans sa simplicité. C'est sans doute ce moyen qui lui fait introduire une donne qui ne lui est pas propre, mais qui contribue largement à son identification, le suspense. On comprend dès lors, même si nous aurons à convenir que le suspense[245] n'a pas une part entière dans l'éthos romanesque de Zola, que la publication, sous forme de feuilletons (à fréquence événementielle et épisodique) des romans des *Rougon-Macquart* aurait eu pour effet retentissant d'entretenir le suspense de l'horizon d'attente et qu'elle a en outre joué sur la composition des romans.

---

[244] Précisons ici que le topique romanesque peut aussi unir un personnage avec un élément de la nature, un être inanimé. Nous prendrons comme exemple la relation de Jacques Lantier avec la Lison, sa locomotive qu'il chérit au propre comme au figuré. Ou encore le lien indéfectible de Saccard avec l'argent, ou encore l'insurmontable relation de Claude Lantier avec son œuvre artistique qu'il substitue à toute l'affection qu'il doit à sa femme.

[245] Le suspense est défini par le Bibliorom Larousse comme étant le « Moment d'un film, d'une œuvre littéraire, où l'action tient le spectateur, l'auditeur ou le lecteur dans l'attente angoissée de ce qui va se produire ». En outre, il convient de signifier que le suspense peut avoir un caractère diffus dans le roman. Comme l'intrigue qui le crée, il peut être moins spectaculaire, plus nuancé : « les ficelles du suspense existent dans le grand roman, comme dans le roman policier, mais elles sont plus subtiles et peuvent demeurer invisibles. » Andréas Pfersmann, art. cit.

L'œuvre de Zola ne pourrait constituer une exception à la manifestation de la catégorie du romanesque, d'autant plus que la présence des lieux communs du romanesque est apparente et indéniable dans les *Rougon Macquart*. Parmi ceux-ci, nous porterons une attention particulière aux amours impossibles, véritable *leitmotive* de la série. Nous analyserons aussi l'usage que Zola fait du topique romanesque de la scène du balcon et la manière dont il l'exploite dans son texte.

I.II.3.1. Amours impossibles

La mise en récit du romanesque est le terrain où vient s'épandre une représentation démesurée des sentiments de l'homme. Les romanciers réalistes et naturalistes ont reproché à leurs devanciers de se complaire dans la description d'attributs humains trop parfaits pour être réalisables ou parfois trop candides pour résister à la force de la réalité. D'un autre côté et pour apporter une contradiction à leurs pairs, réalistes et naturalistes ont émis le vœu de rapporter la réalité dans sa banalité dans l'univers fictif du roman ; ce qui ne saurait se faire sans l'incursion incontrôlée, dans l'acte scripturaire, de la part de création propre à l'artiste, à l'auteur plutôt, cette influence de son tempérament qui lui dicte d'exagérer ou d'amoindrir à volonté les actes de quelque personnage. Dans le cas du naturalisme zolien, et en connaissance du protocole d'écriture contracté par l'auteur, lequel protocole se manifeste par des données telles que la documentation « des mondes » ciblés par l'auteur, la part de création s'immisce dans le bon vouloir de l'auteur pour lui intimer l'ordre de répondre, parfois, aux exigences de sa poétique sur le récit et d'éclairer, en une profusion d'exemples aussi illustratifs les uns que les autres, les lecteurs en attente de voir conformité entre préface et récit. Ainsi, l'auteur qui a déjà contracté une dette poétique face à son lecteur, ne peut passer outre aux aspirations de son horizon d'attente. C'est en cela que des exagérations sont notables dans les *Rougon-Macquart* dans la représentation qui est faite des qualités ou défauts des personnages de l'histoire naturelle et sociale. Le beau y est beau à la limite de la perfection et le laid l'est à la limite du grotesque. Le romanesque y est parfois comme on l'a vu blanc avec une clarté virginale, mais il y est aussi noir avec une obscurité qui suscite la peur. C'est aussi une incursion dans une diversité de mondes conçus par Zola afin d'y noter « de violentes oppositions de noir et de blanc[246] », autrement dit afin d'y voir la manifestation

[246] Henri Mitterand, *E.Z.E.R, op. cit.*, p. 237.

simultanée ou totale du romanesque blanc et du romanesque noir, du bien et du mal, de la beauté et de la laideur.

Zola laissait déjà entendre aux détracteurs de la doctrine naturaliste du roman, et pour adresser une critique presque voilée à Edmond de Goncourt[247], que « les imbéciles seuls font du naturalisme la rhétorique de l'égout »[248] pour leur signifier que sa doctrine du roman ne faisait pas de distinction ou n'avait pas d'*a priori* sur le « monde » qui lui servait de terrain d'expérimentation. Pour l'auteur des *Rougon-Macquart*, le naturalisme est une formule qui est applicable à toutes les couches, tous les compartiments de la société. Zola précise en outre aux pourfendeurs de la formule naturaliste du roman, à ses adversaires pour être précis :

> Nos adversaires seuls jouent ce vilain jeu de ne parler que des *Germinie Lacerteux* et des *Assommoir*, en faisant le silence sur nos autres œuvres. Il faut protester, il faut montrer l'ensemble de nos efforts. Je ne parlerai pas de moi, je ne rappellerai pas que j'ai entrepris, dans une série de romans, le tableau de toute une époque ; je ne ferai pas remarquer que *L'Assommoir* restera comme une note unique, au milieu de vingt autre volumes, et je me contenterai de citer *La Curée*, où j'ai déjà tâché de peindre un petit coin de ce qui est « joli » et de ce qui « sent bon[249] ».

Zola tenait ce discours en 1879, après les parutions successives de *La Fortune des Rougon*, de *La Curée*, du *Ventre de Paris*, de *La Conquête de Plassans*, de *La Faute de l'abbé Mouret*, de *Son Excellence Eugène Rougon*, de *L'Assommoir*, et d*'Une Page d'amour*. A l'époque, il tentait de donner, à travers *La Curée*, un contre-exemple aux propos de Goncourt, et désignait ce roman comme un cadre moins grossier et moins grotesque que celui qui existe dans l'univers de *L'Assommoir*, ouvrage, du reste, dont le succès a été le plus retentissant et qu'on retiendra pour illustrer la formule naturaliste du roman. *La Curée*, un roman où il a « tâché de peindre un petit coin de ce qui est "joli" et de ce qui "sent bon" ». On se demande d'ailleurs à quel endroit du récit il situe ces sensations puisqu'avec l'appétit féroce d'Aristide Saccard

---

[247] Dans sa préface des *Frères Zemganno*, Edmond de Goncourt affirmait que la littérature putride notable dans le naturalisme n'était appliquée qu'au peuple, qu'elle se bornait à ne représenter que le vice et la dégénérescence « du bas de la société ».

[248] « Je me suis exténué à répéter que le naturalisme était une formule, et non une rhétorique, qu'il ne consistait pas dans une certaine langue, mais dans la méthode scientifique appliquée aux milieux et aux personnages. Dès lors, il devient évident que le naturalisme ne tient pas au choix des sujets ; de même que le savant applique sa loupe d'observateur sur la rose comme sur l'ortie, le romancier naturaliste a pour champ d'observation la société entière, depuis le salon jusqu'au bouge. Les imbéciles seuls font du naturalisme la rhétorique de l'égout. M. Edmond de Goncourt exprime d'une façon excellente cette pensée très fine que, pour un certain public prévenu, léger, inintelligent si l'on veut, la formule naturaliste ne sera acceptée que lorsque ce public s'apercevra, par des exemples, qu'il s'agit d'une formule, d'une méthode générale, s'appliquant aussi bien aux duchesses qu'aux filles. », cité par Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, pp. 235-236.

[249] *Ibid*.

pour la spéculation, thème central du roman, il n'y a d'autre attraction dans l'intrigue que cette liaison incestueuse de Renée et de Maxime, marque de laideur comportementale et que nous avons classée dans le répertoire du romanesque noir. Ce n'est en réalité qu'avec la parution d'*Une page d'amour* qu'apparaît essentiellement une topique romanesque de la bonté, comme autre facette de la méthode naturaliste du roman qui ne se limite pas à représenter la déchéance humaine. Et cette topique est significative d'un aspect propre au roman romantique que Zola s'est efforcé de réprimer dans son article « Du progrès dans les sciences et dans la poésie » paru dans *Le Journal populaire de Lille*, du 16 avril 1864, à savoir le topos des amours impossibles. Car l'on remarque dans les *Rougon-Macquart* une profusion d'idylles amoureuses impossibles ; impossible dans le sens où les concernés ne concrétisent pas les liens sentimentaux qui les unissent par le mariage ou simplement par le franchissement du Rubicon que constitue l'acte charnel. Quand ce n'est l'impossibilité de l'union des personnages concernés causée par quelque fait tragique, la mort d'un des deux par exemple, c'est parfois un empêchement quelconque qui vient neutraliser l'ardeur des protagonistes et leur faire savoir que rien ne peut unir leurs destinées. Ce sont les romances de Miette et de Silvère dans *La Fortune des Rougon*, d'Albine et de Serge dans *La Faute de l'abbé Mouret*, d'Eugène Rougon et de Clorinde dans *Son Excellence Eugène Rougon*, de Gervaise et de Goujet dans *L'Assommoir*, d'Hélène et d'Henri dans *Une page d'amour*, d'Henriette et de Jean dans *La Débâcle*.

Les amours impossibles entre les personnages des *Rougon-Macquart* sont effet un élément récurrent à forme « leitmotivale » qui vient parsemer d'incursions[250] romanesques l'œuvre de Zola. L'idylle romanesque de Miette et de Silvère se termine tragiquement, par la mort des deux amoureux, sans que les jeunes gens aient pu concrétiser leur désir de voir leur amour grandir avec eux, une romance mort-née qui n'aura le temps de ne se réaliser que par un baiser à résonance candide et enfantine que les jeunes gens sentiront comme un péché commis face à cet appel tenace et chaud de leurs jeunes ardeurs pulsionnelles. L'amour que Miette et Silvère éprouvent l'un envers l'autre ne peut pas se réaliser et il s'anéantit tragiquement sous les balles de la répression impériale. Il en est aussi de même de la romance impossible d'Albine et de Serge dans le Paradou terrestre. Car, tels Adam et Eve chassés du

[250] En réalité ces amours impossibles ont une présence beaucoup plus importante qu'elles ne le laissent apparaître dans l'intrigue. Même si elle n'est pas le thème central de *La Fortune des Rougon*, la romance de Miette et de Silvère n'en focalise pas moins l'attention du lecteur, et contribue, par la manifestation du romanesque blanc dans le roman, à humaniser le récit. Par contre, dans *Le Rêve* et dans *La Faute de l'abbé Mouret*, cette thématique des amours impossibles entre les personnages centraux est plus manifeste et demeure même l'intrigue centrale contrairement aux autres œuvres de la saga.

Paradis céleste pour avoir goûté au fruit défendu, Serge et Albine seront aussi chassés du cercle des amours éternelles pour avoir commis l'acte défendu pour un abbé, le péché de la chair. Un amour impossible de plus qui s'achève aussi tragiquement par la mort de la jeune Albine, morte d'avoir aimé un homme que la religion condamne à faire vœu de chasteté et de repentance jusqu'à la mort, un homme de Dieu qui ne doit vivre et exister que pour la sainte trinité, pour Marie surtout. *La Faute de l'abbé Mouret* thématise ainsi une critique de l'auteur contre les pratiques dogmatiques de l'Eglise pour ce qui est du célibat des prêtres. En outre, il vient confirmer la thématique de l'hérédité de l'espèce et des Rougon-Macquart qui est un des piliers de la poétique de l'auteur. Cette notion d'hérédité est symbolisée par le mal qui vient mettre une série d'interrogations dans la tête du jeune prêtre Serge Mouret, fils de Marthe et de François Mouret, dont les parents ont vu leur vie bouleversée par l'intrusion, dans *La Conquête de Plassans*, de l'abbé Faujas, prêtre politique, venu chambouler, au propre comme au figuré, leur tranquillité de famille provinciale. Même s'il est vrai que l'on note une immersion de l'auteur dans la thématique religieuse, fait du reste récurrent[251] dans les *Rougon-Macquart*, il n'en demeure pas moins que c'est fait à dessein d'en établir une forme de critique, un rejet que lui impose la répulsion de tout dogme sociétal, et surtout religieux.

D'un autre côté, il apparaît, à travers cette topique des amours impossibles, un rejet, comme nous l'avions évoqué, du romanesque dans une utilisation simpliste que l'auteur serait tenté d'en faire, c'est-à-dire qui serait dénuée d'aventures et de soubresauts tel qu'entendu, par exemple, par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*[252]. Dans *Une page d'amour*, Zola, par le biais de son personnage principal Hélène, adresse un reproche significatif à ces romans, tel l'*Ivanhoé* de Walter Scott, qui viennent enfermer leurs lecteurs dans des rêveries impossibles à accomplir dans la réalité. Et Hélène ne tombe pas dans ce piège :

> D'ordinaire, les romans lui semblaient faux et puérils. Celui-là, l'*Ivanhoé* de Walter Scott, l'avait d'abord fort ennuyée. Puis, une curiosité singulière lui était venue. Elle achevait, attendrie parfois, prise d'une lassitude, et elle le laissait tomber de ses mains pendant de longues minutes, les regards fixés sur le vaste horizon. […] Comme ces romans mentaient ! Elle avait bien raison de ne jamais en lire. C'étaient des fables bonnes pour des têtes vides, qui n'ont point le sentiment exact de la vie. Et elle restait séduite pourtant, elle songeait invinciblement au chevalier Ivanhoé, si passionnément aimé de deux femmes, Rébecca, la belle juive, et la noble Lady Rowena. Il lui semblait qu'elle aurait aimé avec la fierté et la

[251] Il serait d'ailleurs important d'envisager une étude de la cohabitation du prêtre et du médecin, ou plus exactement de l'homme d'église et de l'homme de science dans *Les Rougon-Macquart*.
[252] Cf. Andreas Pfersmann, art. cit.

> sérénité patiente de cette dernière. Aimer, aimer ! et ce mot qu'elle ne prononçait pas, qui de lui-même vibrait en elle, l'étonnait et la faisait sourire. […] Elle se sentait dans un beau mensonge, elle s'y promenait comme dans un jardin idéal, aux fruits d'or, où elle buvait toutes les illusions. Mon Dieu, était-ce vrai toutes ces choses[253].

La nature chevaleresque et aventureuse d'*Ivanhoé* et toute la romance qui sort de ses pages contraste avec le destin tout tracé d'Hélène qui ne peut s'empêcher de comparer la monotonie de son existence, en manque d'aventure, avec ce roman qu'elle a entre les mains :

> Alors, évoquée par les pages du roman, sa propre existence se dressa. Elle se vit jeune fille, à Marseille, chez son père, le chapelier Mouret. […] Elle vit aussi sa mère, toujours malade, qui la baisait de ses lèvres pâles, sans parler. […] Puis, c'était tout ; jusqu'à son mariage, rien ne tranchait dans cette succession de jours semblables. Un matin, comme elle revenait du marché avec sa mère, elle avait heurté le fils Granjean de son panier plein de légumes. Charles s'était retourné et les avait suivies. Tout le roman de ses amours tenait là. Pendant trois mois, elle le rencontra sans cesse, humble et gauche, n'osant l'aborder. Elle avait seize ans, elle était un peu fière de cet amoureux, qu'elle savait d'une famille riche. Mais elle le trouvait laid, elle riait de lui souvent, et dormait des nuits paisibles dans l'ombre de la grande maison humide. Puis on les avait mariés. Ce mariage l'étonnait encore. […] Alors une vie grise avait recommencé. Pendant douze ans, elle ne se souvenait pas d'une secousse. Elle était très calme et très heureuse, sans une fièvre de la chair ni du cœur, enfoncée dans les soucis quotidiens d'un ménage pauvre. […] Et elle vit brusquement la chambre de l'hôtel du Var, son mari mort, sa robe de veuve étalée sur une chaise. […] Ensuite, les jours avaient coulé encore. Depuis deux mois, avec sa fille, elle se sentait de nouveau très heureuse et très calme. Mon dieu, était-ce tout ? et que disait donc ce livre, lorsqu'il parlait de ces grandes amours qui éclairent toute une existence[254] ?

L'existence d'Hélène semble être rythmée par une morosité extrême. De son enfance à la maturité de son statut de femme, son mariage, aucun fait romanesque n'a mis de la passion dans son livre de jeune femme prompte à s'envoler vers des croisées oniriques en quête perpétuelle d'aventures amoureuses, de romance à rebondissements perpétuels. Hélène, contrairement à Zola (qui adopte ici une attitude dissonante vis-à-vis de son personnage), attend de la vie une page d'amour écrite en lettres d'or, telle qu'elle peut la lire dans la mise en abyme scottienne d'Ivanhoé et de ses deux amoureuses. Et, comme pour mieux montrer son rejet de la catégorie du romanesque, Zola fait se dérouler dans la vie d'Hélène une histoire

[253] Emile Zola, *Une page d'amour*, Doubs, Nouvelle Librairie de France, diffusion SGED, novembre 1999, pp. 57-60.
[254] *Ibid*., pp. 59-60.

amoureuse quasi idyllique, insoucieuse de surcroît, entre Rosalie, sa servante, et Zéphyrin le fiancé de celle-ci. Hélène jouit ainsi du statut d'observateur de cette romance qui se déroule sous son toit. Cependant, la jeune veuve a ce désir ardent d'aimer, passionnément et surtout « romanesquement », avec quelques complications bien sûr, avec ce goût d'interdits et de dangers, bref ce goût d'aventure : « Aimer, aimer, tout la ramenait à la caresse de ce mot, même l'orgueil de son honnêteté. Sa rêverie devenait si légère, qu'elle ne pensait plus, baignée de printemps, les yeux humides[255] ». De cette envie forte d'Hélène de vivre une romance digne des épisodes de roman de chevalerie, l'auteur agrémente le récit en intrigues diverses. D'abord Hélène tombe amoureuse du médecin de sa fille, Henri qui, lui aussi, se laisse aller à un élan passionnel vers la jeune veuve. Aussi, pour concrétiser cette aventure, l'auteur greffe-t-il une autre intrigue amoureuse à celle d'Hélène, celle de la liaison de Juliette, femme d'Henri, et de Malignon. Car Juliette aussi veut sortir de sa vie d'automate nouée par les liens du mariage avec un homme dont la routine existentielle lui a fait diminuer voire perdre l'affection. Juliette, comme Hélène veut vivre une aventure, sortir du train-train de la vie conjugale, et c'est cette envie qui la pousse vers l'adultère, avec Malignon :

> Jusqu'à ce jour, elle avait à peu près fait tout ce que faisaient ses amies, autours d'elle ; mais une passion lui manquait, la curiosité et le besoin d'être comme les autres la poussèrent. Dans les commencements, si le jeune homme [Malignon] s'était montré brutal, elle aurait infailliblement succombé. Il eut la fatuité de vouloir vaincre par son esprit, il la laissa s'habituer au jeu de coquette qu'elle jouait. Aussi, dès sa première violence, une nuit qu'ils regardaient la mer ensemble, comme des amants d'opéra-comique, l'avait-elle chassé, étonné, irritée de ce qu'il dérangeait ce roman dont elle s'amusait. […] L'idée d'un appartement meublé tout exprès dans un quartier perdu, le mystère d'un pareil rendez-vous, la pointe d'odeur suspecte qu'elle flairait, l'avaient séduite. Cela lui semblait original, il fallait bien tout voir[256].

Les personnages mis en récit sont typiquement marqués par les aspirations des personnages romanesques. Henriette comme Juliette éprouvent le besoin de goûter à l'interdit par un sentiment prononcé vers l'aventure, le risque et même le danger des amours interdites matérialisées par la liaison de la première avec le mari de la seconde ; cette dernière entretenant avec Malignon aussi une aventure. Il apparaît à travers ces couples toute une intrigue digne des romans romanesques. Cette rencontre entre Juliette et Malignon, qui a pour cadre « un appartement meublé tout exprès dans un quartier perdu », comme pour apporter le

[255] *Ibid*., p. 61.
[256] *Ibid*., pp. 235-236.

sentiment du danger dans la tentation, sera le lieu où Henri et Hélène commettront à la place du premier couple, venu exprès pour cela, le péché de la chair. Mais il est dit que la romance entre Hélène et Henri ne connaîtra pas de suite car, devant l'impossibilité de leur amour se dresse un obstacle de taille qui n'est autre que Jeanne, fille d'Hélène et qui présente tous les traits héréditaires, maladifs de surcroît, notables chez sa grand-mère Adélaïde Fouque. La trame de l'intrigue romanesque est dès lors interrompue par la logique des schémas directeurs de la poétique naturaliste. La page d'amour de la jeune veuve se heurte d'abord au péché de l'adultère, ensuite à cette maladie de sa fille qui, comme pour lui faire racheter son péché, éprouve le remords que sa mère partage l'amour qu'elle lui porte avec un autre, cet amant marié. Et ces quelques lignes, où Hélène, après avoir cédé à Henri, à son désir romanesque d'aventure, se fait reprocher, inconsciemment par sa fille son attitude débutent les remords qui vont désormais habiter la jeune femme :

> Jeanne reculait toujours. Elle ne se souvenait pas d'avoir vu cette robe, ni ce manteau à sa mère. La ceinture était lâche, les plis tombaient d'une façon qui l'irritait. Pourquoi donc revenait-elle [Hélène] si mal habillée, avec quelque chose de très laid et de si triste dans ses affaires ? […] « Embrasse-moi Jeanne ».
>
> Mais l'enfant ne reconnaissait pas davantage la voix, qui lui paraissait plus forte. Elle était montée au visage, elle s'étonnait de la petitesse lassée des yeux, de la rougeur fiévreuse des lèvres, de l'ombre étrange dont la face entière était noyée. Elle n'aimait pas ça, elle recommençait à avoir mal dans la poitrine comme lorsqu'on lui faisait de la peine. Alors, énervée par l'approche de ces choses subtiles et rudes qu'elle flairait, comprenant qu'elle respirait là l'odeur de la trahison, elle éclata en sanglots[257].

L'amour filial et maternel entre Jeanne et sa mère est rompu par l'intrusion du médecin Henri dans leur vie, l'intrusion d'un homme qui vient troubler la complicité entre la mère et la fille. Jeanne sent les effluves du péché charnel dans le parfum lourd que traîne sa mère « Non, non ce n'est plus la même chose, tu n'es plus la même. […] Je ne sais pas, tu n'es plus la même… Ne dis pas non… Tu ne sens plus la même chose. C'est fini, fini, fini, je veux mourir ». Sa maladie en subira un coup certain et apportera du remords à sa mère qui se sent coupable d'avoir cédé à ses pulsions. Déjà, la fille éprouve un rejet instinctif de sa mère qui, sous la forte emprise de sa relation nouvelle, lui substitue inconsciemment l'attention qu'elle lui portait et la délègue à son amant Henri. Ce qui sera fatal à Jeanne :

[257] *Ibid*., p. 259.

> Tous deux [Hélène et Henri] frémissaient dans l'attente de l'étreinte passionnée dont ils se reprendraient, ils ne savaient plus où, quelque part, une nuit. Et Hélène hantée de ce désir, n'existait désormais que pour cette minute-là, indifférente aux autres, passant ses journées à l'espérer, très heureuse et ayant seulement dans son bonheur la sensation inquiète que Jeanne toussait autour d'elle[258].

Seulement Jeanne, étant jalouse de sa mère, de la savoir partager son affection pour elle avec un homme, de surcroît marié, éprouve une attitude qui a des conséquences sur sa santé. Le docteur Henri Deberle est ainsi l'élément de trop qui vient corrompre la tranquillité familiale et il est d'autant plus rejeté par Jeanne que cette dernière n'accepte plus de se faire consulter par celui-ci. La romance d'Hélène et Henri, perturbée par la maladie et l'attitude jalouse de Jeanne envers le médecin, prend fin avec la mort de cette dernière qui emporte avec elle, dans le secret de la tombe, ce chagrin qui semble l'avoir achevée, celui de sa mère dans les bras d'un autre homme. L'amour d'Hélène et d'Henri ne peut donc se réaliser, et au chapitre V de la cinquième partie d'*Une Page d'amour*, « deux années s'étaient écoulées. Mme Rambaud [Hélène] priait encore, à genoux devant le tombeau de Jeanne, sur la neige. Son mari venait de se relever, silencieux. Ils s'étaient épousés en novembre à Marseille[259] ».

Hélène se marie ainsi, non pas par amour, mais plutôt par obligation puisqu'elle cède à l'attente et à l'opiniâtreté de M. Rambaud qui n'a du reste jamais cessé de lui témoigner son affection. Sa romance, cette aventure avec Henri Deberle, n'a justement été qu'une page d'amour de sa vie, sombre ou heureuse, blanche ou noire, elle a l'impression d'avoir payé le rachat de ce péché commis de la vie de sa fille Jeanne. Cet épisode de la vie d'Hélène vient en outre confirmer le rejet qu'inspire le romanesque au naturalisme zolien. Hélène, personnage hautement romanesque, voit son bonheur contrarié par le refus de Jeanne, personnage représentative, par sa maladie héréditaire, des principes directeurs du naturalisme. C'est donc là un refus du romanesque qui se matérialise malgré l'attitude consonante de plusieurs personnages du récit avec la catégorie.

Cet aspect des amours impossibles comme topique du romanesque est aussi présent dans *La Débâcle* où, sous le sombre cadre de la guerre entre la France et la Prusse, se noue une relation fraternelle, presque filiale entre Jean et Maurice. Les deux hommes, Jean, le vieux soldat expérimenté et ayant déjà connu la guerre, et Maurice, jeune homme instruit, issu d'une bonne famille, se voient d'abord en ennemis mais finissent cependant par pactiser

[258] *Ibid*., p. 270.
[259] *Ibid*., p. 303

comme des frères d'armes au milieu de la débâcle générale. Henriette, sœur de Maurice et dont le mari Weiss meurt sous les balles ennemies, finit par se rapprocher affectivement de Jean, l'ami de son frère. Elle est à son chevet lorsque ce dernier est gravement blessé :

> Et l'intimité de Jean et d'Henriette, alors, se trouva réglée. Des habitudes leur vinrent, ils leur semblait qu'ils n'avaient jamais vécu autrement, qu'ils devaient toujours vivre ainsi. Elle passait avec lui toutes les heures qu'elle ne donnait pas à l'ambulance, veillait à ce qu'il bût, à ce qu'il mangeât régulièrement, l'aidait à se retourner d'une force de poignet qu'on n'aurait pas soupçonnée dans ses bras minces. Parfois, ils causaient ensemble, le plus souvent ils ne disaient rien, surtout dans les commencements. Mais jamais ils n'avaient l'air de s'ennuyer, c'était une vie très douce, au fond de ce grand repos, lui tout massacré encore de la bataille, elle en robe de deuil, le cœur broyé par la perte qu'elle venait de faire [la mort de son mari[260]].

De ce rapprochement naît une affection non avouée qui se traduit par des sentiments troubles que les deux personnes éprouvent l'une vis-à-vis de l'autre. Un amour non avoué mais ressenti mutuellement par Henriette et par Jean. Cependant, dans *La Débâcle*, le destin d'Henriette se rapproche de la « représentation des typologies actantielles physiques et morales par leurs extrêmes du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif ». La vie d'Henriette aura été en effet une succession d'événements tragiques : après la mort de son mari Weiss, elle voit son frère Maurice tué, sous les barricades de la Commune par Jean, son frère d'arme, ce même homme qu'elle pense aimer, qui l'a confondu avec un insurgé.

> Violemment, Jean déboucha dans la rue du Bac, avec les quelques hommes de son escouade. D'abord, il ne vit personne, il crut que la barricade venait d'être évacuée. Puis, là-bas, entre deux sacs de terre, il aperçut un communard qui remuait, qui épaulait, tirant encore dans la rue de Lille. Et ce fut sous la poussée furieuse du destin, il courut, il cloua l'homme sur la barricade, d'un coup de baïonnette.
>
> Maurice n'avait pas eu le temps de se retourner. Il jeta un cri, il releva la tête. Les incendies les éclairaient d'une aveuglante clarté.
>
> « Oh ! Jean, mon vieux Jean, est-ce toi ? »
>
> Mourir, il le voulait, il en avait l'enragée impatience. Mais mourir de la main de son frère, c'était trop, cela lui gâtait la mort, en l'empoisonnant d'une abominable amertume.
>
> « Est-ce donc toi, Jean, mon vieux Jean ? »

[260] Emile Zola, *La Débâcle*, Doubs, Nouvelle Librairie de France, Diffusion SGED, 1999, p. 418.

> Foudroyé, dégrisé, Jean le regardait. Ils étaient seuls, les autres soldats s'étaient déjà mis à la poursuite des fuyards. Autour d'eux, les incendies flambaient plus haut, les fenêtres vomissaient de grandes flammes rouges, tandis qu'on entendait, à l'intérieur, l'écroulement embrasé des plafonds. Et Jean s'abattit près de Maurice, sanglotant, le tâtant, tâchant de le soulever, pour voir s'il ne pourrait pas le sauver encore.
>
> « Oh ! mon petit, mon pauvre petit[261] ! ».

Par un cynique coup du destin, Jean tue son frère de sang, celui avec qui il avait fini par nouer un pacte presque filial. Henriette, qui voyait en Jean un homme presque parfait, à qui elle pourrait donner son cœur, se voit partagée entre la volonté du devoir et le désir de l'amour. Elle doit choisir entre un amour fratricide et l'obligation de ne pas heurter la mémoire de son frère mort en cédant à la passion amoureuse que lui témoigne Jean. Elle demeure ainsi le point où convergent toutes ces intrigues. De là son impossible relation amoureuse avec Jean :

> Le dimanche soir, au déclin du jour, lorsque Jean monta le sombre escalier de la maison, rue des Orties, un affreux pressentiment lui serrait le cœur. Il entra, et tout de suite il vit l'inévitable fin, Maurice mort sur le petit lit, étouffé par l'hémorragie que Bouroche redoutait. L'adieu rouge du soleil glissait par la fenêtre ouverte, deux bougies brûlaient déjà sur la table, au chevet du lit. Et Henriette, à genoux dans ses vêtements de veuve qu'elle n'avait pas quittés, pleurait en silence.
>
> Au bruit, elle leva la tête, elle eut un frisson, à voir entrer Jean. Lui, éperdu, allait se précipiter, prendre ses mains, mêler d'une étreinte sa douleur à la sienne. Mais il sentit les petites mains tremblantes, tout l'être frémissant et révolté qui se reculait, qui s'arrachait à jamais. N'était-ce pas fini entre eux, maintenant ? La tombe de Maurice les séparait, sans fond. Et lui aussi ne put que tomber à genoux, en sanglotant tout bas[262].

La mort de Maurice vient clore définitivement cette romance d'Henriette et de Jean et a eu raison de leur sentiment d'affection. Car il ne peut en être autrement, le devoir l'emporte sur les sentiments et les amours des deux personnages sont à ranger dans le registre de celles impossibles, entravées par le coup du sort :

> « Ah ! bon sang ! cria Jean dans un sanglot, c'est ma faute !... Mon cher petit pour qui j'aurais donné ma peau, et que je vais massacrer comme une brute !... Qu'allons-nous devenir ? Me pardonnerez-vous jamais ? »

[261] *LD*, p. 508.
[262] *LD*, p. 534.

> Et, à cette minute, leurs yeux se rencontrèrent, et ils restèrent bouleversés de ce qu'ils pouvaient enfin y lire nettement. Le passé s'évoquait, la chambre perdue de Rémilly, où ils avaient vécu des jours si tristes et si doux. Lui, retrouvait son rêve, d'abord inconscient, ensuite à peine formulé : la vie là-bas, un mariage, une petite maison, la culture d'un champ qui suffirait à nourrir un ménage de braves gens modestes. Maintenant, c'était un désir ardent, une certitude aiguë qu'avec une femme comme elle, si tendre, si active, si brave, la vie serait devenue une véritable existence de paradis. Et elle, qui autrefois n'était pas même effleurée par ce rêve dans le don chaste et ignoré de son cœur, voyait clair à présent, comprenant tout d'un coup. Ce mariage lointain, elle-même l'avait voulu alors, sans le savoir. La graine qui germait avait cheminé sourdement, elle l'aimait d'amour, ce garçon près duquel elle n'avait d'abord été que consolée. Et leurs regards se disaient cela, et ils ne s'aimaient ouvertement, à cette heure, que pour l'adieu éternel. Il fallait encore cet affreux sacrifice, l'arrachement dernier, leur bonheur possible la veille s'écroulant aujourd'hui avec le reste, s'en allant avec le flot de sang qui venait d'emporter leur frère.
>
> Jean se releva, d'un long et pénible effort des genoux.
>
> « Adieu ! »
>
> Sur le carreau, Henriette restait immobile.
>
> « Adieu[263] ! »

Les adieux d'Henriette et de Jean sont définitifs, le couple n'aura même pas eu le temps de concrétiser cette affection réciproque et projetée dans l'avenir par une union, dans une existence calme et paisible, quelque part, loin de la débâcle infernale qui a bouleversé la tranquillité de tout un pays à l'assaut de la puissance et de la tactique militaire prussienne.

Nous retiendrons que les amours impossibles sont un topique romanesque utilisé par l'auteur des *Rougon-Macquart* dans les différentes intrigues de son histoire naturelle et sociale. Elles reviennent diversement, dans un usage variable, dans les différents romans. Elles peuvent être typiquement romanesques, toisant dans leur traitement une volonté tacite de l'auteur de se rapprocher de la catégorie. A l'inverse, ces amours impossibles peuvent aussi asseoir davantage la logique de la poétique naturaliste, comme dans *Une page d'amour* où Jeanne est le personnage auquel cette mission est déléguée, lorsque qu'elle annihile les espoirs de sa mère de vivre une romance. Néanmoins, un autre topique totalement emprunté à l'imaginaire romantique apparaît en toile de fond dans les romans de Zola, il s'agit des

[263] *LD*, pp. 534-536.

représentations qui utilisent les balcons comme scène abritant les réflexions ou échanges entre les personnages.

I.II.3.2. La scène du balcon : un topique hautement romanesque

Il ressort des vingt romans des *Rougon-Macquart* un topique des plus révélateurs de l'influence et de l'empiètement de la catégorie du romanesque, en tant qu'entité transgénérique, dans le champ du roman naturaliste. La manifestation récurrente de la scène du balcon[264], qui est rendue célèbre par la tragédie shakespearienne *Roméo et Juliette*, notamment par le dialogue (Acte II, scène II) des deux personnages éponymes, apparaît sous des formes différentes dans les romans de Zola. Ce topique exemplifie la romance qui est inhérente aux relations amoureuses, surtout lorsque celles-ci font face à des obstacles qui empêchent les personnages en proie à leurs fortes attractions d'unir leurs sentiments. Dans les romans de Zola, nous retrouvons le topique de la scène du balcon qui se trouve apparentée aux sous-catégories du romanesque blanc et du romanesque noir selon l'intrigue dans laquelle elle est localisée. Dès lors, nous ferons ressortir la réappropriation naturaliste que Zola fait de cette scène mythique en le faisant migrer du registre dramatique et/ou romantique et en l'instituant dans sa sphère comme topique romanesque, entendu ici au sens générique, non sans l'avoir taillée, au demeurant, à la mesure de son ambition poétique.

Dans les romans au sein desquels nous avons noté la manifestation de la sous-catégorie du romanesque blanc tels *La Faute de l'abbé Mouret*, *Le Rêve*, *Une Page d'amour*, la scène du balcon se manifeste avec une conceptualisation propre à l'œuvre qui la met en exergue. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la délocalisation spatiale qui plonge Albine et Serge dans le Paradou les isole entièrement de toute intervention extérieure au cadre du jardin. Néanmoins, il n'empêche que l'auteur a joint au traitement de la relation affective qui lie ses deux personnages une fenêtre qui leur permet de prendre la pleine mesure du cadre féerique dans lequel ils se trouvent. Ainsi, Serge, dans ses premiers instants au Paradou, moments qui correspondent à son alitement, découvre progressivement le charme du jardin par ces « deux larges fenêtres [aux] rideaux de calicot » (Livre deuxième, chapitre I) soigneusement tirés et qu'Albine va ouvrir afin de le faire profiter des délices cachés dans cet Eden terrestre. A partir

[264] « La scène de la fenêtre » pour être plus précis puisque le théâtre shakespearien situe l'apparition de Juliette « dans le jardin des Capulet » à une fenêtre : « Juliette paraît à une fenêtre ». Cependant, un peu plus loin dans la scène, on précise que « Juliette revient au balcon », William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Ed. Gallimard, 1985 et 2001, Acte II, scène II, pp. 70-81. Précisons toutefois que Zola utilise les terminologies de « fenêtre » et de « balcon » dans sa sphère romanesque.

de là, Serge va progressivement succomber à la beauté du cadre exotique qui lui est présenté. Comme pour renforcer cette influence que doit exercer le jardin sur Serge Mouret (influence qui tue chez lui la manifestation de l'abbé Mouret, l'homme d'église, pour ne laisser la place qu'à l'homme tout simplement), Albine instaure une relation de séduction, conçue ici au second degré, entre le Paradou et Serge en plaçant ce dernier « chaque jour, […] devant la fenêtre, aux heures fraîches. » (Livre deuxième, chapitre V). Par conséquent, et malgré ses premières réticences, Serge Mouret finit par être dépendant de sa station d'observation du jardin dont Albine lui fait toujours miroiter la beauté inconnue. La séduction de la jeune fille passe indirectement par le Paradou, jardin dont Serge entr'aperçoit les beautés à partir de sa chambre de convalescent. Le dialogue qui se noue entre les deux personnages les situe dans un dedans (celui de Serge dans la chambre) et un dehors (celui d'Albine dans le jardin) où la jeune fille effectue une forme de parade afin de susciter le désir de Serge, sa curiosité afin qu'il cède à la tentation du jardin « défendu ». La fenêtre a ici un rôle d'intermédiaire à la tentation, elle constitue l'obstacle à franchir pour arriver au désir :

> Le lendemain, après l'avoir assis devant la fenêtre, elle descendit dans le jardin, où elle se mit à courir et à l'appeler. Elle disparaissait sous les arbres, traversait des nappes de soleil, revenait, essoufflée, tapant des mains. Lui, les yeux vacillants, ne la vit point d'abord. Mais, comme elle reprenait sa course, jouant de nouveau à cache-cache, surgissant derrière chaque buisson, en lui jetant un cri, il finit par suivre du regard la tache blanche de sa jupe. Et quand elle se planta brusquement sous la fenêtre, la face levée, il tendit les bras, il fit mine de vouloir aller à elle. Elle remonta, l'embrassa, toute fière[265].

Albine inverse doublement le jeu de séduction, elle le déconstruit même. La mission de séduction est habituellement déléguée à l'homme. Cependant, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la jeune fille séduit le jeune abbé, aidée en cela par l'emprise du Paradou sur ce dernier. Elle laisse d'abord Serge tomber sous le charme du jardin avant de se glisser dans cette relation et d'exercer à son tour une emprise sur lui. Dans le contexte de l'intertexte biblique apporté à la conception de *La Faute de l'abbé Mouret*, Albine reprend ainsi la tentation d'Eve à l'endroit d'Adam lorsqu'elle l'invite à goûter au fruit interdit. Le fruit interdit pour Serge demeure le Paradou. Afin de lui en faire miroiter la beauté, Albine l'expose devant la fenêtre qui ne lui montre qu'une partie infime du cadre idyllique. Et une fois cette première étape franchie, l'emprise du jardin est totale sur Serge et Albine prend dès lors le relais en offrant, dans un second temps, à Serge l'autre fruit interdit que constitue le

[265] *LFAM*, Livre deuxième, chapitre V.

péché de la chair. La fenêtre joue ainsi le rôle de l'antichambre de la tentation. Elle symbolise l'ouverture qui marque la séparation entre l'intérieur et le dehors. Notons cependant que les rôles de l'intérieur et du dehors sont intervertis dans le roman étant donné que toute la sensualité et le désir s'expriment dans les jardins du Paradou et non dans les chambres. Ajoutons à cela que le Paradou lui-même est en soi symbolique par son statut d'endroit clos, hermétique et fermé à toute intrusion venant du dehors. La fenêtre institue dans *La Faute de l'abbé Mouret* la limite à ne pas franchir pour Serge Mouret pour ne pas tomber sous le charme du Paradou dans un premier temps, et sous l'emprise d'Albine dans un second temps. Le topique de la scène du balcon est dès lors dévoyé, quelque peu caricaturé puisque ses référents traditionnels sont quasi intervertis.

Une manifestation plus révélatrice de la scène du balcon apparaît dans la relation qui invite Angélique et Félicien à répondre à l'appel de leur candide amour malgré la réticence, dans un premier temps, de leurs parents à leur union. Au chapitre XII du *Rêve*, Angélique, empêchée par les Hubert de revoir Félicien, finit par être alitée. Félicien, qui subit le même interdit de la part de son père, finit par braver l'ordre parental afin de rendre visite à son amoureuse. Pour ne pas se faire voir par les parents d'Albine, quoi de plus normal pour le jeune homme que d'escalader les murs de la maison des Hubert et de se retrouver de fait sur le balcon d'Angélique :

> Cette nuit-là, Angélique ne put dormir. Une insomnie la tenait les paupières ardentes, dans l'extrême faiblesse où elle était ; et, comme les Hubert étaient couchés et que minuit allait sonner bientôt, elle préféra se relever, malgré l'effort immense, prise de la peur de mourir, si elle restait au lit davantage. […] Des minutes s'écoulèrent, elle dormait très calme et très blanche.
>
> Enfin, il y eut un bruit. Et, sur le balcon, Félicien parut, tremblant, amaigri, comme elle. Sa face était bouleversée, il s'élançait dans la chambre, lorsqu'il l'aperçut, affaissée ainsi au fond du fauteuil, pitoyable et si belle. Une douleur infinie lui serra le cœur, il s'agenouilla, s'abîma dans une contemplation navrée[266].

Félicien, tel Roméo, franchit les obstacles pour voir sa Juliette à lui, son Angélique. Et mieux que Roméo, Félicien arrive à approcher et à toucher Angélique. Il faut aussi noter que ce sont les mêmes barrières familiales (privilège de naissance qui ne reconnaît par une union entre deux personnes de rangs différents ou bisbilles entre les deux familles des amoureux) qui

[266] *Le Rêve*., chapitre XII.

empêchaient Roméo et Juliette de vivre leur idylle qui sont présentes dans *Le Rêve*. Dès lors, Félicien conçoit le plan de s'échapper avec Angélique[267], non sans lui avoir renouvelé, au préalable, son amour, sous les airs d'une emphase poétique inscrite dans la prose zolienne :

> – Chère âme, je vous aime… On m'a dit que ce que vous souffriez et je suis accouru… Me voici, je vous aime.
>
> Elle frémissait, elle passait les doigts sur ses paupières, d'un geste machinal.
>
> – Ne doutez plus… Je suis à vos pieds, et je vous aime, je vous aime toujours.
>
> Alors elle eut un cri.
>
> – Ah ! c'est vous… Je ne vous attendais plus, et c'est vous… De ses mains tâtonnantes, elle lui avait pris les siennes, elle s'assurait qu'il n'était pas une vision errante du sommeil.
>
> – Vous m'aimez toujours, et je vous aime, ah ! plus que je ne croyais pouvoir aimer !
>
> C'était un étourdissement de bonheur, une première minute d'allégresse absolue, où ils oubliaient tout, pour n'être qu'à cette certitude de s'aimer encore, et de se le dire. Les souffrances de la veille, les obstacles du lendemain, avaient disparu ; ils ne savaient comment ils étaient là ; mais ils y étaient, ils mêlaient leurs douces larmes, ils se serraient d'une étreinte chaste, lui éperdu de pitié, elle si émaciée par le chagrin, qu'il n'avait d'elle, entre les bras, qu'un souffle. […]
>
> – Ah ! cher seigneur, mon désir unique est accompli : je vous aurai revu avant de mourir.
>
> Il releva la tête, il eut un geste d'angoisse.
>
> – Mourir !... Mais je ne veux pas ! Je suis là, je vous aime[268].

---

[267] « – Alors, on nous a trompés l'un et l'autre, on nous a menti pour nous séparer… Nous nous aimions, et on nous a torturés, on a failli nous tuer tous les deux… Eh bien ! c'est abominable, cela nous délie de nos serments. Nous sommes libres.
Un furieux mépris l'avait mise debout. Elle ne sentait plus son mal, ses forces revenaient, dans ce réveil de sa passion et de son orgueil. Avoir cru son rêve mort, et tout d'un coup le retrouver vivant et rayonnant ! se dire qu'ils n'avaient pas démérité de leur amour, que les coupables étaient les autres ! Ce grandissement d'elle-même, ce triomphe enfin certain, l'exaltaient, la jetaient à une révolte suprême.
– Allons, partons ! dit-elle simplement. […]
Félicien avait eu un cri de bonheur, car elle devançait son désir, il ne songeait qu'à cette fuite, sans trouver l'audace de la lui proposer. Oh ! partir ensemble, disparaître, couper court à tous les ennuis, à tous les obstacles ! Et cela à l'instant, en s'évitant même le combat de la réflexion !
– Oui, tout de suite, partons, ma chère âme. Je venais vous prendre, je sais où nous aurons une voiture. Avant le jour, nous serons loin, si loin, que jamais personne ne pourra nous rejoindre. » *Ibid*.

[268] *Ibid*.

Angélique et Félicien répètent ici les motifs mêmes qui sont apparus dans le théâtre shakespearien à savoir le désir des personnages amoureux de fuir les obstacles et les privations qui sont dressés sur le chemin de leur union, de leur bonheur. Juliette faisait savoir jadis à Roméo :

> […] Si ton élan d'amour est conforme à l'honneur
>
> Et ton dessin le mariage, écris-moi demain
>
> Par le biais de quelqu'un que je t'enverrai,
>
> Où et quand tu entends qu'on célèbre le rite.
>
> Et alors je mettrai à tes pieds mon destin
>
> Et te suivrai, mon seigneur et maître, d'un bout
>
> à l'autre du monde[269],

comme Angélique fera savoir à Félicien, avant de changer d'avis, son vœu de s'éloigner de la proximité de leurs deux familles afin de vivre heureux. Dès lors, nous noterons que le rapprochement de personnages avec la fenêtre ou le balcon suscitent chez eux des envies d'échappées réelles ou oniriques, des envies de tenter l'aventure loin de toute entrave à l'amour auquel ils aspirent. Ce sont d'ailleurs ces échappées oniriques qui reviennent sans cesse chez le personnage d'Hélène (*Une page d'amour*), dont la joie de vivre est stoppée par la santé maladive de sa fille, lorsqu'elle ouvre sa fenêtre et qu'elle est face à ce Paris qui invite au rêve. Ainsi, dans le registre de la sous-catégorie du romanesque blanc, nous remarquons que la présence ou l'évocation du balcon ou de la fenêtre invite les personnages à aspirer à une situation sentimentale meilleure, à des envies poétiques de vivre le grand amour, de vivre une page d'amour simplement. A l'inverse, dans le registre de la sous-catégorie du romanesque noir, nous remarquerons qu'il en sera autrement.

Dans le registre du romanesque noir, l'évocation de la fenêtre ou du balcon plonge le personnage qui en est rapproché dans une prise de conscience de la réalité, le plus souvent difficile, de ses dures conditions d'existence, lesquelles conditions vont évidemment se refléter sur sa vie affective. Les premières pages de *L'Assommoir* suffisent à étayer ce point de vue. Gervaise, qui est délaissée par Lantier qui a trouvé une nouvelle occupation en compagnie d'Adèle, constate amèrement que son homme a découché une fois de plus. Sa

[269] William Shakespeare, *op. cit.*, p. 78.

station d'observation qui est localisée à partir de la fenêtre de sa chambre lui permet de saisir la pleine mesure de sa situation de malaimée. On remarque dès lors que le topique de la scène du balcon est utilisé au second degré : d'abord parce qu'il ne projette pas le personnage vers un idéal onirique, une aspiration de bonheur et ensuite par le fait qu'il l'invite à faire face à la réalité, la dure réalité de sa vie :

> Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes. […] Ce soir-là, pendant qu'elle guettait son retour, elle croyait l'avoir vu entrer au bal du Grand-Balcon, dont les dix fenêtres flambantes éclairaient d'une nappe d'incendie la coulée noire des boulevards extérieurs ; et, derrière lui, elle avait aperçu la petite Adèle, une brunisseuse qui dinait à leur restaurant, marchant à cinq ou six pas, les mains ballantes, comme si elle venait de lui quitter le bras pour ne pas passer ensemble sous la clarté crue des globes de la porte[270].

Au vu de l'instabilité qui prévaut dans son couple, Gervaise ne peut évidemment se permettre un saut dans les étoiles du rêve romantique de la jeune épouse qui attend impatiemment son homme lorsque, celui-ci, nuitamment, tarde à fouler le seuil de la demeure conjugale. De sa fenêtre, elle adopte une double posture : une première, interrogatrice, sur sa condition existentielle et une seconde qui la transforme en une observatrice du dehors ; un dehors qui dessine en réalité les contours de ses impressions les plus profondes. Ainsi que l'illustre la deuxième fois qu'elle va reprendre son poste d'observation et de réflexion, du haut de sa fenêtre : « Et, pieds nus, sans songer à remettre ses savates tombées, elle retourna s'accouder à la fenêtre, elle reprit son attente de la nuit, interrogeant les trottoirs au loin[271] ». Dans le contexte de *L'Assommoir* et par extrapolation dans les romans qui sont inscrits dans le registre du romanesque noir, l'évocation de la scène de la fenêtre va *a contrario* des motifs romantiques qui ont fait sa renommée dans le théâtre (motifs qui sont tirés du théâtre de Shakespeare ou qui connaîtront encore un franc succès dans le *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand[272] certes avec des contextes différents mais avec la constante du traitement de la thématique de l'amour et les aspirations de bonheur qu'il suscite). Debout devant sa fenêtre, le personnage zolien, logé dans la sphère de manifestation du romanesque

[270] *L'A.*, chapitre I.
[271] *Ibid.*
[272] Nous notons ici que même si *Cyrano de Bergerac* (1897) est contemporain des *Rougon-Macquart* (*Le Docteur Pascal*, dernier du cycle est publié en 1893), il est à préciser aussi que ce drame romantique est inspiré du personnage historique Hercule Savinien (1619-1655). Dès lors nous pourrons noter une forme d'influence directe ou indirecte chez les auteurs de cette période.

noir, ressasse sa misère existentielle. Une misère qui est matérielle et sentimentale. Comme Gervaise, ses certitudes sentimentales, qu'il croyait acquises, seront ébranlées par quelque découverte ou aveu qui viendra remettre en cause les sentiments des membres du couple. En outre, cette station d'observation confère à l'auteur la plénitude de brosser en traits réalistes le cadre spatial qui localise son personnage et qui, de même, se répercute sur son ressentiment du moment. Dès lors comment ne pas comprendre les inquiétudes de la blanchisseuse, toujours angoissée par ce Lantier qui découche une fois de plus. Par conséquent, le dialogue entre Gervaise et Lantier est manqué, la fenêtre ne lui sert pas à échanger avec son amoureux, mais à s'interroger sur l'avenir de son couple, dans ces moments difficiles qu'elle traverse. De là les différents points de vue qu'épouse le regard de Gervaise qui scrute le moindre mouvement dans cette obscurité matinale de Paris :

> Gervaise, que la lanterne gênait, se haussait, son mouchoir sur les lèvres. Elle *regardait à droite*, du côté du boulevard de Rochechouart, […]. Elle regardait *à gauche*, enfilant un long ruban d'avenue, […]. Quand *elle levait les yeux*, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris. […] 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, continuellement. Lorsque Gervaise, parmi tout ce monde, croyait reconnaître Lantier, *elle se penchait* davantage, au risque de tomber ; puis, elle appuyait plus fortement son mouchoir sur sa bouche, comme pour renforcer sa douleur[273].

Le tableau qui est présenté de l'attente de Gervaise brosse en même temps la procession matinale des ouvriers qui, sous la description de l'auteur, sont des êtres mécaniques engloutis par ce Paris présenté sous les traits d'un monstre (« la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait continuellement »). La ville donne l'impression de vivre de cette misère ouvrière. Autant dire que nous sommes éloignés des *topoi* du romantisme amoureux qui fait s'exprimer le plus souvent les scènes de la fenêtre dans le cadre des jardins idylliques. De plus, on remarque qu'il ne s'instaure pas de dialogue (sous la fenêtre) entre la personne en posture d'attente et le conjoint, mari ou amoureux attendu. Dans *La Bête humaine*, on constate que Roubaud adopte la même attitude que Gervaise. Il attend lui aussi Séverine, sa femme. Ce qui ne l'empêche pas d'ouvrir les volets et de s'accouder à une fenêtre de son logement pour observer mais aussi réfléchir :

[273] *L'A*, chapitre I. Nous notons.

> En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain d'une livre, le pâté et la bouteille de vin blanc. Mais, le matin, avant de descendre à son poste, la mère Victoire avait dû couvrir le feu de poêle d'un tel poussier, que la chaleur était suffocante. Et le sous-chef de gare, ayant ouvert une fenêtre, s'y accouda[274].

La première similitude qui ressort de ces deux attitudes du personnage zolien, à savoir celle de Gervaise, lorsqu'elle attend Lantier, et celle de Roubaud, lorsqu'il s'impatiente du retour de Séverine, est que, sur le plan esthétique, ces postes d'observation permettent à l'auteur d'appliquer la primauté de la description du cadre physique dans l'architecture de ses romans en faisant ressortir la constante du déterminisme du milieu comme un élément incontournable à la compréhension de ses personnages. Le champ visuel de Roubaud épouse les mêmes vues[275], la même perspective cavalière que celle de Gervaise. Une autre similitude concerne l'incertitude émotionnelle voire affective des deux personnages. Gervaise, qui a des doutes sur la fidélité de Lantier à son égard, le soupçonne de lui préférer la petite Adèle. Roubaud touche le sommet de la colère quand il découvre qu'il a été dupé par sa femme Séverine qui entretenait une liaison avec Grandmorin, ce même homme qui le lui a donné en mariage. La fenêtre qui symbolise une ouverture sur le dehors en offrant une large vision sur l'étendue de l'horizon, de l'imagination ou du rêve n'a qu'une mission esthétique dans le registre du romanesque noir. La scène de la fenêtre invite à un traitement de l'intériorité affective des personnages. Une scène qui marque le début des problèmes ou qui annonce simplement une rupture suite à une révélation, un secret découvert. Dans le registre du romanesque blanc, si le personnage debout devant sa fenêtre aspire, par le rêve, à un avenir relationnel meilleur avec son amoureux (Hélène dans *Une page d'amour*, Angélique dans *Le Rêve*, Serge a qui Albine fait miroiter une vie meilleure), il en est tout autrement dans le registre du romanesque noir. Dans cette sous-catégorie, une scène de la fenêtre établit d'abord une démarche esthétique de l'auteur par le biais de la description, ensuite un ancrage du personnage zolien dans les figures du naturalisme dès lors que celui-ci est face au leitmotiv des amours impossibles qui ressort dans les romans de la saga. Ainsi, on remarque qu'au lieu de s'adresser à son conjoint ou à son compagnon, le personnage, devant sa fenêtre, discute avec une personne proche du couple et qui lui fait exposer la situation de son ménage.

---

[274] *LBH*, chapitre I.

[275] « *En face*, sous ce poudroiement de rayons, les maisons de la rue de Rome se brouillaient, s'effaçaient légères. *A gauche*, les marquises des halles couvertes ouvraient leurs porches géants ; […] tandis que le pont de l'Europe, *à droite*, coupait de son étoile de fer la tranchée, […]. Et, *en bas de la fenêtre* même, occupant tout le vaste champ, les trois doubles voies qui sortaient du pont, se ramifiaient, s'écartaient en un éventail dont les branches de métal, multipliées, innombrables, allaient se perdre sous les marquises. » *Ibid*. Nous soulignons.

Gervaise se fait interpeller par Coupeau qui lui demande des nouvelles de Lantier[276] alors que Roubaud a une discussion avec Henri Dauvergne[277], son voisin d'en face.

En outre, dans un autre registre où la fenêtre est évoquée, il convient de remarquer que l'auteur joue sur les aspirations et envies de ses personnages en instituant une relation qui a les mêmes résonances que celles qui unissent deux personnages amoureux. Une relation presque romanesque entre un personnage et son désir d'atteindre un objectif qu'il s'est fixé. C'est dans cette logique qu'on rangera le désir obsessionnel de Félicité Puech, dans *La Fortune des Rougon*, de changer de logement et d'emménager à la sous-préfecture, logement destiné à celui qui tiendra cette charge dans la ville de Plassans. Cette obsession lui tient à cœur ainsi que le note le récit :

> Leur logement [le logement des Rougon], situé au deuxième étage, se composait de trois grandes pièces ; ils en avaient fait une salle à manger, un salon et une chambre à coucher. […] Mais Félicité avait rêvé un autre luxe. Elle voyait avec un désespoir muet cette misère mal dissimulée. D'habitude, elle se tenait dans le salon, la plus belle pièce du logis. Une de ses distractions les plus douces et les plus amères à la fois était de **se mettre à l'une des fenêtres** de cette pièce, qui donnaient sur la rue de la Banne. Elle apercevait de biais la place de la Sous-préfecture. C'était là son paradis rêvé. Cette petite place, nue, proprette, aux maisons claires, lui semblait un éden. Elle eût donné dix ans de sa vie pour posséder une de ces habitations. La maison qui formait le coin de gauche et dans laquelle logeait le receveur particulier, la tentait surtout furieusement. Elle la contemplait avec des envies de femme grosse. Parfois, lorsque les fenêtres de cet appartement étaient ouvertes, elle apercevait des coins de meubles riches, des échappées de luxe qui tournaient le sang[278].

Nous noterons que tout au long du récit de *La Fortune des Rougon*, Félicité fait de sa fenêtre un poste d'observation d'abord de la maison tant désirée de la Sous-préfecture, ensuite des

---

[276] « Une voix jeune et gaie lui fit quitter la fenêtre.
– Le bourgeois n'est donc pas là, madame Lantier.
– Mais non, monsieur Coupeau, répondit-elle en tâchant de sourire. […]
– Allons ! le bourgeois n'est pas sage, n'est-ce pas ?... Ne vous désolez pas, madame Lantier. Il s'occupe beaucoup de politique ; l'autre jour, quand on a voté pour Eugène Sue, un bon paraît-il, il était comme un fou. Peut-être bien qu'il a passé la nuit avec des amis à dire du mal de cette crapule de Bonaparte.
– Non, non, murmura-t-elle avec effort, ce n'est pas ce que vous croyez. Je sais où est Lantier… Nous avons nos chagrins comme tout le monde, mon Dieu ! ». *L'A*, chapitre I.

[277] « – Tiens ! monsieur Roubaud, vous êtes donc à Paris ?... Ah ! oui, pour votre affaire avec le sous-préfet !
De nouveau accoudé, le sous-chef de gare expliqua qu'il avait dû quitter le Havre, le matin même, par l'express de six heures quarante. […]
– Et madame ? demanda Henri.
Madame avait voulu venir, elle aussi, pour des emplettes. Son mari l'attendait là, dans cette chambre dont la mère Victoire leur remettait la clef, à chacun de leurs voyages, et où ils aimaient déjeuner, tranquilles et seuls, pendant que la brave femme était retenue en bas, à son poste de la salubrité. » *LBH*, chapitre I.

[278] *LFR*, p. 76.

différents événements qui alimentent la chronique de la prise avortée de Plassans par les insurgés républicains. C'est de cette fenêtre que lui viendront les rumeurs de la ville ainsi que les plans qu'elle imaginera pour mettre son mari sur orbite et le placer de fait à la tête de Plassans. Sur sa fenêtre, Félicité n'attend pas un amoureux, elle aspire à améliorer sa situation dans Plassans, elle attend les prémices d'un lendemain meilleur qu'elle a savamment orchestrées. La fenêtre est le miroir qui lui fait apparaître la conquête de Plassans, son unique passion. La scène du balcon est donc dévoyée puisque Félicité n'établit un échange qu'avec ses prétentions d'ascension sociale.

En définitive, il nous revient de constater que dans les *Rougon-Macquart* le traitement romanesque de la scène de la fenêtre se rapproche le plus de sa résonnance romantique dans les romans de la saga qui mettent en exergue la sous-catégorie du romanesque blanc. Dans ce registre, il n'est pas surprenant de voir les personnages plonger de plain-pied dans l'aspiration imaginative voire onirique à une vie sentimentale meilleure. *A contrario*, les romans de la saga qui mettent en relief la sous-catégorie du romanesque noir invitent les personnages (devant leurs fenêtres) à procéder à une prise en conscience de leur réalité matérielle mais surtout affective. De cette prise de conscience sort inéluctablement une désillusion. En outre, l'auteur utilise cette station d'observation de son personnage pour apporter une touche esthétique à son récit naturaliste ; récit qui fait de la description un élément incontournable de l'architecture romanesque. Justement, il nous revient de suivre plus exactement les différentes manifestations de la catégorie du romanesque dans l'architecture du récit naturaliste d'Emile Zola à travers son œuvre phare des *Rougon-Macquart*.

DEUXIEME PARTIE : LE ROMANESQUE MIS EN RECIT

A ce stade de notre approche de la place et du rôle du romanesque dans la poétique d'Emile Zola, il convient d'analyser les éléments notables du texte qui donnent à ce registre la force de se mouvoir, indépendamment de la volonté de l'auteur, surtout lorsque celui-ci adopte une attitude dissonante vis-à-vis d'elle, dans le corps de ses romans. L'idée du romanesque, au sens thématique et telle que théorisée par Jean-Marie Schaeffer, est en partie exclue de la conception naturaliste du roman, mais le romanesque se manifeste forcément en des endroits du récit naturaliste à travers le comportement de tel personnage par exemple, ou tout simplement à travers des formes d'expression canoniques qui font sa singularité et qui constituent sa marque de fabrique. Cependant, cette manifestation ne peut se faire en totale liberté puisqu'elle est soumise, parfois, à des barrières contraignantes qui limitent sa marge de manœuvre. Parmi celles-ci figurent, bien évidemment et au premier chef d'ailleurs, la poétique de l'auteur, autrement dit, les approches théoriques qu'il élabore pour donner une assise à son projet ; ensuite, l'effort scripturaire que l'auteur fait pour se conformer, tant bien que mal, aux préceptes et règles dégagés dans son projet d'origine, cet effort qui se matérialise dans le texte par le rejet des indices propres au romanesque ; et enfin, par la lutte que mène le registre du romanesque pour s'imposer dans le texte, naturaliste dans le cas qui nous concerne, et assurer du même coup sa nature rebelle et son autonomie historique. Il importe d'abord de voir la matérialisation du romanesque lorsque ce dernier est mis en récit en ayant en tête les contraintes imposées à la catégorie et les limites qu'elle admet dans le texte naturaliste.

CHAPITRE I : Contraintes, limites et vecteurs

Parmi les contraintes et les limites assignées à la catégorie du romanesque dans le texte naturaliste apparaît son rapport avec l'histoire, ce matériau qui lui donne de la matière. Précisons d'emblée que l'histoire peut se servir aussi de l'éthos romanesque lorsqu'il s'agit pour elle d'être mise en récit, surtout dans la fiction romanesque, l'adjectif étant entendu ici au sens générique. D'un autre côté, pour emprunter une terminologie bakhtinienne, nous convenons que le romanesque utilise un chronotope qui le singularise et le définit de fait ; et selon qu'on est dans le romanesque blanc ou dans le romanesque noir, le temps et l'espace se conforment à la catégorie pour lui apporter ses traits définitoires et conceptuels en rapport avec les situations mises en récit. Dans une autre grande articulation des contraintes, des limites et vecteurs de la catégorie du romanesque dans le texte naturaliste, nous aurons à étudier la part des intrigues dans la formation et la démonstration, si ce n'est trop dire, de la catégorie ; ensuite l'analyse des personnages sera pour nous un tremplin, une sorte de rampe de lancement projetée à l'assaut de la manifestation du romanesque dans les *Rougon-Macquart* ; et enfin, pour revenir au texte, il nous sera nécessaire d'appréhender l'esthétique du romanesque à travers les éléments textuels de la langue, le vocabulaire plus spécifiquement, utilisés par l'auteur dans l'appropriation, consonante ou dissonante, qu'il fait du romanesque dans son œuvre.

II.I.1. Rapport avec l'histoire

Le projet du roman naturaliste s'inscrit dans une ligne directrice avec, à l'origine, des critères définis par Emile Zola, à savoir l'observation de la machine sociale et le rapport exact et précis des résultats de cette observation dans le roman, qui ne souffre dès lors d'aucune implication de l'auteur puisque ce dernier se fixera au préalable comme règle de se garder de toute manifestation dans son texte ; du moins selon Zola, et ce pour des visées scientifiques. Néanmoins, si l'on prend appui sur le sous-titre d'origine des *Rougon-Macquart*, comme étant d'emblée « l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », l'on se rend compte que l'auteur délimite déjà une sphère d'observation et d'expérimentation du cadre spatio-temporel, et ici historique, de son projet romanesque. Toutefois, il prend le nécessaire soin de proclamer qu'il ne projette pas de faire de son œuvre une œuvre d'historien, ou tout simplement de l'histoire. En effet, l'histoire est d'emblée cernée par les principes directeurs de sa discipline, au nombre desquels le souci de raconter le

passé et d'être fidèle aux phénomènes et événements à raconter, ensuite de se départir de toute implication personnelle dans cette mission. L'historien est donc enfermé dans une logique de restitution fidèle de ce qu'il raconte, sans travestissement ou déformation grave des faits, autrement il manquerait à sa vocation d'historien. Il en est tout autrement du romancier qui, même s'il s'en défend, à l'image de Zola, ne peut s'empêcher de modeler, déformer adapter ou tout simplement de transformer les vérités historiques dans son œuvre. Il ne se sert en réalité du matériau historique que pour donner un gage, une « illusion de réel », de fait vécu à sa fiction, dans le sens où le rapprochement entre l'univers fictif et le passé événementiel est sujet à plusieurs interprétations et témoigne par conséquent de l'intention de l'auteur. Du reste, il existe une relative différence entre les manières historique et romanesque de raconter. Si l'histoire a apparemment un champ réduit par des critères d'objectivité et compréhensibles étant donné que l'histoire ne se suffit qu'à rapporter des faits passés, en dehors de la possibilité qu'elle a qui est de construire des savoirs mais aussi d'interpréter des événements, il peut en être différemment du roman qui étend sa toute-puissante tyrannie jusque dans le champ de l'histoire dont il tire plusieurs éléments et les taille à sa mesure. De fait, un fait réel peut bénéficier d'un récit différent selon que ce soit l'historien ou le romancier qui le rapporte. Il y a une différence significative entre la manière de raconter de l'histoire et la manière de raconter du roman. Toutefois l'histoire peut emprunter au roman sa manière de raconter en agençant les événements de sorte à mettre en valeur tel fait sur tel autre. David Baguley tente de lever un coin du voile sur cette différence :

> De longue date, les historiographes se sont préoccupés de la distinction entre les événements du passé et les récits qui les relatent en *res gestae* et *historia rerum gestarum* (Hegel), entre *Geschichte* et *Historie*, entre *storia* et *storiographia* (Croce) ou, plus succinctement même, selon Henry Corbin, entre *Histoire* et *histoire*. Dans la pratique, cette distinction rudimentaire se complique du fait que les exposés des historiens deviennent eux-mêmes des événements historiques, éléments de l'Histoire, dont l'historien doit tenir compte. Dans le champ littéraire, la situation n'est pas moins complexe, d'autant plus que la littérature elle-même se compose d'une multiplicité d' « histoires ». Or l'Histoire, c'est-à-dire tout ce qui eut lieu dans le passé, ne comporte pas elle-même de dessin inhérent, restant disponible au nombre infini de récits qui s'efforcent de la narrer. Les historiens, devant le narrable infini de l'Histoire, n'ont qu'à se rabattre sur des « intrigues » qu'ils empruntent à des histoires

> antérieures. Là où l'histoire, quoi qu'on en dise, ne se répète jamais, les histoires n'ont cessé de le faire[279].

Pour résumer David Baguley, nous retiendrons que l'Histoire est une constante, du fait qu'elle est le témoignage d'un fait qui a eu lieu dans la réalité et qui est maintenant marqué dans le registre temporel du passé. Peuvent différer néanmoins les manières de rapporter cette constante. En vérité l'Histoire ne connaît de variables qu'à travers les usages qu'on fait d'elle à travers d'autres histoires, qui sont en revanche rapportées et le sont en référence à la constante du fait réel. De fait, on peut noter la présence de la catégorie du romanesque dans le récit historique. Par contre, ces rapports faits de la matière de l'Histoire le sont soit par des visées idéologiques soit par quelque autre intention, qui essaient de la relater en la déformant ou en essayant de lui être le plus objectivement fidèle. Par conséquent, il nous importe de voir par quelle manière le matériau historique est rendu soluble dans le texte du roman naturaliste.

II.I.1.1. De l'usage du matériau historique dans le récit naturaliste

L'Histoire demeure une constante qui ne change évidemment pas, seule diffère la manière de rapporter cette histoire et de la transposer dans le présent. De là, la démarche de l'historien et du romancier divergent car, là où il est imposé au premier de partir de l'Histoire pour rester à elle et d'essayer de la rapporter le plus fidèlement possible, le romancier bénéficie d'une latitude qui fait qu'il peut disposer de l'Histoire, comme il fait du théâtre ou de la poésie ou du conte, dans sa sphère « anormée ». Le romancier peut déformer les faits et être infidèle à l'histoire sans pour autant dévaloriser son projet alors qu'il en est tout autrement de l'historien qui serait dès lors indigne de sa mission. Balzac, dans son projet de concurrencer l'Etat Civil, formulait déjà une remarque significative qui différenciait le projet de l'histoire de celui du roman :

> L'histoire n'a pas pour loi, comme le roman, de tendre vers le beau idéal. L'histoire est ou devrait être ce qu'elle fut ; tandis que le roman doit être le monde meilleur, a dit madame Necker, un des esprits les plus distingués du dernier siècle. Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails[280].

---

[279] David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Editions Nathan, 1995, p. 13. / Naturalist Fiction, The Entropic Vision, First published by the Press Syndicate of the University of Cambridge.© Cambridge University Press 1990.

[280] Honoré de Balzac, *L'Avant propos de la Comédie humaine*, Edition de référence Gallimard, La Pléïade.

Balzac donne à l'histoire la tâche d'être simplement, en se départant de tout artifice de séduction, de persuasion ou pire de modification de la vérité « historique » au risque de glisser dans la contrefaçon du vrai, d'être biaisée de toute sa quintessence. Le roman, au contraire, est une création de l'esprit, une œuvre d'art dont la finalité, même s'il y peut avoir discussion sur celle-ci, est de plaire d'abord, avant toute autre tâche. Néanmoins, cette exigence de plaire ne doit pas incruster le roman dans un univers fait de rêves et de songes, il doit en réalité se purifier de toute création stérile pour hisser sa tâche au-dessus d'un simple outil de distraction. De là, on peut comprendre que le roman fasse appelle au matériau que constitue l'Histoire pour l'intégrer dans sa sphère rebelle, trouvant peut-être par ce moyen un début de réalisme qui l'éloignerait des reproches adressés à la catégorie du romanesque qui, tout au cours de son existence, a eu beaucoup de peine à se départir de la rêverie, ou de quelque création débridée de l'esprit humain. Cependant, si la matière de l'histoire est directement ou indirectement introduite dans le champ du récit romanesque, il est évident qu'il lui faut une certaine forme d'adaptation qui soit à même de la faire fondre dans le tissu du récit. La matière historique est toutefois indispensable au roman, surtout à ceux des courants réaliste et naturaliste, puisqu'elle leur permet d'exploiter au mieux le répertoire sociétal et d'en donner le compte rendu, de faire la chronique présente ou passée des faits marquants et des attitudes de leurs contemporains. Néanmoins, le récit romanesque, entendu ici dans son sens générique, s'accapare l'outil historique et le pourvoit d'événements marqués de plusieurs intrigues.

Dans l'usage qu'il fait de l'Histoire, le roman naturaliste peut trouver un paravent contre une tendance vers le romanesque, étant entendu que l'Histoire rend son discours crédible et susceptible d'être rapproché de quelque événement passé. En effet, comment refuser au roman sa part de vérité lorsqu'il relate un fait passé et lui donne corps dans le tissu de son récit ? Cependant, il dépend de la volonté du romancier d'être fidèle ou non à la vérité historique car, contrairement à l'historien, le romancier a cette marge de manœuvre qui lui permet de puiser à volonté dans le répertoire historique et de l'adapter à sa poétique. L'histoire peut ainsi servir le roman naturaliste dans son ambition de se démarquer de la catégorie du romanesque, ou du moins de la maîtriser dans la mesure où le romanesque pâtit toujours d'une modélisation négative qui l'intègre dans un contexte fait de situations fantasmagoriques. Suzanne Dumouchel, commentant *Généalogie du roman. Emergence d'une formation culturelle au XVIIe siècle*[281] de Michel Fournier a raison de préciser :

[281] Pul, 2006.

> Le roman doit maîtriser le romanesque et se définir en accord avec la raison et la doxa historique. L'adjectif « romanesque » qui signifie au siècle classique « ce qui est propre aux romans » [sens générique], désigne à la fin du siècle ce qui est extravagant ou invraisemblable [sens thématique]. Le bon roman doit s'éloigner du romanesque. De ce fait, la règle de la vraisemblance prend toute sa valeur. Elle est à même de restreindre le merveilleux des romans. La vraisemblance rationalise la passion romanesque. Fournier décrit le vraisemblable comme « un principe de réalité destiné à circonscrire les passions ». On veut que la fiction soit crédible afin de la rendre plus forte aux yeux des lecteurs. Le discours critique n'élève plus de frontières entre l'histoire (ou la philosophie) et le roman mais entre le roman (vraisemblable) et le romanesque. Cette poétique de la vraisemblance trouve en partie son origine dans la nouvelle subjectivité, gouvernée par la raison, qui s'élabore au XVIIe siècle. Selon la poétique qui se développe, le monde des romans doit prendre forme en accord avec le discours du monde véritable[282].

Est ici posée la distance entre l'univers romanesque et l'histoire événementielle qu'il s'ingénie à imiter, parfois à essayer de reproduire. De la nature de cette distance, qu'elle tende vers l'illusion la plus stérile ou la plus irréaliste ou qu'elle se rapproche davantage de la vie, de la vérité historique, naît la crédibilité du roman dont la signification, rappelons le contexte de la citation, était, au XVIIe siècle, plus proche des affects négatifs liés à la catégorie du romanesque, ce qui en faisait un genre mineur à côté de la tragédie. De fait, et à partir de ce souci de vraisemblance, naît une attitude idéologique du romancier face à la réalité, au passé événementiel ou au présent tout court. Le romancier réaliste part ainsi de la société pour donner de la matière à son œuvre de fiction, à son mensonge qui sera d'autant plus véridique qu'il se parera du manteau mimétique de ce que l'on voit ou que l'on a vécu dans la vie de tous les jours. Concurrencer l'Etat civil, telle était la formule balzacienne, observer et expérimenter le réel de la vie dans le « mensonge » de la fiction, semblera dire autre part Zola. Déjà, dans la comparaison qu'il faisait entre *La Comédie humaine* de Balzac et sa saga, en gestation, des *Rougon-Macquart*, Zola établissait les traits différentiels entre lui et son illustre aîné :

> Balzac dit que l'idée de sa *Comédie* lui est venue d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité. […] Mais Balzac fait remarquer que sa zoologie humaine devait être plus compliquée, devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses. L'idée de réunir tous ses romans par la réapparition des personnages lui vint. Il veut réaliser ce qui

[282] Suzanne Dumouchel, « De l'errance romanesque au voyage dans " le pays" du roman : la régulation de l'activité fantasmatique », *Acta Fabula*, Septembre 2007 (volume 8, numéro 4), URL : http://www.fabula.org/revue/document3748.php

> manque aux histoires des peuples anciens : l'histoire des mœurs, peintre des types, conteur des drames, archéologue du mobilier, nomenclateur des professions, enregistreur du bien et du mal. Ainsi dépeinte, il voulait encore que la société portât en elle la raison de son mouvement. Un écrivain doit avoir en morale et en religion et en politique une idée arrêtée, il doit avoir une décision sur les affaires des hommes. – Les bases de la *Comédie* sont : le catholicisme, l'enseignement par des corps religieux, principe monarchique. – La Comédie devait contenir deux ou trois mille figures.
>
> Mon œuvre sera moins sociale que scientifique. Balzac à l'aide de 3.000 figures veut faire l'histoire des mœurs ; il base cette histoire sur la religion et la royauté. Toute sa science consiste à dire qu'il y a des avocats, des oisifs, etc. comme il y a des chiens, des loups, etc. En un mot, son œuvre veut être le miroir de la société contemporaine.
>
> Mon œuvre, à moi, sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. *Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse* ; de même le métier, le lieu de résidence sont des milieux. Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste. Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurai des lois (l'hérédité, l'énéité). Je ne veux pas comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste. Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est et en en cherchant les raisons intimes. Point de conclusion d'ailleurs. Un simple exposé des faits d'une famille, en montrant le mécanisme intérieur qui la fait agir. J'accepte même l'exception[283].

Zola accepte le principe définitoire de donner à son œuvre un cadre historique, le Second Empire, pour, affirme-t-il, « uniquement avoir un milieu qui réagisse » à l'expérimentation des lois qu'il a dégagées, à savoir « l'hérédité et l'énéité [sic] ». Il adopte aussi la posture de l'historien face à sa science, c'est-à-dire épouser une neutralité de « savant » face aux faits qu'il rapporte dans sa chronique familiale et sociale du Second Empire. Mais en réalité, l'auteur des *Rougon-Macquart* a puisé à volonté dans le cadre historique pour fournir son odyssée romanesque d'intrigues qui connotent l'idée « romanesque » des récits, étant entendu que ceux-ci se rapprochent dans ce cas des péripéties aventurières des romans de chevalerie. Pour être plus précis, nous affirmerons que Zola a procédé à une réécriture de l'Histoire, par un usage qu'il en a fait qui tantôt se réfère au principe de l'usage de « l'effet de réel », tantôt à un usage tout autre qui sollicite la manifestation du registre du romanesque. Et pour s'en

[283] Henri Mitterand, « Notes générales sur la nature de l'œuvre, Différences entre Balzac et moi » in *Emile Zola, Ecrits sur le roman, op. cit.*, pp. 110-112. Nous soulignons.

persuader, il suffit de faire une analyse historique des romans qui composent les *Rougon-Macquart* :

> La problématique balzacienne explique nombre d'éléments dans les relations entre le romanesque[284] et l'histoire, […]. David Baguley (« Histoire et fiction : Les *Rougon-Macquart* de Zola ») rappelle que l'ambition romanesque de Zola gouverne son travail historique : l'histoire événementielle est ainsi tenue à distance au profit de la représentation de l'histoire sociale. Une telle ambition ne laisse donc de place à l'histoire que sur le mode de l'écho : dialogues, commentaires ou personnages vus en focalisation interne constituent certains des moyens qui garantissent la place dominante du romanesque sur l'histoire. Toutefois, il serait réducteur de nier toute présence effective de l'histoire dans le romanesque zolien et David Baguley de distinguer trois catégories parmi les romans : les « romans de peu d'intérêt historique », « les romans dont l'intérêt historique est surtout social » et « les romans plus ouvertement historiques[285] ».

La relation établie ici entre le romanesque zolien et son rapport avec l'histoire événementielle du Second Empire est spécifiquement thématique : en d'autres termes, David Baguley accentue son raisonnement sur l'usage fait de l'histoire par Zola comme vecteur de l'ordre temporel de sa trame romanesque, étant entendu que l'histoire lui sert de cadre pour l'immersion et la réaction de ses personnages qui, du reste, sont pris dans cet engrenage qui les situe dans une société de classe, d'idéologie et de comportements propres à cette période bien délimitée ; celle-là même que l'auteur veut restituer dans sa tâche déclarée d'observateur et d'expérimentateur de la nature humaine. Ainsi, à la proclamation d'une « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », l'on pourrait ajouter une autre facette du matériau historique, profondément exploitée par l'auteur d'ailleurs, qui peut être sous-entendue mais qui gagnerait à être précisée, il s'agit en effet de l'histoire politique du Second Empire à laquelle l'auteur des *Rougon-Macquart* n'a eu de cesse de faire allusion dans son odyssée romanesque. Toutefois, il est une autre réalité entre l'usage prétendument proclamé du matériau historique comme « uniquement un milieu qui réagisse » et son réel usage dans le texte. Félicité et Pierre Rougon ne peuvent réellement mener à bout l'intrigue de leur fortune et celle de la conquête de Plassans sans l'aval et l'usage à des fins romanesques de l'histoire politique, qui est modelée par l'auteur par une intégration des personnages réels dans le tissu romanesque et par une modélisation de leurs traits de caractère sur des personnages des

[284] « Romanesque » est entendu ici dans son acception générique et non thématique comme exemplification d'un éthos spécifique propre aux aspects de la catégorie dégagés par Schaeffer dans ses constantes.
[285] Jean-Luc Martinet, "Le romanesque légitimé par l'histoire". *Acta Fabula*, Ouvrages collectifs, URL : http ://www.fabula.org/revue/document4796.php

Rougon-Macquart. Ainsi, Eugène Rougon, qui a joué un rôle décisif dans le positionnement de ses parents dans la conquête de Plassans, est-il à rapprocher d'un personnage historique et réel du Second Empire, le ministre Eugène Rouher. C'est par la réadaptation romanesque de ce personnage historique qu'Eugène Rougon entretient tout un mystère dans la saga et jouit en outre d'un « traitement de faveur ministérielle » étant donné qu'il se démarque des traits spécifiques et comportementaux de sa famille, notamment dans leur tempérament d'ivrognes voire de meurtriers. Monsieur de Morsy qui, dans *Son Excellence Eugène Rougon* est l'ennemi juré de Rougon, porte en bien des endroits du récit des descriptions et anecdotes qui le rapprochent de « de Morny, demi-frère de Napoléon III, ministre de l'intérieur puis président du Corps législatif de 1854 à sa mort, en 1865. Il aimait les intrigues, les affaires et les spéculations[286] ». Ces traits inspirés d'un personnage réel, de Morny en l'occurrence, augmentent la trame du récit en allusions et en anecdotes sur la relation entre Rougon et le demi-frère de l'Empereur, chacun essayant de jouer au plus subtil et au plus fin pour avoir les faveurs du chef et être ainsi son homme de confiance. Par conséquent, il y a lieu d'insister sur la dimension de l'anecdote[287] et son rôle important dans le récit, notamment dans la relation entre le roman et l'histoire.

L'usage à des fins anecdotiques d'événements qui se sont produits dans la société du Second Empire est un procédé récurrent auquel l'auteur de *La Curée* fait appel dans son œuvre. Napoléon III se fait surnommer Badinguet[288], nom anecdotique qui suffit à lui seul à évoquer l'histoire de l'empereur et son accession au trône de France et qui dénote aussi une certaine position de l'auteur face à la monarchie ; celle qui se rapprocherait d'une attitude républicaine. Et pour insister davantage sur l'importance de l'anecdote dans la trame romanesque des intrigues des *Rougon-Macquart*, notamment dans *Son Excellence Eugène Rougon*, l'auteur transpose dans le récit un attentat[289] qui fait que Rougon change de position dans le gouvernement de la monarchie, prenant la place de son ennemi auprès de l'Empereur, de Marsy, en étant élu « ministre de l'intérieur [en remplacement M. de Marsy] qui fut

[286] Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, Nouvelle Librairie de France, Diffusion SGED, Paris, 1999, p. 373 (notes).

[287] Le Grand Robert nous dit dans la signification première qu'il donne à l'anecdote que c'est une « Particularité historique, petit fait curieux (épisode, événement, mot, repartie, trait…) dont le récit peut éclairer le dessous des choses, la psychologie des individus ». Une citation de Voltaire vient préciser le sens du mot anecdote : « Les anecdotes sont un champ resserré où l'on glane après la vaste moisson de l'histoire; ce sont de petits détails longtemps cachés. » (Voltaire, le Siècle de Louis XIV, 25). *Le Grand Robert de la langue française*, Version 2.0, Copyright Le Robert / SEJER, 2005, www.lerobert.com

[288] « Badinguet [est] le nom du maçon dont Louis Napoléon Bonaparte emprunta les vêtements pour s'enfuir du fort de Ham en 1846. Il devint le surnom que ses ennemis politiques attribuèrent à l'ancien conspirateur arrêté à Boulogne et devenu l'Empereur Napoléon III ». Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, op. cit., p. 165.

[289] « L'attentat d'Orsini eut lieu le 14 janvier 1858 ». *Ibid*., p. 381.

nommé président du Corps législatif ». Il faut noter que Rougon a été averti de la fomentation de cet attentat contre la vie de l'Empereur et qu'il a fait le choix de ne pas intervenir pour pousser le roi à revoir le choix de ses hommes de confiance, le ministre de l'intérieur notamment qui n'est autre que de Marsy :

> Comme il [Rougon] arrivait en face du Palais de justice, une horloge sonna neuf heures. Il eut un tressaillement, il se tourna, prêta l'oreille ; il lui semblait entendre passer sur les toits une panique soudaine, des bruits lointains d'explosion, des cris d'épouvante. Paris, tout d'un coup, lui parut dans la stupeur de quelque grand crime. Et il se rappela alors cet après-midi de juin, l'après-midi clair et triomphant du baptême, les cloches sonnant dans le soleil chaud, les quais emplis d'un écrasement de foule, toute cette gloire de l'Empire à son apogée, sous laquelle il s'était senti un instant écrasé, au point de jalouser l'empereur. A cette heure, c'était sa revanche, un ciel sans lune, la ville terrifiée et muette, les quais vides, traversés d'un frisson qui effarait les becs de gaz, avec quelque chose de louche embusqué au fond de la nuit. Lui, respirant à longs soupirs, aimait ce Paris coupe-gorge, dans l'ombre effrayante duquel il ramassait la toute-puissance.
>
> Dix jours plus tard, Rougon remplaça au ministère de l'intérieur M. de Marsy, qui fut nommé président du Corps législatif[290].

L'on note ici que Rougon se substitue à un autre personnage[291] de l'Histoire, le général d'Espinasse, pour devenir ministre de l'intérieur et ce sont les mêmes actes posés par ce dernier dans sa répression contre les républicains et pour la consolidation de la monarchie que pose Rougon :

> Au dehors, la France, peureuse, se taisait. L'Empereur, en appelant Rougon au pouvoir, voulait des exemples. Il connaissait sa poigne de fer ; il lui avait dit, au lendemain de l'attentat, dans la colère de l'homme sauvé : « Pas de modération ! il faut qu'on vous craigne ! » Et il venait de l'armer de cette terrible loi de sûreté générale, qui autorisait l'internement en Algérie ou l'expulsion hors de l'Empire de tout individu condamné pour un fait politique. Bien qu'aucune main française n'eût trempé dans le crime de la rue le Peletier les républicains allaient être traqués et déportés ; c'était le coup de balai des dix mille suspects, oubliés le 2 décembre[292].

---

[290] *S.E.E.R*, p. 218.
[291] « Le 7 février 1858, le général d'Espinasse devenait ministre de l'intérieur (il s'était déjà illustré dans la répression de décembre 1851). Le 19 février 1858, une loi ''de sûreté générale'' était votée au Corps législatif. C'est contre les républicains français que l'empereur allait diriger sa colère ». *S.E.E.R.*, p. 381.
[292] *S.E.E.R.*, p. 220.

Des faits historiques sont transposés dans la vérité romanesque et portent en l'occurrence la marque du « grand homme » Pierre Rougon, qui prend simultanément les figures de véritables personnalités de la vie historique du Second Empire pour servir l'Empereur de France et être son homme de confiance. Le récit s'en trouve ainsi fort aise car il ne manque nullement d'anecdotes à valeur historique sur lesquelles s'appuyer pour étoffer sa part d'imagination fictive et réadapter ces péripéties en détails vrais, en faits quasi analogiques de la réalité et facilement vérifiables. En ce sens, il est notable que le récit naturaliste utilise l'histoire pour donner du crédit à la sphère d'actions qu'il met en expérimentation dans le texte. Il va sans dire que l'histoire jouit ici d'une forme de réécriture faite au second degré que l'auteur utilise à satiété selon son bon vouloir. Toutes les prises de position des personnages des *Rougon-Macquart* opposent le plus des défenseurs de l'Empire aux pourfendeurs de l'ordre monarchique. Déjà, dans la première lutte fratricide des frères Pierre Rougon et Antoine Macquart, le premier s'est illustré à Plassans dans sa feintise de gardien de l'autorité monarchique à laquelle il s'est substitué pour, semble-t-il, sauver Plassans des mains des insurgés là où son demi-frère, Antoine Macquart, a aussi fait semblant d'être un révolutionnaire, un renégat qui ne pouvait supporter l'injustice vécue par les pauvres et dont seule était responsable l'obstination d'une personne à imposer sa toute-puissance à toute une France. Nous remarquerons que ni Pierre Rougon ni Antoine Macquart n'ont cette fibre idéologico-patriotique qui fait vibrer les âmes des dignes fils de la nation ; ils ne sont en réalité mus que par l'appât du gain facile et d'un train de vie de bourgeois, ce qu'ils comptent réussir à coup d'intrigues. Cette opposition fraternelle entre Pierre et Antoine dessine en filigrane la grande opposition des *Rougon-Macquart*, celle qui a des accents politiques et qui divise partisans de la Monarchie et tenants de la République.

Cette dichotomie des origines qui apparaît et se concrétise dans *La Fortune des Rougon* se répercute dans les romans de la saga. Elle dresse des divergences récurrentes entre bourgeois et prolétaires, entre pauvres et riches ou tout simplement entre gras et maigres, comme c'est le cas dans *Le Ventre de Paris.* Colette Wilson[293] n'a pas manqué de saisir cette opposition logée en toile de fond dans l'histoire du Second Empire notamment dans la période de la répression communale qui a servi de cadre au *Ventre de Paris* et à la misère de Florent, personnage auquel la critique reconnaît les caractéristiques d'un personnage historique de cette période, à savoir Gustave Flourens. Pour Wilson, ce sont en effet d'importantes

[293] « Florent / Flourens : Du nouveau sur la dimension politique du *Ventre de Paris* » in *Les Cahiers naturalistes*, LI, n° 79, 2005, pp. 77-87.

occurrences historiques qui peuvent être repérées dans l'architecture de ce troisième roman de la saga :

> […] un examen plus approfondi de la genèse du *Ventre de Paris* fait valoir plusieurs allusions saisissantes qui, jusqu'à présent, paraissent avoir échappé aux historiens du roman. Elles sont notamment : la ressemblance frappante entre le célèbre leader communard Gustave Flourens et le révolutionnaire zolien qui porte presque le même nom, Auguste Florent ; l'arrivée de ce dernier à Paris par le chemin de Courbevoie et de Neuilly (deux lieux de mémoire importants de 1871) ; la poétique du feu qui fait partie intégrante du roman et qui complète celle du sang, déjà traitée par la critique ; et la réinterprétation par Zola du mythe de Caïn et Abel (un thème qui revient souvent dans la littérature anti-communarde de l'époque). Tous ces exemples sont inséparables du Paris de la Commune ; ils servent de plus à architecturer le roman et à renforcer son idéologie conservatrice[294].

Il apparaît ainsi que Zola a savamment puisé dans les événements de la Commune pour pourvoir son récit de solides références, allusions et anecdotes d'abord en tant que contemporain des événements, ensuite en tant que romancier soucieux de traduire la réalité historique dans son œuvre. A partir de cette immersion dans la matière historique, l'auteur fournit à son récit un important fond thématique mais aussi une matière inépuisable dans la relation qu'il fait de la lutte idéologique qui oppose les partisans de la monarchie aux adeptes de la République. Laquelle lutte sert de référent à la comparaison faite dans le récit du *Ventre de Paris* entre Florent et son groupe de partisans républicains opposés aux femmes des Halles. Ces dernières sont implicitement supposées être les garantes de l'ordre et de l'équilibre des lieux que le « maigre Florent » a sous sa responsabilité, lieux qui symbolisent l'ordre monarchique. En effet, là où les défenseurs de l'ordre monarchique sont repus, exception faite de Gavard, Florent peine à se départir de son état de maigre déprécié par sa belle sœur Lisa ainsi que son frère Quenu qui aimeraient le voir en meilleur point. Ces deux personnages symbolisent les partisans de l'ordre bourgeois donc monarchique. Colette Wilson voit à travers cette différence d'embonpoint entre les personnages une forme de réécriture du mythe biblique qui oppose Caïn, le gras à Abel, le maigre :

> Si Zola peut éprouver du mépris pour Lisa et la façon dont elle et ses voisins agissent contre Florent (« quels gredins que les honnêtes gens ») et s'il finit par éprouver le même dégoût envers la réaction versaillaise contre les communards (« on soigne les fous, on ne les assomme pas »), en fin de compte c'est bien cette grâce bourgeoise qui représente le

[294] Collette Wilson, art. *cit.*, p. 77-78.

triomphe de l'ordre moral et social sur le chaos du désordre révolutionnaire. C'est bien elle aussi qui représente le triomphe de la passion dévoratrice d'un Caïn gras sur un Abel maigre et affamé, selon le mythe exposé par Claude qui étaye le roman en entier :

> Caïn était un Gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs [...] défiez-vous [Florent] des Gras. […] Vous êtes un Maigre surprenant, le roi des Maigres[295].

Le crime fratricide de Caïn est transposé dans *Le Ventre de Paris* sous une forme de meurtre idéologique et social. Là où Florent est arrêté une nouvelle fois et sûrement déporté à Cayenne, ce qui représente une mort symbolique pour lui et pour les idées révolutionnaires qu'il fomentait, les « Gras » des Halles retrouvent la quiétude de leur existence après que cet élément perturbateur aux idées saugrenues a été mis hors d'état de nuire. Une victoire, donc, pour les partisans de l'ordre monarchique. On voit ici que l'histoire est mise à profit par le roman, et que même si elle lui sert des références réelles, il demeure aussi évident qu'elle inspire l'auteur pour modeler d'autres intrigues dans son récit, comme par exemple ces querelles qui agrémentent la vie des vendeuses des Halles ou tout simplement l'introduction de la famille des Méhudin dans le récit et la secrète jalousie des deux sœurs (La Sariette et la Normande) quant à leur relation avec Florent, ainsi que la présence du jeune Muche qui détend, si l'on peut le dire ainsi, un peu cette atmosphère lourde de méfiance et de menaces secrètes. Il n'en demeure pas moins que l'échec de Florent ne fait pas de doute, ainsi que le note Wilson :

> Florent échoue parce que, tout comme le « débiteur criminel » de Nietzsche dans *La Généalogie de la morale* qui enfreint ses obligations contractuelles sociales, il n'apprécie pas tous les avantages matériels et moraux qui lui sont offerts par sa belle-sœur [Lisa]. Il ne repaie « sa dette » ni à Lisa ni à la société bourgeoise des Halles et va même jusqu'à tenter une attaque révolutionnaire contre ses propres « créanciers ». Dès lors, il n'est pas seulement privé de tous les biens et les avantages sociaux mais doit aussi nécessairement se soumettre à la violence vengeresse de ses créanciers lésés. Les petits bourgeois de Halles se sentent donc justifiés dans leur décision de persécuter et de chasser cet ingrat malveillant qui menace avec impunité de détruire soit leur vie aisée soit l'ordre social en général[296].

[295] *Ibid.*, p. 86.
[296] *Ibid.*, p. 86.

Ainsi, pour la belle Lisa et les autres vendeuses des Halles de Paris, la restauration de l'ordre passe par le sacrifice de Florent qu'elles n'auront du reste aucun scrupule à dénoncer comme conspirateur. Cependant l'adaptation romanesque des événements de la Commune est mieux mise à profit dans le récit de *La Débâcle* que dans celui du *Ventre de Paris*. Zola procède en effet au meurtre de Maurice, assassiné par Jean dans les remparts de la Commune où insurgés et gardes républicains choisissent les rues de Paris comme champ de bataille. L'histoire sert évidemment de référent une fois de plus à l'auteur qui, on le souligne, a été fortement impliqué dans ces événements en tant que chroniqueur de presse[297], qui a eu à émettre des prises de position allant des plus mitigées aux plus tranchantes, s'alliant parfois, par le discours, à Versailles ou prenant simplement la défense des Communards, ou préférant tenir un discours neutre tout simplement comme il le laisse entendre dans cette citation :

> Inquiété hier par le comité central, soupçonné aujourd'hui par le pouvoir exécutif, je me tâte, je fais avec anxiété mon examen de conscience, et je me demande si je n'agirai pas sagement en faisant mes malles. Ce qui me console, c'est qu'il n'existe pas un troisième gouvernement qui puisse m'arrêter demain[298].

Cette implication de Zola dans les événements politiques phares de cette fin de siècle d'abord en tant que contemporain des faits ensuite en tant qu'observateur averti, journaliste-chroniqueur, et enfin en tant qu'écrivain, témoigne du statut privilégié du romancier naturaliste qu'il est et qui lui permet de pouvoir répondre au vœu qu'il s'est fixé d'observer et d'expérimenter le vrai dans la fiction. Cependant, faut-il rappeler que *Le Ventre de Paris* (1873) et bien après *La Débâcle* (1892) ne peuvent nullement être exemptes d'une modélisation romanesque, entendu ici au sens générique, de la part de l'auteur qui va forcément étoffer sa part d'imagination, de tempérament dans le récit, aboutissant par conséquent à une modélisation romanesque (entendu ici au sens thématique). Aussi la mort de Maurice dans *La Débâcle*, le déportation de Florent dans *Le Ventre de Paris* ou la mort de

---

[297] « Rentré à Paris le 14 mars 1871, Zola vivra « dans la fournaise » de la Commune pendant deux mois. Il rendra compte de cette expérience d'abord dans *La Cloche* puis dans *Le Sémaphore* de Marseille, un journal orléaniste récemment converti à la République. Tout commence quatre jours après son arrivée. Dans la nuit du 17 au 18 mars, l'armée tente de reprendre les canons dont la population parisienne, refusant le désarmement de la ville, s'est emparée le 26 février. Mais on a oublié les chevaux pour tirer les pièces d'artillerie et la foule, Louise Michel en tête, monte à l'assaut de Montmartre pour protéger « ses » canons. Au grand dam de l'état major, les soldats mettent crosse en l'air et fraternisent avec les gardes nationaux, les femmes et les enfants de la Butte. Mais, le soir même, deux exécutions assombrissent la manifestation : le général Lecomte, qui a ordonné de tirer sur la foule, et le général Clément Thomas, qui a réprimé la révolution de 1848, sont fusillés. Le lendemain, alors que Thiers et l'armée se sont repliés à Versailles, les hommes du comité central de la garde nationale siègent à l'Hôtel de Ville et décident d'appeler la population à de nouvelles élections. » in *Emile Zola, Œuvres Complètes*, Tome 4, par Patricia Carles et Béatrice Desgranges, publiées sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Editions, 2003, p. 401.

[298] *Ibid.*, p. 409. (*La Cloche*, 23 mars 1871.)

Silvère dans *La Fortune des Rougon* témoignent-ils en outre de ce que Colette Wilson considère comme étant une certaine forme de rejet que Zola éprouve à l'égard de l'attitude des insurgés d'une manière générale, ceux de la Commune plus particulièrement :

> Le jugement porté par Zola sur les leaders communards, et en général par tous les écrivains hostiles à l'insurrection, est bien connu : tous sont des naïfs féminisés, des fanatiques hypersensibles, des fous-furieux, « des idéalistes révolutionnaires, de moralistes de doctrine nuageuse, qui glissent dans le sang, et qui tomberont en criminels en s'imaginant tomber en martyrs[299] ».

De là on peut comprendre que Zola fasse de ses révolutionnaires romanesques des individus qui ne maîtrisent pas essentiellement les causes pour lesquelles ils se battent. C'est le cas de Silvère qui a du mal à expliquer à son cousin le docteur Pascal le pourquoi de son engagement auprès des insurgés, paysans qui plus est. Pascal se rend compte de l'innocence juvénile du discours qui lui est tenu :

> Silvère fut heureux de rencontrer son cousin ; le docteur était le seul des Rougon qui lui serrât la main dans les rues et qui lui témoignât une sincère amitié. Aussi, en le voyant couvert encore de la poussière de la route, en le croyant acquis à la cause républicaine, le jeune-homme montra-t-il une vive joie. Il lui parla des droits du peuple, de sa cause sainte, de son triomphe assuré, avec une emphase juvénile. Pascal l'écoutait en souriant ; il examinait avec curiosité ses gestes, les yeux 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[300].

De même Florent, dans *Le Ventre de Paris* se laisse happer naïvement par le discours des révolutionnaires :

> Voulant échapper aux tentations de méchanceté, il se jeta en pleine bonté idéale, il se créa un refuge de justice et de vérité absolues. Ce fut alors qu'il devint républicain ; il entra dans la république comme les filles désespérées entrent au couvent. Et ne trouvant pas une république assez tiède, assez silencieuse pour endormir ses maux, il s'en créa une. […] Quand les journées de février ensanglantèrent Paris, il fut navré, il courut les clubs, demandant le rachat de ce sang « par le baiser fraternel des républicains du monde entier ». Il devint un de ces orateurs illuminés qui prêchèrent la révolution comme une religion nouvelle, toute de douceur et de rédemption. Il fallut les journées de décembre pour le tirer

[299] Colette Wilson, art. cit.
[300] *La Fortune des Rougon*., p. 215.

> de sa tendresse universelle. Il était désarmé. Il se laissa prendre comme un mouton et fut traité en loup. Quand il s'éveilla de son sermon sur la fraternité, il crevait la faim sur la dalle froide d'une casemate de Bicêtre[301].

Zola inscrit ses personnages révolutionnaires dans une posture qui réduit inéluctablement leurs efforts d'un nouvel ordre politique et social et en fait ainsi une tentative vaine. Cela se traduit soit par leur mort, soit par un échec significatif. Serait-ce une prise de position de l'auteur qui se défendait au moment des événements de la Commune, affirmant n'être d'aucun côté des adversaires politiques[302] ? Ou par contre est-ce l'attitude d'un Zola avide du maintien du pouvoir issu de la volonté du peuple, volonté légitime sans aucune forme de violence par conséquent ? Cependant, au plus fort des effusions de sang entre Paris et Versailles, Zola ne manque pas de juger excessif l'usage de la violence du côté des républicains, surtout lorsque ceux-ci intiment aux journalistes l'ordre de prendre parti parmi les deux camps :

> Ceci est une folie furieuse : fusiller un français parce qu'il ne veut pas se battre contre la France ! La vérité est que la Commune aux abois ne sait plus quelle menace employer pour forcer les gardes nationaux à marcher. Elle vient encore de publier une proclamation qui est un modèle du genre, et dans laquelle elle cherche à épouvanter Paris, en lui montrant les « *sicaires de Versailles* » entrant ivres de fureur et massacrant les enfants et les femmes. Eh ! bonne et tendre commune, dites donc la vérité, avouez donc que Paris, le vrai Paris, tend les bras avec ferveur « *aux sicaires de Versailles* » et les supplie de se hâter, de venir le délivrer au plus tôt de vos brigandages et de vos assassinats[303] !

Il apparaît ainsi une nette prise de position de l'auteur au plus fort de la crise, prise de position en faveur du gouvernement de Versailles dirigé par Thiers. Ainsi, pour Zola-journaliste, les insurgés républicains ne sont que des adeptes de la violence, des prêcheurs d'un discours incompréhensible sur une forme de mutation politique dont ils ne comprennent même pas la véritable philosophie. C'est cette position que Zola-romancier a sans doute empruntée au journaliste pour la transposer dans son univers romanesque avec des personnages

---

[301] *Le Ventre de Paris*, pp. 53-54.

[302] « Ceci est une explication nécessaire. Il ne faut pas que nos lecteurs prennent le change. Je ne me rallie d'aucun côté. Je continue ma besogne en toute conscience, applaudissant aux mesures républicaines, blâmant ce qui me paraît porter atteinte à la liberté. […] En France, la passion nous ôte tout sens politique. Nous nous mettons d'un côté ou de l'autre en bloc, sans discussion, avec une incroyable intolérance. On est contre la Commune, donc on va se pâmer devant l'Assemblée. Je vous déclare que ce n'est pas là ma façon de voir. Je le répète, je n'ai pas à parler de la Commune, mais je crois qu'il m'est permis, même dans un journal qui se déclare contre elle, de conserver absolument mon allure indépendante. » Emile Zola, *Œuvres Complètes, op. cit.,* pp. 463-464. (*La Cloche*, 15 avril 1871).

[303] *Ibid*., p. 553. (*Le Sémaphore* de Marseille, 24 mai 1871)

réactionnaires contre l'ordre politique qui finissent inéluctablement par en payer le prix, parfois au péril même de leur vie. Toutefois ce serait une grave erreur que de confondre l'attitude de Zola, journaliste-chroniqueur, avec celle de Zola-écrivain et de considérer leurs prises de position comme quasi-analogues. Cependant, force est de reconnaître que sa prise de position est sans équivoque contre les communards de même que l'arrestation de Florent, la mort de Maurice et de Silvère, ces personnages qui portent les germes d'une insurrection révolutionnaire, ne fait aucun doute dans les *Rougon-Macquart*.

L'Histoire fournit à l'auteur la chronique des faits marquants de la guerre franco-prussienne (chronique que Zola exploitera dans *La Débâcle*) qui sert de départ à la parenthèse révolutionnaire que constitue la Commune. Elle lui procure une source, gage de l'effet de réel, qui peut bénéficier par conséquent des extrapolations imaginatives et compositionnelles de son tempérament d'auteur naturaliste. Les intrigues du *Ventre de Paris* et de *La Débâcle* prennent ainsi forme dans la saga. Toutefois d'autres faits historiques, de moindre envergure certes, ont aussi servi Zola dans sa mission de restitution de l'Histoire naturelle et sociale du Second Empire.

II.I.1.2. Histoire et trame romanesque

La Curée met en récit la personnalité d'Aristide Saccard, le digne fils de son père Pierre Rougon, et surtout de Félicité Puech, son intrigante et affamée mère toujours en quête d'intrigues et de succès, jamais rassasiée par quelque bonne réussite. Dans *La Curée*, Aristide fournit à l'auteur l'occasion de mettre la plume sur un fait historico-sociologique à savoir les mutations architecturales de la capitale française, Paris. Cette donnée sociologique n'est évidemment pas l'intrigue ni la pièce maîtresse du roman, comme du reste l'argent ne constitue pas non plus le thème central du roman éponyme de la saga et qui a aussi pour personnage principal le même Aristide Saccard, mais il n'en demeure pas moins qu'elle concentre les intrigues financière et spéculative de l'opiniâtre Aristide Rougon, devenu au gré de ses mariages successifs, et qui ne sont fondés que sur sa volonté de se faire une situation, Aristide Sicardot et puis Aristide Saccard. Ainsi lors d'une soirée où Aristide reçoit, se présente un échange entres convives impliqués à des degrés divers dans la révolution nouvelle de Paris :

> Pendant ce temps, M. Toutin-Laroche, qu'on avait interrompu continuait gravement, comme s'il eût péroré dans le silence attentif du conseil municipal :

– Les résultats sont superbes. Cet emprunt de la ville restera comme une des plus belles opérations financières de l'époque. Ah ! messieurs… […]

Aristide Saccard fut fâché du peu d'attention qu'on accordait à M. Toutin-Laroche. Il reprit, pour lui montrer qu'il l'avait écouté :

– L'emprunt de la Ville[304]…

Mais M. Toutin-Laroche n'était pas homme à perdre le fil d'une idée :

– Ah ! messieurs, continua-t-il quand les rires furent calmés, la journée d'hier a été une grande consolation pour nous, dont l'administration est en butte à tant d'ignobles attaques. On accuse le conseil de conduire la ville à sa ruine, et, vous le voyez, dès que la ville ouvre un emprunt, tout le monde nous apporte son argent, même ceux qui crient.

– Vous avez fait des miracles, dit Saccard. Paris est devenue la capitale du monde.

– Oui, c'est vraiment prodigieux, interrompit M. Hupel de La Noue. Imaginez-vous que moi, qui suis un vieux parisien, je ne reconnais plus mon Paris. Hier, je me suis perdu pour aller de l'Hôtel de ville au Luxembourg. C'est prodigieux, prodigieux !

Il y eut un silence, tous les hommes graves écoutaient maintenant.

– La transformation de Paris, continua M. Toutin-Laroche, sera la gloire du règne. Le peuple est ingrat, il devait baiser les pieds de l'Empereur. Je le disais ce matin au conseil, où l'on parlait du grand succès de l'emprunt : « Messieurs, laissons dire ces braillards de l'opposition : bouleverser Paris, c'est le fertiliser. » […]

Mais Charrier était plus dégrossi. Il acheva son verre de Pommard et trouva le moyen de faire une phrase :

– Les travaux de Paris, dit-il, ont fait vivre l'ouvrier.

– Dites aussi, reprit M. Toutin-Laroche, qu'ils ont donné un magnifique élan aux affaires financières et industrielles.

– Et n'oubliez pas le côté artistique ; les nouvelles voies sont majestueuses, ajouta M. Hupel de La Noue, qui se piquait d'avoir du goût[305].

[304] « De 1855 à 1869 quatre emprunts furent lancés pour financer les travaux colossaux [de la ville de Paris] entrepris par le préfet Haussmann », *La Curée*, p. 292.
[305] *La Curée*, pp. 30-31.

Tout un pan de l'histoire des grandes constructions qui ont révolutionné la ville de Paris au cours de la seconde moitié du XIXème siècle se trouve ainsi mis en abyme dans le récit et occupe de fait le centre d'attraction de ces « messieurs graves » qui cherchent tous à tirer profit de ces énormes spéculations, qui brassent et font brasser des millions de francs, Saccard en premier lieu. Ces informations sur la transformation de Paris en véritable capitale urbaine seront relayées au fil des pages du roman, permettant ainsi à l'auteur de plonger ses personnages dans ce cadre sociologique qui traduit l'émergence des mutations d'une société au tournant de son histoire, face à la conquête de l'avenir. L'histoire est ainsi mise à profit dans *La Curée* pour servir de cadre aux intrigues et montages financiers de l'intrépide Aristide Saccard. Et Paris est prise dans *La Curée* comme un milieu réactif, assez réactif d'ailleurs, qui se donne aux spéculateurs fonciers qui en disposent ingénieusement pour bouleverser la ville mais et surtout bouleverser leur train de vie dans le sens d'une amélioration significative. Cet acharnement effectué dans la transformation de la ville, cette curée plus précisément, demeure un élément essentiel de la trame du récit de *La Curée*, étant entendu qu'il met à nu la boulimie affairiste et spéculative d'Aristide Saccard et qu'il lui fait transposer toute son attention sur Paris alors que sous son propre toit se déroule la relation incestueuse de son fils Maxime et de sa femme Renée. Aristide, qui n'est censé rien ignorer de ce qui se joue dans la métamorphose de Paris, perd complètement de vue le drame qui se joue dans son environnement le plus immédiat, celui-là familial. L'histoire fournit dans *La Curée* de la matière au romanesque noir de la relation entre Maxime et sa belle-mère Renée puisque c'est la nature affairiste d'Aristide qui le fait se détourner de son cadre familial au point même d'être d'une complaisance maladive lorsqu'il surprend sa femme et son fils en totale indélicatesse, préférant passer l'éponge et trouvant le compromis financier d'empocher un acte de cession que Renée, mal en point et surprise dans la faute, n'a plus que l'obligeance de le lui signer :

> Saccard était debout sur le seuil de la porte.
>
> Un silence terrible se fit. Lentement, Renée détacha ses bras du cou de Maxime ; et elle ne baissait pas le front, elle continuait à regarder son mari de ses grands yeux fixes de morte ; tandis que le jeune homme, écrasé, terrifié, chancelait, la tête basse, maintenant qu'il n'était plus soutenu par son étreinte. Saccard foudroyé par ce coup suprême qui faisait enfin crier en lui l'époux et le père, n'avançait pas, livide, les brûlant de loin du feu de ses regards […].

> Puis le mari avança. Un besoin de brutalité marbrait sa face, il serrait les poings pour assommer les coupables. La colère, dans ce petit homme remuant, éclatait avec des bruits de coup de feu. Il eut un ricanement étranglé, et, s'approchant toujours […]
>
> Alors, Saccard, sans doute pour trouver une arme, jeta un coup d'œil rapide autour de lui. Et sur le coin de la table de toilette, au milieu des peignes et des brosses à ongles, il aperçut l'acte de cession, dont le papier timbré jaunissait le marbre. Il regarda l'acte, regarda les coupables. Puis, se penchant, il vit que l'acte était signé. Ses yeux allèrent de l'encrier ouvert à la plume encore humide, laissée au pied du candélabre. Il resta droit devant cette signature […].
>
> - Vous avez bien fait de signer ma chère amie, dit-il doucement à sa femme… C'est cent mille francs que vous gagnez. Ce soir, je vous remettrai l'argent […].
>
> Et s'adressant à Maxime, qui avait relevé la tête, surpris de la voix apaisée de son père :
>
> - Allons, viens, toi ! reprit-il. Je t'avais vu monter, je te cherchais pour que tu fisses tes adieux à M. de Mareuil et à sa fille[306].

Face à la nature grave de cette scène où tout autre homme, mari ou père de famille, aurait eu une réaction de circonstance, Aristide ne trouve la force de se contenir que par la certitude qu'il peut à présent toucher ce chèque signé des mains de son incestueuse femme Renée et qui va lui procurer la possibilité de spéculer davantage. Il relègue ainsi son intrigue familiale et lui substitue cette autre intrigue de la recherche effrénée du gain, de l'avoir, lui, ce Saccard, digne fils de Félicité et de Pierre Rougon. L'on convient ainsi avec Zola que l'histoire est, dans ce cas-ci, utilisé comme étant un élément qui, naturellement, encadre les faits et gestes que subissent ses personnages, mais qui, en plus de cela, les guide, les fait se mouvoir dans un cercle infernal où ils ne sont pas maîtres de leur tempérament.

Saccard n'a en effet aucun contrôle sur son environnement en dehors de ce qui a trait à ses combines et autres manigances. Sur sa vie de couple, il n'est nullement le mari idéal étant donné qu'il a d'abord sacrifié à un mariage de complaisance et qu'ensuite il a tardé à répondre à ses exigences conjugales. Saccard n'a en effet consommé son mariage que bien après que Renée et Maxime aient entretenu une liaison amoureuse, et qu'il ait partagé, sans le savoir bien sûr, le lit de sa femme avec son fils, occupé qu'il était par la curée de Paris. C'est ce même Saccard, avec les mêmes traits de caractère, que l'on retrouve dans *L'Argent*, toujours occupé par le métal précieux et toujours prêt à tout sacrifier pour l'appât du gain comme du

[306] *LC*, pp. 257-259.

reste le constate Maxime lorsqu'il présente le personnage, son père, à madame Hamelin, une autre femme qui est devenue la maîtresse de circonstance d'Aristide :

> Voyez-vous, il faut comprendre Papa. Il n'est pas mon Dieu ! pire que les autres. Seulement ses enfants, ses femmes, enfin tout ce qui l'entoure, ça ne passe pour lui qu'après l'argent. […] Que voulez-vous ? Il a ça dans le sang. Il nous vendrait, vous, moi, n'importe qui, si nous entrions dans quelque marché. Et cela en homme inconscient et supérieur, car il est vraiment le poète du million, tellement l'argent le rend fou et canaille, oh canaille dans le très grand[307] !

Il est à noter que dans *L'Argent*, c'est la création de la banque dénommée l'Union Générale, et des péripéties et anecdotes qui ont jalonné son existence, banque qui a réellement existé du reste, qui sert de prototype romanesque à la Banque universelle que pilote et que crée Aristide Saccard à coup de surenchères sur le cours des actions de la bourse. Les phases constitutives de la création de cette banque sont transposées dans le génie affairiste de Saccard qui n'hésite pas à faire étalage de toute sa hargne d'intrépide homme du sérail pour ce qui est des montages financiers et qui donne un élan et un coup de pouce à la création et à la consolidation de la banque de l'Universelle.

Dans un autre registre de l'analyse de l'intertexte historique dans les *Rougon-Macquart*, comme vecteur du romanesque, l'on ne saurait omettre la marque historique de *La Débâcle* comme un roman du cycle qui est essentiellement inspiré de la déroute de l'armée française face à l'armée prussienne dans la guerre de 1870. Cette chronique de guerre, qui pourrait en bien des endroits être rapprochée du journal intime d'un soldat lors de la guerre de Prusse, est riche en événements et anecdotes historiques, captés le plus souvent par le regard du personnage central Jean. La débâcle historique de la France face à la Prusse se déroule dans les *Rougon-Macquart* à côté d'une autre débâcle, celle-là sentimentale, qui regroupe le trio de personnages composé de Jean, Maurice et Henriette. Cette minidiégèse, histoire mise en abyme dans le récit central accaparé par la chronique de la guerre, épouse fortement les allures du romanesque sentimental zolien marqué par les amours impossibles de ses personnages.

Il faut cependant observer que la représentation de l'histoire a deux origines dans les *Rougon-Macquart* : celle qui se rapporte à la lignée bâtarde et légitime de la famille d'Adélaïde Fouque, et cette autre histoire qui retrace sur le plan sociologique, économique,

[307] Emile Zola, *L'Argent*, Diffusion SGED, novembre 1999, p. 215.

politique certains événements significatifs de la France du Second Empire. Cependant, l'on ne saurait établir une séparation solide entre ces deux représentations historiques dans la saga zolienne du roman pour la simple raison qu'elles interagissent. L'histoire des Rougon-Macquart a une origine bien déterminée et prend sa source justement dans le roman des origines à savoir *La Fortune des Rougon*, où la vie d'Adelaïde est racontée avec des détails minutieux qui renseignent sur son mariage avec le sieur Rougon, sur l'enfant légitime qui en est issu, Pierre Rougon ; et d'un autre côté, il est rapporté au lecteur qu'après la mort de son mari et quasiment pendant son veuvage, Adélaïde s'est donnée à un dénommé Macquart, mystérieux braconnier doublé d'un contrebandier et qu'elle a eu dans cette relation mal vue par les gens du pays deux enfants bâtards, Antoine et Sidonie Macquart. L'origine de la lignée des Rougon-Macquart répond de la part de l'auteur à ce qu'Anne Bourse nomme une « écriture généalogique[308] » ; écriture dont elle note l'apparition en France avec Zola :

> En France, c'est avec Emile Zola que la littérature se voue officiellement à l'enquête généalogique et que le roman redéfinit ses objets d'étude à la lumière des rapports scientifiques établis entre les soubresauts du vivant et les violences de l'histoire, le « sang » et le « milieu », le symptômal et le social[309].

Les Rougon-Macquart sont pleinement situés, ils ont une origine qui est facilement recomposable par le Docteur Pascal qui répertorie les membres de sa famille dans un arbre généalogique et attribue à chacun d'eux des notes relatives au tempérament, à la physionomie, à la cause de la mort, etc. Cette importante documentation de Pascal Rougon est détruite par sa mère, Félicité Rougon, qui, comme un témoin que l'origine de la famille gêne et fait se réveiller en elle beaucoup de mauvais souvenirs, brûle ce musée familial. Comme le laisse entendre l'intitulé de Zola, l'histoire des Rougon-Macquart est avant tout une histoire familiale, généalogique justement qui tire tous les maux des ascendants pour les transmettre aux descendants qui sont, quoiqu'il arrive, condamnés à subir les répercussions du/des tempérament(s) de leurs géniteurs communs si ce n'est d'essayer de les réparer en vain.

---

[308] « Ecriture généalogique et "connaissance de la vie" dans les romans d'Emile Zola *Le Docteur Pascal*, William Faulkner *Absalom Absalom* ! et Ricardo Piglia *Respiración artificial*», in *EPISTEMOCRITIQUE* (Volume V-Automne 2009).

[309] Et Anne Bourse de rappeler l'intention affirmée de Zola dans sa préface de *La Fortune des Rougon* : « Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois comme la pesanteur […] Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble. » *Ibid.*

Cependant cette histoire a pour cadre originel le Second Empire qui localise dans le temps historique les intrigues amoureuses, financières et politiques des membres de la famille. Zola procède ainsi à une « métonymisation » de l'histoire du Second Empire dont les événements réels sont d'une manière ou d'une autre ressentis dans les différentes intrigues des vingt romans du cycle, partant de la famille des Rougon-Macquart. Tout ce qui touche à cette famille concerne l'Empire et tout ce qui concerne l'Empire touche les Rougon-Macquart. *La Débâcle* ne reflète-t-elle pas mieux cette course effrénée qui mène l'Empire vers une perte certaine, une capitulation inéluctable, face à l'arsenal militaire prussien, comme le meurtre de Maurice par Jean qui traduit aussi la fin certaine de cette romance tacite sanctionnée par la forme leitmotivale du thème des amours impossibles de Jean et d'Henriette, qui tous deux vivent une autre débâcle dans leurs existences causée par cette guerre. Dans *La Bête humaine*, la Lison, la locomotive conduite par Jacques et Pecqueux ne mène-t-elle pas une course effrénée vers l'inconnu de la mort, une mort certaine comme le sera le tragique voyage de ces deux hommes qui se livrent à une bataille de mâles pour l'appropriation des charmes d'une femelle, Philomène ? Le faste clinquant du « Bonheur » ne résume-t-il pas aussi au mieux une période favorable à l'Empire ? Ainsi, à côté de l'effondrement de toute une famille, on assiste aussi à la dislocation de toute une société et *vice versa*.

Pour en revenir au traitement important de la matière historique fait dans *La Débâcle*, cette merveilleuse chronique de guerre saisie dans toute sa splendeur, ses incertitudes, sa cruauté par l'écrivain naturaliste Zola, qui, faut-il le rappeler, n'a jamais été mobilisé pour la guerre et n'a jamais servi comme soldat[310], l'on ne saurait en effet ne pas perdre de vue ce lien de fraternité puissant qui unit Maurice à Jean, qui les fait subir ensemble la foudroyante puissance militaire allemande, qui les fait passer par les impressions d'ennemis d'abord ensuite d'inséparables frères de sang. L'histoire de Maurice et de Jean, renforcée par la présence d'Henriette dans le couple fraternel ne saurait avoir d'autre qualificatif plus significatif que celui de « romanesque ». Zola a en effet, pour contraster avec le tableau noir de la guerre, de ses scènes d'horreur, mis dans le récit ce fort lien fraternel, qui naît le plus souvent des situations les plus extrêmes, pour y plonger les personnages de Jean et de

[310] Cependant Zola s'est fortement documenté afin d'écrire son roman comme l'atteste cette précision : « Zola s'est rendu sur tous les lieux qu'il décrit dans son roman. Il avait consigné toutes ses observations dans un ensemble de notes qu'il avait intitulées "Mon voyage à Sedan". [Les] précisions sur l'installation de l'Empereur dans la maison du notaire ont été recueillis par Zola lui-même, de la bouche des habitants du Chesne-Populeux. », *La Débâcle*, p. 545. La documentation est un volet important que Zola assigne à l'écrivain naturaliste, mais force est de reconnaître que cette documentation n'enlève pas la part d'imagination propre au tempérament de l'auteur, comme l'histoire de Jean et de Maxime sortie tout simplement de la force imaginative de Zola.

Maurice. Au départ, tout les sépare : situation familiale plus aisée et instruction plus poussée pour Maurice : « lui, reçu avocat au dernier automne, engagé volontaire que la protection du colonel avait fait incorporer dans le 106e, sans passer par le dépôt[311] », et l'autre, Jean, qui a un statut d'ancien soldat et qui « avec de l'instruction serait peut-être allé plus loin. Sachant tout juste lire et écrire, il n'ambitionnait même pas le grade de sergent. Quand on a été paysan, on reste paysan[312] ». Leur relation fraternelle entame une représentation des sentiments où la puissance affective est décrite avec force et où le sacrifice de soi est poussé à des degrés extrêmes comme l'est ce sauvetage que Maurice effectue sur le champ de bataille lorsqu'il s'agit de tirer Jean des griffes ennemies :

> Lentement, Maurice s'était relevé. Il se tâtait, n'avait rien, pas une égratignure. Pourquoi donc ne fuyait-il pas ? Il était temps encore, il pouvait atteindre le petit mur en quelques sauts, et ce serait le salut. La peur renaissait, l'affolait. D'un bond, il prenait sa course, *lorsque des liens plus forts que la mort le retinrent. Non ! ce n'était pas possible, il ne pouvait abandonner Jean. Toute sa chair en aurait saigné, la fraternité qui avait grandi entre ce paysan et lui allait au fond de son être, à la racine même de la vie*. Cela remontait peut-être aux premiers jours du monde, et c'était aussi comme s'il n'y avait plus eu que deux hommes, dont l'un n'aurait pu renoncer à l'autre, sans renoncer à lui-même[313].

La puissance de la relation qui unit Maurice et Jean ne semble pas avoir de source, elle est localisée par l'auteur « à la racine même de la vie ». Son évocation dans le récit jouit d'un traitement qui privilégie l'intensité des sentiments, de l'affect qui évoque une profonde immersion dans le registre des liens fraternels de deux personnages en ce sens où ces deux « ennemis » des premiers jours sont devenus d'inséparables compagnons de misère tout au long de la chronique de *La Débâcle*. La présence de l'affectif, un des traits spécifiques du romanesque, est ici valorisée puisque poussée à sa manifestation la plus extrême. Mais l'on pourrait se demander à quelle fin. On constate en effet que le lien fraternel se transforme en lien fratricide, et que le romanesque affectif est détourné de la direction héroïque dans laquelle était mise l'histoire de Jean et de Maurice. Il témoigne dorénavant d'une fatalité qui, à la lecture de l'origine familiale de Jean, le remet tout simplement à la place qui lui est due dans les Rougon-Macquart, celle d'un damné, d'une victime de la puissance de l'hérédité ; victime enrôlée dans les canevas d'un arbre généalogique dont les racines sont pourries puisque ayant pour socle la dégénérescence de la sève nourricière. Jean tue en effet Maurice,

[311] *La Débâcle*, p. 14.
[312] *La Débâcle*, p. 12.
[313] *La Débâcle*, pp. 285-286. Nous soulignons.

le confondant avec un insurgé révolutionnaire. Il commet le crime de sang qu'il ne s'explique pas, un crime fratricide qu'il ne comprend pas, qui échappe à sa psychologie. Il est ainsi marqué par le lourd passif de la folie meurtrière.

L'histoire est ici un facteur englobant qui neutralise par son déterminisme le comportement du personnage zolien, et permet en outre à l'auteur d'agencer son récit dans un registre sériel qui suit la logique, ce qui n'est forcément pas toujours le cas, des événements de la guerre. Ce qui configure le récit dans la sphère de l'un des critères du romanesque que Jean-Marie Schaeffer analyse comme étant « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie »[314], statut propre à la manifestation de la catégorie du romanesque et qui se caractérise par son aspect sériel qui délimite l'histoire du récit en une pléthore de minidiégèses, cadrant chacune un groupe de personnages en une ou des intrigues spécifiques. Dans *La Débâcle*, à côté de la grande histoire, la guerre franco-prussienne, se déroule non pas à un degré moindre, mais plutôt à un degré complémentaire l'histoire de Jean et de Maurice à laquelle vient s'ajouter le drame existentiel d'Henriette qui perd son mari Weiss, son frère Maurice et cet homme qu'elle était prête à aimer, mais qui vient de tuer son frère, Jean. A des degrés divers apparaissent d'autres petites diégèses qui viennent donner une cohérence d'ensemble à l'histoire du récit car il faut noter que les différents récits ne sont pas épars mais répondent plutôt à un lien organique qui peut être la présence fédératrice du personnage central ou d'un élément thématique central, la guerre dans le cas de *La Débâcle*. Jean-Marie Schaeffer insiste d'ailleurs sur cette cohérence organique des minidiégèses dans le récit investi par le romanesque :

> Dans le romanesque il se passe toujours quelque chose. Trois traits narratifs concourent à cet effet. Il y a d'abord la saturation épisodique de la diégèse, autrement dit la prolifération de minidiégèses qui constituent autant de variations du thème romanesque. Cet aspect se retrouve aussi dans le romanesque noir, par exemple chez Sade. Un deuxième trait important réside dans l'importance des coups de théâtre dans le rythme narratif, ainsi que les phénomènes d'agglomération […]. Ou, comme le dit Northrop Frye : « Dans le romanesque, l'aventure constitue l'élément essentiel du sujet, ce qui signifie que la forme s'appuie naturellement sur une séquence d'événements. Dans sa forme la plus naïve, nous voyons un personnage central aller d'une aventure à une autre, et cela jusqu'à ce que l'auteur lui-même ait cessé de vivre.» Cet aspect centrifuge est particulièrement développé dans le romanesque d'aventure, qui témoigne d'une remarquable tendance spontanée à l'autoreconduction

[314] « Le romanesque », art. cit.

> indéfinie, tout happy end supposé pouvant se transformer en point de départ d'une nouvelle aventure. Ce côté sériel du romanesque semble lié au plaisir de la répétition dans la variation, ou de la variation dans la répétition[315].

Le caractère aventureux est lié dans *La Débâcle* à cette chronique de la guerre qui fait aller les soldats français dans l'inconnu du lendemain, dans cette incertitude de leur puissance militaire face à l'organisation, au nombre important des soldats prussiens qui avancent masqués et sûrs de leur stratégie militaire. Zola glisse ainsi ses personnages dans le moule historique des événements marquants de cette guerre et c'est en témoin que Jean rapporte certains faits. Lui qui n'existe que dans la fiction se transfigure dans la narration historique pour être partie intégrante des événements cruciaux de cette guerre. En relation au phénomène d'agglomération nommé par Schaeffer, il est évident que l'auteur suit la logique de déplacement, ou plutôt le hasard des déplacements des soldats français puisque ces derniers sont conditionnés par le succès ou les revers de la tactique militaire des généraux qui, face à l'organisation stratégique du camp adverse, épousent des directives de repli voire de fuite. Ainsi, dans le récit de *La Débâcle*, la spatialité obéit à un calendrier historique qui va inéluctablement pousser les protagonistes vers Sedan où a eu lieu le fameux désastre, la débâcle et la capitulation de l'armée française face à l'ennemi prussien. Cette délocalisation progressive de Jean et de son régiment dans les différentes contrées, véritables champs de bataille qui portent les stigmates de la guerre, fournit le récit d'une quantité considérable d'aventures, entendues dans le sens d'importantes péripéties toutes aussi significatives dans la trame du récit les unes que les autres et qui ont de réelles occurrences historiques. L'histoire se porte par conséquent garant du romanesque puisqu'elle lui octroie une immensité d'événements, d'aventures, à valeur répétitive en quelques endroits.

Il convient de voir dans la représentation ou plutôt la réadaptation de l'histoire vraie en histoire du récit une forme d'allégorie que l'auteur fait pour statuer, le plus souvent implicitement, sur la marche des événements passés. On en veut pour illustration la trame romanesque de *La Fortune des Rougon* qui n'est en réalité que le reflet des tractations et conspirations du coup d'état du 2 décembre telles que Paris les a vécues. Henri Guillemin[316] analyse à juste raison le traitement allégorique de l'histoire fait par le romancier :

> Péguy, dans *Notre Jeunesse*, a défini avec exactitude le 2 Décembre : ce fut, dit-il brièvement, « l'installation au pouvoir d'une certaine bande ». Une bande, c'est le mot juste ;

[315] « Le romanesque », art. cit.
[316] *Présentation des Rougon-Macquart*, Editions Gallimard, 1964.

> en américain un gang. Moins encore un « coup d'Etat » (avec la fausse grandeur que revêtent ces syllabes dans une tradition concertée) qu'un de ces crimes très simples que pratiquent les voleurs et les assassins. […] Zola, en 1869, et sous le règne même de Louis Bonaparte, en donne, dans le volume I de ses *Rougon-Macquart* [*La Fortune des Rougon*], une image plus conforme à sa réalité très basse. Ce n'est point aux événements de Paris que nous assistons. Mais ceux que Zola nous montre, à Plassans, en sont la fidèle réplique, à l'échelon provincial. A Plassans comme à Paris, la « victoire », sur des gens qui dorment, de quelques forbans distingués. Puis leur inquiétude. Puis l'idée de génie, la mitraillade qui sauve tout et le triomphe du petit gang local. Les « gens de bien » ont « rétabli la société sur ses bases ». Grâce à eux, les « idées saines » ont recouvré leurs droits ; grâce à eux retrouvent leur assise ces colonnes de la civilisation : la Famille, la Religion, la Propriété. Au vrai, une « *meute d'appétits lâchés dans un flamboiement d'or et de sang*[317] ».

C'est à cette même image d'appétit insatiable que renvoie l'évocation qui est faite, dans *La Fortune des Rougon*, des agissements de Pierre et de Félicité Rougon et de leurs invités du « salon jaune », lieu où ils reçoivent leurs affidés, lorsqu'il s'agit de fêter le succès dans leur victoire sur Plassans avec bien évidemment le coup d'Etat du 2 Décembre qui est transposé en toile de fond :

> Lorsqu'ils arrivèrent, le salon jaune resplendissait. Félicité s'était multipliée. Tout le monde se trouvait là, Sicardot, Granoux, Roudier, Vuillet, les marchands d'huile, les marchands d'amandes, *la bande entière*. […] Au jour des récompenses, la bande de ces bourgeois qui s'étaient rués sur la République expirante, en s'observant les uns les autres, en se faisant gloire chacun de donner un coup de dent plus bruyant que celui du voisin, trouvaient mauvais que leurs hôtes, eussent tous les lauriers de la bataille. Ceux mêmes qui avaient hurlé par tempérament, sans rien demander à l'Empire naissant, étaient profondément vexés de voir que, grâce à eux, le plus pauvre, le plus taré de tous [Pierre Rougon] allait avoir le ruban rouge à la boutonnière. Encore si l'on avait décoré tout le salon[318] !

La fortune naissante de Pierre Rougon est historiquement apparentée à la consolidation de l'Empire, à cette victoire dessinée en filigrane dans la conquête de Plassans dont sortiront vainqueurs les affidés du salon jaune de Félicité. Rougon espère recevoir « le ruban rouge », décoration synonyme de service rendu à la gloire de l'Empire. L'histoire naturelle et sociale de la famille prend ainsi forme et dessine, à la lumière du duel fratricide entre Pierre Rougon et Antoine Macquart, les contours d'une opposition éternelle entre Rougon et Macquart.

[317] *Ibid*., pp. 12-13. Nous soulignons.
[318] *La Fortune des Rougon*, pp. 306-307.

Laquelle opposition servira de fondement thématique à la composition des romans à venir et agrémentera le récit en situations qui mettront la catégorie du romanesque à l'épreuve d'une affirmation dans l'œuvre de Zola. Car il s'agit réellement d'une série d'épreuves qui est infligée au romanesque pour empêcher, voire rendre nulle son affirmation dans le texte zolien. Au registre de ces obstacles figure en première position le récit naturaliste qui est en soit une barrière naturelle, idéologique, qui amoindrit logiquement la portée du romanesque dans le texte zolien.

II.I.2. Le récit, une contrainte

Afin de se détacher de ses pairs romanciers et de s'inscrire dans un nouveau registre de composition du roman, Emile Zola a, dans *Le Roman expérimental*, calqué sa théorie du roman sur la méthode expérimentale du docteur Claude Bernard. Ainsi, de ce parallèle dressé entre le domaine de la science et celui de la littérature, doit émerger, selon le vœu de Zola, une approche toute nouvelle du genre romanesque ; approche qu'il veut précurseur en ce sens où elle insère l'outil méthodique de la science, par une observation et une expérimentation des comportements du sujet humain, dans le récit. Sont d'emblée rejetées plusieurs caractéristiques attribuées au roman comme sa propension à être en plein dans l'imaginaire d'un monde irréalisable et à le servir en modèle de la réalité. D'autre part, le parti pris de l'auteur, son immersion dans le récit « homodiégétique », est aussi exclu dans sa relation avec son texte. Autant dire par conséquent que le naturalisme est aux antipodes du romantisme, entendu ici en tant que modèle littéraire qui pourrait lui servir de référent. Il est ainsi plus proche du réalisme balzacien ou flaubertien, mais s'en écarte toutefois par un vœu plus tranchant de ne représenter que la vérité, rien que la vérité de la vie exclusivement et telle que nous la vivons. De fait, le romanesque tel que nous l'avons défini est mis à l'écart par le naturalisme et par voie de conséquence par le récit naturaliste.

Dans ce chapitre, nous sommes tenté d'avoir les mêmes interrogations que Colette Becker[319] lorsqu'elle se préoccupe des influences de jeunesse d'Emile Zola et de la forme de son écriture arrivée à maturité :

> Comment couper l'œuvre de ses multiples et complexes conditions d'émergence, surtout lorsqu'elle se veut regard sur le monde contemporain, qu'elle énonce un projet didactique,

[319] *Les apprentissages de Zola du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

qu'elle s'affirme contre les tenants de l'art officiel. C'est précisément ce regard que nous avons [allons] tenté de cerner, cette vision des choses qui s'exprime, qui se fait à travers l'écriture, ses choix, ses difficultés, ses roublardises, ses dérobades[320].

Nous entrons ainsi en parfaite intelligence avec ce point de vue dégagé par la critique, qui remarque à juste raison que l'attitude scripturaire de Zola est une perpétuelle lutte entre ses influences romantiques de jeunesse et son intention affirmée de rendre nul cet héritage romantique dans son travail d'écrivain naturaliste. Il nous revient cependant de voir plus clairement de quelle manière le récit naturaliste s'expurge de la catégorie du romanesque en ayant en ligne de mire, dans cet objectif, le souci de noter combien Zola s'est évertué à se démarquer le plus possible d'un héritage de jeunesse. Ce premier palier franchi, il nous sera nécessaire d'évaluer à quel degré l'auteur s'est conformé aux principes directeurs du roman naturaliste qu'il a dégagés en rapport avec cette influence susmentionnée[321]. Et enfin, nous analyserons la force du romanesque, en d'autres termes ce qui fait qu'il survit à la volonté de l'auteur.

II.I.2.1. Dualité entre inspiration romantique et refus de l'imaginaire

Pour lire un volume des *Rougon-Macquart* et être à même de comprendre les exigences idéologiques qui ont présidé à sa matérialisation, il faut forcément avoir en tête *Le Roman expérimental*, « le plus célèbre des recueils critiques [que Zola a publié] de 1880-1881[322] » mais aussi tous les autres écrits, que l'auteur, critique littéraire[323], en phase de légitimation de sa doctrine du roman, à produits. Cependant, il serait imprudent, voire même inapproprié de dresser un parallèle systématique entre cette phase théorique et *Les Rougon-Macquart*, en commettant, chose grave, l'erreur scolastique de ne voir dans ceux-ci qu'une pâle réplique de celle-là. Cela pour la principale raison que Zola, avant d'arriver au stade d'auteur confirmé et réputé dans le panthéon littéraire français du XIXe siècle, a eu, étant jeune, à subir des influences, et non des moindres, de ses illustres devanciers qui étaient essentiellement des romantiques. Zola n'a pu en effet manquer de lire les poètes romantiques.

[320] *Ibid*., pp. 1-2.
[321] Colette Becker précise : « Ce regard voit à travers une série d'écrans, pour reprendre le terme de Zola, qui s'interposent entre le réel et le romanesque, à des niveaux divers. Autant de causes de distorsions, de tiraillements plus ou moins masqués, qui subvertissent le projet de l'écrivain se cachant sous l'apparente objectivité du reportage et imposant sa vision », *Ibid*., p. 2.
[322] Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, *op. cit.*, p. 19.
[323] Voir à cet effet *Emile Zola, Œuvres complètes, La Critique naturaliste 1881*, Tome 10, publiées sous la direction de Henri Mitterand, Nouveau Monde Editions, 2004.

Colette Becker note justement les influences qu'il a subies au cours de son apprentissage littéraire et décèle parmi celles-ci les traces des lectures de Michelet et principalement de George Sand :

> C'est à Michelet et à George Sand qu'il emprunte la croyance en la puissance de l'amour. […] « L'amour est le médiateur du monde et le rédempteur de toutes les races humaines. Qui dit l'amour dit la paix, la concorde et l'unité. C'est le grand pacificateur. Hostilités politiques, discordances, intérêts, tout cela n'est rien pour lui. »
>
> Tel est, en 1860, le credo de Zola que confirme la lecture de certains romans de Sand. Il ne mentionne pas ses « œuvres sociales », inspirées de Pierre Leroux. Rien sur *Le Compagnon du Tour de France*, *Le Meunier d'Angibault* ou *Le Péché de M. Antoine*, par exemple. Il cite seulement celles qui traitent de l'amour et de la femme, ou les romans champêtres, dans lesquels l'écrivain a voulu, selon ses propres termes, « faire l'églogue humain », faire la part belle à la douceur, à l'innocence, à la charité, à la noblesse des êtres. En un mot, il s'intéresse aux seuls romans idéalistes qui le consolent du réel brutal et décevant[324].

On est bien en 1860, et la sainte admiration teintée d'une secrète émulation que subit le jeune Zola à l'égard de ses devanciers est somme toute logique[325]. Et on est encore plus conforté de la réalité de cette influence romantique à l'égard du jeune Zola lorsqu'on prête attention à une de ses correspondances, la même année (le 10 août 1860), avec son ami d'enfance Jean-Baptistin Baille. Dans cette lettre, Zola expose en effet les grandes lignes de ce qui peut être considéré comme sa poétique littéraire de l'époque ; autrement dit, il y dresse sa position critique sur le rôle du poète, de l'artiste :

> Le poète a deux armes pour corriger les hommes : la satire et le cantique, l'éclat de rire de Satan, et le sourire de Dieu ; l'une, jouet qui corrige en déchirant, l'autre, baiseur qui rend

[324] *Les apprentissages de Zola*, pp. 55-56.

[325] Dans une étude critique consacrée à l'œuvre d'Alfred de Musset Zola confessera son admiration pour l'écrivain romantique qui a détrôné dans ses lectures de jeunesse le grand Hugo: « C'était vers 1856, j'avais seize ans et je grandissais dans un coin de la Provence. Je précise l'époque, parce qu'elle est celle de toute une passion littéraire parmi la jeunesse. Nous étions trois amis, trois galopins qui usaient encore leurs culottes sur les bancs du collège. […] Et nos tendresses, en ce temps-là, étaient avant tout les poètes. Nous ne flânions pas seuls. Nous avions des livres dans nos poches ou dans nos carniers. Pendant une année, Victor Hugo régna sur nous en monarque absolu. Il nous avait conquis avec ses fortes allures de géant, il nous ravissait par sa rhétorique puissante. Nous savions de mémoire des pièces entières, et, quand nous rentrions, le soir, au crépuscule, nous réglions notre marche sur la cadence de ses vers, sonores comme des souffles de trompettes. Puis, un matin, un de nous apporta un volume de Musset. […] La lecture de Musset fut pour nous l'éveil de notre propre cœur. Nous restâmes frissonnants. […] Notre culte pour Victor Hugo reçut un coup terrible ; peu à peu, nous nous sentîmes pris de froideur, ses vers s'envolèrent de nos mémoires, il ne nous arriva plus de trouver un volume des *Orientales* ou des *Feuilles d'automne*, entre nos poudrières et nos boites à capsules. Alfred de Musset seul trônait dans nos carniers. », in *Emile Zola. Œuvres Complètes. La Critique naturaliste*, Tome 10, éd. cit., 2004, p. 678.

> meilleur en faisant entrevoir le ciel. Je m'explique : le poète satirique met à nu l'homme et ses perversités, il les fait rougir et combat son vice par sa honte ; le chantre lyrique, au contraire, crée une chimère, un homme idéal, le présente à l'homme réel et ramène ce dernier à la vertu par la sublime couleur dont il l'a peint. Ainsi donc, d'un côté fouiller la fange, en faire exhaler tous les miasmes, de l'autre, ouvrir les cieux, les montrer pleins de rayons et de parfums. Le but, me dira-t-on, est le même ; c'est possible, mais puisque l'expérience n'a pas encore conclu pour tel ou tel moyen, puisque le choix est permis entre le cantique et la satire, je préfère de beaucoup le cantique[326].

Zola choisit ici, clairement, la voie du poète idéaliste et modélisateur. Il se veut le chantre d'un donneur de leçons. Toutefois, comme un amour de jeunesse[327], cette admiration va être confrontée à la réalité de la maturité critique de Zola qui en 1876, soit seize années après son apprentissage romantique, consacre dans *Le Messager de L'Europe*[328], en juillet 1876, un article qui rendait hommage à George Sand, l'écrivain morte « le jeudi 8 juin 1876 ». Il profite de cette tribune pour, une nouvelle fois, donner sa position sur les écrivains romantiques :

> George Sand est donc le rêve, une peinture de la vie humaine non pas telle que l'auteur l'a observée, mais telle qu'il voudrait avoir la puissance de la créer. Nous restons là dans l'idéalisme de Rousseau et de Chateaubriand. George Sand continue *La Nouvelle Héloïse* et achève *René*. Elle précise simplement la formule du roman que lui transmet le dix-huitième siècle, l'élargit et lui conquiert un monde. Mais c'est tout, elle n'a rien de révolutionnaire, littéralement parlant. […] Elle était de nature poétique, ne pouvait marcher longtemps à terre, s'envolait au moindre souffle de l'inspiration. De là, l'étrange humanité qu'elle a rêvée. Elle déformait toutes les réalités qu'elle touchait. Elle a créé un monde imaginaire, meilleur que le nôtre au point de vue de la justice absolue, un monde qu'on doit parcourir les yeux fermés, et qui prend alors le charme et la sympathie attendrie d'une vision évoquée par une bonne âme[329].

---

[326] Emile Zola, *Correspondance*, I, 1858-1867, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 221.

[327] Pour confirmer l'imprégnation du jeune Zola pour le modèle romantique, son admiration dirons-nous, voici une autre affirmation qu'il fait : « Pour me résumer et te faire mieux comprendre ma pensée, je te dirai que, selon moi, une lecture de Lamartine est de beaucoup plus fertile en vertus qu'une lecture de Juvénal ; l'un vous emporte d'un coup d'aile jusqu'au trône de Dieu, l'autre, comme Dante, vous fait d'abord passer par l'enfer. J'ajouterai -ce ne peut être ici qu'une hypothèse mais une hypothèse basée sur le bon sens, sur une stricte déduction – j'ajouterai que Lamartine doit être meilleur que Juvénal, si du moins on les juge d'après leurs écrits, si l'on veut bien se dire que l'œuvre laisse toujours sa trace dans l'âme du poète ; chez l'un, la morale chrétienne fécondée par ses chants d'amour, chez l'autre, l'intolérance et la misanthropie qui ont dû faire naître nécessairement ses sanglantes satires », *Ibid*., p. 222.

[328] Henri Mitterand, *Emile Zola. Ecrits sur le roman, éd. cit*., pp. 167-171.

[329] *Ibid*., pp. 168-169.

Zola voit dans les romans de Sand trop de rêverie et d'imagination et à travers elle, il reproche aux auteurs romantiques leur penchant vers l'idéalisation de la vie et leur apparente affirmation à s'ériger en donneurs de leçons au lieu de ne se limiter qu'à représenter le réel dans leurs œuvres et à laisser au lecteur la primauté du jugement. Il ne manque pas de comparer Sand à Balzac[330], comme il le faisait jadis, dans sa jeunesse[331], d'Hugo et de Musset. En effet, il considère les premiers nommés comme étant, tous deux, les écrivains qui ont le plus influencé les jeunes auteurs de la seconde moitié du XIXe siècle, les opposant en deux camps totalement distincts, celui de l'idéalisme et celui du réalisme. Ainsi donc, Zola laisse aisément comprendre que les auteurs de cette période sont partagés entre deux esthétiques antagonistes qui distinguent d'une part, ce trop plein de rêveries qui rappelle les œuvres de Sand et d'autre part, cette manière d'écrire qui n'est intéressée que par une conformité avec le réel, la vérité et qui dénote la signature de Balzac :

> Balzac et George Sand, voilà les deux faces du problème, les deux éléments qui se disputent l'intelligence de tous nos jeunes écrivains, la voie du naturalisme exact dans ses analyses et ses peintures, la voie de l'idéalisme prêchant et consolant les lecteurs par les mensonges de l'imagination. Il y a près de cinquante ans que l'antagonisme a été posé et que l'expérience

[330] Il dira de Balzac dans le même article : « Balzac est le vrai, au contraire [de Sand]. Le médecin n'est plus un guérisseur ; c'est un anatomiste et un philosophe, qui écoute la vie pour en compter avec exactitudes les battements. Il travaille sur le corps humain sans pitié pour ces chairs pantelantes, ces secousses nerveuses des muscles, ce craquement de toute la machine. Il constate et il expose, pareil à un professeur de clinique qui décrit une maladie rare. Plus tard peut-être, grâce à ses observations précises, trouvera-t-on la guérison ; mais lui reste dans l'analyse pure. On comprend dès lors que cet observateur puissant dit tout ce qu'il a vu et dans quelles conditions il l'a vu ; avec lui, aucune réserve, aucun voile, l'humanité apparaît toute nue, telle qu'elle est avec lui, la bête est libre, il ne gêne pas ses mouvements, il ne cherche pas à corriger ses allures, ne lui fait pas subir une éducation avant de nous la présenter. Il marche à terre, il se hausse seulement sur ses gros membres pour embrasser un plus large horizon. En un mot, c'est un scalpel de praticien qu'il a dans la main, et non un ébauchoir d'artiste idéaliste. De là, son monde si réel qu'on se rappelle l'avoir coudoyé sur les trottoirs, cette création vivante, faite de notre chair et de nos os, qui est à coup sûr le prodige intellectuel le plus extraordinaire du siècle. », *Ibid*., pp. 169-170. Zola vante ici le réalisme balzacien, son esprit d'analyse et la démarche scientifique qui s'affirme dans ses romans.

[331] « Aujourd'hui [1881], lorsque je tâche d'analyser mes sensations de cette époque [1856], je croit que Musset nous séduisit d'abord par sa crânerie de gamin de génie. *Les Contes d'Espagne et d'Italie* nous transportèrent dans un romantisme railleur, qui nous reposa, sans que nous en doutions, du romantisme convaincu de Victor Hugo. […] Pour bien comprendre la royauté de Musset sur la jeunesse de mon temps, il faut connaître cette jeunesse elle-même. Nous arrivions aux lendemains des grands triomphes du romantisme. […] Victor Hugo, en exil, nous apparaissait dans un lointain d'apothéose. […] En nous s'agitait confusément la réaction du lendemain, le nouveau mouvement littéraire qui devait se produire infailliblement. Nous nous passionnions peu à peu pour l'analyse exacte. De là, j'en suis certain aujourd'hui, la lente évolution qui nous a détachés presque de Victor Hugo. Nous n'aurions pu dire pourquoi ses vers ne nous entraient pas aussi profondément dans le cœur que ceux de Musset. Mais nous éprouvions déjà l'impression de plus en plus glaciale de cet amas gigantesque de rhétorique. Et nous avons aimé Musset, parce que le rhétoricien est moins sensible en lui, et qu'il va droit à la sensation. Certes, Victor Hugo demeure l'ouvrier le plus merveilleux de la littérature française. Seulement Musset gardera à côté de lui l'immortalité de ses sanglots. Je ne distribue pas de place, j'étudie simplement les mouvements d'âme produits par deux poètes dans ma génération. Nous nous sommes donnés à celui dont les vers mentaient le moins » in Emile Zola. *Œuvres Complètes. La Critique naturaliste*, Tome 10, *op. cit*., pp. 679-680.

> dure ; depuis bientôt un demi-siècle, le réel et le rêve se battent, partagent le public en deux camps, sont représentés par deux formidables champions qui ont tâché de s'écraser réciproquement, sous une fécondité formidable. Je dirai en terminant où en est, selon moi, la question, et lequel des deux est en train de vaincre, de Balzac qui est mort en 1850, ou de George Sand qui vient de s'éteindre en 1876[332].

Par ce constat, Zola nous fait comprendre que, comme source de création artistique, la réalité et la fiction sont obligées de se confronter dans la démarche de l'écrivain. Mais il appartient toutefois à celui-ci de se choisir une direction qui doit nécessairement exclure l'une ou l'autre. Dans la logique zolienne du roman, c'est la réalité qui prend le dessus du fait de la vocation dont se réclame ce courant littéraire : représenter, dans la fiction romanesque, le réel de la vie dans son plus simple appareil. Ainsi, et même si la catégorie du romanesque ne disparaît pas dans la trame du récit, force est de constater que celui-ci fait tout pour s'en expurger, exception faite bien évidemment des romans de la saga où l'attitude de l'auteur entre en consonance avec le romanesque[333].

II.I.2.2. Un refus du romanesque

Le récit naturaliste se donne tous les moyens que lui offre la poétique du genre pour s'éloigner de la catégorie du romanesque. Au registre de ces moyens figurent par exemple le choix des personnages, ensuite les descriptions qui sont foison dans le récit, sans doute volonté affichée de l'auteur de coller à « l'effet de réel » et enfin, l'absence de *happy end*, autrement dit de fins heureuses dans la presque totalité des romans des *Rougon-Macquart*.

---

[332] *E.Z.E.R.*, p. 170.

[333] Jean-Marie Seillan note la dichotomie qui réside dans le choix des personnages entre « roman romanesque » et « roman réaliste » et ne manque par de relever : « Lorsqu'il est ouvertement revendiqué comme un droit esthétique, ce principe d'édulcoration confère à "romanesque" le noble sens d'idéaliste. Reprenant à Aristote la distinction fondatrice de sa typologie des genres, romanesque sera le roman mettant en scène des personnages plus grands ou plus beaux que les hommes ne le sont en réalité, […]. Héritier sous ce rapport de l'esthétique classique, le romanesque propose donc une nature choisie, embellie. […], il a le mérite d'offrir au lecteur « la fréquentation momentanée et fictive d'êtres plus honnêtes, plus généreux, plus beaux, plus riches ». S'il tend au lecteur le célèbre miroir du roman, c'est selon Marguerite pour que « les gens s'y mirent en bleu et s'y déforment en beau. […] Comme jadis la tragédie, le roman romanesque se targue de mettre en scène des personnages de haute extraction, à l'opposé du roman naturaliste spécialisé comme la comédie dans le personnel de rang social inférieur. Sous-entendu : seule la condition élevée offre un terrain d'analyse sociale, morale et psychologique assez digne et complexe pour entrer en littérature. Romanesque n'est alors pas loin de signifier *aristocratique* : façon pour le parvenu générique qu'est le roman de gagner ses lettres de noblesse et de se poser en héritier des classiques.» in *Enquête sur le roman romanesque* (Le Gaulois, 1891), Romanesque 2, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, 2005, pp. 153-154 (c'est l'auteur qui souligne).

Il faut signifier que les romans du cycle qui illustrent le mieux ce refus du romanesque sont pourvus, à une échelle considérable, d'informations relatives au passé des personnages, à une datation systématique du récit, et ce, au fil des paragraphes. Dans le récit de *La Débâcle*, le lecteur est immédiatement plongé dans une chronique de guerre qui lui retrace les faits dans leur succession avec une organisation et un agencement des événements historiques. Au chapitre VII de la troisième partie de *La Débâcle*, pour transposer le récit, qui avait jusque-là la chronique du désastre de Sedan comme cadre, à Paris où vont se dérouler les événements de la Commune, l'auteur utilise un nombre important d'indicateurs temporels matérialisés par des dates qui témoignent de la réalité exacte des faits chronologiquement relatés dans le texte :

> Au lendemain de Sedan, […] Et ce tiède matin de septembre, […], et le soir même. […] Un dimanche de fin de septembre. […] A la veille du 31 octobre. […] Alors le mois de novembre se passa dans une impatience fiévreuse. […], le 28 novembre, […] dans la nuit du 2 décembre, […] Tout d'un coup, le 28 janvier… […] Alors, dans les derniers jours de février, […] Le 1er mars, […] Deux autres semaines se passèrent, […] Ah ! cette journée du 18 mars, […] Pendant tout le mois d'avril, […] Et, le 9 mai, […] le 21 mai, un dimanche, […] Et, le lendemain seulement… […] C'était ainsi que le 22, au matin… […] Le lendemain le 23, un mardi printanier de clair et chaud soleil[334]…

L'auteur, par ce procédé d'accélération du temps du récit, se démarque de la logique temporelle réelle, celle du temps de l'histoire, en condensant les événements pour arriver, à la fin de ce chapitre, à une amplification des péripéties de la Commune qui impliquent Maurice et qui feront qu'il expirera sous la main « fratricide » de Jean. C'est ainsi que presque huit mois du temps de l'histoire, de septembre à mai, ont été évoqués et traités en un chapitre (chapitre VII, IIIème partie) du temps du récit. Ce procédé de temporalisation qui est du ressort de l'auteur, qui se manifeste soit par une accélération soit par un ralentissement des événements du temps de l'histoire dans le temps du récit et que Genette a analysé dans ses *Figures*[335], est un gage du refus du romanesque dans la mesure où il inscrit dans le corps du texte une datation vérifiable des événements racontés, précisément dans le cas de *La Débâcle*, même s'il peut y avoir par ailleurs divergence sur l'exactitude des dates rapportées. Cependant, on note que les événements du temps de l'histoire connaissent, lorsqu'ils sont

[334] *La Débâcle*., Chapitre VII, Troisième partie.
[335] Gérard Genette, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972. (Voir notamment le chapitre intitulé « Ordre », *Ibid*., pp. 77-121). Voir aussi Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, 1983, notamment les chapitres IV et V, intitulés respectivement « Ordre » et « Vitesse », *Ibid*., pp. 15-22.

rapportés dans le temps du récit, une accélération notable, ils sont condensés dans le temps du récit. L'auteur modélise les événements de l'histoire de sorte à les intégrer plus facilement dans son récit. A partir de là, l'on saisit mieux le fait que la chronique de la débâcle soit accélérée pour mettre en place l'intrigue de la Commune qui mettra fin, dans l'histoire du récit, au compagnonnage de Jean et de Maurice. C'est donc l'histoire qui met en place l'intrigue du récit en menant les acteurs dans les rues de Paris, devant les barricades de la Commune. Ce même principe fait se rapprocher, dans l'imaginaire du lecteur, et de la manière la plus réaliste possible, le monde réel et l'univers fictif du roman. De fait, et en ce sens, le récit naturaliste se rapproche du récit historique.

S'agissant de *La Débâcle*, il est évident que Zola n'a pas servi comme « zouave » lors de la guerre franco-prussienne de 1871 et qu'il n'a pas non plus été mobilisé comme défenseur de l'ordre de Versailles lors des événements de la Commune. Outre le fait qu'il soit contemporain des faits, Zola s'est aussi livré à une vaste enquête et à une documentation importante sur les cours, le déroulement et l'aboutissement de la guerre de 1870 et a bénéficié, en sus de cela, d'un éventail d'informations que lui a permis de glaner çà et là son métier de journaliste et chroniqueur de différents tribunes de l'époque.

La dotation du récit en éléments temporels contribue beaucoup, comme nous l'avons remarqué, à la logique d'expurgation de la catégorie du romanesque, d'autant plus qu'elle est inscrite, à l'origine des *Rougon-Macquart*, tout au début du projet de la fresque : « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » avec le Second Empire comme première indication temporelle. Dès lors, pour être au fait des analyses que l'auteur laisse transparaître en filigrane dans son texte, il est nécessaire au lecteur, de se localiser ou plus précisément de se déporter, dans son projet de compréhension de l'œuvre, dans les intrigues politiques et/ou sociales du Second Empire. D'où, par conséquent, les références sociologiques qui indiquent bien l'ancrage temporel des romans à une période bien déterminée et qui se laissent facilement deviner ou interpréter. C'est ainsi qu'à côté de la déformation de certains noms comme Plassans dans lequel beaucoup de critiques reconnaissent Aix-en-Provence, apparaît l'évocation d'éléments politiques ou géographiques qui plongent le lecteur dans des indications qui correspondent à la fin du XIXe siècle. La finalité pour Zola est d'opposer, dans sa démarche, les schèmes propres au récit romanesque et de les remplacer par des effets de réel qui dénotent la présence du réalisme, par voie de conséquence celle du récit naturaliste. Isabelle Cani illustre cette tendance du roman à opposer deux vecteurs de représentation de la réalité :

> On peut donc admettre qu'il existe dans tout roman deux tendances fondamentales, l'une au mimétisme, l'autre à l'écart imaginaire. Si la première fournit au lecteur les repères indispensables pour comprendre l'histoire, la seconde satisfait un besoin de dépaysement qui n'est pas moins essentiel. On peut appeler « romanesque » ce caractère non mimétique du roman, cette volonté d'aller « à rebours » en sens inverse, de tourner le dos au réel[336].

Nana, outre le fait qu'il développe une thématique rattachée à la déchéance de toutes les composantes de la société liées à l'influence néfaste de Nana, témoigne, en plus, d'un large éventail d'informations sociologiques relatives à la représentation théâtrale[337]et à l'organisation des spectacles issus de ces lieux de divertissement qui sont en vogue au cours de cette période. Il en est de même pour *Le Ventre de Paris* pour lequel l'auteur s'est aussi documenté abondamment sur les Halles de Paris et sur le système interne qui régit leur fonctionnement[338]. Dans *La Bête humaine*, le système ferroviaire et le fonctionnement de ses machines régule de ses horaires la temporalité du récit. Dans *La Curée*, les promenades au Bois de Boulogne témoignent de l'attraction que suscite ce lieu de rencontre qui, en plus de son aspect ornemental, sert de lieu de défilé et d'exutoire public pour le Paris d'en haut. De même dans *Nana*, l'hippodrome de Longchamp attire toutes les familles de la haute bourgeoisie qui s'y donnent rendez-vous pour l'étalage de leurs toilettes et pour le commentaire des intrigues de couples. Ainsi en est-il du « Bonheur des dames », le magasin de nouveautés d'Octave Mouret qui est le lieu d'attraction de toutes les bourses de Paris. Ces cadres enchanteurs alimentent le récit et mettent en exergue la description d'endroits qui existent véritablement et qui sont facilement évocables dans l'imaginaire du lecteur contemporain. Parfois, ils permettent de brosser le portrait de quelques personnages

---

[336] « Quand le sacré se fait romanesque. Les romans du Graal au vingtième siècle » in *Enquête sur le roman romanesque* (Le Gaulois 1891), présenté par Jean-Marie Seillan, *Romanesque 2*, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, 2005, p. 14.

[337] En sont illustratives les notes collectées par Zola dans sa fabrique de *Nana* ; notes qui découlent des enquêtes que l'auteur a effectuées dans les salles de théâtre en vogue au moment où il préparait son roman. Voir à cet effet : Colette Becker, *Emile Zola. La Fabrique des Rougon-Macquart*, éd. cit., Volume III. « Zola visita le théâtre des Variétés en compagnie de Ludovic Halévy. Les deux hommes assistèrent, le 15 février 1878, à une représentation de *Niniche*, vaudeville en trois actes d'Alfred Hennequin et Albert Millaud, musique de Marius Boulard, dans lequel triomphait Anna Judic. Zola en donna un compte rendu dans *Le Bien public* du 25 février. », *Ibid*., p. 554. De même, les folios 309 à 332 donnent une véritable topographie du théâtre des Variétés avec des références relatives à l'entrée, aux couloirs, aux loges aux escaliers… (*Ibid*., pp. 552-582.). Voir de même Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Emile Zola, Paris* : Robert Laffont, 1993, notamment avec les références photographiques d'Anna Judic et de Cora Pearl dont on nous informe qu'elles ont servi de modèle au personnage de Nana dans le roman éponyme.

[338] On en veut pour exemples les plans des pavillons des Halles dont Zola s'est doté et *Les Notes sur les pavillons* (folio 266) qu'il a aussi dressées dans sa fabrique du roman *Le Ventre de Paris* ou encore les quelques ordonnances de la Préfecture de Paris (mai 1861) « concernant les porteurs aux Halles et Marchés » et qui réglementent le travail de ces derniers (pp. 935-952) qu'il s'est procurées : Cf. *Emile Zola, La Fabrique des Rougon-Macquart*, éd. cit., pp. 655-1007.

secondaires, apportant, en plus, des informations nécessaires à la compréhension des différentes intrigues qui se nouent et qui connectent les personnages à différents niveaux du récit. Ainsi, la promenade en calèche de Renée et de Maxime nous permet-t-elle de saisir quelques traits importants chez les personnages secondaires, lesquels constituent tout ce que la jeune femme a comme relations amicales et qui influencent, directement ou indirectement, ses décisions d'inceste, lui donnant parfois des justifications quant à la moralité ou le bien-fondé de son attitude dépravée.

D'un autre côté, on note que les éléments descriptifs contribuent grandement au respect des principes auxquels l'auteur s'est astreint dans sa poétique et qu'il veut mettre en évidence dans son œuvre. La description, ce « retour à la nature » proclamé jadis par le chef de file du naturalisme est de fait un prolongement de sa logique compositionnelle qui découle d'une quête d'informations effectuée en amont de la rédaction de l'œuvre et qui lui permet d'avoir le sens du réel dans la création littéraire. Aussi, pour rendre compte de sa phase d'enquêtes effectuées sur le terrain et préalable à la création littéraire, l'auteur utilise-t-il, dans le corps de son récit, ce type de séquence textuelle en en faisant l'un des socles de son protocole d'écriture. Cependant, il convient de signifier que cette logique qui érige la description comme élément esthétique vital dans le roman naturaliste ne fait pas de distinction entre le refus ou l'acceptation dans l'œuvre de la catégorie du romanesque. La logique descriptive est plus appliquée par conformité à la poétique naturaliste du récit que par volonté exclusive d'expurgation de la catégorie du romanesque, même si les deux ne s'excluent pas nécessairement. Par conséquent, l'outil descriptif s'adapte à la mission qui est la sienne, en dépit de l'intention de l'auteur, et qui consiste à donner le maximum d'indications sur les personnages, le déterminisme du milieu physique sur leur comportement par exemple. Autrement dit, la description a le même rôle dans un roman romanesque que dans un roman naturaliste du fait qu'elle n'a pour objectif esthétique essentiel que de rendre compte du réel soit en l'imitant au mieux (dans le texte réaliste/naturaliste) soit, inversement, en le déformant le plus (dans le texte du roman romanesque). De ce fait, son usage dans un roman romanesque vient conforter la catégorie du romanesque dans sa manifestation, en lui conférant une capacité d'expression qui peut paraître excessive.

Des cinq parties qui constituent *Une Page d'amour*, roman où Hélène, le personnage principal, est un personnage romantique, chacune se termine par une description de la ville de Paris qui épouse l'ambiance et le rythme narratif de la partie qu'elle clôt. Ainsi, le doute, les émotions et les profondes réflexions d'Hélène sont reflétés par ce paysage parisien que la

femme perçoit à différentes heures de la journée. En guise d'illustration, la chute de la deuxième partie qui se termine avec le même rituel descriptif de Paris et qui vient mettre le voile sur les tourments de la jeune veuve. Tout ce que ressent Hélène se reflète dans Paris :

> En haut, dans sa chambre, dans cette douceur cloîtrée qu'elle retrouvait, Hélène se sentit étouffer. La pièce l'étonnait, si calme, si bien close, si endormie sous les tentures de velours bleu tandis qu'elle y apportait le souffle court et ardent de l'émotion qui l'agitait. Etait-ce sa chambre, ce coin mort de solitude où elle manquait d'air ? Alors, violemment, elle ouvrit une fenêtre, elle s'accouda en face de Paris[339].

Hélène ploie sous le poids de l'incertitude dans laquelle l'ont mise les aveux du docteur Deberle. Ses réflexions quant à la posture à adopter face à cet homme marié l'agacent. Elle éprouve l'irrémédiable besoin du grand air, ou du moins de la grande échappée visuelle que lui envoie Paris depuis la fenêtre de sa chambre. Dès lors, la ville devient une sorte de confidente, un conseiller, qui entre dans l'intimité affective de la jeune femme, éprouvant avec elle les mêmes ressentiments, ressentant les mêmes humeurs :

> Cependant, au fond d'elle, une grande tristesse pleurait. C'était un serrement intérieur, avec une sensation de vide et de noir. Alors, elle plaida. N'était-elle pas libre ? En aimant Henri, elle ne trompait personne, elle disposait comme il lui plaisait de ses tendresses. Puis, tout ne l'excusait-il pas ? Quelle était sa vie depuis près de deux ans ? Elle comprenait que tout l'avait amollie et préparée à la passion, son veuvage, sa liberté absolue, sa solitude. La passion devait couver en elle, pendant les longues soirées passées entre ses deux vieux amis, l'abbé et son frère, ces hommes simples dont la sérénité la berçait ; elle couvait, lorsqu'elle s'enfermait si étroitement, hors du monde, en face de Paris grondant à l'horizon ; elle couvait chaque fois qu'elle s'était accoudée à cette fenêtre, prise d'une de ces rêveries qu'elle ignorait autrefois, et qui, peu à peu, la rendaient si lâche. Et un souvenir lui vint, celui de cette claire matinée de printemps, avec la ville blanche et nette comme sous un cristal, un Paris tout blond d'enfance, qu'elle avait si paresseusement contemplé, étendue dans sa chaise longue, un livre tombé sur ses genoux. Ce matin-là, l'amour s'éveillait, à peine un frisson qu'elle ne savait comment nommer et contre lequel elle se croyait bien forte. Aujourd'hui, elle était à la même place, mais la passion victorieuse la dévorait, tandis que, devant elle, un soleil couchant incendiait la ville. Il lui semblait qu'une journée avait suffi, que c'était là le soir empourpré de ce matin limpide, et elle croyait sentir toutes ces flammes brûler dans son cœur[340].

---

[339] Emile Zola, *Une Page d'amour*, Nouvelle Librairie de France, Diffusion SGED, Paris, 1999, p. 117.
[340] U.P.D'a, pp. 121-122.

De cet extrait, émergent deux postures d'Hélène et de Paris[341]. C'est d'abord une jeune veuve qui ressasse, avec un sentiment de regret, une vie pleine de sagesse, à l'abri des tourments de la chair ou de quelque passion honteuse. Et Paris lui répond dans la même attitude avec une blancheur et une netteté candide d'enfant sage. Cependant, l'autre Hélène, celle qui couve intérieurement l'incessant appel de la passion, de l'aventure, se consume et se voit face à la force destructrice, à la puissance de feu de ce Paris qui agrémente ses pulsions dans une demande de plus en plus forte. Entre ces deux phases, il y a évidemment la déclaration d'amour du docteur Deberle ; ce qui peut être considéré comme étant le point intermédiaire entre les deux postures d'Hélène. Cependant, l'on remarque aussi que les ardeurs de la veuve sont toujours stoppées par l'intrusion, dans son espace onirique, de Jeanne, sa fille mourante. Hélène est toujours rappelée à la raison, mise en garde contre le délit d'échappée romanesque par Jeanne, qui la ramène de ses rêves à la dure réalité de son existence de mère qui est obligée d'être toujours au chevet de sa fille malade. Hélène a cette envie d'aimer romanesquement comme elle le lit dans l'*Ivanhoé* de Walter Scott. Et, même si elle est consciente que « ces romans mentaient », elle éprouve ce sentiment romanesque des dangers de l'adultère, de la peur mêlée à la passion de l'amour :

> Le livre glissa de ses mains. Elle rêvait les yeux perdus. Quand elle le lâchait ainsi, c'était par un besoin de ne pas continuer, de comprendre et d'attendre. Elle prenait une jouissance à ne point satisfaire tout de suite sa curiosité. Le récit la gonflait d'une émotion qui l'étouffait. […].Aimer, aimer ! et elle souriait à son rêve qui flottait[342]. […]

Hélène est confrontée aux reflets de ses rêves que lui envoie sa lecture de ce roman de chevalerie de Walter Scott. Même si elle demeure convaincue du mensonge qui entoure d'un voile l'impossibilité des amours du « chevalier Ivanhoé, si passionnément aimé de deux femmes, Rébecca, la belle juive, et la noble Lady Rowena », il reste aussi apparent qu'elle a envie de se faire embarquer dans cet univers fait de récits d'amours courtoises. Elle se laisse ainsi bercer, toujours avec la complicité de Paris, dans l'univers onirique des amours

[341] L'auteur procède réellement à une fusion entre Hélène et Paris comme l'atteste cet extrait : « 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 les 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 ; elle croyait même en recevoir au visage le souffle fort, la senteur amère ; et il n'était pas jusqu'au grondement continu de la ville qui ne lui apportât l'illusion de la marée montante, battant contre les rochers d'une falaise. », *Ibid*., p. 58.

[342] *Ibid*., pp. 58-59.

impossibles. C'est Paris qui conditionne les rêveries de la jeune femme confirmant par voie de conséquence le déterminisme du milieu physique sur le personnage zolien. De ce fait, l'on est plus amené à saisir la nature et le caractère parfois excessifs des descriptions qui s'incrustent dans la démarche scripturaire d'Emile Zola, même si dans le cas *d'Une page d'amour*, l'auteur s'est un peu laissé entraîner par une promesse de jeunesse qu'il s'était tenu d'honorer :

> Me sera-t-il permis de parler de moi ? Ce qu'on me reproche surtout, même des esprits sympathiques, ce sont les cinq descriptions de Paris qui reviennent et terminent les cinq parties d'*Une page d'amour*. On ne voit là qu'un caprice d'artiste d'une répétition fatigante, qu'une difficulté vaincue pour montrer la dextérité de la main. J'ai pu me tromper, et je me suis trompé certainement, puisque personne n'a compris ; mais la vérité est que j'ai eu toutes sortes de belles intentions, lorsque je me suis entêté à ces cinq tableaux du même décor, vu à des heures et dans des saisons différentes. Voici l'histoire. Dans la misère de ma jeunesse, j'habitais des greniers du faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris immobile et indifférent qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le témoin muet, comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui ; et devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. Eh bien ! dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre le tourment effroyable de ces créatures. C'est cette vieille idée que j'ai tentée de réaliser dans *Une page d'amour*. Voilà tout[343].

Remarquons toutefois que la particularité des descriptions naturalistes est qu'elles essaient de se conformer au mieux à la réalité des choses, des personnes qu'elles représentent. Elles sont calquées en effet sur le réel de la vie qui leur sert de modèle. La volonté affirmée est de ne pas défigurer les éléments et les faits rapportés et de leur donner par conséquent leur banalité et leur caractère vulgaire naturels. A partir de là, l'on procède bien évidemment à un refus du romanesque d'autant plus que la visée n'est pas de rendre bonne ou mauvaise la réalité dans l'interprétation qui en est faite, mais au contraire de ne se limiter qu'à la restituer dans son plus simple appareil. Il est bon cependant de préciser que cette attitude, qui en soi est un viatique imposé à l'auteur naturaliste ou qu'il s'impose irrémédiablement de son propre chef, dans le cas précis de Zola, n'est pas exclusivement respectée. L'auteur peut en effet se permettre des écarts de conduite notamment lorsqu'il décide délibérément de faire dans le

[343] Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, *op. cit.*, pp. 278-279.

registre du romanesque, par l'exagération, ou tout simplement lorsqu'il donne libre cours à son imagination d'artiste comme c'est le cas dans *Le Rêve* quand il s'agit pour l'auteur de procéder au miracle de la guérison d'Angélique parce que tout simplement le prêtre, Monseigneur, son beau-père, l'a voulue ainsi.

Par le choix des personnages d'abord, mais aussi par la dotation du texte en éléments temporels et descriptifs, le récit ancre donc l'imaginaire du lecteur dans un univers du roman proche de celui de la réalité et qui exclut de fait un des aspects de la manifestation du romanesque à savoir sa propension à une démesure, une exagération excessive qui la sort de fait des arcanes des mondes possibles. Néanmoins, en dépit de la prétention de l'auteur à vouloir l'exclure de son champ de rédaction, le romanesque a la capacité de se manifester dans des portions diverses de l'histoire du récit naturaliste, avec des caractéristiques qui lui sont propres et qui sont déterminantes dans la compréhension des intrigues. Parmi ceux-ci, vecteurs du romanesque, figurent en bonne place le temps et l'espace.

II.I.3. Temps et espace du romanesque

La catégorie du romanesque, en dehors de l'attitude consonante ou dissonante de l'auteur à son égard, a une manifestation qui lui est propre et qui se laisse interpréter à plus d'un égard dans le récit. Nous remarquions que le moment romanesque est le fruit d'un long processus qui se met en place au fil des pages. Il établit, par conséquent, un faisceau d'indices qui laisse deviner les marques de sa présence. La catégorie du romanesque jouit d'une manifestation spatio-temporelle, elle a une chronotopie qui lui est propre selon qu'elle est apparentée au romanesque blanc ou à son pendant opposé, le romanesque noir. Dans la saga de Zola, les situations qui mettent en évidence la catégorie du romanesque répondent aussi à la même axiologisation, positive ou négative, en accord avec motif référentiel dont elles font l'exemplification. Le temps et la topographie épousent conjointement les accents de la romance, du délire, de la faute et s'adaptent par conséquent au registre axiologique qu'ils mettent en illustration. Nous signifions d'ores et déjà que l'analyse, la localisation des instances temporelles et spatiales de la catégorie du romanesque est inscrite dans l'histoire et dans le temps du récit. Autrement dit, nous nous limiterons, dans notre démarche, à n'appréhender que le temps et l'espace des *Rougon-Macquart* et des différentes histoires qu'ils mettent en perspective, en nous gardant bien, cependant, à prétendre à l'exhaustivité d'une telle analyse.

II.I.3.1. La chronotopie du romanesque blanc dans *La Faute de l'abbé Mouret*

Le romanesque, c'est l'évocation d'un fragment du discours passionnel en un temps quelconque et en un endroit donné qui viennent, par l'entremise d'une mise en situation savamment orchestrée par l'auteur, mettre en exergue la manifestation et l'étendue de cette catégorie dans le roman. Dans le récit zolien, il convient d'identifier deux démarches de temporalisation de la catégorie du romanesque. Les romans qui exploitent volontairement, en conformité avec l'intention de l'auteur, l'outil romanesque impliquent une temporalité quasi évanescente, qui n'est pas mise en exergue par le récit, qui est à la limite féerique, entraînant les personnages dans une dimension où le facteur temps n'est pas si déterminant, ce qui diminue la pertinence des indicateurs temporels (le Paradou qui encadre les amours d'Albine et de Serge, le jardin qui voit la romance d'Angélique et de Félicien). D'un autre côté, les romans dont l'architecture présente une mise en application des faits de la doctrine de l'auteur, notamment dans son intention de contrecarrer le romanesque, illustrent une temporalisation quasi systématique qui dicte la manifestation et la localisation de l'instant romanesque (la Croix-de-Maufras dans *La Bête humaine*, la chambre de Nana, la cabine où Renée et Maxime entretiennent une relation incestueuse).

Dans le registre du romanesque blanc, la temporalisation fait d'office défaut, du moins elle n'est pas l'élément incontournable qui empêche l'histoire du récit de prendre forme. L'immersion des personnages dans un cadre imaginaire restreint leur mainmise sur la maîtrise du temps. *La Faute de l'abbé Mouret*, malgré une première partie qui analyse le contraste saisissant entre la terre des Artaud et leur semblant d'existence entachée du péché de la chair selon les récriminations du frère Archangias, délocalise le récit dans l'enceinte close du Paradou, dans une deuxième partie, où ce sont exclusivement Serge et Albine, les deux personnages principaux, qui focalisent toute l'histoire. Le livre premier se passe en effet en une seule journée et relate par conséquent l'emploi du temps de l'abbé Serge et le rythme habituel de sa vie d'homme d'Eglise. C'est ainsi plus d'une centaine de pages qui est consacrée à la journée de l'abbé Mouret, et ce sont XVI chapitres qui retracent et détaillent avec précision une journée de l'abbé, de son réveil, « six heures un quart » du matin, jusqu'à ce qu'il s'évanouisse, la nuit, dans sa chambre, pendant qu'il adressait des prières à la Vierge Marie. Cependant, des trois livres qui composent *La Faute de l'abbé Mouret*, on a comme

l'impression que le livre deuxième, entièrement localisé dans l'enceinte du Paradou, est en quelque sorte une fuite par rapport au temps du récit, une sorte de parenthèse temporelle entre le livre premier et le livre troisième du roman. Cette impression est d'autant plus nourrie que le lecteur est exposé à une suspension du temps de l'énonciation, à une rêverie par rapport au rythme énonciatif du livre premier. Tels Adam et Eve, chassés du paradis céleste et envoyés sur la terre, Serge et Albine donnent l'impression d'être téléportés de la terre des Artaud vers le Paradou où il n'y a plus de temps en tant que flux orienté qui régule la marche des événements. Serge, lui-même, est amnésique et ignore ce qui l'a introduit dans ce Paradou. C'est à Albine de lui en expliquer les raisons : « On me disait que tu avais le délire, que cette mauvaise fièvre, si elle te faisait grâce, t'emporterait la raison… Comme j'ai embrassé ton oncle Pascal lorsqu'il t'a ramené ici, pour ta convalescence[344] ! ».

Dans le Paradou, le temps est suspendu, ce qui est normal puisque dans le Paradis il n'y a pas de temps. L'on y est éternellement jeune, éternellement beau et éternellement bien portant (Serge qui y a été introduit mourant, se mettra progressivement sur pieds). Albine et Serge, s'évertueront, dans le rêve du Paradou, d'en donner la directe réplique. « J'ai rêvé, je rêve toujours… J'entends des cloches, et c'est cela qui me fatigue[345] » confie l'abbé à la jeune fille de seize ans comme pour lui dire « je ne maîtrise plus rien de ce que je vis et que surtout je n'ai pas envie de me rappeler le passé, ma vie de prêtre ». Est entamée ainsi dans le récit, et au livre deuxième, une escapade onirique qui refuse l'assignement temporel et qui se dote par conséquent d'une topographie féerique, digne d'une réelle conception imaginaire de l'auteur. Signalons toutefois que les indications temporelles que l'auteur utilise au livre deuxième :

> « Le lendemain, le beau temps s'était gâté, il pleuvait. », (chapitre II), « Le soleil était là, en effet », (chapitre III), « Chaque jour, elle le fit asseoir devant la fenêtre, aux heures fraîches », (chapitre V), « Un matin, enfin, elle put le soutenir jusqu'au bas de l'escalier,… », (chapitre VI), « Le lendemain, dès l'aube, ce fut Serge qui appela Albine », (chapitre VIII), « Le lendemain matin, Albine voulut partir dès le lever du soleil,… », (chapitre IX), « Huit jours plus tard, il y eut de nouveau un grand voyage dans le parc », (chapitre X), « Mais, les jours suivants,… », (chapitre XII), « dès le lendemain, Serge se barricada dans sa chambre. », (chapitre XIV)[346],

ne sont insérées ici que sous forme de trompe-l'œil, visant essentiellement à cadrer les errements, le rythme narratif des randonnées paradisiaques du couple. Car, nous le notions, le

[344] *La faute de l'abbé Mouret*, p. 130.
[345] *L.F.A.M.*, p. 131.
[346] *L.F.A.M.*, livre deuxième.

temps n'a pas cette présence qui lui permette d'être le régulateur du jeu instauré par le récit et qui lui octroie la possibilité d'exercer une maîtrise sur lui. Nous avons ici un temps indéterminé, à la limite insignifiant, mis pour marquer le doux souffle du rêve éveillé dans lequel sont embarqués les deux protagonistes. Cette néantisation, ou plus exactement cette insignifiance temporelle est d'autant plus persistante et d'autant plus décelable lorsque les deux personnages se rapprochent davantage du pic de l'instant romanesque ; autrement dit lorsque, dans le récit, le processus de maturation de cet élan de séduction et de sentiments non évoqués arrive à se matérialiser par l'acte physique, l'acte charnel. De là, l'on note une quasi absence de référents temporels dans les trois derniers chapitres du livre deuxième (XV à XVII) ; chapitres au cours desquels Albine et Serge franchissent le cap des amours innocentes et se rapprochent de plus en plus de l'acte charnel.

La chronotopie de l'instant romanesque est parfaitement mise en exergue par le chapitre XV du livre deuxième qui procède à une parfaite illustration de la fusion de la nature avec le dessein pulsionnel des personnages. Pendant que le couple essaie de déchiffrer ses réelles émotions, la nature le convie à s'unir, à laisser place à une expression de sentiments et d'émotions autre que celle à laquelle il est habitué. Albine et Serge, dans leur quête de l'extase, de la satisfaction de l'inconnu de la sexualité, se voient inviter par le Paradou, véritable complice, à expérimenter ce sentier nouveau dans leur relation. Tout le Paradou, tout le cadre enchanteur de ce jardin clos est propice à leurs émotions et entre en consonance avec elles :

> Ils descendirent, ils marchèrent, sans que Serge cessât de sourire. […] Le jardin, en les voyant, avait eu comme un rire prolongé, un murmure satisfait volant de feuille en feuille, jusqu'au bout des avenues les plus profondes. Depuis des journées, il devait les attendre, ainsi liés à la taille, réconciliés avec les arbres, cherchant sur les couches d'herbe leur amour perdu. Un chut solennel courut sous les branches. Le ciel de deux heures avait un assoupissement de brasier. Des plantes se haussaient pour les regarder passer[347].

On remarque, avec ce traitement du cadre topologique de la nature et son influence plus que déterminante dans les faits et gestes des personnages, que Zola essaie de se conformer au mieux à sa doctrine de l'écriture romanesque notamment lorsqu'il confesse la part importante accordée à la nature qui doit régir et encadrer les agissements, la psychologie des personnages du récit :

[347] *Ibid*., p. 229.

> Nous ne faisons que constater ce qui a lieu dans nos lettres modernes. Le personnage n'y est plus une abstraction psychologique, voilà ce que tout le monde peut voir. Le personnage y est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante ; c'est la conception scientifique[348].

Cependant, nous notons que cette interaction entre personnage et milieu physique est mise à profit pour l'exemplification de la catégorie du romanesque, catégorie anti-naturaliste là où l'auteur la prédestinait à une consolidation de la poétique naturaliste du roman. Le contrecoup du milieu est par conséquent déterminant, indispensable dans la compréhension de l'attitude des personnages. Et une immersion dans le Paradou, en compagnie de l'abbé Serge et de la jeune Albine, nous permet d'en saisir la pleine mesure.

La nature ou plus exactement le milieu physique apparaît sous le même manteau dont sont parés les personnages. Selon que la situation qui est mise en évidence est des plus romantiques, ou, qu'elle n'est, au contraire, que le reflet de quelque incidence propre à être classée dans le registre des pages les plus sombres des *Rougon-Macquart*. Le Paradou influence, positivement ou négativement (c'est selon que l'on considère l'acte charnel de l'abbé avec Albine comme un péché ou non) les désirs de Serge et d'Albine et l'invite qu'il leur adresse est on ne peut plus explicite :

> « Et les oiseaux nous accompagnent, reprenait Albine. Ce sont des mésanges, cette fois. Les vois-tu ?... Elles filent le long des haies, elles s'arrêtent à chaque détour, pour veiller à ce que nous ne nous égarions pas. Ah ! si nous comprenions leur chant, nous saurions qu'elles nous invitent à nous hâter. »
>
> Puis, elle ajoutait :
>
> « Toutes les bêtes du parc sont avec nous. Ne les sens-tu pas ? Il y a un grand frôlement qui nous suit : ce sont les oiseaux dans les arbres, les insectes dans les herbes, les chevreuils et les cerfs dans les taillis, et jusqu'aux poissons, dont les nageoires battent les eaux muettes… ne te retourne pas, cela les effraierait, mais je suis sûre que nous avons un beau cortège[349]. »

Tout dans le Paradou se mue en complice de l'accomplissement de l'instant romanesque, tout contribue à indiquer la direction de l'extase au couple jusqu'aux animaux qui se mettent à l'unisson, comme ce chevreuil qui leur indique le lieu du désir :

---

[348] Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, p. 275.
[349] *L.F.A.M.*, pp. 223-230.

> Alors, instinctivement, Albine et Serge levèrent la tête. En face d'eux était un feuillage colossal. Et, comme ils hésitaient, un chevreuil, qui les regardait de ses beaux yeux doux, sauta d'un bond dans le taillis [comme pour leur indiquer l'endroit].
>
> « C'est là », dit Albine[350].

Comme par enchantement, et comme si nous étions dans un topique spécifique à un récit merveilleux, l'on remarque que les schèmes propres au roman naturaliste, du moins dans sa phase théorique, sont carrément bouleversés, pour laisser la place à une forme de narration qui épouse les contours d'un récit, décrié de plume de maître par Zola lui-même, et qui entre tout simplement dans le registre de l'écriture romantique. Cependant, rappelons que cet aspect scripturaire, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, est spécifiquement propre au livre deuxième du roman. Il est vrai que Zola utilise, dans sa narration des amours d'Albine et de l'abbé Mouret, une intertextualité biblique retraçant l'existence d'Adam et d'Eve, dans le paradis céleste. Mais il est aussi significatif de remarquer la liberté avec laquelle l'auteur se prête au motif du romanesque des passions amoureuses et les atours dont il les pare, surtout lorsque l'on s'approche de plus en plus de l'extase passionnelle, du pic du récit qui marque la réalisation de l'instant romanesque :

> Albine et Serge restaient ravis. Dès que l'arbre les eut pris sous la douceur de ses branches, ils se sentirent guéris de l'anxiété intolérable dont ils avaient souffert. Ils n'éprouvaient plus cette peur qui les faisait se fuir, ces luttes chaudes, désespérées, dans lesquelles ils se meurtrissaient, sans savoir contre quel ennemi ils résistaient si furieusement. Au contraire, une confiance absolue, une sérénité suprême les emplissaient ; ils s'abandonnaient l'un à l'autre, glissant lentement au plaisir d'être ensemble, très loin, au fond d'une retraite miraculeusement cachée. […]
>
> Ils gardèrent le silence, sans se lâcher. Une émotion délicieuse, sans secousse, douce comme une nappe de lait répandue les envahissait. Puis, Serge promenait les mains le long du corps d'Albine. […]
>
> C'était le jardin qui avait voulu la faute. Pendant des semaines, il s'était prêté au lent apprentissage de leur tendresse. Puis, au dernier jour, il venait de les conduire dans l'alcôve verte. Maintenant, il était le tentateur, dont toutes les voix enseignaient l'amour. […]
>
> Les voix étaient devenues plus distinctes. Les bêtes du jardin, à leur tour, leur criaient de s'aimer. Les cigales chantaient de tendresse à en mourir. Les papillons éparpillaient des

[350] *Ibid.*, p. 230. Nous notons.

> baisers, aux battements de leurs ailes. Les moineaux avaient des caprices d'une seconde, des caresses de sultans vivement promenées au milieu d'un sérail. Dans les eaux claires, c'étaient des pâmoisons de poissons déposant leur frai au soleil, des appels ardents et mélancoliques de grenouilles, toute une passion mystérieuse, monstrueusement assouvie dans la fadeur glauque des roseaux. Au fond des bois, les rossignols jetaient des rires perlés de volupté, les cerfs bramaient, ivres d'une telle concupiscence, qu'ils expiraient de lassitude à côté des femelles presque éventrées. Et, sur les dalles des rochers, au fond des buissons maigres, des couleuvres, nouées deux à deux, sifflaient avec douceur, tandis que de grands lézards couvraient leurs œufs, l'échine vibrante, d'un léger ronflement d'extase. Des coins les plus reculés, des nappes de soleil, des trous d'ombre, une odeur animale montait, chaude du rut universel. Toute cette vie pullulante avait un frisson d'enfantement. Sous chaque feuille, un insecte concevait ; dans chaque touffe d'herbe, une famille poussait, des mouches volantes, collées l'une à l'autre, n'attendaient pas de s'être posées pour se féconder. Les parcelles de vie invisibles qui peuplent la matière, les atomes de la matière eux-mêmes, aimaient, s'accouplaient, donnaient au sol un branle voluptueux, faisaient du parc une grande fornication[351].

Le vocabulaire qui est utilisé s'infiltre à volonté dans le champ lexical de la procréation, du « rut universel » qui est à l'origine de l'existence humaine. L'abbé, homme d'Eglise, enfermé dans le sacerdoce de la piété et de l'abstinence, a fait vœu de se détourner de la tentation sexuelle. C'est sans compter avec la force et la vitalité du ferment sexuel féminin, qui l'envoûte et qui le retient dans un rêve éveillé où il n'est plus maître de ses pulsions, où il est entraîné par Albine, par le Paradou, inexorablement, vers l'acte, le rut, la procréation. L'acte charnel est dès cet instant inévitable, vital même puisque tout semble y convier les deux personnages. La nature, à l'unisson, féconde et demande à cet Adam et à cette Eve du Paradou de faire de même :

---

[351] *L.F.A.M.* pp. 231-234.
On peut encore évoquer la complicité du Paradou, ses suggestions adressées au couple dans cet extrait : « Du verger, c'étaient des bouffées de fruits mûrs que le vent apportait, une senteur grasse de fécondité, la vanille des abricots, le musc des oranges. Les prairies élevaient une voix plus profonde, faites des soupirs des millions d'herbes que le soleil baisait, large plainte d'une foule innombrable en rut, qu'attendrissaient les caresses fraîches des rivières, les nudités des eaux courantes, au bords desquelles les saules rêvaient tout haut de désir. La forêt soufflait la passion géante des chênes, les chants d'orgue des hautes futaies, une musique solennelle, menant le mariage des frênes, des bouleaux, des charmes, des platanes au fond des sanctuaires de feuillage ; tandis que les buissons, les jeunes taillis étaient pleins d'une polissonnerie adorable, d'un vacarme d'amants se poursuivant, se jetant au bord des fossés, se volant le plaisir, au milieu d'un grand froissement de branches. Et dans cet accouplement du parc entier, les étreintes les plus rudes s'entendaient au loin, sur les roches, là où la chaleur faisait éclater les pierres gonflées de passion, où les plantes épineuses aimaient d'une façon tragique, sans que les sources voisines pussent les soulager, tout allumées elles-mêmes par l'astre qui descendait dans leur lit », *Ibid.*, p. 234.

> Alors, Albine et Serge entendirent. Il ne dit rien, il la lia de ses bras, toujours plus étroitement. La fatalité de la génération les entourait. Ils cédèrent aux exigences du jardin. Ce fut l'arbre qui confia à l'oreille d'Albine ce que les mères murmurent aux épousées, le soir des noces.
>
> Albine se livra. Serge la posséda.
>
> Et le jardin entier s'abîma avec le couple, dans un dernier cri de passion. Les troncs se ployèrent comme sous un grand vent ; les herbes laissèrent échapper un sanglot d'ivresse ; les fleurs, évanouies, les lèvres ouvertes, exhalèrent leur âme ; le ciel lui-même, tout embrasé d'un coucher d'astre, eut des nuages immobiles, des nuages pâmés d'où tombait un ravissement surhumain. Et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses, qui avaient voulu l'entrée de ces deux enfants dans l'éternité de la vie. Le parc applaudissait formidablement[352].

La marche du temps est suspendue à l'acte charnel des deux personnages et la topographie du Paradou s'est totalement jointe à cette union pécheresse dont les conséquences seront tragiques pour les acteurs, surtout pour Albine qui en mourra enceinte. La chronotopie du romanesque est ici apparentée à une exemplification que nous rangerons dans le domaine du romanesque blanc, puisque le cadre du Paradou ne témoigne aucune forme d'hostilité qui vienne contrecarrer les intentions des personnages. Au contraire, il les pousse à la tentation, à l'accomplissement du désir. Le Paradou entre parfaitement dans la sphère de l'acte projeté et il en est même l'instigateur. Cependant, il s'adapte aux humeurs des personnages, du moins, pour être plus précis, il les détermine tout en faisant profil bas, comme si il n'était nullement impliqué. Serge, tant qu'il est dans l'enceinte de l'Eden terrestre n'est aucunement sous l'influence du cadre extérieur qui lui rappelle son ancien statut d'homme d'Eglise. Il est hors de l'emprise de sa raison d'homme entièrement voué à la dévotion de la Vierge Marie. Et une fois qu'il entrevoit la faille, « le trou » qui transperce la muraille du Paradou et qui ouvre une connexion avec la terre des Artaud, ses souvenirs refont surface et le Paradou lui devient dès lors hostile. La vue de ce trou, franchi sous une forme de brèche dans la muraille du Paradou, réveille l'abbé Mouret de sa torpeur et lui permet de franchir ce stade de l'envoûtement exercé en lui par l'emprise de cet endroit clos, coupé de la réalité :

> « Par pitié, répétait Albine, en sanglotant, ne regarde pas, Serge !... Souviens-toi que tu m'as promis de m'aimer toujours. Ah ! m'aimeras-tu jamais assez, maintenant !... Tiens, laisse-

[352] *Ibid.*, p. 235.

> moi te fermer les yeux de mes mains. Tu sais bien que ce sont mes mains qui t'ont guéri… Tu ne peux me repousser. »
>
> Il l'écartait lentement. Puis, pendant qu'elle lui embrassait les genoux, il se passa les mains sur la face, comme pour chasser de ses yeux et de son front un reste de sommeil. C'était donc là le monde inconnu, le pays étranger auquel il n'avait jamais songé sans une peur sourde. Où avait-il donc vu ce pays ? de quel rêve s'éveillait-il, pour sentir monter de ses reins une angoisse si poignante, qui grossissait peu à peu dans sa poitrine, jusqu'à l'étouffer[353] ?

L'abbé était enfermé dans une page d'amour, un rêve, un intermède romanesque dans sa vie de religieux, passionnément voué à la prière et aux invocations adressées à la Vierge céleste. Le livre deuxième peut aussi être considéré comme étant un intermède dans la logique d'ensemble de *La Faute de l'abbé Mouret*. Il est en fait déporté du monde naturaliste (entendu ici comme axiomes propres à une exemplification de la phase théorique de la poétique naturaliste appliquée au récit qui la met en illustration) vers celui des illusions, des fantasmes, du rêve éveillé, celui du romanesque. La vue du trou qui transperce le Paradou et qui lui fait entrevoir la terre des Artaud[354], la vue de son église, ramène l'abbé Mouret à la réalité de sa véritable existence, de sa véritable passion, celle vouée entièrement à Dieu le Père et à la sainte Vierge. Une fois que Serge reprend possession de sa raison d'homme d'Eglise et la met de fait sur sa passion d'homme tout simplement, le Paradou devient par voie de conséquence hostile à sa romance avec Albine. Ainsi cette complicité qui leur semblait acquise disparaît progressivement. Et à partir de là, le livre troisième vient replacer le récit dans le contexte idéologique de l'esthétique naturaliste, ce que le livre deuxième peinait à accomplir. Partant, la temporalité et la topographie du livre troisième procèdent à une illustration de ce changement. La terre des Artaud, ses dures conditions d'existence, le pullulement de ses habitants et leurs penchants pulsionnels pas très catholiques aux yeux du frère Archangias, contrastent avec le cadre enchanteur du Paradou. Serge, sorti de ce lieu et résolu à demeurer prêtre malgré la faute commise, est dorénavant confronté à un perpétuel combat qu'il est obligé de livrer contre les démons de la tentation.

---

[353] *Ibid.*, p. 241.

[354] Serge ne comprend en fait la dure réalité de la terre des Artaud que dès lors où il a connu le péché de la chair : « Alors, de très loin, le prêtre entendit un murmure monter de la vallée des Artaud. Autrefois, il ne comprenait pas l'ardent langage de ces terres brûlées, où ne se tordaient que des pieds de vignes noueux, des amandiers décharnés, de vieux oliviers se déhanchant sur leurs membres infirmes. Il passait au milieu de cette passion avec les sérénités de son ignorance. Mais, aujourd'hui, instruit dans la chair, il saisissait jusqu'aux moindres soupirs de feuilles pâmées sous le soleil. ». *Ibid.*, p. 322.

Un milieu hostile, un tempérament d'homme qui demande à explorer le secret des lourds interdits ecclésiastiques, voilà ce à quoi le jeune abbé est confronté après la faute commise. Une cassure s'opère de fait avec Albine et avec le Paradou. La symbiose ternaire entre les trois entités est logiquement rompue par le récit. La nature qui semblait à l'unisson de leur découverte ne répond plus aux interrogations et ne suggère plus par ses éléments les lieux du désir. La chronotopie du désir s'estompe et devient de fait réaliste. Dans la réalité en effet, rien ne semble unir, dans une relation amoureuse, une jeune adolescente et un abbé.

Le livre deuxième de *La Faute de l'abbé Mouret*, l'intermède romanesque dans le récit naturaliste, aura servi à constater plus clairement la position de l'auteur face au romanesque. Dans un même roman, Zola a réussi à faire ressortir simultanément, mais surtout en maîtrisant parfaitement son esthétique de l'œuvre, deux facettes de son tempérament de romancier. Une facette qui illustre son idéologie naturaliste et qui ressort dans le traitement apporté au livre premier, et une seconde, perceptible dans le livre deuxième, qui reflète son héritage romantique ; le livre troisième le ramenant en définitive à sa poétique. Serge et Albine dans le Paradou, c'est quasiment Paul et Virginie dans le récit champêtre de Bernardin de Saint-Pierre. On ne s'étonnera pas dès lors de voir mourir Albine, le personnage qui incarne le mieux le romanesque. Ce qui est caractérise la mort symbolique de la catégorie du romanesque dans le texte zolien.

II.I.3.2. La chronotopie du romanesque blanc dans *Le Rêve*

Cette topique romanesque liée à la temporalité et à la spatialisation de la catégorie, surtout lorsqu'elle entre dans une démarche consonante de l'auteur à son égard, présente dans le livre deuxième de *La Faute de l'abbé Mouret*, est aussi notable dans *Le Rêve*. Car, comme semble l'évoquer le titre, *Le Rêve* est, dans la saga des *Rougon-Macquart*, un roman à part du fait qu'il transgresse la poétique d'ensemble de l'esthétique zolienne. Il ouvre en effet une parenthèse voulue par l'auteur comme l'a si bien remarqué Colette Becker :

> Dès le premier folio de l'Ebauche, Zola précise que ce livre « qu'on n'attend pas de lui » sera « Paul et Virginie refait ». Il ajoute :
>
> « Puisqu'on m'accuse de ne pas faire de psychologie, je voudrais forcer les gens à confesser que je suis un psychologue. De la psychologie donc, ou ce qu'on appelle ainsi ! [ponctuation

révélatrice], c'est-à-dire une lutte d'âme, la lutte éternelle de la passion et du devoir, ou une autre lutte : amour maternel et passion, amour filial et autre sentiment. »

Il conclut :

« Je me résume, les trois conditions que je tiens à remplir sont : Paul et Virginie, pureté parfaite, livre entre toutes les mains.

De la psychologie, lutte d'âme.

Un coin de fantaisie, de rêve d'inconnu ». (NAF 10323, f° 218/2[355]).

Le Rêve s'insère délibérément dans une démarche de Zola qui vise à plaire, surtout à ses détracteurs, ceux de la critique, qui lui reprochent constamment, après *L'Assommoir*, *Nana* ou *La Terre* de se complaire dans une littérature de caniveaux, une écriture putride. Zola tentera ainsi de convaincre, voire de séduire ceux que son œuvre ne satisfaisait pas pour la raison qu'ils y avaient senti cette tendance à vouloir coûte que coûte dire vrai. *Le Rêve* donne donc à l'auteur l'occasion d'opérer un glissement idéologique, volontaire, dans un champ dont il s'était refusé à franchir les limites, celui de l'imaginaire romantique, avec, comme conséquence, une exemplification de la catégorie du romanesque. La démarche de l'auteur entre dès lors en dissonance avec son esthétique d'ensemble du roman. *Le Rêve* vient par conséquent bouleverser les bases idéologiques imposées par la poétique naturaliste. Parlant de ce roman, Colette Becker soulève ces quelques interrogations quant à sa classification :

> *Le Rêve* est le plus court des vingt volumes des *Rougon-Macquart* (dans l'édition G. F., 186 pages à peine). Doit-on parler de roman ? ou plutôt de conte ? de féerie ? C'est une première question, importante, qui souligne déjà l'originalité de ce récit dans la série qui porte pour sous-titre *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Comment rattacher ce conte bleu, cette étude du rêve, de « l'au-delà », de « l'inconnu », aux autres romans, qui rendent compte de milieux et de métiers différents à Paris et en province[356] ?

Par cette série d'interrogations, C. Becker laisse deviner la relative non-conformité de ce roman de Zola avec son œuvre dans la mesure où *Le Rêve* semble prendre une direction opposée à celle dessinée par les autres romans des *Rougon-Macquart*. Cependant, nous aurons à noter que cette non-conformité n'est qu'apparente, puisqu'à y regarder de plus près, l'on

[355] Colette Becker, « Le Rêve d'Angélique » in *Les Cahiers naturalistes*, Dossier littéraire autour du « Rêve ». Intertextualités, n° 76-2002, p. 8. Directeur Alain Pagès. Les notes sont de l'auteur.
[356] *Ibid.*, p. 7.

remarquera qu'en fait, même s'il déconstruit quelque part la poétique naturaliste du récit, *Le Rêve* procède néanmoins à une consolidation de quelques principes acquis de l'esthétique zolienne[357].

Pour faire ressortir la place et le rôle du traitement de l'espace et du temps en relation avec le romanesque dans le récit du *Rêve*, il est nécessaire d'emblée de signaler que la restriction du nombre de personnages qui composent l'histoire du récit entre en conformité avec un des aspects du romanesque que prônait J.- J. Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*. Ainsi, en dehors d'Angélique et de Félicien, seuls les Hubert et Monseigneur, qui du reste apparaît plus par allusion que par manifestation physique dans le récit, sont quasi présents. De ce fait, le récit procède à une forme de « phalanstérisation » des personnages et les immerge de suite dans un univers à part où l'éducation des jeunes filles ne souffre pas de menaces probables sur leurs comportements, et où les mauvaises influences sont presque inexistantes. Angélique, adoptée par les Hubert, est éduquée avec un amour et une attention renforcés par le souhait inespéré du couple d'avoir la chance d'éduquer un enfant. Les Hubert vivaient en réalité la hantise d'un mariage stérile[358], qui refuse de se concrétiser par la naissance d'un enfant.

Pour comprendre la logique narrative du récit et être au fait de la démarche de Zola, de son intention dirons-nous, il faut d'emblée situer le cadre dans lequel il localise ses personnages. L'auteur plonge ce petit groupe dans le cadre de Beaumont, ville aux allures historiques, qui semble isolée, en marge du progrès :

> Beaumont est fait de deux villes complètement séparées et distinctes : Beaumont-l'Eglise, sur la hauteur, avec sa vieille cathédrale du douzième siècle, son évêché qui date seulement du dix-septième, ses mille âmes à peine, serrées, étouffées au fond de ses rues étroites ; et Beaumont-la-Ville, en bas du coteau, sur le bord du Ligneul, un ancien faubourg que la prospérité de ses fabriques de dentelles et de batistes a enrichi, élargi, au point qu'il compte près de dix mille habitants, des places spacieuses, une jolie sous-préfecture, de goût moderne. Les deux cantons : le canton nord et le canton sud, n'ont guère ainsi entre eux, que

[357] Voir à ce propos l'article de Jean-Louis Cabanès « Rêver la Légende dorée » in *Les Cahiers naturalistes* n° 76- 2002.

[358] La stérilité du couple Hubert semble naître en effet d'une malédiction de la belle-mère d'Hubert qui, contre l'union de sa fille avec un chasublier, la renia : « A vingt ans, il [Hubert] avait aimé une jeune fille de seize ans, Hubertine, d'une telle passion, que, sur le refus de la mère, veuve d'un magistrat, il l'avait enlevée, puis épousée. Elle 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 déshérita et la maudit, 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. », *Le Rêve*, p. 13.

> des rapports administratifs. Bien qu'à une trentaine de lieues de Paris, où l'on va en deux heures, Beaumont-l'Eglise semble muré encore dans ses anciens remparts, dont il ne reste pourtant que trois portes. Une population stationnaire, spéciale, y vit de l'existence que les aïeux y ont menée de père en fils, depuis cinq cents ans[359].

C'est dans le voisinage de Beaumont-l'Eglise que va grandir Angélique. Ce qui aura inéluctablement une répercussion sur son environnement et sur son éducation. Puisque, comme semble l'indiquer le narrateur, tout à Beaumont-l'Eglise semble vivre pour la cathédrale qui demeure le centre des activités et des passions :

> La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre. On n'y habite que pour et par elle ; les industries ne travaillent, les boutiques ne vendent que pour la nourrir, la vêtir, l'entretenir, elle et son clergé ; […] Elle bat au centre, chaque rue est une de ses veines, la ville n'a d'autre souffle que le sien. De là, cette âme d'un autre âge ; cet engourdissement religieux dans le passé, cette cité cloîtrée qui l'entoure, odorante d'un vieux parfum de paix et de foi.
>
> Et, de toute la cité mystique, la maison des Hubert, où désormais, Angélique allait vivre, était la plus voisine de la cathédrale, celle qui tenait à sa chair même[360].

Angélique, éduquée dans ce cadre religieux, avec ce voisinage proche de la cathédrale, va forcément en ressentir l'influence dans son comportement, d'autant plus que ses parents adoptifs refusent de l'exposer à quelque fréquentation que ce soit :

> Angélique, pendant cinq années, grandit là, comme dans un cloître, loin du monde. Elle ne sortait que le dimanche, pour aller entendre la messe de sept heures, Hubertine ayant obtenu de ne pas l'envoyer à l'école, où elle craignait les mauvaises fréquentations. Cette demeure antique et si resserrée, au jardin d'une paix morte, fut son univers[361].

Il est clair qu'en faisant de cet environnement-ci, aux allures de cité religieuse, le cadre qui englobe son récit, Zola veut camper le décor dans la logique d'une histoire qui sort des mondes évoqués plus haut et qui ont servi de sphère aux *Rougon-Macquart*. L'espace du rêve d'Angélique est calqué en fait sur une réplique spatiale du Moyen Âge avec la cathédrale, qui date du douzième siècle, comme élément central du récit et qui sera déterminant dans sa rencontre avec Félicien. De plus, afin de conforter son héroïne dans son éducation religieuse

[359] *Ibid.*, p. 25.
[360] *Ibid.*, pp. 25-26.
[361] *Ibid.*, p. 26.

et la mettre à l'abri de toute forme d'influence, l'auteur la prive, dans son instruction, de toutes les disciplines ayant rapport avec la science. Ce fait n'est pas anodin si l'on sait que le discours scientifique et la conception religieuse ont bien des divergences. Angélique est, de fait, passionnée de religion et délaisse tout ce qui est en rapport avec le discours scientifique :

> Angélique ne se passionna guère que pour la lecture ; malgré les dictées tirées d'un choix classique, elle n'arriva jamais à orthographier correctement une page ; […] Pour le reste, la géographie, l'histoire, le calcul, son ignorance demeura complète. A quoi bon la science ? C'était bien inutile. Plus tard, au moment de la première communion, elle apprit le mot à mot de son catéchisme, dans une telle ardeur de foi, qu'elle émerveilla le monde par la sureté de sa mémoire[362].

Pour *Le Rêve*, la spatialisation du récit, qui localise Beaumont-l'Eglise dans un environnement qui témoigne quasiment d'un anachronisme face au canton jumeau que constitue Beaumont-la-Ville, entre dans une volonté de l'auteur de refuser de manière concomitante toute forme de temporalisation du récit. Ses personnages, qu'il place en retrait de l'évolution, qu'il situe dans un autre monde, dans le passé, ses personnages qu'il enferme dans une cité médiévale, sont résolument des personnages d'une autre ère, d'un autre temps. Comme dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le défaut de temporalisation s'explique par des tournures sous forme de trompe-l'œil, avec des indications temporelles indéterminées qui ouvrent les chapitres, du style :

> Cette année-là, le lundi de la Pentecôte (chapitre III) ; C'était une affaire, tous les trois mois, lorsque Hubertine coulait la lessive (chapitre V) ; Pendant deux jours, Angélique fut accablée de remords (chapitre VI) ; le soir du même jour, tout de suite, en sortant de table (chapitre VII) ; Le lendemain, en s'éveillant d'un sommeil de huit heures (chapitre VIII) ; Le soir même, en rentrant de l'église, Angélique pensait… (chapitre IX) ; Le matin, à sept heures, comme de coutume, Angélique était au travail (chapitre X) ; Dès le soir, dans la cuisine, en sortant de table, Angélique se confessa aux Hubert (chapitre XI) ; Cette nuit-là, Angélique ne put dormir (chapitre XII) ; Angélique allait mourir. Il était dix heures, une claire matinée de la fin de l'hiver, un temps vif avec un ciel blanc, tout égayé de soleil (chapitre XIII) ; Le mariage fut fixé aux premiers jours de mars (chapitre XIV).

Dans *Le Rêve* en effet, de la première référence temporelle, « pendant le rude hiver de 1860 », qui ouvre le chapitre I et qui de fait permet à l'auteur de situer l'histoire du récit sous le Second Empire, on se rend compte en réalité que les autres indications du même ordre ne

[362] *Ibid*., p. 28.

sont utilisées que pour donner au récit un semblant de cohérence en relation avec la structure d'ensemble de l'histoire qui est contée et non avec les *Rougon-Macquart*. Si l'on considère le récit dans son entièreté, il est clair que ce roman est isolé de la quasi-totalité des œuvres de la saga qui l'ont précédé du fait qu'il épouse les contours du récit merveilleux. D'abord par cette localisation spatiale aux allures de Moyen Âge dans laquelle les personnages sont enfermés et se meuvent sans complainte aucune, ensuite par cette temporalisation insaisissable et imprécise qui fait défiler les jours et les saisons au rythme de la situation que l'auteur veut mettre en évidence. Et même la lignée généalogique d'Angélique est tue par le récit, exception faite de quelques allusions, à la teneur imprécise, et qui ne renseignent pas sur l'identité de ses véritables parents. Angélique est un enfant assisté, autrement dit, un enfant abandonné et récupéré par l'administration et sur son livre d'élève, seule pièce qui permet de l'identifier, figurent ces quelques renseignements :

> L'enfant Angélique, Marie, a été confiée le 25 janvier 1851 à la nourrice Françoise, femme du sieur Hamelin, profession de cultivateur, demeurant commune de Soulanges, arrondissement de Nevers ; laquelle nourrice a reçu, au moment du départ, le premier mois de nourriture, plus un trousseau[363].

L'état civil ne garde en effet de la jeune enfant que la date où elle a été adoptée par le couple Hamelin. Les identités de son père et de sa mère biologiques ne sont pas connues. Cependant, l'auteur laisse deviner qu'Angélique a du sang des Rougon-Macquart dans les veines, et qu'elle traîne par conséquent un héritage de cette hérédité familiale dans son comportement, comme l'attestent du reste ses sautes d'humeur :

> La première année, malgré leur douceur, les Hubert avaient désespéré souvent. Angélique, qui promettait d'être une brodeuse très adroite, les déconcertait par des sautes brusques, d'inexplicables paresses, après des journées d'application exemplaire. Elle devenait tout d'un coup molle, sournoise, volant le sucre, les yeux battus dans son visage rouge ; et, si on la grondait, elle éclatait en mauvaises réponses. Certains jours, quand ils voulaient la dompter, elle en arrivait à des crises de folie orgueilleuse, raidie, tapant des pieds et des mains, prête à déchirer et à mordre. Une peur, alors, les faisait reculer devant ce petit monstre, ils s'épouvantaient du diable qui s'agitait en elle. Qui était-elle donc ? d'où venait-elle ? Ces enfants trouvés, presque toujours, viennent du vice et du crime. A deux reprises, ils avaient résolu de s'en débarrasser, de la rendre à l'Administration, désolés, regrettant de l'avoir recueillie. Mais, chaque fois, ces affreuses scènes, dont la maison restait frémissante,

[363] *Ibid.*, p. 19.

> se terminaient par le même déluge de larmes, la même exaltation de repentir, qui jetait l'enfant sur le carreau dans une telle soif du châtiment, qu'il fallait bien lui pardonner[364].

Angélique traîne ainsi, avec ses humeurs changeantes, quelques reliques de son héritage. C'est une manière pour Zola d'essayer de ne pas sortir de la logique de sa fresque romanesque et d'inscrire tous ses personnages dans l'arbre généalogique de la famille. Les critiques[365] les plus avertis jugent qu'Angélique est la fille de Sidonie Rougon, elle-même sœur d'Eugène Rougon et d'Aristide Saccard, personnages qui s'étaient illustrés dans *La Fortune des Rougon*. L'apprivoisement des humeurs et du tempérament changeants de la jeune enfant passe par une éducation à forte dose théologique, constituée d'une mémorisation du catéchisme et de la lecture de « *La Légende dorée*, de Jacques de Voragine[366] ». Tout semble expurger « le rêve » d'Angélique des contraintes fixées par l'esthétique zolienne. Par conséquent l'invite qui est adressée au couple Angélique/Félicien dessine les contours d'une vie heureuse, dans un cadre et un temps propices à cela. Ce qui est, sans doute, une manière pour lui de ne pas complètement se détacher de sa poétique naturaliste.

En outre, et dans un autre registre, il faut dire que la chronotopie du moment romanesque peut aussi facilement migrer des schèmes spécifiques au romanesque blanc vers ceux propres au romanesque noir. La topologie, les lieux du désir et le temps du récit du romanesque s'adaptent en effet à la situation qu'ils illustrent. Le temps et l'espace procèdent en réalité à une manifestation ambivalente en favorisant les situations amoureuses des couples unis par des séquences propres à l'exemplification du romanesque blanc ou, *a contrario*, en favorisant les mêmes situations pour les couples groupés dans l'éthos du romanesque noir, mais en faisant de sorte que leur relation finisse de la manière la plus décevante, voire la plus tragique qui soit.

---

[364] *Ibid*., p. 28.

[365] Colette Becker, par exemple, juge qu'Angélique est la fille de Sidonie Rougon : « Il [Zola] avait, en effet, jusque là, insisté sur le fait que « cette enfant de hasard » (folio 223/7) avait été abandonnée à sa naissance, qu'elle était « comme orpheline ». Dans le roman, Hubert affirme à Angélique que sa mère est morte – ce qui est faux. Quoi qu'on en ait dit (Jules Lemaitre par exemple), il paraît normal qu'Angélique soit la fille de Sidonie qui, dans *La Curée*, rêve de milliards, « une dette de trois milliards contractée par l'Angleterre vis-à-vis de la France, du temps des Stuarts ». Pourtant, il n'est pas question de cela dans *Le Rêve*, lorsque Zola fait d'Angélique un « rejet sauvage » des Rougon-Macquart, « attaqué, transplanté dans un milieu particulier et amélioré, sauvé par ce milieu » (folio 283/64)». Colette Becker, « Le rêve d'Angélique », art. cit.

[366] « La plus grande partie des références aux vies de saints a été puisée par Zola dans "*La Légende dorée*" qui fut le plus célèbre recueil hagiographique du Moyen Age, où les vies de saints sont émaillées de légendaire et de merveilleux, et qui fut rédigée par Jacques de Voragine, dominicain italien (1228-1298), génois de naissance et qui fut archevêque à partir de 1292. », *Le Rêve.*, p. 268.

II.I.3.3. Un exemple de chronotopie du romanesque noir

Le romanesque noir prend effectivement toutes les exemplifications propres à la catégorie. Dans l'histoire du récit de *La Bête humaine*, la relation adultérine qui unit le couple Séverine/Jacques prend une spatialisation et une temporalisation des plus sombres. Tout ce qui rapproche ces deux personnages semble lié à un rapprochement avec la mort. De leur rencontre, dans la gare du Havre, au chapitre III, après le meurtre du président Grandmorin, à la mort de Séverine, tuée par Jacques, au chapitre XI, en passant par leur liaison, Séverine n'a fait que côtoyer la mort à côté de cet amant instable et aux penchants criminels. Jacques Lantier, fils de Gervaise, personnage de *L'Assommoir*, tombé dans l'alcoolisme, elle-même fille d'Antoine Macquart et de Fine (*La Fortune des Rougon*), tous deux alcooliques, traîne le lourd passif de ses ascendants lié à l'ivrognerie. Ce qui se manifeste chez lui par une tendance névrotique à vouloir tuer, surtout les femmes dont la vue de la nudité lui est insoutenable. Témoin du meurtre du président Grandmorin par le couple Roubaud, Jacques se retrouve, malgré lui, à nouer un rapprochement avec ces potentiels criminels :

> Il [Jacques] savait bien, il n'écouta que d'une oreille distraite la nouvelle de l'assassinat et les suppositions qu'on en faisait. Ce qui le surprenait, le remuait étrangement, c'était de tomber au milieu de cette enquête, de retrouver ce coupé, entrevu dans les ténèbres, lancé à toute vitesse. Il allongea le cou, regarda la mare de sang caillé sur le coussin ; et il revoyait la scène du meurtre, il revoyait surtout le cadavre, étendu en travers de la voie, là-bas, avec sa gorge ouverte. Puis, comme il détournait les yeux, il remarqua les Roubaud, pendant que Pecqueux continuait à lui raconter l'histoire, de quelle façon ces derniers étaient mêlés à l'affaire, leur départ de Paris dans le même train que la victime, les dernières paroles qu'ils avaient échangées ensemble, à Rouen. L'homme, il le connaissait, pour lui serrer la main, parfois, depuis qu'il faisait le service de l'express ; la femme, il l'avait entrevue de loin en loin, il s'était écarté d'elle comme des autres, dans sa peur maladive. Mais, à cette minute, ainsi pleurante et pâle avec la douceur effarée de ses yeux bleus sous l'écrasement noir de sa chevelure, elle le frappa. Il ne la quittait plus du regard, et il eut une absence, il se demanda, étourdi, pourquoi les Roubaud et lui étaient là, comment les faits avaient pu les réunir devant cette voiture du crime, eux de retour à Paris, la veille, lui revenu de Barentin à l'instant même[367].

Jacques est lié au couple Roubaud par un destin funeste, tragique même. Les endroits qui abritent leurs différentes rencontres ne sont pas anodins puisqu'ils ont toujours un rapport avec la mort. En est-il ainsi de sa relation naissante avec Séverine où la gare Saint-Lazare leur

[367] *La Bête humaine*, pp. 87-88.

sert de lieu de rencontres nocturnes ; rencontres pleines de dangers auxquelles la jeune femme se soumet, entraînée par le plaisir que lui procurent les risques qu'elle prend :

> La première fois que Jacques chuchota à l'oreille de Séverine qu'il l'attendrait le jeudi suivant, à minuit, derrière le dépôt, elle se révolta, elle retira sa main violemment. C'était sa semaine de liberté, celle du service de nuit. Mais un grand trouble l'avait prise, à la pensée de sortir de chez elle, d'aller retrouver ce garçon si loin, à travers les ténèbres de la gare. Elle éprouvait une confusion qu'elle n'avait jamais eue, la peur des vierges ignorantes dont le cœur bat ; et elle ne céda point tout de suite, il dut la prier pendant près de quinze jours, avant qu'elle consentît, malgré l'ardent désir où elle était elle-même de cette promenade nocturne. Juin commençait, les soirées devenaient brûlantes, à peine rafraîchies par la brise de mer. Trois fois déjà, il l'avait attendue, espérant toujours qu'elle le rejoindrait, malgré son refus. Ce soir-là, elle avait dit non encore ; mais la nuit était sans lune, une nuit de ciel couvert, ou pas une étoile ne luisait, sous la brume ardente qui alourdissait le ciel. Et, comme il était debout, dans l'ombre, il la vit enfin venir, vêtue de noir, d'un pas muet. Il faisait si sombre, qu'elle l'aurait frôlé sans le reconnaître, s'il ne l'avait arrêté dans ses bras, en lui donnant un baiser. Elle eut un léger cri, frissonnante. Puis rieuse, elle laissa ses lèvres sur les siennes[368].

Ce rendez-vous nocturne, dans les recoins de la gare où le couple est exposé à divers dangers – il peut être en effet être surpris par les gardiens ou par quelque maraudeur venu commettre un forfait dans ces lieux –, accroît le désir de Séverine : une sensation de danger mêlée au désir de la transgression, de l'interdit figuré ici par l'adultère. Par conséquent, ni les soirées brûlantes de juin, ni cette nuit noire, sans lune avec cette brume ardente n'y feront rien et ne pourront freiner le désir de l'aventure qui anime Séverine. Et s'il est vrai que le décor d'une véritable atmosphère de crime est planté, il n'en demeure pas moins aussi que l'auteur retarde l'échéance fatale de Séverine puisqu'il a déjà choisi un endroit, un espace plus maléfique, mortifère dirons-nous, qui n'a été mis dans le récit que pour illustrer le destin funeste des personnages qui le côtoient, à savoir la Croix-de-Maufras. La Croix-de-Maufras est en effet une résidence secondaire du président Grandmorin. C'est dans cette maison reculée qui fait face à la voie ferrée que le protecteur de Séverine entretenait une liaison avec cette dernière. Lieu maléfique où ils continueront à se donner rendez-vous après le mariage de Séverine avec Roubaud. Ce que Roubaud, le mari cocu, finira par découvrir. La Croix-de-Maufras témoigne ainsi, successivement, des liaisons de Séverine/Grandmorin mais aussi de Séverine/Jacques. Cette maison a vu aussi le viol de la jeune Louisette, jeune sœur de Flore, qui y a subi des

[368] *Ibid.*, p. 158.

violences sexuelles de la part du même Grandmorin. Il est à préciser aussi que dans son testament, le président Grandmorin avait légué cette maison à Séverine. L'auteur fera donc que toutes les péripéties tragiques du récit aient un lien avec cette maison. C'est en donnant rendez-vous à Séverine dans cette maison que Grandmorin sera tué par Roubaud qui avait fini par deviner ce qui se tramait derrière son dos. C'est aussi en donnant rendez-vous à Roubaud pour un meurtre planifié par Séverine/Jacques (surtout par Séverine qui voulait se débarrasser d'un mari gênant) que l'amant finira par tuer la jeune femme, réalisant ainsi son héréditaire obsession du meurtre.

Les caractéristiques maléfiques qui décrivent la spécificité de la Croix de Maufras concourent toutes à faire de cette maison l'endroit où se noueront les amours dans la faute et où celles-ci se dénoueront dans la mort. Il convient de faire remarquer que le récit laisse entrevoir beaucoup de signaux qui tendent à faire de ce lieu l'espace typique du romanesque noir. Jacques, après être sorti miraculé d'un accident de train provoqué par Flore dont l'intention était d'éliminer le couple Séverine/Jacques, voyant en la femme celle qui lui a pris l'homme qu'elle aimait, se voit proposer par Séverine de choisir cette maison afin de guérir de ses blessures :

> Flore s'était penchée. Mais, ayant tourné la tête, il [Jacques] la reconnut, elle aussi. Ses regards exprimèrent une épouvante d'enfant, il se rejeta vers Séverine, dans un recul de haine et d'horreur.
>
> « Emmène-moi, tout de suite tout de suite ! »
>
> Alors, elle lui demanda, en le tutoyant de même, seule avec lui, car cette fille ne comptait plus :
>
> « A la Croix-de-Maufras, veux-tu ?... Si ça ne contrarie pas, c'est là en face, nous serons chez nous. »
>
> Et il accepta, tremblant toujours, les yeux sur l'autre [Flore].
>
> « Où tu voudras, tout de suite[369] ! ».

Même s'il éprouve la nécessité de s'y rendre, Jacques ne se trompe pas sur les allures de maison hantée que la Croix-de-Maufras laisse entr'apercevoir, lui qui a l'habitude de l'observer régulièrement dans ses différents voyages effectués en tant que mécanicien de

[369] *Ibid.*, p. 285.

train. Il est ainsi admis dans une chambre qu'il semble reconnaitre à force de l'observer de loin à partir de son poste :

> C'était dans la grande chambre à coucher de la Croix-de-Maufras, la chambre tendue de damas rouge, dont les deux hautes fenêtres donnaient sur la ligne du chemin de fer, à quelques mètres. Du lit, un vieux lit à colonnes, placé en face, on voyait les trains passer. Et, depuis des années, on n'y avait pas enlevé un objet, pas dérangé un meuble. […]
>
> Il [Jacques] avait toute sa lucidité, il reconnaissait cette chambre, décrite par elle, la nuit de ses aveux : la chambre rouge, où, dès seize ans et demi, elle avait cédé aux violences du président Grandmorin. C'était bien le lit qu'il occupait maintenant, c'étaient les fenêtres par lesquelles, sans même lever la tête, il regardait filer les trains, dans le brusque ébranlement de la maison toute entière. Et cette maison, il la sentait à son entour, telle qu'il l'avait vue si souvent, lorsque lui-même passait là, emporté sur sa machine. Il la revoyait, plantée de biais au bord de la voie, dans sa détresse et dans l'abandon de ses volets clos, rendue, depuis qu'elle était à vendre, plus lamentable et plus louche par l'immense écriteau, qui ajoutait à la mélancolie du jardin, obstrué de ronce. Il se rappelait l'affreuse tristesse qu'il éprouvait chaque fois, le malaise dont elle le hantait, comme si elle se dressait à cette place pour le malheur de son existence. Aujourd'hui, couché dans cette chambre, si faible, il croyait comprendre car ce ne pouvait être que cela : il allait sûrement y mourir[370].

La Croix-de-Maufras réveille en Jacques des prémonitions de mort qui, hélas, s'avèreront justes dans le sens où au lieu d'y mourir, le jeune homme y commettra le meurtre. Le rouge, couleur du sang, demeure la teinture dont la chambre est marquée ; ce qui vient renforcer toutes les occurrences susmentionnées. Le romanesque noir trouve en cet endroit une logique spatiale et temporelle propice à son exemplification, ce, d'autant plus que le récit semble spécifiquement aménager la Croix de Maufras pour les tâches noires de l'intrigue. Sa mission est dès lors limitée à cela. Il épouse en outre, dans les descriptions qui sont faites de lui, l'intériorité émotionnelle des personnages du récit qu'il a en son sein. Tous les actes répréhensibles de la trame romanesque partent de cet endroit pour revenir à lui. Il inspire à la fois séduction et crainte. Toutefois, il est à préciser que, dans les *Rougon-Macquart*, cette maison n'a pas l'exclusivité d'être en relation directe avec les affects du romanesque noir.

Nous retenons de cette analyse de la spatialisation de la catégorie du romanesque, ainsi que de ses sous-catégories du romanesque blanc et du romanesque noir, que son lieu de manifestation demeure soit un espace clos soit un espace ouvert. Le Paradou de *La Faute de*

[370] *Ibid*., pp. 291-292.

l'abbé Mouret est aussi hermétique que l'est la Croix-de-Maufras, un seul trou permettant son rapprochement avec le monde extérieur. Paris, et son grand rôle dans les *Rougon-Macquart*, est l'espace ouvert qui catalyse le plus les imaginations romanesques des personnages. Hélène dans *Une page d'amour* y planifie ses rêves du grand amour, son irrésistible besoin d'aimer. Le « Bonheur », dans *Au Bonheur des dames*, est un espace ouvert qui encadre l'infatigable conquête d'Octave Mouret à l'endroit de Denise. Le magasin de nouveautés voit aussi défiler tout Paris. Entre la chambre et le grand air, il y a le jardin. Le Paradou en est un, mais sa particularité réside dans son caractère hermétique et quasi inviolable. Le traitement du romanesque, à travers ses sous-catégories, se matérialise dans un dedans et un dehors qui illustrent, par leurs occurrences dans le récit, la situation des personnages pris dans le champ d'exemplification propre à la sous-catégorie dont ils dépendent.

Néanmoins, précisons qu'à côté de ces manifestations spatiales de la catégorie du romanesque existe la localisation des scènes du moment romanesque dans sa réalisation. Autrement dit, et comme nous le remarquions, la concrétisation de l'instant romanesque est la somme d'un processus qui obéit à une logique de séduction. Le moment romanesque étant de l'ordre du fragment, du momentané et de l'éphémère, il convient de remarquer que les endroits, que nous appellerons scènes, qui voient, au temps T, ces moments dans leur réalisation, ont une particularité esthétique qui demande un traitement. Ces scènes sont isolées dans des espaces clos, des endroits fermés tels la chambre, le cabinet (Le Paradou peut intégrer cette liste d'autant plus qu'il est à l'abri de toute intrusion indiscrète).

II.I.3.4. La scène du moment romanesque

La catégorie du romanesque préexiste au genre du roman et assure, tant bien que mal, sa relative autonomie dans le roman naturaliste malgré la censure affichée par la poétique du genre. Elle y connaît une localisation dans le temps et dans l'espace qui lui donne une apparente conformité avec les topiques quelque peu réducteurs qui lui sont associés. La spatialisation de l'instant romanesque obéit à une double détermination. Elle se produit soit dans un espace clos, la chambre, le cabinet, soit dans un espace ouvert : le jardin, la rue, la ville. Toutefois, malgré cette ambivalence spatiale, demeure une constante : l'instant romanesque admet toujours dans sa réalisation en un temps T une scène qui témoigne de sa manifestation. Autrement dit, le processus qui aboutit à la réalisation de l'instant romanesque se conforme, telle une mise en scène théâtrale, à un cadrage scénique qui fait ressortir les

marques liées à l'axiologisation de la sous-catégorie du romanesque qui est mise en évidence dans le récit. Il ressort de la scène du moment romanesque des images qui épousent les sensations, à l'instant T de la réalisation, des personnages du récit. Prenons le soin de mentionner une fois encore que l'instant romanesque est le produit d'un ensemble de situations imbriquées dont la finalité est de préparer la scène du moment romanesque. Ce sont ces situations antérieures et postérieures à l'instant romanesque qui donnent à la catégorie un ensemble de caractères propres à le faire se ranger dans le romanesque noir ou dans le romanesque blanc.

La chambre, le cabinet, les espaces clos du romanesque n'ont pas de particularité spécifique comparés aux espaces ouverts tels la ville, la rue, le jardin. Ces espaces catalysent en effet les énergies des personnages, leurs tensions affectives, leurs passions et concourent tous à la réalisation de leur union. Dans l'univers romanesque de Zola, le postulat des passions qui priment la raison s'applique, et, de fait, dans la spatialisation narrative des instants affectifs, l'on ressent une union du récit avec les situations relatées et qui tendent le plus souvent à mettre en évidence le côté sombre des personnages. Dans *L'Assommoir*, Gervaise, femme au foyer, est une brave blanchisseuse. Elle gagne durement son pain. Elle voit, dans un premier temps, tout son entourage correspondre à sa volonté de bien faire et de réussir par le travail. De même, l'homme qui la courtise, Coupeau, brave zingueur, tout aussi dévoué au travail que Gervaise, finira par l'épouser. Le couple Gervaise/Coupeau vit ainsi avec une tranquillité et une normalité propres à leur rang d'ouvriers besogneux et rompus à la tâche. Leur condition de vie est certes modeste mais ne rompt nullement l'équilibre familial. Ainsi, du chapitre I de *L'Assommoir* au chapitre VII qui correspond à la fête organisée par Gervaise, l'on passe successivement de la prise en main par Gervaise de sa destinée (puisque Lantier, son amant et père de ses deux premiers enfants l'a abandonnée), à son mariage avec Coupeau, sans oublier son travail de blanchisseuse qui prend de l'envergure et qui lui donne une bonne réputation à l'égard de ses clients.

A partir du chapitre VII, la structure du récit connaît la véritable intrusion de Lantier dans le cadre familial de Gervaise. L'amant, de retour, bouleverse l'organisation de l'atelier de Gervaise et s'immisce dans sa vie. L'équilibre du récit en ressent un contrecoup, de même que l'existence de Gervaise qui finira par céder aux avances répétées de Lantier :

> On était alors dans les premiers jours de novembre. Lantier apporta galamment des bouquets de violettes, qu'il distribuait à Gervaise et aux deux ouvrières. Peu à peu, il multiplia ses

> visites, il vint presque tous les jours. Il paraissait vouloir faire la conquête de la maison, du quartier entier ; et il commença par séduire Clémence et Mme Putois, auxquelles il témoignait, sans distinction d'âge, les attentions les plus empressées. Au bout d'un mois, les deux ouvrières l'adoraient. Les Boches, qu'il flattait beaucoup en allant les saluer dans leur loge, s'extasiaient sur sa politesse. […] Enfin, les visites du chapelier chez les Coupeau n'indignaient plus personne et semblaient naturelles, tant il avait réussi à se mettre dans les bonnes grâces de toute la rue de la Goutte-d'or. Goujet seul restait sombre[371].

Lantier finit par (re)charmer son amante et cela a pour conséquence de faire de l'espace de ce romanesque adultérin, l'endroit où Gervaise travaille et où elle loge, sa blanchisserie, un espace qui décline de plus en plus. Et donc, au fur et à mesure que Lantier s'immisce dans la vie de Gervaise, le couple Gervaise/Coupeau ainsi que son commerce en ressentent des effets négatifs. Pour précipiter la fin pressentie de Gervaise et sceller définitivement la chute de cette dernière, Coupeau sombre dans l'alcoolisme. Gervaise qui jusque-là refusait, par orgueil de femme modèle, les avances de Lantier est au bout de ses forces à la vue du cadre pitoyable que lui offre le mari ivre qui désorganise l'ordre de la chambre conjugale :

> En effet, ça puait ferme. Gervaise qui cherchait des allumettes, marchait dans du mouillé. Lorsqu'elle fut parvenue à allumer une bougie, ils [Gervaise et Lantier] eurent devant eux un joli spectacle. Coupeau avait rendu tripes et boyaux ; il y en avait plein la chambre ; le lit en était emplâtré, le tapis également, et jusqu'à la commode qui se trouvait éclaboussée. Avec ça, Coupeau, tombé du lit où Poisson devait l'avoir jeté, ronflait là-dedans, au milieu de son ordure. Il s'y était vautré comme un porc, une joue barbouillée, soufflant son haleine empestée par sa bouche ouverte, balayant de ses cheveux déjà gris la mare élargie autour de sa tête.
>
> « Oh ! le cochon ! le cochon ! répétait Gervaise indignée, exaspérée. Il a tout sali… Non, un chien n'aurait pas fait ça, un chien crevé est plus propre. »
>
> Tous deux n'osaient bouger, ne savaient où poser le pied. Jamais le zingueur n'était revenu avec une telle culotte et n'avait mis la chambre dans une ignominie pareille. Aussi, cette vue-là portait un rude coup au sentiment que sa femme pouvait encore éprouver pour lui[372].

L'ivresse de Coupeau, en plus d'avilir la chambre conjugale, le lit conjugal, entache gravement les lendemains de son mariage avec Gervaise. Comme sa femme le dit « il a tout sali » en la livrant involontairement à Lantier qui, tel un rapace, profite de cette situation

[371] *L'A*, p. 248.
[372] *Ibid*., pp. 281-282.

indélicate. La chambre conjugale, infectée par les saletés du mari ivre, va transférer la scène romanesque (l'acte d'adultère dans ce cas-ci) dans la chambre de l'amant et, de fait, précipiter la chute de la femme travailleuse, modèle de femme vertueuse dans un premier temps, puisqu'elle vient de souiller son lieu de travail. A partir de là, s'instaure un ménage à trois entre la femme, le mari alcoolique et l'amant profitard :

> Alors, Lantier, qui avait un petit rire en voyant bien qu'elle ne ferait pas dodo sur son oreiller cette nuit-là, lui prit une main, en disant d'une voix basse et ardente :
>
> « Gervaise… écoute, Gervaise… »
>
> Mais elle avait compris, elle se dégagea, éperdue, le tutoyant à son tour, comme jadis.
>
> « Non, laisse-moi… Je t'en supplie, Auguste, rentre dans ta chambre… Je vais m'arranger, je monterai dans le lit par les pieds…
>
> Gervaise, voyons, ne fais pas la bête, répétait-il. Ça sent trop mauvais, tu ne peux pas rester… Viens. Qu'est-ce que tu crains ? Il ne nous entend pas, va ! »
>
> Elle luttait, elle disait non de la tête, énergiquement. Dans son trouble, comme pour montrer qu'elle resterait là, elle se déshabillait, jetait sa robe de soie sur une chaise, se mettait violemment en chemise et en jupon, toute blanche, le cou et les bras nus. Son lit était à elle, n'est-ce pas ? elle voulait coucher dans son lit. A deux reprises, elle tenta encore de trouver un coin propre et de passer. Mais Lantier ne se lassait pas, la prenait à la taille, en disant des choses pour lui mettre le feu dans le sang. Ah ! elle était bien plantée avec un loupiat de mari par-devant, qui l'empêchait de se fourrer honnêtement sous sa couverture, avec un sacré salaud d'homme par derrière, qui songeait uniquement à profiter de son malheur pour la ravoir ! […]
>
> Elle tremblait, elle perdait la tête. Et, pendant que Lantier la poussait dans la chambre, le visage de Nana apparut à la porte vitrée du cabinet, derrière un carreau[373].

Etant donné que nous avons axiologisé l'intrigue de *L'Assommoir* dans la sous-catégorie du romanesque noir, il n'est pas surprenant que l'espace qui voit le ménage à trois de Gervaise/Coupeau/Lantier soit inscrit dans une saleté, un désordre, qui à la limite est répugnant, repoussant. Le logis de Gervaise ira de fait dans une déchéance progressive. Source des attractions et des envies de son quartier dans un premier temps, avec une clientèle qui lui reconnaît la qualité de son travail, Gervaise connaît un essor significatif et elle focalise

[373] *Ibid*., pp. 282-283.

toutes les attentions du quartier de la Goutte-d'or, ravit la vedette à ses concurrentes blanchisseuses. Cependant, comme son apparence physique le laisse voir, Gervaise à un défaut quelque part : « elle aurait pu se mettre parmi les plus belles sans le malheur de sa jambe[374] ». Gervaise a une tare génétique, un autre malheur, son hérédité alcoolique et qui est précipitée par l'adultère, la mauvaise influence qu'exerce Lantier sur elle :

> Tout le quartier sut bientôt que, chaque nuit, Gervaise allait retrouver Lantier. […] Au milieu de cette indignation publique, Gervaise vivait tranquille lasse et un peu endormie. Dans les commencements, elle s'était trouvée bien coupable, bien sale, et elle avait eu un dégoût d'elle-même. Quand elle sortait de la chambre de Lantier, elle se lavait les mains, elle mouillait un torchon et se frottait les épaules à les écorcher, comme pour enlever son ordure. […] Mais, lentement, elle s'accoutumait. […] Puis, après tout, elle ne devait pas tant faire de mal, puisque ça s'arrangeait si bien, à la satisfaction d'un chacun ; on est puni d'ordinaire quand on fait le mal. Alors, son dévergondage avait tourné à l'habitude. Maintenant, c'était réglé comme le boire et le manger ; chaque fois que Coupeau rentrait soûl, elle passait chez Lantier, ce qui arrivait au moins le lundi, le mardi et le mercredi de la semaine[375].

Le manque de retenue de Gervaise dans son attitude, comparable à celui d'Adélaïde dans sa relation avec Macquart, son dévergondage, a pour conséquence de bouleverser le rythme de son travail et de détériorer sa réputation de bonne blanchisseuse. Ses prestations qui étaient appréciées font désormais la frustration de sa clientèle à l'image de Mme Goujet qui n'est plus satisfaite du travail fourni :

> Gervaise entra, embarrassée, sans oser même balbutier une excuse. Elle n'était plus exacte, ne venait jamais à l'heure, se faisait attendre des huit jours. Peu à peu elle s'abandonnait à un grand désordre.
>
> « Voilà une semaine que je compte sur vous, continua la dentellière [Mme Goujet]. Et vous mentez avec ça, vous m'envoyez votre apprentie me raconter des histoires : on est après mon linge, on va me livrer le soir même, ou bien, c'est un accident, le paquet qui est tombé dans un seau. Moi, pendant ce temps-là, je perds ma journée, je ne vois rien arriver et je me tourmente l'esprit. Non vous n'êtes pas raisonnable… […]

[374]« Le quartier trouvait Gervaise bien gentille. Sans doute, on clabaudait sur son compte, mais il n'y avait qu'une voix pour lui reconnaître de grands yeux, une bouche pas plus longue que ça, avec des dents très blanches. Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles, sans le malheur de sa jambe. Elle était dans ses vingt-huit ans et elle avait engraissé. […] Comme on disait dans le quartier, elle avait de la veine, tout lui prospérait. Elle blanchissait la maison, M. Madinier, Mlle Remanjou, les Boche ; elle enlevait même à son ancienne patronne, Mme Fauconnier, des dames de Paris, logées rue du Faubourg-Poissonnière. Dès la seconde quinzaine, elle avait dû prendre deux ouvrières, Mme Putois et la grande Clémence », *Ibid*., pp. 143-144.
[375] *Ibid*. pp. 287-288.

> « Ah ! vous perdez joliment la main. On ne peut plus vous faire des compliments tous les jours… Oui, vous salopez, vous cochonnez l'ouvrage à cette heure… Tenez regardez-moi ce devant de chemise, il est brûlé, le fer a marqué sur les plis. Et les boutons, ils sont tous arrachés. […] Merci ! le linge n'est même plus propre[376]… »

La régularité de l'espace clos qui constitue le logement de Gervaise où elle a aménagé son lieu de travail est bouleversée et, de fait, transforme ses performances en mauvaises prestations. Partant, le postulat naturaliste du déterminisme du milieu physique sur les personnages est une fois de plus mis en application. Cependant nous aurons aussi à vérifier ce même postulat dans *La Curée*, notamment dans la réalisation de la scène romanesque.

Dans *La Curée*, la scène romanesque de l'adultère de Renée et de Maxime, qui se déroule dans le cabinet que Maxime a l'habitude de louer pour y amener ses conquêtes d'un soir, est préparée par l'auteur avec des artifices du récit qui convergent tous à faire de ce péché l'aboutissement du processus instauré par une complicité entre la belle-mère et le beau-fils. En est illustratif ce constat de Renée qui, la nuit de la faute, accoudée sur le balcon du cabinet, observe une scène du dehors ; scène qui a pour figurantes quelques prostituées embarquées dans un va-et-vient incessant, à la recherche d'un client :

> Par instants, un flot de foule, la sortie de quelque théâtre, passait. Mais les vides se faisaient bientôt, et il venait, sous la fenêtre, des groupes de deux ou trois hommes qu'une femme abordait. Ils restaient debout, discutant. Dans le tapage affaibli, quelques-unes de leurs paroles montaient ; puis la femme, le plus souvent, s'en allait au bras d'un des hommes. D'autres filles se rendaient de café en café, faisaient le tour des tables, prenaient le sucre oublié, riaient avec les garçons, regardaient fixement, d'un air d'interrogation et d'offres silencieuses, les consommateurs attardés. Et, comme Renée venait de suivre des yeux l'impériale presque vide d'un omnibus des Batignolles, elle reconnut, au coin du trottoir, la femme à la robe bleue et aux guipures blanches, droite, tournant la tête, toujours en quête[377].

Et, d'un autre côté, surplombant le même décor, c'est Maxime qui a d'autres réflexions, certainement pour se donner bonne conscience. Ce qui le confortera dans son immoralité :

> Quand Maxime vint la chercher à la fenêtre, où elle s'oubliait, il eut un sourire, en regardant une des croisées du café Anglais ; l'idée que son père y soupait de son côté lui parut

[376] *Ibid*., pp. 290-291.
[377] *La Curée*, p. 143.

> comique ; mais il avait, ce soir-là, des pudeurs particulières qui gênaient ses plaisanteries habituelles[378].

On remarque ici que les scènes du dehors auxquelles les personnages sont exposés influent inéluctablement sur leur comportement du moment. Les scènes du dehors affectent le déroulement, dans l'espace clos, des agissements des personnages. L'ambiance familiale habituelle faite de taquineries et de plaisanteries à laquelle Maxime est habitué avec sa belle-mère devient de plus en plus lourde. Une forme de gêne s'installe progressivement et n'est en fait que la manifestation des mauvaises intentions qui se profilent et qui pèsent sur leur conscience. Le blocage lié à la prohibition de l'inceste est de moins en moins pris en compte, l'inceste est dédramatisé. La faute devient inévitable. Elle s'impose. La scène de ce romanesque sur fond d'inceste, le cabinet, est tout aménagée pour la circonstance : l'ambiance extérieure du cabinet est dominée par la ruée incessante des prostituées à l'affût du client désireux de s'offrir leur service, le rythme régulier de l'impériale des Batignolles avec son flot de passagers diminuant progressivement et la nuit qui se fait de plus en plus présente, suggérant le réveil des pulsions sexuelles . A l'intérieur du cabinet, Maxime a marqué ou a laissé marquer dans une partie du miroir les noms de ses conquêtes d'un soir. Ce que ne manque pas de remarquer sa conquête du soir, sa belle-mère, Renée, qui se fait à l'évidence que ce cabinet où l'a menée son beau-fils n'a d'autre utilité que d'héberger les errements de la vie de débauche de celui-ci. C'est donc sans surprise que la faute est commise et localisée dans cet endroit :

> Mais il s'était assis sur le coin du divan, presque aux pieds de la jeune femme. Il réussit à lui prendre les mains, d'un mouvement prompt ; il la détourna de la glace, en lui disant d'une voix singulière :
>
> Je t'en prie, ne lis pas cela.
>
> Elle se débattit en riant nerveusement.
>
> – Pourquoi donc ? Est-ce que je ne suis pas ta confidente ?
>
> Mais lui, insistant, d'un ton plus étouffé :
>
> – Non, non, pas ce soir.
>
> Il la tenait toujours, et elle donnait de petites secousses avec ses poignets pour se dégager. Ils avaient des yeux qu'ils ne se connaissaient pas, un long sourire contraint et un peu honteux.

[378] *Ibid*., p. 144.

Elle tomba sur les genoux, au bout du divan. Ils continuaient à lutter, bien qu'elle ne fît plus un mouvement du côté de la glace et qu'elle s'abandonnât déjà. Et comme le jeune homme la prenait à bras-le-corps, elle dit de son rire embarrassé et mourant :

– Voyons, laisse-moi… Tu me fais mal.

Ce fut le seul murmure de ses lèvres. Dans le grand silence du cabinet, où le gaz semblait flamber plus haut, elle sentit le sol trembler et entendit le fracas de l'omnibus des Batignolles, qui devait tourner le coin du boulevard. Et tout fut dit. Quand ils se retrouvèrent côte à côte, assis sur le divan, il balbutia, au milieu de leur malaise mutuel :

– Bah ! ça devait arriver un jour ou l'autre.

Elle ne disait rien. Elle regardait d'un air écrasé les rosaces du tapis.

– Est-ce que tu y songeais, toi ?... continua Maxime, balbutiant davantage. Moi, pas du tout… J'aurais dû me défier du cabinet… […]

– C'est infâme, ce que nous venons de faire là, murmura-t-elle, dégrisée, la face vieillie et toute grave[379].

Renée confesse à Maxime que l'erreur commise est due à l'influence qu'a exercée sur eux le cabinet : « j'aurais dû me défier du cabinet », avoue-t-elle. Le moment romanesque de l'inceste se déroule ainsi dans cet endroit qui n'a cessé d'inviter la mère et le beau-fils à commettre la faute.

Cependant, s'il ya un autre espace qui va témoigner le plus des caractéristiques du romanesque noir propre à *La Curée* et à la liaison incestueuse de Renée et de Maxime, c'est la serre[380] qui jouxte les appartements[381] de la jeune femme et qui abrite ses escapades, d'autres instants romanesques, avec Maxime. Telle Nana et ses envies sexuelles, Renée éprouve, en compagnie de Maxime, ce personnage presque asexué, « cet être neutre, blond et joli, frappé

[379] *Ibid*., pp. 145-146.

[380] « Mais il était un lieu dont Maxime avait presque peur, et où Renée ne l'entraînait que les jours mauvais, les jours où elle avait besoin d'une ivresse plus âcre. Alors ils aimaient dans la serre. C'était là qu'ils goûtaient l'inceste », *Ibid*., p. 173.

[381] Gérard Chalaye, dans son article « Les jardins de l'Empire. Sand-Zola (1867-1870) » situe la serre qui abrite les scènes incestueuses de Renée et de Maxime : « La serre est accolée au salon de l'hôtel qui, lui-même, est situé en bordure du parc. Ce dernier apparaît, à la fois, comme le prolongement et la limite de la serre, un espace où rien ne se joue mais qui est, simplement, le cadre horticole des flux parisiens, espace mystérieux de l'entre-deux qui promet plus qu'il n'offre réellement. Si la serre, loin d'être un paradis, est un enfer, le parc serait plutôt un purgatoire, un lieu de passage entre deux univers. Il y a, dans le parc, quelque chose d'indéfini qui confine au néant. C'est une zone d'ombre et de froid opposée au feu aveuglant de la serre. » in *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*, Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques Université Blaise-Pascal (Clermont –Ferrand, 22-24 mai 2006), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, avril 2008, (Collection Révolutions et Romantismes n° 12), p. 330.

dès l'enfance dans sa virilité, [et qui] devenait aux bras curieux de la jeune femme, une grande fille avec ses membres épilés, ses maigreurs gracieuses d'éphèbe romain[382] », la forte envie d'étendre une volonté de domination. La serre va ainsi abriter le rituel sexuel du couple et déterminer par voie de conséquence les agissements de la femme surtout. La serre étend la domination de Renée sur Maxime en inversant les rôles, faisant de la jeune femme le mâle dominant à côté du jeune homme qui devient dès lors le personnage frêle, du sexe inférieur sur lequel s'exerce la domination :

> Il [Maxime] semblait né et grandi pour une perversion de la volupté. Renée jouissait de ses dominations, elle pliait sous sa passion cette créature où le sexe hésitait toujours. C'était pour elle un continuel étonnement du désir, une surprise des sens, une bizarre sensation de malaise et de plaisir aigu. Elle ne savait plus ; elle revenait avec des doutes à sa peau fine, à son cou potelé, à ses abandons et à ses évanouissements. Elle éprouva alors une heure de plénitude. […]
>
> Et c'était surtout dans la serre que Renée était l'homme. La nuit ardente qu'ils y passèrent fut suivie de plusieurs autres. La serre aimait, brûlait avec eux. […] Mais, à mesure que leurs regards s'enfonçaient dans les coins de la serre, l'obscurité s'emplissait d'une débauche de feuilles et de tiges plus furieuse : ils ne distinguaient plus, sur les gradins, les Maranta douces comme du velours, les Gloxinia aux cloches violettes, les Dracenas semblables à des lames de vieille laque vernie ; c'était une ronde d'herbes vivantes qui se poursuivaient d'une tendresse inassouvie. […]. Ces bras sans fin pendaient de lassitude, se nouaient dans un spasme d'amour, se cherchaient, s'enroulaient, comme pour le rut d'une foule. C'était le rut immense de la serre, de ce coin de forêt vierge où flambaient les verdures et les floraisons des tropiques[383].

L'emprise qu'exerce la serre sur les attitudes sexuelles du couple Renée/Maxime est à rapprocher de celle exercée par le Paradou sur le couple Albine/Serge dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Les rituels que Renée impose à Maxime ne sont pas aussi éloignés de ceux que Nana imposaient au comte Muffat, et l'emprise, la domination des amantes sur leurs hommes est du même ordre. De fait, lorsque la serre abrite la scène romanesque des escapades sexuelles[384] du couple, elle décuple, avec ses odeurs et ses fleurs pittoresques, les intentions

---

[382] *La Curée*., p.174.
[383] *Ibid*., pp. 174-176
[384] Marion Baudet dans son article « Le jardin décadent : de l'intimité dévoilée à l'intimité dévoyée » note la place spécifique de la serre (et du jardin) dans la représentation érotique des romans du XIXe siècle : « Si le jardin se démocratise [au XIXe siècle], la serre qui, selon les Goncourt, en 1867, est "un luxe tout nouveau […], et qui n'a pas plus de vingt ans de date", reste réservée à la bourgeoisie aisée ; elle est signe de distinction sociale ; lieu de luxuriance et d'excès, elle s'accorde à l'imaginaire décadent. Intimes par excellence, clos,

sadiques de Renée qui se transforme dès lors en fauve et éprouve l'irrésistible besoin de faire mal, de profiter au mieux du plaisir de la chose interdite, de l'inceste :

> Ils se sentaient rouler au crime, à l'amour maudit, à une tendresse de bêtes farouches. Tout ce pullulement qui les entourait, ce grouillement sourd du bassin, cette impudicité nue des feuillages les jetaient en plein enfer dantesque de la passion. C'était alors au fond de cette cage de verre, toute bouillante des flammes de l'été, perdue dans le froid clair de décembre, qu'ils goûtaient l'inceste, comme le fruit criminel d'une terre trop chauffée, avec la peur sourde de leur couche terrifiante.
>
> Et, au milieu de la peau noire, le corps de Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souple et nerveux. Elle était toute gonflée de volupté, et les lignes claires de ses épaules et de ses reins se détachaient avec des sécheresses félines sur la tache d'encre dont la fourrure noircissait le sable jaune de l'allée. Elle guettait Maxime, cette proie renversée sous elle, qui s'abandonnait, qu'elle possédait tout entière. Et, de temps à autre, elle se penchait brusquement, elle le baisait de sa bouche irritée. Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'Hibiscus de la Chine, dont la nappe couvrait le flanc de l'hôtel. Elle n'était plus qu'une fille brûlante de la serre. Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante[385].

L'influence de la serre se fait ressentir dans les comportements des personnages, dans leurs pulsions. Elle les enveloppe et répercute la force de ses odeurs, de son aspect pittoresque sur leurs sens. La serre fait de l'espace romanesque un lieu clos où il n'y a pas de limite pour atteindre le summum du désir, de l'extase du plaisir sexuel. Elle n'admet non plus pas d'interdit, ni de prohibition de l'inceste. Elle étend la puissance dominatrice et castratrice de Renée qui y fait de Maxime un être hybride, se cherchant entre l'homme et la femme. Toutefois, on remarquera que c'est Renée, instigatrice de cette relation incestueuse avec Maxime, qui aura à payer le plus lourd tribut de cette aventure. La jeune femme décédera en effet et ne sera point un obstacle au dévergondage croissant de son beau-fils, qui continuera à

---

protégés du monde extérieur, le jardin et la serre pourraient être les espaces d'apaisement et de sérénité. Or, le jardin décadent est instable, à la fois jardin des délices et jardins des supplices, à l'image du Moi instable et névrosé de l'homme qui y pénètre. Le jardin décadent délimite un espace obsessionnel, plus effrayant que rassurant, soumis à une triple loi, selon Jean de Palacio, de clôture, de fixation et de descente : loin d'être ouvert, il est enclavé ; loin d'être dépouillé, il est surchargé et saturé ; loin d'être naturel, il est dénaturé. Trois aspects du jardin qui pèsent sur l'intimité. » in *Jardins et intimité dans la littérature européenne*, *op. cit*., pp. 357-358.

[385] *La Curée*., p. 177.

profiter largement de la vie. Elle n'arrêtera pas non plus l'envie démesurée et capitaliste de Saccard pour la recherche du profit, du gain, de la spéculation.

La scène de l'instant romanesque connaît une illustration des plus révélatrices dans *Germinal* où le secret amour de Catherine et d'Etienne, leur continuelle attirance, ne trouve sa réalisation qu'au dernier moment, lorsque les deux personnages, enfermés dans cet éboulement d'une des fosses du Voreux, un espace clos, et près de l'épuisement de leur force, au point de mêler, voire de confondre pulsions de vie et pulsions de mort, cèdent à l'appel de leurs sens. Catherine et Etienne ne s'avouent réellement leur attirance que lorsqu'ils sont retenus prisonniers, pris au piège de cet effondrement, dû à un mauvais boisage, du Voreux. Près de la mort, et après qu'Etienne est sorti victorieux de sa bagarre avec Chaval, en tuant celui-ci qui représentait le continuel obstacle à l'expression de ses sentiments envers Catherine, les deux personnages s'avouent enfin leurs sentiments. Ils laissent libre cours aux confidences :

> – Hein, fait-il chaud !... Prends-moi donc, restons ensemble, oh ! toujours, toujours !
>
> Il la serrait, elle se caressait contre lui, longuement, continuant dans un bavardage de fille heureuse :
>
> – Avons-nous été bêtes d'attendre si longtemps ! Tout de suite, j'aurais bien voulu de toi, et tu n'as pas compris, tu as boudé… Puis, tu te rappelles, chez nous, la nuit, quand nous ne dormions pas, le nez en l'air, à nous écouter respirer avec la grosse envie de nous prendre ?
>
> Il fut gagné par sa gaieté, il plaisanta les souvenirs de leur muette tendresse.
>
> – Tu m'as battu une fois, oui, oui ! des soufflets sur les joues !
>
> – C'est que je t'aimais, murmura-t-elle. Vois-tu, je me défendais de songer à toi, je me disais que c'était bien fini ; et, au fond, je savais qu'un jour ou l'autre nous nous mettrions ensemble… Il ne fallait qu'une occasion, quelque chance heureuse, n'est-ce pas ? […]
>
> Ce n'étaient plus les blés, ni l'odeur des herbes, ni le chant des alouettes, ni le grand soleil jaune ; c'était la mine éboulé, inondée, la nuit puante, l'égouttement funèbre de ce caveau où ils râlaient depuis tant de jours. La perversion de ses sens en augmentait l'horreur maintenant, elle était reprise des superstitions de son enfance, elle vit l'Homme noir, le vieux mineur trépassé qui revenait dans la fosse tordre le cou aux vilaines filles[386].

[386] *Germinal*., pp. 518-519.

C'est à la limite du délire de leurs sens, d'une confusion entre lucidité et trouble de la conscience, dans ce besoin pressant de vivre face à la mort imminente, que le couple Catherine/Etienne, uni par le malheur, sacrifie à l'instant romanesque, dans une ambiance funeste de la mine, dans une obscurité où la jalousie de Chaval qui, même mort, se heurte toujours à leur passion de se prendre :

> L'image de Chaval la hantait, et elle parlait de lui confusément, elle racontait leur existence de chien, le seul jour où il s'était montré gentil, à Jean-Bart, les autres jours de sottises et de gifles, quand il la tuait de ses caresses, après l'avoir rouée de coups.
>
> – Je te dis qu'il vient, qu'il va nous empêcher encore d'aller ensemble !... Ça le reprend, sa jalousie… Oh ! renvoie-le, oh ! garde-moi, garde-moi, toute entière !
>
> D'un élan, elle s'était pendue à lui, elle chercha sa bouche et y colla passionnément la sienne. Les ténèbres s'éclairèrent, elle revit le soleil, elle retrouva un rire calmé d'amoureuse. Lui, frémissant de la sentir ainsi contre sa chair, demi-nue sous la veste et la culotte en lambeaux, l'empoigna, dans un réveil de sa virilité. Et ce fut enfin leur nuit de noces, au fond de cette tombe, sur ce lit de boue, le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu le bonheur, l'obstiné besoin de vivre, de faire de la vie une dernière fois. Ils s'aimèrent dans le désespoir de tout, dans la mort[387].

Catherine mourra[388] après avoir fait don de son corps à Etienne. Elle s'est offerte en tant que femme qui veut et qui se donne par amour à son amant. Elle substitue la force brutale de Chaval à l'attention, à la force des passions tues qu'elle a vécues avec Etienne et qui ne se sont exprimées qu'au moment ultime, dans les derniers instants de sa vie. Elle s'est donnée à l'autre, à Etienne, dans ce trou de la mine où le désespoir de ne plus être, d'être pris par la mort a été la principale cause qui a précipité leur union, abolissant de fait toute tentative de refus. L'éboulement de la fosse sert de cadre et de prétexte, en hébergeant cette union tragique, cette scène romanesque qui se dénoue dans la mort. Ainsi, telle Angélique, dans *Le Rêve*, qui rend l'âme le jour de sa nuit de noce, Catherine aussi, et dans des noces particulières, connaîtra le même sort : « et ce fut enfin leur nuit de noces, au fond de cette tombe, sur ce lit de boue, le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu le bonheur, l'obstiné besoin de vivre, de faire de la vie une dernière fois ». Quelles noces noires !

---

[387] *Ibid*., p. 520.

[388] « Ensuite, il n'y eut plus rien. Etienne était assis par terre, toujours dans le même coin, et il avait Catherine sur les genoux, couchée, immobile. Des heures, des heures s'écoulèrent. Il crut longtemps qu'elle dormait ; puis, il la toucha, elle était très froide, elle était morte », *Ibid*., 520.

Jusqu'ici les espaces clos qui ont abrité l'expression du romanesque ont motivé notre analyse. Toutefois, il ne manque pas d'espaces ouverts qui ont véhiculé, dans les *Rougon-Macquart*, les ingrédients du romanesque et ont servi de cadre à son expression. Nous notions, dans *Une Page d'amour*, la réelle consonance entre l'intériorité affective d'Hélène et le panorama de la ville de Paris qui épouse les humeurs du personnage central du récit. En outre, *Au Bonheur des dames*, avec « le Bonheur », le magasin d'octave Mouret, sert aussi de cadre ouvert à la manifestation et à l'expression du romanesque dans cet espace public où Octave fait continuellement sa cours à Denise, avant d'avoir le « oui » de celle-ci, matérialisé par un baiser tant attendu et qui scelle définitivement le consentement de la femme, dans son bureau du « Bonheur ». La scène qui voit aussi les adieux « noirs » de Miette et de Silvère se déroule dans un espace ouvert où la jeune enfant est atteinte par une balle qui lui ôte la vie, lui faisant ignorer à tout jamais les appels de ses sens à l'endroit de son jeune amoureux, Silvère.

Nous retenons donc que la scène du moment romanesque découle d'un processus qui est déroulé en amont de sa réalisation. Dès lors, les personnages et le milieu physique qui délimitent les contours de sa présence dans le texte sont décrits sous une forme d'interaction qui les représente avec des trais spécifiques similaires. Dans le texte, c'est la description qui remplit cette mission. De fait les sous-catégories du romanesque blanc et du romanesque noir se reflètent sur la scène de l'instant romanesque.

Force est de constater que le romanesque mis en récit dans les *Rougon-Macquart* est soumis à des contraintes. La poétique naturaliste est un premier frein à sa pleine expression ; ce qui fait qu'il est conditionné par un certain nombre de limites qui entravent son autonomie dans le texte zolien. Car, même si l'auteur veut faire dans le registre du romanesque, il reste aussi notable que sa démarche est toujours orientée par une force, celle de son esthétique. Et même si nous sommes interpellés par le mécanisme complexe et subtil qui se glisse entre la phase théorique et l'acte scripturaire, il est aussi d'une évidence certaine que la volonté de l'auteur, son idéologie préexiste toujours et se manifeste par quelques autres subtilités dans son œuvre. Néanmoins, le temps et l'espace donnent au romanesque une pleine opportunité à sa manifestation dans le récit. Il acquiert de fait une capacité d'adaptation à l'intérieur de l'histoire dans laquelle il est situé. La chronotopie fait vêtir à la catégorie du romanesque sa couleur blanche ou noire. De *La Faute de l'abbé Mouret* au *Rêve*, où la chronotopie définit un espace d'expression propice au romanesque blanc, en passant par *La Bête humaine*, où le romanesque noir acquiert une puissance d'expression considérable, l'on constate effectivement que ces deux éléments esthétiques ont un rôle déterminant dans l'architecture

du texte. Cette matérialisation du registre du romanesque est ainsi rendue possible malgré l'attitude censeur de la poétique naturaliste. En dehors de ce constat et malgré le fait de vouloir l'expurger de son œuvre, le romanesque s'affirme aussi autrement dans le texte zolien. Il est véhiculé par des intrigues, des personnages et surtout un vocabulaire.

Chapitre II. Les vecteurs du romanesque

La catégorie du romanesque connaît une manifestation restreinte dans le récit naturaliste, en raison de la volonté de la poétique du courant de limiter les topiques qui lui sont propres et qui permettent de la reconnaître. Toutefois, malgré cette volonté clairement affichée, il est aussi une réalité que le romanesque émerge de plusieurs contraintes et parvient à se hisser dans le récit de manière à avoir une visibilité nette qui témoigne de sa survivance. Le romanesque est d'abord véhiculé par une intrigue qui lui donne le plein pouvoir de constituer un environnement à son expression. Remarquons ici que L'esthétique de la tranche de vie théorisée par les auteurs naturalistes et qui consiste à ne plus suivre les ressorts traditionnels de l'intrigue est à nuancer dans la position de Zola. On se rendra compte que l'auteur des *Rougon-Macquart* ne se suffit pas uniquement à suivre la destinée d'un individu rencontré au hasard d'une rue et à relater celle-ci dans son roman. En effet de par sa « fabrique » (Colette Becker) du roman, Zola utilise tous les artifices compositionnels qui lui permettent d'agrémenter son récit en situations différentes et de degré variable qui concourent toutes à donner une structure d'ensemble à l'intrigue. Il faut d'emblée relever ici que les intrigues des *Rougon-Macquart* ont cette composition qui fait que différentes thématiques sont traitées par l'auteur dans un même roman, sans que ce dernier commette l'imprudence de ne pas leur trouver un lien et une cohérence afin d'avoir une unité d'ensemble dans le récit. La pluralité des thèmes est rendue digeste au lecteur par un fil conducteur (le plus souvent les personnages) qui œuvre pour l'unification sémantique du roman. Dans le cadre des *Rougon-Macquart*, les démembrements de la famille donnent une cohérence d'ensemble à la saga et, à l'intérieur des romans, constituent le nœud central autour duquel gravitent les autres personnages. Dans *Pot-Bouille* et dans *Au Bonheur des dames*, Octave Mouret est quasiment le seul élément de la fratrie des Rougon-Macquart autour duquel se concentrent les histoires d'une pléthore d'autres personnages. La présence d'Octave dans l'intrigue rattache ces deux romans au projet premier de l'auteur, celui d'une « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». D'autre part, les personnages ont une fonction essentielle, le plus souvent idéologique. Dans le fil conducteur des schèmes propres à la catégorie du romanesque, ils sont la pierre angulaire qui permet au romanesque d'avoir la pleine mesure de sa signification. De même, ils définissent la ligne de conduite, l'intention de l'auteur par rapport à la catégorie. Outre les intrigues et les personnages, la présence du romanesque dans le récit naturaliste est mise en lumière par un langage, des mots, un vocabulaire qui témoignent de sa manifestation, de sa place et de son rôle dans le texte. Et selon que l'on soit

en face du romanesque blanc ou du romanesque noir, ces mots ont un champ lexical et une résonance qui témoignent de la présence de la sous-catégorie dont ils dépendent. Il est dès lors d'une importance capitale de noter ce qui, dans la composition des intrigues zoliennes, connote la présence du registre du romanesque en lui ouvrant un éventail d'expression, en n'entravant pas la pleine mesure de son autonomie. Toutefois on ne peut pas passer outre, dans l'étude des intrigues de la saga, aux trames du récit qui bloquent, par divers procédés, la présence du romanesque, en restreignant quelquefois sa mobilité, sans toutefois l'éliminer. Plus clairement, nous aborderons la nature des intrigues zoliennes en ayant en tête la capacité qu'a la catégorie du romanesque de s'y intégrer, d'abord par la composition de celles-ci, ensuite par la nécessité du récit de lui ménager quelques brèches, si minimes soient-elles.

II.II.1. Les intrigues des *Rougon-Macquart*

Pour prendre la pleine mesure de la composition des intrigues dans l'œuvre de Zola, il est nécessaire de remonter à ses premiers balbutiements d'auteur[389], notamment lorsqu'il s'essayait dans divers registres rédactionnels en passant par le conte, la nouvelle ou par l'adaptation théâtrale, sans compter ses années de journalisme[390]. Ces expériences préalables à son projet des *Rougon-Macquart* ont une importance capitale dans la formation et la mise en place du dispositif des différentes intrigues qui constituent la fresque romanesque. Si du point de vue de la temporalisation des différentes histoires, le Second Empire est le cadre cible, les différentes intrigues romanesques, même si elles épousent les mœurs, attitudes et anecdotes de l'époque, ont ceci de particulier qu'elles innovent dans le traitement de l'intériorité affective des personnages, notamment lorsqu'il s'agit pour ceux-ci de maîtriser leurs passions ou de trouver une cause à la force de leurs instincts animaux qui parfois leur font commettre

[389] « Zola, avant tout, est un raconteur. Un raconteur-né. Tout enfant, selon ses dires, il a composé un roman historique sur les croisades. Il n'en reste rien, puisque la plupart de ses manuscrits de jeunesse sont inexplicablement perdus. Mais c'est par un recueil de contes, les *Contes à Ninon*, qu'il commence sa carrière, en 1864. Lorsque, devenu journaliste, il lui faut fournir de la copie, sa chronique, ou sa « causerie », se transforme souvent en conte, ou en courte nouvelle : de là naîtront en 1874 les *Nouveaux Contes à Ninon*. Et il publiera assez de récits courts, sur des thèmes mêlant l'observation des mœurs à une trame narrative, pour en tirer encore deux volumes de contes et nouvelles, *Le Capitaine Burle* (1882) et *Naïs Micoulin* (1884). On trouve dans ces recueils quantité de thèmes, de schèmes d'action, de silhouettes, de motifs descriptifs, qui passeront, amplifiés, et orchestrés, dans les romans », Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, P.U.F., 1986, p. 49.

[390] « La discipline du journaliste est celle même que Zola se donnera dans l'écriture romanesque : *Nulla dies sine linea*, « Pas un jour sans une ligne ». Entre 1871 et 1877, Zola fournit au *Sémaphore de Marseille* plus de 1800 articles (anonymes et pour la plupart encore inédits) ; mais dans le même temps il en donne plusieurs centaines d'autres à *La Cloche*, à *l'Avenir national*, au *Messager de l'Europe*, au *Bien public*. Le massif entier des *Rougon-Macquart*, avec ce que Zola appellera parfois « le style à toute volée », s'est construit sur cette habitude de la rédaction quotidienne : trois ou quatre pages par jour, les dimensions d'un article – en neuf mois, cela donne un livre, en vingt ans un monde », *Ibid*., p. 13-14.

l'irréparable. Dans le moule d'ensemble des romans, se dégage toutefois une diversité d'intrigues qui le plus souvent ont un lien indéboulonnable avec les passions, les relations amoureuses et, traitées en cela, en toile de fond, dans une thématique historico-sociologique qui fait qu'indiscutablement les références et les occurrences convoquent la période bien précise évoquée ci-dessus. Toutefois, cette diversité compositionnelle dans les intrigues ne se fait pas de la part de l'auteur d'une manière anodine, elle épouse les contours d'une idéologie qui se veut novatrice dans l'histoire du roman. Dès lors, dans la composition de ses intrigues, Zola, en vertu de la liberté compositionnelle que s'arroge le roman, se glisse dans plusieurs registres thématiques avec comme pivot et élément unificateur le personnage :

> Les relations qui unissent les uns aux autres les personnages du roman ne sont pas fixées une fois pour toutes. Elles se transforment d'un moment à un autre, d'un épisode à un autre, dans la successivité des actes effectués par chacun. C'est de ces transformations même que naît le roman, passant d'un équilibre initial, fragile, à une série de perturbations et de bouleversements plus ou moins violents, plus ou moins pathétiques, puis à une stabilisation terminale, en général fort différente de la donne originelle : et c'est bien souvent la mort (comme dans *La Curée*, *L'Assommoir*, *La Terre*, *Le Rêve*, etc.) qui épuise les possibilités de combinaison du jeu de personnages et de situations institué au début du roman. Zola a une intuition très sûre et très souple de cette syntaxe du récit, qui est le troisième levier de son génie romanesque[391].

D'une situation initiale donnée, l'intrigue zolienne évolue en se démultipliant par l'introduction de personnages supplémentaires, d'éléments thématiques propres à lui donner une consistance qui dépend aussi du projet conçu en amont de l'activité scripturaire par l'auteur. Dans le cas qui nous concerne, il importe d'analyser, à la lecture des différentes caractéristiques que nous avions notées de la catégorie du romanesque, par quelle manière celle-ci arrive à se mettre en exergue dans les intrigues des *Rougon-Macquart*.

II.II.1.1. Immixtion de la catégorie du romanesque dans l'intrigue zolienne

Le réservoir thématique du roman ne saurait se passer d'une présence de la catégorie du romanesque. Si nous avons noté la manifestation la plus efficace du registre du romanesque dans les passions humaines, il n'empêche aussi qu'il peut migrer et faire valoir sa

[391] Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, P.U.F., 1986, p. 61.

toute-puissance dans des schèmes, à valeur de figures archétypales, qui rejoignent l'évolution de la conscience humaine depuis que celle-ci a fait des relations sociales l'essence même de son existence. Autrement dit, dès l'instant où les hommes se sont réunis en groupement d'individus et que dans leurs échanges, de quelque ordre que ce fût, il y a eu des intérêts, des contraintes et des aspirations divergentes de leur volonté, de leurs passions, le romanesque, dans sa nature d'entité autonome qui assure sa propre identité hors du champ du roman, s'est illustré. Aborder l'immixtion de la catégorie du romanesque dans les intrigues des *Rougon-Macquart* les plus susceptibles de l'écarter dans leur architecture revient à démontrer que la catégorie peut jouer quelquefois un rôle déterminant en rompant la logique de la thématique d'ensemble du roman et en constituant par conséquent une forme d'atténuation, de bémol ou d'intermède qui vient former un contraste face à quelque situation sombre du récit.

La curée de la ville de Paris entamée par Aristide Saccard et ses acolytes forme l'intrigue centrale du récit de *La Curée*. La passion de Saccard pour la richesse et son génie des montages financiers (ces traits dévolus au personnage de Saccard qui apparaissent aussi dans *L'Argent*) peuvent dénoter en plusieurs points une relation de ce dernier avec le romanesque dans la mesure où il contribue à alimenter le récit d'intrigues diverses propres à véhiculer les schèmes du romanesque. Cependant, à côté de cette boulimie foncière qui obsède Saccard, l'obsession de sa femme Renée pour son fils Maxime, l'adultère de ceux-ci, est une intrigue secondaire qui pouvait être placée en première position, et constituer le thème central du roman. Mais, ce n'est pas là le cas. Lorsque Saccard a en effet pris le couple incestueux en faute, l'auteur a substitué au motif du romanesque des passions amoureuses, en le reléguant au second plan, une « démarche naturaliste » qui veut que le mari, Saccard, ne soit obnubilé que par sa passion première. Dans un roman romanesque par exemple, les amours incestueuses de Renée et de Maxime auraient pu avoir réellement une fin plus dramatique dès lors que ces derniers auraient été découverts. Seulement, pour s'expurger des schèmes propres à la catégorie, Zola traite cette situation presque comme ridicule puisqu'il fait en sorte que le père et le fils sortent ensemble, coude à coude, de la chambre de la femme qui prend sur elle toute la responsabilité morale de la faute. Dans un roman romanesque en effet, cette situation aurait pu donner lieu à une scène du genre : 1) Saccard surprend Renée et Maxime dans une situation incestueuse, en tant que mari et père, il les tue tous les deux. 2) Maxime, coupable devant son père, se donne la mort et Renée le suit dans le trépas, par honte et par devoir de réparer l'erreur. On remarque ainsi une différence dans le traitement de l'intrigue par le simple fait que Zola agence son récit en mettant cette intrigue en seconde

place après celle qui mobilise toute l'attention de Saccard et de Paris, à savoir la curée de spéculations et de montages financiers qui préoccupent tous « les hommes respectueux » de la ville.

Cette relation qui unit la mère et le beau-fils et dont nous avons analysé les formes de manifestation dans le romanesque noir est une immixtion de la catégorie, qui est mise dans le récit de *La Curée* afin de conforter la passion capitaliste de Saccard qui fait de la recherche du profit un objectif vital, une ligne de conduite dont il ne doit dévier nullement. On remarque dès lors que la catégorie du romanesque est ici mise en marge de la progression de l'intrigue de *La Curée* puisque cette situation délicate de l'inceste n'influe pas outre mesure, et d'une manière négative, sur le comportement de Saccard et sur ses affaires. Elle lui est au contraire profitable dès lors qu'il réussit à avoir la signature de sa femme sur la propriété dont elle lui refusait le bail jusque-là. La situation romanesque de l'inceste n'est ici utilisée que pour servir de tremplin à l'affirmation de l'intrigue centrale de la curée de Paris, puisque celle-ci domine de son importance toutes les autres instances de l'histoire du récit ; elle les inclut même dans sa bonne marche. C'est à ce même refus du romanesque que fait référence *L'Œuvre* où l'intrigue centrale du récit repose sur l'obsession de Claude à réussir une œuvre artistique, une toile qui le placerait au panthéon des grands artistes, immortels de par leur talent.

Dans *L'Œuvre*, Claude Lantier, cet artiste qui veut rompre les règles de la vieille école en matière de peinture, n'a en effet qu'une seule visée, un seul objectif qui est de réussir une œuvre révolutionnaire, immortelle, qui viendra démontrer que le génie de l'artiste doit parvenir à proposer une réplique exacte de la vie. C'est pour lui une lutte de tous les jours, de toutes les heures, une obsession démentielle qui le fait se priver de nourriture et de sommeil. Et à côté de la femme imaginaire, celle qui doit être dans son œuvre et démontrer la dimension de son art, la femme réelle, sa propre femme, n'est rien du tout. Sa femme n'est en fait qu'un modèle qui doit servir à la réalisation de cette autre femme, celle de la toile. Claude transfère son obsession pour la femme réelle faite d'émotions, de chair et de sang vers une affection qu'il porte à la femme imaginaire, logée dans une toile et faite d'encre et de couleurs, sans émotion aucune ni sentiment. D'abord à la recherche du modèle parfait qui doit poser pour la création de la femme de son œuvre, la seule attente qu'il a de Christine (qui deviendra par ailleurs son épouse) est que celle-ci consente à lui servir de modèle. Christine, qui croit rendre service à un homme qui éprouve réellement pour elle de l'amour, finit par faire don de son corps, de sa nudité pour servir d'inspiration à la création de cette autre, logée

dans l'abstraction et surtout dans l'imaginaire de son créateur puisque Claude ne réussira jamais à la créer parfaitement :

> Vers le milieu de mars, Christine, à une de ses visites, trouva Claude assis devant son tableau, écrasé de chagrin. Il ne l'avait pas même entendue, il restait immobile, les yeux vides et hagards sur l'œuvre inachevée. Dans trois jours expiraient les délais pour l'envoi au Salon.
>
> « Eh bien ? » lui demanda-t-elle doucement, désespérée de son désespoir.
>
> Il tressaillit, il se retourna.
>
> « Eh bien, c'est fichu, je n'exposerai pas cette année… Ah ! moi qui avait tant compté sur ce Salon ! »
>
> Tous deux retournaient dans leur accablement, où s'agitaient de grandes choses confuses. Puis, elle reprit, pensant à voix haute :
>
> « On aurait le temps encore.
>
> – Le temps ? eh non ! il faudrait un miracle. Où voulez-vous que je trouve un modèle, à cette heure ? […]
>
> Il s'interrompit. Les yeux brûlants dont il la regardait disaient clairement : « Ah ! il y a vous, ah ! ce serait le miracle attendu, le triomphe certain, si vous me faisiez ce suprême sacrifice ! Je vous implore, je vous le demande, comme à une amie adorée, la plus belle, la plus chaste[392] ! »

La passion de Claude pour sa femme de toile, son œuvre, est sans commune mesure avec l'attention qu'il devrait porter à sa femme Christine. Celle-ci voyant logiquement en celle-là une rivale certaine. Cette rivalité entre la figure abstraite et la femme légitime pèsera de toute son ambiguïté dans la trame du roman. Elle est d'autant plus incompréhensible que c'est Christine qui a servi de modèle à cette toile[393] ; autrement dit, elle fournit sans le vouloir

[392] *L'Œuvre*, p. 111.

[393] « Elle, toute droite, très blanche, entendait chaque mot ; et ces yeux [de Claude] d'ardente prière exerçaient sur elle une puissance. Sans hâte, elle ôta son chapeau et sa pelisse ; puis, simplement, elle continua du même geste calme, dégrafa le corsage, le retira ainsi que le corset, abattit les jupons, déboutonna les épaulettes de la chemise, qui glissa sur les hanches. Elle n'avait pas prononcé une parole, elle semblait autre part, comme les soirs, où, enfermée dans sa chambre, perdue au fond de quelque rêve, elle se déshabillait machinalement, sans y prêter attention. Pourquoi donc laisser une rivale donner son corps, quand elle avait déjà donné sa face ? Elle voulait être là toute 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 fermés. Saisi, immobile de joie, lui la regarda se dévêtir. Il la retrouvait. La vision rapide, tant de fois évoquée, redevenait vivante. », *Ibid*., p. 112.

les armes nécessaires à sa rivale pour lui prendre son homme. Claude, bien que ressentant une certaine attirance pour Christine, n'éprouve en réalité la pleine mesure de l'attrait de la femme[394] sur lui que lorsqu'il effectue une forme de transfert des traits physiques de celle-ci sur la femme de son tableau, celle qui doit figurer dans son œuvre :

> Jamais la chair de la femme ne l'avait grisé de la sorte, son cœur battait comme devant une nudité religieuse. Il ne s'approchait point, il restait surpris de la transfiguration du visage, dont les mâchoires un peu massives et sensuelles s'étaient noyées sous l'apaisement tendre du front et des joues. Pendant les trois heures, il ne remua pas, elle ne souffla pas, faisant le don de sa pudeur, sans un frisson, sans une gêne. Tous deux sentaient que, s'ils disaient une seule phrase, une grande honte leur viendrait. Seulement, de temps à autre, elle ouvrait ses yeux clairs, les fixait sur un coin vague de l'espace, restait un instant sans qu'il put rien y lire de ses pensées, puis les refermait, retombait dans son néant de beau marbre, avec le sourire mystérieux et figé de la pose[395].

La passion première de Claude demeure la peinture : « Moi, quand il s'agit de cette sacrée peinture, j'égorgerai père et mère »[396]. Il convertit inconsciemment ses pulsions sexuelles, sa libido en une force créatrice dont la jouissance ne peut se manifester que par une reconnaissance de son talent. En est illustrative cette séquence où Claude, pour la première fois, découvre la nudité de Christine. Un homme normalement constitué aurait peut-être la même exclamation que Claude : « Ah ! fichtre ! elle est bigrement bien ! », mais ne l'aurait cependant pas dite avec la même pensée et la même intention qui sous-tendent cette exclamation de l'artiste Claude face à la perfection du modèle nu :

> 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 sous sa nudité pure. Pendant sa fièvre d'insomnie, les boutons des épaulettes de sa chemise avaient dû se détacher, toute la masse gauche glissait, découvrant la gorge. 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. Elle avait passé le bras droit sous sa nuque, sa tête ensommeillée se renversait, sa poitrine confiante

[394] « Son excitation augmentait, c'était sa passion de chaste pour la chair de la femme, un amour fou des nudités désirées et jamais possédées, une impuissance à se satisfaire, à créer de cette chair autant qu'il rêvait d'en étreindre, de ses deux bras éperdus. Ces filles qu'il chassait de son atelier, il les adorait dans son tableau, il les caressait et les violentait, désespéré jusqu'aux larmes de ne pouvoir les faire assez belles, assez vivantes. », *Ibid*., p. 48.
[395] *Ibid*., p. 112.
[396] *Ibid*., p. 19.

> s'offrait, dans une adorable ligne d'abandon ; tandis que ses cheveux noirs, dénoués la vêtaient encore d'un manteau sombre.
>
> « Ah ! fichtre ! elle est bigrement bien[397] ! »

Chez Claude, l'homme-pulsion, l'homme qui est consumé par une force sexuelle qui suscite en lui une infinité de sensations à la vue de la nudité de la femme fait place à l'artiste[398] qui, face à la nudité féminine, adopte une posture neutre, face à l'objet de son étude ; objet dont l'observation des contours et des formes doit déboucher sur la perfection :

> Légèrement, 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 emmanchés. Déjà, il avait oublié la jeune fille, il était dans le ravissement de la neige des seins, éclairant l'ambre délicat des épaules. Une modestie inquiète le rapetissait devant la nature, il serrait les coudes. Il redevenait un petit garçon, très sage, attentif et respectueux[399].

A l'intrigue centrale de *L'Œuvre* (intrigue purement naturaliste dirons-nous) dont la trame repose sur l'éternel recommencement, l'éternelle insatisfaction de Claude à produire une œuvre qui lui survive, se greffe, en arrière-plan, une autre intrigue, celle du ménage Christine/Claude (intrigue romanesque). Ils connaissent en réalité un problème de couple lié à l'éloignement progressif du compagnon d'abord, puis du mari envers la femme. Une rivalité quasi irréaliste existe par conséquent entre la femme qui voit à travers la peinture (et surtout à travers la femme qui est projetée sur cette peinture) l'obstacle au dévouement du mari par rapport à ses devoirs conjugaux et/ou affectifs. En effet, au fur et à mesure que Claude prend conscience de son incapacité à figurer parmi les artistes reconnus, souffrant par conséquent d'une incompréhension certaine de la part de la critique, diminue en lui l'affection due à Christine qui a délaissé une vie paisible[400] pour se consacrer entièrement à son homme. Le

---

[397] *Ibid*., p. 16.

[398] Par extrapolation, on peut rapprocher la posture de Claude face au modèle de la réalité qu'il veut reproduire dans son œuvre de la posture de l'écrivain naturaliste face à la nature. Ce dernier doit en effet laisser ses émotions, jugements et *a priori* de côté afin de saisir la réalité dans son entièreté et la reproduire en toute objectivité dans son art.

[399] *Ibid*., p. 17.

[400] Christine aurait pu certainement hériter de Mme Vanzade, une riche héritière qui l'avait prise sous sa protection. Christine quitte, non sans regret, Mme Vanzade pour rejoindre Claude et vivre avec lui alors que cette première aurait pu lui laisser toute sa fortune. Mais comble d'infortune, la jeune femme apprend la mort de sa protectrice le jour où elle se rend au Mont-de-piété afin d'y vendre quelque habit pour avoir de quoi ramener à la maison :

chapitre IX suffit à nous convaincre de cette lutte perpétuelle que Christine livre avec la peinture dans le cœur de Claude.

Ce chapitre évoque en effet la lutte acharnée que mène Claude afin de réussir son chef d'œuvre, un tableau de huit mètres de long sur cinq mètres de large, peint d'après nature, dans lequel apparaît la capture du pont des Saints-Pères, sous l'activité saisissante et grouillante de ce Paris travailleur. Ce sont ainsi quatre années de dur labeur sans résultat probant pour Claude que l'auteur retrace dans ce chapitre, évoquant par ailleurs l'effritement progressif du couple qu'il forme avec Christine. Christine se rend compte qu'elle est incapable de mettre un terme à cette rivalité qui ne dit pas son nom et qui fait qu'elle n'a toujours pas réussi à substituer à l'amour, au propre comme au figuré, de son homme pour la peinture à l'amour qu'il lui doit en tant qu'épouse. Son mari ne la perçoit en effet que comme modèle ; un modèle de la réalité qu'il calque dans sa réalité à lui, son univers qui du reste ne le satisfait pas toujours. Christine, même si elle consciente que Claude lui a toujours préféré la peinture, n'a jamais pensé que cet art lui volerait son homme. Le constat qu'elle tire de sa condition est sans équivoque et sa position de seconde est une réalité à laquelle elle ne peut se résoudre. Elle devient le modèle de prédilection de Claude qui a fini par chasser l'épouse et la mère[401] pour leur préférer la femme de papier :

> Mais, dès le lendemain, Christine dut se remettre nue, dans l'air glacé, sous la lumière brutale. N'était-ce pas son métier, désormais [de servir de modèle à Claude] ? Comment se refuser, à présent que l'habitude en était prise ? Jamais elle n'aurait causé un chagrin à Claude ; et elle recommençait chaque jour cette défaite de son corps. Lui n'en parlait même

---

« Mme Vanzade est morte. »
Lui [Claude], s'étonna. Ah ! vraiment ! Comment le savait-elle ?
« J'ai rencontré l'ancien valet de chambre… Oh ! un monsieur à cette heure, très gaillard, malgré ses soixante-dix ans. Je ne le connaissais pas, c'es lui qui m'a parlé… Oui elle est morte, il y a six semaines. Ses millions ont passé aux hospices, sauf une rente que les deux vieux serviteurs mangent aujourd'hui en petits-bourgeois. »
Il la regardait, il murmura enfin d'une voix triste :
« Ma pauvre Christine, tu as des regrets, n'est-ce-pas ? Elle t'aurait dotée, elle t'aurait mariée, je te le disais bien jadis. Tu serais peut-être son héritière, et tu ne crèverais pas la faim avec un toqué comme moi. »
Mais elle parut alors s'éveiller. Elle rapprocha violemment sa chaise, elle le saisit d'un bras, s'abandonna contre lui, dans une protestation de tout son être.
« Qu'est ce que tu dis ? Oh ! non, oh ! non… Ce serait une honte, si j'avais songé à son argent. Je te l'avouerais, tu sais que je ne suis pas menteuse ; mais j'ignore moi-même ce que j'ai eu, un bouleversement, une tristesse, ah ! vois-tu, une tristesse à croire que tout allait finir pour moi… C'est le remord sans doute, oui le remord de l'avoir quittée brutalement cette pauvre infirme, cette femme si vieille, qui m'appelait sa fille. J'ai mal agi, ça ne me portera pas chance. Va, ne dis pas non, je le sens bien, que c'est fini pour moi désormais. », *Ibid*., pp. 217-218.

[401] Le couple a en effet un enfant qui, comme la mère, est délaissé par le père et sera délaissé par la mère au profit du père. L'enfant mourra de ce double abandon, de cette démission parentale. Claude ira même jusqu'à s'inspirer de sa dépouille afin de créer une toile, "L'Enfant mort". Ce qui démontre bien évidemment l'aspect névrotique de son obsession artistique.

> plus, de ce corps brûlant et humilié. Sa passion de la chair s'était reportée dans son œuvre, sur les amantes peintes qu'il se donnait. Elles faisaient seules battre son sang, celles dont chaque membre naissait d'un de ses efforts. Là-bas, à la campagne, lors de son grand amour, s'il avait cru tenir le bonheur, en en possédant une enfin, vivante à pleins bras, ce n'était encore que l'éternelle illusion, puisqu'ils étaient restés quand même étrangers ; et il préférait l'illusion de son art, cette poursuite de la beauté jamais atteinte, ce désir fou que rien ne contentait. Ah ! les vouloir toutes, les créer selon son rêve, des gorges de satin, des hanches couleur d'ambre, des ventres douillets de vierges, et ne les aimer que pour les beaux tons, et les sentir qui fuyaient, sans pouvoir les étreindre ! Christine était la réalité, le but que la main atteignait, et Claude en avait eu le dégoût en une saison, lui le soldat de l'incréé, ainsi que Sandoz l'appelait en riant[402].

La sentence est lourde pour Christine. Elle ne peut effectivement pas lutter contre des créatures abstraites et, qui plus est, inspirées de sa nudité de femme, d'épouse et de mère. Face à cette impuissance qu'elle constate, Christine va même jusqu'à tolérer à son mari une aventure extraconjugale, avec Irma Bécot. Pour Christine en effet, son mari peut la tromper avec n'importe quelle femme, du moment que celle-ci est simplement réelle et non une créature abstraite, sans souffle. Son indulgence s'en trouve dès lors comprise :

> Et, du fond de son chagrin, montait une joie inconsciente, l'orgueil qu'on ait pu l'aimer, l'égaiement passionné de le voir capable d'une escapade, l'espoir aussi qu'il lui reviendrait, puisqu'il était allé chez une autre. Elle frissonnait dans l'odeur qu'il rapportait, elle n'avait toujours au cœur qu'une jalousie, cette peinture exécrée, à ce point qu'elle l'aurait plutôt jeté à une femme[403].

Claude pousse sa folle obstination pour son art jusqu'à ressusciter la première toile qu'il a faite de Christine, lorsque cette dernière était encore plus jeune et qu'elle n'avait pas encore enfanté. C'est évidemment le coup de massue pour cette dernière. Claude, à la recherche d'une figure féminine dans son grand tableau, et ayant découvert l'ancienne pose de Christine, veut à nouveau utiliser celle-ci pour modèle :

> Et Christine, immédiatement, dut lui donner une séance de pose, car il était déjà sur son échelle, brûlant de se remettre à son grand tableau. Pendant un mois, il la tint huit heures par jours, nue, les pieds malades d'immobilité, sans pitié pour l'épuisement où il la sentait, de même qu'il se montrait pour une dureté féroce pour sa propre fatigue. […] Enfin, il tomba sur sa femme.

[402] *Ibid*., p. 241-242.
[403] *Ibid*., p. 250.

« Aussi, ma chère, tu n'es plus comme là-bas, quai de Bourbon. Ah ! mais, plus du tout !... C'est très drôle, tu as eu la poitrine mûre de bonne heure. Je me souviens de ma surprise, quand je t'ai vue avec une gorge de vraie femme, tandis que le reste gardait la finesse grêle de l'enfance… Et si souple, et si frais, une éclosion de bouton, un charme de printemps… Certes, oui, tu peux t'en flatter, ton corps a été bigrement bien ! »

Il ne disait pas ces choses pour la blesser, il parlait simplement en observateur, fermant les yeux à demi, causant de son corps comme d'une pièce d'étude qui s'abîmait.

« Le ton est toujours splendide, mais le dessin, non, non, ce n'est plus ça !... Les jambes, très bien encore : c'est ce qui s'en va en dernier, chez la femme. Seulement, le ventre et les seins, dame ! ça se gâte. Ainsi, regarde-toi dans la glace : il y a là, près des aisselles, des poches qui se gonflent, et ça n'a rien de beau. Va, tu peux chercher sur son corps, à elle, ces poches n'y sont pas. »

D'un regard tendre, il désignait la figure couchée ; et il conclut : « Ce n'est point ta faute, mais c'est évidemment ça qui me fiche dedans… Ah ! pas de chance ! »

Elle écoutait, elle chancelait, dans son chagrin. Ces heures de pose, dont elle avait déjà tant souffert, tournaient maintenant à un supplice intolérable. Quelle était donc cette nouvelle invention, de l'accabler avec sa jeunesse, de souffler sur sa jalousie, en lui donnant le regret empoisonné de sa beauté disparue ? Voilà qu'elle devenait sa propre rivale, qu'elle ne pouvait plus regarder son ancienne image, sans être mordue au cœur d'une envie mauvaise ! […] Alors, à chaque séance, Christine se sentit vieillir[404].

L'intrigue principale de *L'Œuvre*, celle relative précisément à l'impuissance de Claude à se satisfaire de sa création, est certes le nœud du récit. Cependant, et même si la relation de Claude avec son art peut épouser plusieurs contours liés à la manifestation de la catégorie du romanesque (peinture à l'extrême de son envie de bien faire ou de sa déchéance morale ou physique, répétition de ses sautes d'humeur liée à son incapacité manifeste de réaliser une œuvre reconnue, dégradation de son état psychologique qui s'aggrave progressivement, ce qui le conduit au suicide…), il n'en demeure pas moins apparent aussi que la trajectoire évolutive du personnage de Christine, de sa rencontre[405] avec Claude jusqu'à la mort de celui-ci, sans

[404] *Ibid*., pp. 251-253.

[405] Rencontre qui, du reste, connote un ensemble d'éléments propres au topique romanesque. Le chapitre I s'ouvre en effet sous une averse, « Quand l'orage éclata » qui fait que Claude qui « s'était oublié à rôder dans les Halles » se décide à regagner son atelier où il fait la rencontre imprévue de Christine, gagnée par cet orage : « sa surprise fut extrême, il eut un tressaillement en rencontrant dans l'encoignure, collé contre le bois, un corps vivant. […] il aperçut une grande jeune fille vêtue de noir, et déjà trempée qui grelottait de peur », *Ibid*., p. 9.

compter son rôle de mère (presque infanticide) en passant par son rôle de modèle pour Claude, peut suffire à démontrer une large manifestation du romanesque dans ce roman. Toutefois, ce romanesque de *L'Œuvre* rejoindrait certainement la sous-catégorie du romanesque noir. En effet, la description de l'intériorité affective de Christine, son questionnement stérile sur le comportement de son homme sont autant d'éléments qui font ressortir le génie de la composition dans l'intrigue zolienne. Si le roman essaie de traduire dans le récit les données théoriques relatives par exemple à la notion d'hérédité[406] en faisant du personnage de Claude la parfaite illustration de la manifestation de cette caractéristique génétique dans *L'Œuvre*, d'un autre côté, la situation de Christine, mise à part, suffit à elle seule à ouvrir un large éventail de thèmes littéraires. A côté du drame héréditaire de Claude, Christine vit aussi son drame, non pas que sa vie soit liée à celle de cet homme, mais parce qu'elle a conscience d'avoir dévié dangereusement du chemin d'une existence paisible, calme et sûrement de riche héritière. Elle aurait pu rester chez Mme Vanzade, vivre chez cette dernière une vie tranquille, sans passion exagérée, à l'abri de tout besoin, une vie de jeune fille bien éduquée. Cependant une envie de risquer l'aventure, d'aller à l'abordage du romanesque, lui faisait tenir en horreur son existence quotidienne :

> Jamais elle n'avait tant souffert de cette maison pieuse, de ce caveau, sans air et sans jour, où elle se mourait d'ennui. Ses étourdissements l'avaient reprise, le manque d'exercice faisait battre le sang à ses tempes. Elle lui avoua qu'elle s'était évanouie, un soir, dans sa chambre, comme tout d'un coup étranglée par une main de plomb[407].

Seulement, ce genre de vie, chez Mme Vanzade, ne connaît pas d'aventures, d'excursions romanesques. Et ce n'est pas un hasard que Claude et Christine, après s'être réunis, éprouvent le besoin du large, du grand air en quittant Paris et ses agglomérations pour Bennecourt et ses forêts, son espace où le nombre de personnes est réduit comparé en cela à Paris. Cette délocalisation du couple que l'auteur isole dans la campagne, presque à l'abri de toute influence venue de l'extérieur, comme il l'avait fait du reste d'Albine et de Serge, est une manifestation d'un topique du romanesque. Le couple connaîtra dans cet environnement

---

Les impressions premières des deux personnages sont aussi illustratives de leurs comportements futurs : « Lui, qu'une gêne gagnait à présent l'avait examinée d'un regard oblique. Elle ne devait pas être trop mal, et jeune à coup sûr, vingt ans au plus. », (p. 13) ; « Elle aussi l'examinait, sans le regarder en face, et ce garçon maigre, aux articulations noueuses, à la forte tête barbue, redoublait sa peur, comme s'il était sorti d'un conte de brigands, avec son chapeau de feutre et son vieux paletot marron, verdi par les pluies. », (p. 13).

[406] Il faut rappeler que Claude est le fils de Gervaise, personnage central de *L'Assommoir*, qui sombre dans une déchéance totale à cause de l'alcoolisme principalement. Chez Claude, cet alcoolisme de la mère se traduit par une névrose qui fait de lui un génie de la peinture mais qui éprouve une éternelle obsession du travail bien fait. Idéal qu'il ne pourra atteindre.

[407] *Ibid*., p. 142.

champêtre, ce coin reculé, loin de Paris, quelques moments de bonheur qui correspondent à une phase où Claude met de côté ses préoccupations d'artiste pour n'être qu'un homme simple, amoureux :

> Aujourd'hui, Christine seule existait. C'était elle qui l'enveloppait de cette haleine de flamme, où s'évanouissaient ses volontés d'artiste. Depuis le baiser ardent, irréfléchi, qu'elle lui avait posé aux lèvres la première, une femme était née de la jeune fille, l'amante qui se débattait chez la vierge, qui gonflait sa bouche et l'avançait, dans la carrure du menton. Elle se révélait ce qu'elle devait être, malgré sa longue honnêteté : une chair de passion, une de ces chairs sensuelles, si troublantes quand elles se dégagent de la pudeur où elles dorment. D'un coup et sans maître, elle savait l'amour, elle y apportait l'emportement de son innocence ; et elle, ignorante jusque-là, lui presque neuf encore, faisant ensemble les découvertes de la volupté, s'exaltaient dans le ravissement de cette initiation commune. Il s'accusait de son ancien mépris : fallait-il être sot de dédaigner en enfant des félicités qu'on n'avait pas vécues ! désormais toute sa tendresse de la chair de la femme, cette tendresse dont il épuisait autrefois le désir dans ses œuvres, ne le brûlait plus que pour ce corps vivant, souple et tiède, qui était son bien. Il avait cru aimer les jours frisant sur les gorges de soie, les beaux tons d'ambre pâle qui dorent la rondeur des hanches, le modelé douillet des ventres purs. Quelle illusion de rêveur ! A cette heure seulement, il le tenait à pleins bras, ce triomphe de posséder son rêve, toujours fuyant jadis sous sa main impuissante de peintre. […] Et elle, ayant tué la peinture, heureuse d'être sans rivale, prolongeait les noces[408].

Mais là, c'était à Bennecourt loin de Paris dans une atmosphère champêtre, une vie à l'état de nature, une forme d'interlude pastoral dans *L'Œuvre*, loin de ce Paris hostile aux émanations artistiques de Claude. On voit bien ici que la catégorie du romanesque s'immisce nécessairement dans la thématique phare de *L'Œuvre* qui est dominée par cette affirmation de Claude à vouloir révolutionner la peinture par l'introduction du vrai, par son enragement de modernité comme disait de lui Sandoz. On voit ici bien une visée plus qu'idéologique de l'auteur qui donne un coup de pouce aux peintres dits impressionnistes de l'époque et parmi lesquels il comptait des amis dont Paul Cézanne, notamment, dont on dit qu'il a servi de modèle au personnage principal Claude. C'est aussi la lutte du roman naturaliste qui est implicitement mise en perspective. Zola n'a-t-il par ailleurs pas loué le vrai dans le roman, la modernité par les approches scientifiques insérées d'abord dans la conception et ensuite dans la réalisation de l'œuvre. Néanmoins, le lecteur ne saurait se contenter d'un roman fait seulement dans le dessein de défendre la peinture, écrit pour prendre position, clairement ou

[408] *Ibid*., pp. 145-146.

pas, dans les divergences de styles ou de visions des artistes. Dès cet instant, utiliser le romanesque peut tenir en haleine le lecteur. Et par extension, le roman naturaliste ne saurait non plus se limiter exclusivement à la relation unique et exclusive de la vérité, une part de romanesque ne saurait altérer sa dimension recherchée. Car, ainsi que le rappelle fort à propos Sandoz dans *L'Œuvre* et lors de l'enterrement de Claude qui a fini par se suicider face à son impuissance de créer son œuvre :

> Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés 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'odeur[409].

Voilà qui a le mérite d'être clair quant à la place et au rôle du romanesque, entendu ici comme influence des auteurs romantiques, dans la poétique de Zola. Cependant, si nous changeons un peu d'approche, il arrive que l'intrigue zolienne s'appuie essentiellement sur le romanesque, mais qu'elle procède à l'inverse à une forme d'exploitation de la catégorie du romanesque afin de mieux faire ressortir les principes directeurs du naturalisme.

II.II.1.2. Le romanesque, vecteur du Naturalisme

La catégorie du romanesque peut également être utilisée à dessein par l'auteur afin de mieux asseoir les principes fondamentaux de sa poétique. Certains romans des *Rougon-Macquart* illustrent cette remarque. C'est à travers la formation de leurs différentes intrigues que nous allons essayer de comprendre la manifestation du romanesque utilisé pour illustrer et justifier le Naturalisme dans quelques-uns des traits définitoires qu'il a établis.

Le Rêve, nous l'avons noté, présente une histoire qui englobe en son sein plusieurs caractéristiques propres à la sous-catégorie du romanesque blanc. Les personnages sont limités au strict minimum, et le cadre dans lequel le récit est localisé, Beaumont-l'Eglise, est isolé de toute influence négative, reflétant, dans le comportement des personnages et en accord avec le postulat naturaliste du déterminisme du milieu, une attitude conforme de ceux-ci avec leur environnement. En outre, tous les faits et gestes d'Angélique-Marie sont inspirés de ses lectures de "*La Légende dorée*" et de la vie des saints que ce récit hagiographique rapporte. Par conséquent, l'histoire du récit prend appui sur un fort ancrage dans le merveilleux hagiographique de la vie des illustres saintes comme Sainte Agnès qui inspirent

[409] *Ibid*., pp. 355-356.

et qui dictent sa conduite au personnage principal Angélique. Cependant, comme le relève Jean-Louis Cabanès[410], Angélique oppose une réticence, une forme de recul face à toutes ces histoires merveilleuses qu'elle lit. Ou du moins, pour se distancier du merveilleux et inscrire son récit dans le cadre de la fiction romanesque, Zola procède à une transformation de l'imagerie hagiographique qu'il adapte en motif romanesque afin de tuer le merveilleux dans son récit :

> La désymbolisation est en quelque sorte l'acte premier d'une mise en fiction. Si Angélique lit la *Légende dorée* comme on lit un roman, Zola prend appui sur cette lecture réductrice pour greffer une intrigue amoureuse sur le matériau symbolique qui lui est offert par la compilation de Jacques de Voragine. Les analogies entre l'amour sacré et l'amour profane, l'image des noces mystiques d'Agnès avec le Christ, celles de Cécile avec un ange sont rabattues sur une aventure terrestre, sur un amour charnel qui, au rebours des récits merveilleux, ne s'actualisera pas sous la forme d'un mariage fécond et heureux[411].

A défaut de s'engager dans une adaptation totalement fidèle de la vie des saints et des récits miraculeux qui en constituent les références, Zola procède à une réécriture où il humanise les traits de caractère attribués aux personnages du récit hagiographique. C'est ainsi que, dans son œuvre, le sacré se fait profane avec le caractère sexué des cheveux et des pieds d'Angélique qui connotent, par exemple, un attrait lié au désir comme le remarque Jean-Louis Cabanès. Toutefois, le refus de *happy end* qui ponctue les amours dans les *Rougon-Macquart* autorise Zola à procéder contre toute attente, dans le récit, à la mort d'Angélique, après que cette dernière est délivrée mystérieusement par une volonté de la ressusciter de Monseigneur, le père de Félicien. Cette volonté de l'auteur rompt la logique d'ensemble du récit et constitue une entorse à la dynamique globale de l'intrigue du roman *Le Rêve*. La résurrection miraculeuse d'Angélique que n'autorise aucune théorie naturaliste, puisqu'elle relève du surnaturel, est, de fait, atténuée par la mort surprenante, soudaine de ce personnage. C'est en effet une démarche de l'auteur qui lui fait rejoindre son intention première du roman naturaliste, roman qui se refuse toute irruption dans le merveilleux, même si *Le Rêve* constitue à cet égard une exception délibérée :

> Zola ne se contente donc pas de donner à *La Légende dorée* l'aura d'un conte merveilleux, il ne se limite pas non plus à y retrouver les schèmes des romans familiaux et sentimentaux ou, si l'on préfère, des romans romanesques. Il invente des images pour dire la gestuelle

[410] « Rêver La Légende dorée » in *Les Cahiers naturalistes*, n° 76, 2002.
[411] *Ibid*., pp. 39-40.

> silencieuse du désir. Il crée sa propre imagerie en la greffant sur les images véhiculées par *La Légende*. C'est alors la transformer sous une forme autre que celle d'un conte. La réécriture que le romancier en propose semble ainsi jouer délibérément de plusieurs formes, de plusieurs tonalités, se plaire à leur interférence, tout en les soumettant en fin de compte à la logique, déceptive, dans la deuxième moitié du siècle, du réalisme romanesque. C'est lui qui triomphe non seulement dans le langage du désir (quelle que soit son obliquité) mais encore dans le finale du roman, dont l'invraisemblance calculée prend en quelque sorte une valeur polémique contre un merveilleux que le romancier exalte formellement mais dont il suggère qu'il est indissociable d'une idéologie anachronique et mortifère[412].

L'usage que Zola fait de la catégorie du romanesque est ainsi totalement annihilé par cette mort de l'héroïne du roman. Cette mort n'est pas en soi une réplique des morts romantiques utilisées pour ajouter de la mélancolie à l'histoire d'amour présentée, mais est une mort dont le dessein est de soulever des préoccupations, naturalistes dirons-nous, d'ordre existentiel qui posent les « grandes interrogations zoliennes » de la lutte continuelle entre l'homme et ses désirs, entre les instincts et la raison, entre l'homme à l'état de nature et son acquis culturel, représenté par l'éducation dans le cas d'Angélique :

> Ainsi, à travers les hésitations de l'Ebauche, sous l'histoire de la petite orpheline pauvre qui lit *La Légende dorée*, qui rêve d'amour fou, concrétise ce rêve mais meurt sans avoir eu sa « nuit de noce », sous celle, aussi, de tous les autres personnages, courent les grandes interrogations zoliennes : comment concilier le rêve d'absolu, de pureté, et la vie, la chair, le désir, comment abolir les limites humaines, triompher de la nature et, tout particulièrement, de l'émiettement de la mort, hantise zolienne par excellence[413].

On voit ici que Zola utilise la catégorie du romanesque dans *Le Rêve*, mais qu'il en limite en retour la portée dans le souci d'être conforme à sa poétique du roman naturaliste, avec ses interrogations. La mort d'Angélique recentre l'intrigue du roman dans l'architecture d'ensemble des *Rougon-Macquart*. Et, à ne pas s'y tromper, l'intrigue même du *Rêve* dénote, selon certains critiques, une immersion de l'auteur dans les schèmes typiques de ses écrits, plus profonde que dans *L'Assommoir* ou dans *La Terre*. C'est du moins le constat de Jules Lemaître qui n'a pas échappé à l'analyse de Colette Becker :

> Lisez *Le Rêve*, et vous verrez que ce conte ingénu sue l'impureté et que cette histoire irréelle est écrite dans le même style opaque et puissamment matériel et avec les mêmes procédés de

[412] *Ibid*., p. 46.
[413] Colette Becker, « Le rêve d'Angélique » in *Les Cahiers naturalistes*, n° 76, 2002, pp. 22-23.

composition et de développement que *La Terre* ou *L'Assommoir*. L'effet est ahurissant. (Jules Lemaitre, *La Revue Bleue* du 27 octobre 1888[414]).

Dans sa composition, *Le Rêve* renferme une densité égalable aux différentes œuvres des *Rougon-Macquart*. Nous avons noté qu'il structure une assise romanesque dans l'intrigue qui est toutefois conduite pour servir, en fin de compte, le naturalisme. Cependant, *Le Rêve* n'a pas ce seul propos de réaffirmer les fondements idéologiques de l'école littéraire d'Emile Zola. *Le Docteur Pascal*, quoi de plus normal serions-nous tenté de remarquer, s'insère aussi dans ces romans de la fresque des *Rougon-Macquart* qui se servent de la catégorie du romanesque afin de mieux rappeler les fondements du Naturalisme, de les résumer pour être plus précis.

L'intrigue du *Docteur Pascal* voit les deux personnages centraux, Pascal et sa nièce Clotilde, plongés dans une histoire d'amour, une romance improbable aux allures d'inceste qui, ignorée à ses débuts, se verra confirmée, consommée et matérialisée par l'irruption d'un dernier démembrement de la famille des Rougon[415]. *Le Docteur Pascal*, dernier roman des *Rougon-Macquart*, qui constitue donc une revue générale des dix-neuf volumes qui l'ont précédé, concentre logiquement une phase récapitulative de l'histoire naturelle et sociale de la fratrie. Aussi, afin d'illustrer les différentes étapes évolutives du cycle, l'auteur ne prend-t-il pas simplement appui sur une intrigue romanesque qui se concentre autour de l'oncle et de la nièce et dont la finalité est de cerner les différentes thématiques de sa poétique du roman naturaliste. Le couple Clotilde/Pascal, en plus de présenter la bizarrerie d'une consanguinité évidente, se signale aussi par un écart d'âge considérable. Trente-cinq années de différence marquent en effet l'attirance que les deux personnages éprouvent l'un envers l'autre. Leur idylle, en sus de pouvoir intégrer parfaitement l'horizon d'attente d'un lectorat avide d'histoires du genre « l'amour ne connaît pas la différence des âges, il ne connaît que la force des sentiments », présente aussi un large éventail qui rejoint les topiques des romances idylliques. La prohibition de l'inceste ajoutée à l'écart d'âge suffisent à constituer les éléments centraux d'un roman romanesque aux allures sombres, proche de l'ethos spécifique à la sous-catégorie du romanesque noir, puisque nous noterons que Pascal décédera avant d'avoir vu son enfant et que tout le travail qu'il avait documenté sur sa famille sera détruit, brûlé par sa mère Félicité Puech.

---

[414] *Ibid*.

[415] Clotilde est en effet la fille d'Aristide Rougon dit Saccard, lui-même frère de Pascal Rougon. Ils ont pour parents Pierre Rougon, le fils légitime d'Adélaïde Fouque, et Félicité Puech, personnages centraux de *La Fortune des Rougon* et de *La Conquête de Plassans*.

Cependant, afin de donner une base à son intrigue, Zola va jusqu'à convoquer des références bibliques qui atténuent le caractère fautif, déplacé des amours naissantes de Clotilde et de Pascal. Pascal l'athée, qui ne croit qu'à sa science, va, pour se donner une bonne conscience morale, jusqu'à convoquer les références bibliques des amours marquées par un écart d'âge considérable :

> Dans une Bible du XVe siècle qu'il possédait, ornée de naïves gravures sur bois, une image surtout l'intéressait, le vieux roi David rentrant dans sa chambre, la main posée sur l'épaule nue d'Abisaïg, la jeune Sunamite. Et il lisait le texte, sur la page voisine : « Le roi David, étant vieux, ne pouvait se réchauffer, quoiqu'on le couvrît beaucoup. Ses serviteurs lui dirent donc : « Nous cherchons une jeune fille vierge pour le roi notre seigneur, afin qu'elle se tienne en présence du roi, qu'elle puisse l'amuser, et que dormant près de lui, elle réchauffe le roi notre seigneur. » Ils cherchèrent donc dans toutes les terres d'Israël une fille qui fût jeune et belle ; ils trouvèrent Abisaïg, Sunamite, et l'amenèrent au roi ; c'était une jeune fille d'une grande beauté ; elle dormait auprès du roi, et elle le servait… » Ce frisson du vieux roi, n'était-ce pas celui qui le glaçait maintenant, dès qu'il se couchait seul, sous le plafond morne de sa chambre ? Et la fille des routes, la pèlerine d'amour que son rêve lui amenait, n'était-elle pas l'Abisaïg dévotieuse et docile, la sujette passionnée se donnant toute à son maître, pour son unique bien ? […] Puis à feuilleter parfois l'antique Bible, d'autres gravures défilaient, son imagination s'égarait au milieu de ce monde évanoui des patriarches et des rois. Quelle foi en la longévité de l'homme, en sa force créatrice, en sa toute-puissance sur la femme, ces extraordinaires histoires d'hommes de cent ans fécondant encore leurs épouses, recevant leurs servantes dans leur lit, accueillant les jeunes veuves et les vierges qui passent ! C'étaient Abraham centenaire, père d'Ismaël et d'Isaac, époux de sa sœur Sara, maître obéi de sa servante Agar. C'était la délicieuse idylle de Ruth et de Booz, la jeune veuve arrivant au pays de Bethléem, pendant la moisson des orges, venant se coucher, par une nuit tiède, aux pieds du maître, qui comprend le droit qu'elle réclame, et l'épouse, comme son parent par alliance, selon la loi. 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 entrait dans sa triste chambre qu'elle éclairait et qu'elle embaumait, ouvrait ses bras nus, ses flancs nus, toute sa nudité divine, pour lui faire le don de sa royale jeunesse[416].

[416] *Le Docteur Pascal*, pp. 143-144.

Pascal, forcé de rester au lit après une crise de fatigue, un surmenage intellectuel pour être plus précis, et surtout face à une trouble inquiétude de ses sentiments à l'endroit de sa nièce, éprouve l'impérieux besoin de trouver son Abisaïg à lui, cette jeune personne qui va lui donner une nouvelle vie ; une vie autre que celle qu'il a consacrée à l'étude de la dégénérescence des structures de sa famille. Le docteur a en effet dépensé toute son énergie à étudier les tares issues des gênes de ses parents et grands-parents. Par son analyse, tous les Rougon-Macquart trouvent une explication à leur force et à leur faiblesse. Il semble dater l'origine génétique des pathologies de la famille de la névrose de Tante Dide. A partir d'elle, l'aïeule fautive, tout se transforme, sur sa descendance ou bien en force créatrice ou bien en une pulsion démoniaque. D'où ce trouble intérieur qui lui fait évoquer une série d'interrogations sur sa condition de Rougon-Macquart :

> « Est-ce toi ?... Est-ce toi ?... Est-ce toi ?… O vieille mère, notre mère à tous [Tante Dide], est-ce toi qui dois me donner ta folie ?... Est-ce toi, l'oncle alcoolique [Antoine Macquart], le vieux bandit d'oncle, dont je vais payer l'ivrognerie invétérée ?... Est-ce toi le neveu ataxique [Maxime Rougon], ou toi, le neveu mystique [Serge Mouret], ou toi encore, la nièce idiote [Désiré Mouret], qui m'apportez la vérité, en me montrant une des formes de la lésion dont je souffre ?... Est-ce toi plutôt le petit-cousin qui s'est pendu [Claude Lantier], ou toi le petit-cousin qui a tué [Jacques Lantier], ou toi, la petite cousine qui est morte de pourriture [Nana], dont les fins tragiques m'annoncent la mienne, la déchéance au fond d'un cabanon, l'abominable décomposition de l'être ? »
>
> Et le galop continuait, ils [les Rougon-Macquart] se dressaient tous, ils passaient tous d'un train de tempête. Les dossiers s'animaient, s'incarnaient, se bousculaient en un piétinement d'humanité souffrante.
>
> «Ah ! qui me dira, qui me dira, qui me dira ?... Est-ce celui-ci qui est mort fou [François Mouret] ? celle-ci qui a été emportée par la phtisie [Marthe Rougon], celui-ci que la paralysie a étouffé [Pierre Rougon] ? celle-ci que sa misère physiologique a tuée toute jeune [Jeanne Grandjean] ?… Chez lequel est le poison dont je vais mourir ? Quel est-il, hystérie, alcoolisme, tuberculose, scrofule ? Et que va-t-il faire de moi, un épileptique, un ataxique ou un fou ?... Un fou ! qui est-ce qui a dit un fou ? Ils le disent tous, un fou, un fou, un fou[417] ! »

L'intrigue première du *Docteur Pascal* reposerait normalement sur ces interrogations qui interpellent logiquement l'homme de science puisqu'elles le touchent au plus profond de son être, dans son ascendance génétique. Cependant, l'auteur en déplace la teneur et la portée

[417] *Ibid*., p. 129. Nous notons.

en y greffant l'histoire romantique évoquée plus haut avec les considérations que nous avons mises au jour. Car, véritablement, cette romance de l'oncle et de la nièce tient une place importante dans le récit et, en vérité, elle constitue l'intrigue première du récit. Toutefois, l'on est amené à croire que cette intrigue sentimentale n'est en réalité mise en place que pour justifier la place et le rôle des théories premières des *Rougon-Macquart* dans la structure d'ensemble de la fresque romanesque. De fait, et en dehors de toutes les situations qui sont mises en jeu[418] pour éloigner le récit de la relation des causes de mort, de folie ou de maladie des différents membres de la famille, l'on revient inévitablement à une résurgence de tares héréditaires de celle-ci. La notion d'hérédité, et tout le corollaire qui lui est attaché (innéité, atavisme) sont certes les grandes bases des études scientifiques de Pascal mais elles fournissent aussi la pierre angulaire de la théorie zolienne. Et sous les analyses de Pascal, ressortent les notions essentielles qui ont pu interpeller l'auteur dans son odyssée romanesque :

> Problème ardu, et dont il [le docteur Pascal] remaniait la solution depuis des années. Il était parti du principe d'invention et du principe d'imitation, l'hérédité ou reproduction des êtres sous l'empire du semblable, l'innéité ou reproduction des êtres sous l'empire du divers. Pour l'hérédité, il n'avait admis que quatre cas : l'hérédité directe, représentation du père et de la mère dans la nature physique et morale de l'enfant ; l'hérédité indirecte, représentation des collatéraux, oncles et tantes, cousins et cousines ; l'hérédité en retour, représentation des ascendants, à une ou plusieurs générations de distance ; enfin, l'hérédité d'influence, représentation des conjoints antérieurs, par exemple du premier mâle qui a comme imprégné la femelle pour sa conception future, même lorsqu'il n'en est plus l'auteur. Quant à l'innéité, elle était l'être nouveau, ou qui paraît tel, et chez qui se confondent les caractères physiques et moraux des parents, sans que rien d'eux semble s'y retrouver. Et, dès lors, reprenant les deux termes, l'hérédité, l'innéité, il les avait subdivisés à leur tour, partageant l'hérédité en deux cas, l'élection du père ou de la mère chez l'enfant, le choix, la prédominance individuelle, ou bien le mélange de l'un ou de l'autre, et un mélange qui pouvait affecter trois formes, soit par soudure, soit par dissémination, soit par fusion, en allant de l'état le

[418] Parmi ces situations où les personnages qui refusent que le passé des Rougon-Macquart puisse être éclairé dans le récit figure la présence dans l'histoire du récit de Félicité Puech, épouse de Pierre Rougon et mère de Pascal. Félicité est en effet un témoin privilégié de toute l'histoire de la famille et l'on se rappelle son implication dans *La Fortune des Rougon* et dans *La Conquête de Plassans* dans l'établissement de sa famille parmi la bourgeoisie de Plassans. *A contrario,* et comme pour lui porter une réplique de cet étouffement du passé, resurgit dans *Le Docteur Pascal*, la présence de l'oncle Antoine Macquart, lui aussi, témoin privilégié du passé et qui manifeste son antagonisme personnel avec Félicité, faisant en effet tout le contraire de ce que fait celle-ci dans la mission qui lui a été déléguée. Et comme pour marquer sa suprématie dans la lutte qui les oppose dans la fresque romanesque, Félicité contribue volontairement à la mort par « combustion spontanée », due à un excès d'alcool dans le corps, de l'oncle Antoine. Cf. chapitre IX du *Docteur Pascal*.

> moins bon au plus parfait ; tandis que, pour l'innéité, il n'y avait qu'un cas possible, la combinaison, cette combinaison chimique qui fait que deux corps mis en présence peuvent constituer un nouveau corps totalement différent de ceux dont il est le produit. C'était le résumé d'un amas considérable d'observations, non seulement en anthropologie, mais encore en zoologie, en pomologie et en horticulture[419].

Zola, par l'entremise du docteur Pascal, donne ici les éléments centraux de sa théorie de l'hérédité qu'il a appliqués aux *Rougon-Macquart* et qui, en réalité, sont calquées sur le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du docteur Prosper Lucas. L'intertexte scientifique, dans les *Rougon-Macquart*, s'en trouve légitimé davantage. Cependant, afin de constituer un prétexte à son énumération des différentes théories qui ont favorisé la fabrique des *Rougon-Macquart*, l'auteur moule l'intrigue du docteur Pascal dans cette passion amoureuse entre le personnage délégataire des fondements de sa théorie romanesque et Clotilde, sa nièce. Il pare leur idylle de tous les topiques propres aux amours passionnées : promenades idylliques, désir d'enfanter, de ne faire qu'un, de se confondre dans les moments d'extase… En est illustratif cet extrait de la scène romanesque à proprement parler et qui vient ponctuer le processus d'attirance qui lie l'oncle à sa nièce :

> La nuit s'était complètement faite, et ils n'avaient pas allumé de lampe, heureux de se mettre au lit tout de suite. Mais les fenêtres restaient grandes ouvertes sur le vaste ciel d'été, le vent du soir entrait, brûlant encore, chargé d'une lointaine odeur de lavande. A l'horizon, la lune venait de se lever, si pleine et si large, que toute la chambre était baignée d'une lumière d'argent, et qu'ils se voyaient, comme à une clarté de rêve, infiniment éclatante et douce.
>
> Alors, les bras nus, le cou nu, la gorge nue, elle acheva magnifiquement le festin qu'elle lui donnait, elle lui fit le royal cadeau de son corps. La nuit précédente, ils avaient eu leur premier frisson d'inquiétude, une épouvante d'instinct, à l'approche du malheur menaçant. Et, maintenant, le reste du monde semblait une fois encore oublié, c'était comme une nuit suprême de béatitude, que leur accordait la bonne nature, dans l'aveuglement de ce qui n'était pas leur passion.
>
> Elle avait ouvert les bras, elle se livrait, se donnait toute. […]
>
> Il la tenait d'une étreinte ravie, il murmura :
>
> « Oh ! oui, belle ! la plus belle et la plus désirée !... tous ces pauvres bijoux dont je t'ai parée, l'or, les pierreries, ne valent pas le plus petit coin de satin de ta peau. […]

[419] *Le Docteur Pascal*, p. 39.

> Il était pris d'un grand tremblement, ses yeux mouillaient, à la sentir sienne à ce point, et si adorable, et si précieuse. […]
>
> Et elle se donnait davantage, elle se donnait jusqu'au sang de ses veines.
>
> « Prends-moi donc, maître, pour que je disparaisse et que je m'anéantisse en toi… Prends ma jeunesse, prends-la toute en un coup, dans un seul baiser, et bois-la toute d'un trait, épuise-la, qu'il en reste seulement un peu de miel à tes lèvres. Tu me rendras si heureuse, c'est moi encore qui te serai reconnaissante[420]... ».

Un cadre spatio-temporel idéal, le soir de claire lune dans une « chambre baignée de lumière d'argent », marque le pic des amours de Clotilde et de Pascal. Il reproduit un schéma d'images qui peuvent facilement intégrer le champ d'expression du romanesque avec cet empressement dans l'expression des sentiments et cette forme d'exagération dans leur description. Pascal, qui semble renaître dans cette liaison qui a les allures d'une cure de jouvence pour lui, s'immortalise par une fécondité tardive qui est confirmée par la naissance de son enfant dont il ne verra hélas pas la venue au monde. Lui qui pensait s'auto-exclure des tares génétiques des siens[421], consolide finalement l'héritage familial par l'enfantement de Clotilde avec la naissance d'une nouvelle ramification issue de l'arbre. Le questionnement de Pascal ne peut évidemment pas anticiper sur les traits de caractère de l'enfant qui naîtra. Et, c'est dans l'agonie que le docteur prend conscience de son incapacité :

> Là, un moment, il souffla, ses paupières se fermèrent. Bientôt, il les rouvrit, tandis que ses mains tâtonnantes cherchaient le travail. Elles rencontrèrent l'arbre généalogique, au milieu d'autres notes éparses. L'avant-veille encore, il y avait rectifié des dates. Et il le reconnut, l'attira, l'étala.
>
> « Maître, maître ! vous vous tuez ! » répétait Ramond frémissant, bouleversé de pitié et d'admiration.
>
> Pascal n'écoutait pas, n'entendait pas. 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. Le nom de Maxime l'arrêta, il écrivit : « Meurt ataxique, en 1873 », dans la certitude que son neveu ne passerait pas l'année. Ensuite, à côté, le nom de Clotilde le frappa, et il compléta aussi la note, il mit : « A,

[420] *Ibid*., pp. 225-227.

[421] Dans le tableau généalogique des Rougon-Macquart de 1869 remis à Albert Lacroix et publié en 1885 dans le *Dictionnaire universel illustré de la France contemporaine* de Jules Lermina, l'on trace le portrait de Pascal sous ces lignes : « Pascal Rougon, né en 1813, 38 ans en 1851 (loi innéité, aucune ressemblance avec ses parents). Médecin. En dehors complètement des siens. L'homme digne et équilibré de l'œuvre ».

> 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 raffermit, 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. Ses doigts ne pouvaient plus tenir le crayon. Pourtant, 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[422] ? ».

Le roman soulève les préoccupations scientifiques de Pascal, son appartenance et son ancrage dans les Rougon-Macquart, sans toutefois apporter une réponse à celles-ci. Il traduit les interrogations de l'époque, liées ici surtout à l'hérédité, qui trouveront quelques esquisses de réponses, sans pour autant être totalement satisfaisantes comme l'est du reste le mystère qui entoure la naissance de l'enfant à venir. Zola fait défaut dans sa systématisation des traits héréditaires de ses personnages. Il combine leurs attributs génétiques d'une manière arithmétique, additionnant ou soustrayant chez quelque personnage les faiblesses des parents ou transformant chez quelque autre la névrose de l'aïeule fautive en maladie irrémédiable. D'ailleurs, son intelligence compositionnelle dans le destin croisé des membres de la famille ressort au chapitre IX du *Docteur Pascal* lorsqu'il fait mourir coup sur coup trois générations de la fratrie. D'abord l'oncle Antoine Macquart qui se consume avec son sang empoisonné d'alcool, ensuite Charles, le fils de Maxime, qui se vide du sang gâté hérité de son père et enfin la source même des tragédies de la famille, la tante Dide qui meurt d'une « congestion cérébrale ». Et comme un signe expiatoire, Tante Dide assiste impuissamment à l'agonie de son petit-fils qui se vide, devant elle, de son sang comme pour lui dire d'une manière symbolique que ce sang est la source de tous leurs malheurs et qu'elle en est la cause :

> Et ce fut une agonie lente et très douce, dont le spectacle dura encore de longues minutes. Charles, comme rendormi, silencieux à présent, achevait de perdre le sang de ses veines, qui se vidaient sans fin, à petit bruit. Sa blancheur de lis augmentait, devenait une pâleur de mort. Les lèvres se décoloraient, passaient à un rose blême ; puis, les lèvres furent blanches. Et, près d'expirer, il ouvrit ses grands yeux, il les fixa sur la trisaïeule, qui put y suivre la lueur dernière[423].

Néanmoins, la force de la vie semble triompher des canevas réducteurs d'une vision scientifique d'ensemble proposée dans les *Rougon-Macquart*. C'est du moins ce qui semble ressortir de l'existence du docteur Pascal. Lui qui a consacré toute son énergie à étudier les

[422] *Le Docteur Pascal*, pp. 279-280.
[423] *Ibid*., pp. 200-201.

souches de sa famille et qui nourrissait le vœu sacré de s'éloigner du détraquement et du pourrissement progressifs de celle-ci, se réduit à fournir à cette même fratrie un membre de plus, un nouveau cas pathologique :

> Clotilde avait eu un regard involontaire sur l'Arbre des ancêtres, déployé près d'elle. Oui ! la menace était là, tant de crimes, tant de boue, parmi tant de larmes et tant de bonté souffrante ! Un si extraordinaire mélange de l'excellent et du pire, une humanité en raccourci, avec toutes ses tares et toutes ses luttes ! C'était à se demander si, d'un coup de foudre, il n'aurait pas fallu balayer cette fourmilière gâtée et misérable. 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, indifférentes 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[424] !

La force et la puissance de la vie s'expriment dans cette profonde réflexion de Clotilde qui, après la mort de son maître, est désormais la délégataire de la voix de l'auteur. A travers son intériorité psychologique, cette angoisse existentielle, ressortent en réalité les limites de la raison humaine à maîtriser clairement les lois qui la régissent et qui font que l'homme demeure impuissant face aux aléas de la nature. Parmi celles-ci, entrent pleinement les données de l'hérédité qui, jusqu'à nos jours, n'ont pas encore livré le secret des mécanismes génétiques qui les régissent contrairement à l'empressement de Zola qui voyait déjà dans la théorie de l'hérédité une aubaine scientifique indispensable à son projet des *Rougon-Macquart*.

Par ailleurs, et pour en revenir à l'usage de la catégorie du romanesque mise pour servir de tremplin définitoire aux théories fortes du naturalisme, nous pouvons retenir de l'idylle du docteur Pascal et de sa nièce Clotilde que, malgré le caractère insolite de leur relation qui brave les lois de l'interdit, il apparaît néanmoins une forme de feintise de l'auteur qui profite du traitement narratif de cette vie de couple pour mieux faire ressortir les lignes directrices qui ont donné une force et une vitalité à sa composition de la fresque des *Rougon-Macquart*. Parmi ces théories, figure en bonne place la notion d'hérédité qui applique ses lois

[424] *Ibid*., pp. 314-315.

aux démembrements de cette famille du Second Empire. C'est ainsi que l'intrigue du *Docteur Pascal* qui focalise l'attention du lecteur sur le couple Clotilde/Pascal traduit en effet une analyse qui dépasse cette simple relation. Le récit atteint une dimension idéologique dans la mesure où l'auteur y étale le résumé de son entreprenante fresque romanesque. D'un autre côté, l'on convient que les intrigues des *Rougon-Macquart* se présentent sous deux formes par rapport à la catégorie du romanesque : celles qui s'insèrent dans le récit afin d'en atténuer la conformité avec la poétique naturaliste, sans toutefois en diminuer la portée et la visée ; et celles qui viennent avec tous les atours propres au registre du romanesque en illustrant par contre les schémas directeurs du Naturalisme. Toujours est-il que dans la mise en place du processus de fiction, le récit prend toujours appui sur des personnages. Ces derniers constituent en effet l'élément incontournable sans lequel l'histoire du récit ne saurait prendre forme. Et par conséquent nous ne pouvons pas revendiquer la plénitude d'une analyse de la place et du rôle du romanesque dans la poétique d'Emile Zola sans accorder une étude particulière aux personnages et à leur rôle dans le processus d'admission ou d'expurgation de la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart*.

II.II.2. Les personnages

Le romanesque, comme nous l'avons relevé, s'illustre singulièrement dans l'expression des passions humaines. Ces passions sont notamment attribuées à des personnages du roman, ces êtres couchés sur du papier mais qui ont cependant une vitalité et une réalité qui les fait sortir du cadre même de la fiction puisqu'ils traduisent différentes postures et différents attributs de l'homo-sapiens, leur modèle véritable. Dans le processus de légitimation ou de déni du romanesque dans les *Rougon-Macquart*, il est utile de spécifier le degré d'implication du personnage zolien dès lors que le romanesque ne peut prendre forme que lorsqu'il est véhiculé par la posture de celui-ci qui, dans son environnement spatio-temporel, est le vecteur idéal des figures spécifiques de la catégorie. C'est ainsi que l'on dénombre deux postures dans l'intervention du personnage zolien dans le processus de mise en place de la catégorie du romanesque. Il y a en effet les personnages qui sont délégataires de la catégorie, avec ses différentes formes, entendues ici dans la manifestation des sous-catégories du romanesque blanc et du romanesque noir. Il y a aussi les personnages qui ne sont là que pour procéder à une forme de refus du romanesque et de tout ce qui peut convoquer son expression et son autonomie dans le texte zolien. Aussi, abordons-nous ici la

place et le rôle du personnage zolien dans l'exploitation du romanesque par une analyse qui s'emploiera, dans une première approche, à étudier la tension entre personnage délégataire de la sous-catégorie du romanesque blanc et personnage délégataire de la sous-catégorie du romanesque noir dans un même roman. Dans une seconde articulation, les personnages qui expurgent les excroissances du romanesque en procédant par la même occasion à une assise textuelle des idéologies du naturalisme retiendront toute notre attention.

II.II.2.1. Opposition entre personnage vecteur du romanesque blanc et personnage vecteur du romanesque noir

Il arrive dans les *Rougon-Macquart* qu'un roman qui comporte spécifiquement les éléments du romanesque blanc ou inversement du romanesque noir procède, dans sa structure, à une opposition quasi récurrente entre les deux sous-catégories de la notion. Car comme nous le notions dans l'énumération que J.-M. Schaeffer a faite des constantes du romanesque, notamment dans la constante dégagée en b), la catégorie du romanesque est le lieu d'expression privilégiée de « la représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif[425] » ; autrement dit, une représentation simultanée et opposée du bien et du mal, du noir et du blanc dans une même architecture textuelle. Cette représentation antithétique peut effectivement être véhiculée par la posture du personnage. Philippe Hamon n'a-t-il pas raison de signifier :

> La meilleure manière de neutraliser encore plus l'évaluation sur une « scène » consiste à faire assumer une scène frappée d'un net signe positif, ou simplement mise en relief émotivement, par un personnage négatif ou par un personnage qui ne sait ou ne peut, ou ne veut interpréter « correctement » le spectacle qu'il regarde, ou réciproquement[426].

Cette vision du critique appliquée à la manifestation du romanesque permet une approche de la posture qui s'oppose, non pas sur la scène du romanesque, mais sur le processus qui aboutit à la réalisation de celle-ci, entre le personnage propre au romanesque blanc et celui qui exemplifie le romanesque noir. Dans une autre optique et afin de mieux saisir le système de

[425] J.-M. Schaeffer, *art. cit.*

[426] Philippe Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 112. Pour illustrer son propos, Hamon donne ici en exemple « l'exécution de Silvère (personnage principal dans *La Fortune des Rougon*) mise en scène et prise en charge par un personnage négatif, un personnage secondaire, qui éprouve du « plaisir », Justin, installé comme à un « balcon » pour assister à l'exécution de Silvère : « Il eut un sourire […] l'assassinat du charron achevait de le mettre en joie. Il attendit le coup de feu avec cette volupté qu'il prenait à la souffrance des autres, mais décuplée par l'horreur de la scène mêlée d'une épouvante exquise ». *Ibid*.

composition du personnage zolien, surtout dans la structure des *Rougon-Macquart*, Henri Mitterand clarifie :

> On y [dans le roman de Zola] découvre les grands rôles invariants, et interdépendants, entre lesquels se distribue le « personnel » d'une narrativité millénaire. C'est ainsi que dans les grandes œuvres du cycle, un héros en marche porté en avant par un projet (Félicité, Saccard, Faujas, Eugène Rougon, Octave Mouret, Etienne Lantier Pascal Rougon), ou simplement habité et poussé par une force qui le dépasse (Florent, Nana, Jean Macquart, Jacques Lantier), met tout en œuvre pour conquérir un ou plusieurs objets de désir (la richesse, le pouvoir, la connaissance, une femme), réussir une mission (par exemple « la conquête » politique « de Plassans »), ou se faire l'instrument d'un sombre dessein de l'histoire ou de la nature (la corruption des hautes classes par les basses dans *Nana*, ou le cycle éternel et impitoyable de la Nature, dans *La Terre*). Il trouve en face de lui des adversaires ou des rivaux résolus, pour un affrontement qui fonde l'épine dorsale de l'œuvre : Chaval, dans *Germinal*, Buteau dans *La Terre*. Mais la structure est rarement aussi simple, et il arrive que l'antagoniste ne se dévoile que tardivement : dans *Le Ventre de Paris*, Lisa, avant de s'ingénier à faire disparaître Florent du monde des Halles, l'a accueilli et nourri ; dans *L'Assommoir*, l'héroïne, Gervaise, qui ne vise pourtant qu'à s'assurer un « trou pour dormir », un refuge pour se protéger des tracas, rencontrera en Lantier moins un ennemi déterminé que, tout simplement, un corrupteur malfaisant. La case de l'antagonisme peut rester vide : c'est le cas dans *Nana* et dans *Au Bonheur des Dames*, où les héros, Nana et Octave, ne rencontrent nul concurrent ou rival sur leur chemin ; le seul obstacle qui pourrait contrarier leur marche en avant serait leur propre élan, leur propre folie du succès et de la grandeur : de fait, Nana verra sa course brisée, tandis qu'Octave Mouret quittera triomphant la scène romanesque.

Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, et bien que l'idylle qui unit les personnages d'Albine et de Serge épouse tous les contours propres à l'expression du romanesque sentimental, il est aussi d'une évidence notable que le personnage de l'abbé Serge Mouret adopte deux attitudes différentes face à Albine selon qu'il est en dehors ou à l'intérieur du Paradou. L'abbé Mouret qui côtoie la terre des Artaud est en effet un prêtre rompu à sa tâche d'homme religieux et qui, malgré quelques assauts de sa chair d'homme, de sa virilité, parvient à se morfondre dans une adoration sans commune mesure de la vierge Marie. Il traduit ainsi le comportement de l'homme d'église enfermé dans son serment de chasteté. Cependant, une fois que son chemin croise celui d'Albine, une fois qu'il franchit ou qu'il entrevoit le seuil du Paradou, la passion de l'amour s'empare de lui et lui impose son diktat dans une perpétuelle lutte entre la réserve que lui assigne sa condition d'homme d'Eglise et

l'incessant appel de ses pulsions de vie. Ainsi, sous l'effet d'une bivalence psychologique, un double psychique de l'abbé prend les commandes et introduit le personnage de Serge. Par conséquent, l'homme d'Eglise, qui est en dehors du Paradou refuse le romanesque sentimental, mais il voit l'autre facette de son moi, le Serge du Paradou, se livrer sans retenue à l'expression de toutes les voluptés de ses sentiments envers Albine qui est dès lors considérée comme étant l'objet de la tentation par laquelle prend origine la faute de l'abbé. Et, c'est au frère Archangias, qui est soit un personnage positif soit un personnage négatif, selon que l'on juge la romance entre l'abbé Mouret et Albine morale ou immorale, que revient la mission de l'évaluation des deux facettes de Serge Mouret. Il est ainsi le personnage antagoniste aux aspirations du personnage principal, aux aspirations de Serge Mouret dans ce cas-ci. Bien qu'étant un homme d'Eglise, qui apporte la marque de l'austérité du discours religieux dans le roman, le frère Archangias contrecarre aussi, dans une autre mission qui lui déléguée, la libre manifestation du romanesque dans le récit sans toutefois être porteur d'une vulgarisation de l'idéologie naturaliste, en ce sens où son rôle dans l'œuvre se limite à stopper les ardeurs d'évasion aventureuse de l'abbé Mouret. Il est à noter aussi que son influence sur l'abbé Mouret ne peut s'exercer qu'en dehors du Paradou, d'où le guet qu'il fait d'ailleurs de l'unique passage, l'unique brèche qui existe et qui relie cet endroit au monde extérieur. Seul le frère Archangias a cette posture de jugement de la faute de l'abbé Mouret. Ni le docteur Pascal, ni Jeanbernat encore moins La Teuse ne prennent réellement position sur le comportement du prêtre. La mission dépréciative du comportement de l'abbé Serge et d'Albine est déléguée au frère Archangias. D'où cette observation qu'il formule à l'endroit d'Albine lorsqu'il la découvre près de son confrère juste à côté de la brèche du Paradou :

> C'est cette gueuse qui vous a tenté, n'est ce pas ? Ne voyez-vous pas la queue du serpent se tordre parmi les mèches de ses cheveux ? Elle a les épaules dont la vue seule donne un vomissement… Lâchez-là, ne la touchez plus, car elle est le commencement de l'enfer… Au nom de Dieu, sortez de ce jardin[427] !

En plus d'être un personnage, entendu comme entité physique et psychologique, le frère Archangias peut aussi être considéré comme étant la voix de la raison qui empêche l'abbé Mouret de persister dans sa faute. Il représente symboliquement la conscience de l'abbé Mouret, sa conscience positive dirons-nous, dans la mesure où il est l'unique obstacle qui l'empêche de sombrer dans la tentation de la chair et d'y demeurer avec l'identité de Serge Mouret. Du statut de personnage, le frère Archangias migre de fait dans la posture d'une

[427] *LFAM*, p. 244.

abstraction psychologique qui, dès lors que Serge Mouret franchit, dans le sens de la sortie, les murs du Paradou, demeure la représentation morale de l'interdit. Il passe en effet tout le Livre troisième à le surveiller comme il le manifeste dans cette scène où Jeanbernat invite l'abbé Mouret à venir s'enquérir de l'état de santé d'Albine qui se porte de plus en plus mal depuis qu'il a quitté le Paradou :

> « Irez-vous ? » demanda-t-il.
>
> Et, l'abbé Mouret ne répondant pas, il continua :
>
> Prenez garde ! vous retournez au péché… Il a suffi que cet homme [Jeanbernat] passât pour que toute votre chair eût un tressaillement. Je vous ai vu sous la lune, pâle comme une fille… Prenez garde, entendez-vous ! Cette fois, Dieu ne pardonnerait pas. Vous tomberiez dans la pourriture dernière… Ah ! misérable boue, c'est la saleté qui vous emporte ! »
>
> Alors, le prêtre leva enfin la face. Il pleurait à grosses larmes, silencieusement. Il dit avec une douceur navrée :
>
> « Pourquoi me parlez-vous ainsi ? Vous êtes toujours là, vous connaissez mes luttes de chaque heure. Ne doutez pas de moi, laissez-moi la force de me vaincre[428]. »

L'abbé veut être maître de la situation, contrôler entièrement sa raison, ne pas dépendre de l'instance psychologique et perturbatrice que représente le frère Archangias d'une part, et de son double psychologique que constitue Serge Mouret. Cependant le frère Archangias, dès lors qu'il prend conscience de l'impuissance de la bataille exclusivement psychologique avec les démons de la tentation qui guettent à nouveau l'abbé Mouret, se manifeste pleinement comme une entité physique qui exerce toujours une mission de contrôle vis-à-vis de son confrère. En est illustrative, cette posture qu'il adopte lorsqu'il attend l'abbé Serge en tournée chez les fidèles : « Lorsqu'ils furent devant la maison des Bambousse, il refusa d'entrer. Il s'assit, à quelques pas, sur la caisse renversée d'une vieille charrette, où il attendit avec une patience de dogue[429]. », ou encore cette obstination qu'il a de conduire l'abbé Mouret jusque chez lui :

[428] *Ibid*., p. 278.
[429] *Ibid*., p. 279

> Il n'ouvrit plus les lèvres. Il accompagna l'abbé Mouret jusqu'au presbytère. Là, il attendit qu'il eût refermé la porte, avant de se retirer ; même il se retourna, à deux reprises pour s'assurer qu'il ne ressortait pas[430].

Le frère Archangias demeure l'instance régulatrice, ou plus clairement l'instance annihilatrice des effusions du romanesque blanc que l'abbé Mouret vivait en compagnie d'Albine dans l'univers clos et hors du temps que représente le Paradou. Etant donné que sa puissance de dissuasion ne peut nullement s'exercer à l'intérieur du Paradou, il s'oppose en tant qu'entité psychologique[431] d'abord, ensuite en tant qu'entité physique à ce que les pensées de son confrère ne pénètrent plus les jardins de la tentation. Il entrave ainsi l'idylle blanche du couple Albine/Serge avant que la mort, qui est la conséquence de cette situation, ne vienne rompre cette attitude du frère Archangias, et stopper net les troubles pulsionnels du personnage central que représente l'abbé Mouret. Le drame de la mort d'Albine est ainsi en relation avec l'intervention du frère Archangias qui, dès lors, porte les germes du romanesque noir[432] à côté de la blancheur des sentiments vécus dans le Paradou terrestre par le couple. On comprend alors mieux les traits descriptifs qui sont dévolus au personnage du frère Archangias, surtout la dureté de son comportement et de ses remarques à l'endroit des paysans de la terre des Artaud d'abord, mais ensuite sa haine de la femme. Ce qui est largement illustré dans le récit :

---

[430] *Ibid*., p. 280.

[431] « Frère Archangias, en quelques enjambées, rejoignit l'abbé Mouret qui descendit l'étroit sentier conduisant aux Artaud. Il s'était donné la tâche de veiller sur lui. Il l'entourait d'un espionnage de toutes les heures, l'accompagnant partout, le faisant suivre par un gamin de son école, lorsqu'il ne pouvait s'acquitter lui-même de ce soin. Il disait, avec son rire terrible, qu'il était le « gendarme de Dieu. Et, à la vérité, le prêtre semblait un coupable emprisonné dans l'ombre noire de la soutane du Frère, un coupable dont on se méfie, que l'on juge assez faible pour retourner à sa faute si on le perdait des yeux une minute. C'était une âpreté de vieille fille jalouse, un souci minutieux de geôlier qui pousse son devoir jusqu'à cacher les coins du ciel entrevus par les lucarnes. Frère Archangias se tenait toujours là, à boucher le soleil, à empêcher une odeur d'entrer, à murer si complètement le cachot que rien du dehors n'y venait plus. Il guettait les moindres faiblesses de l'abbé, reconnaissait, à la clarté de son regard, les pensées tendres, les écrasait d'une parole, sans pitié, comme des bêtes mauvaises. Les silences, les sourires, les pâleurs du front, les frissons des membres, tout lui appartenait. D'ailleurs, il évitait de parler nettement de la faute. Sa présence seule était un reproche. La façon dont il prononçait certaines phrases leur donnait le cinglement d'un coup de fouet. Il mettait dans un geste toute l'ordure qu'il crachait sur le péché. Comme ces maris trompés qui plient leurs femmes sous des allusions sanglantes, dont ils goûtent seuls la cruauté, il ne reparlait pas de la scène du Paradou ; il se contentait de l'évoquer d'un mot pour anéantir, aux heures de crise, cette chair rebelle. Lui aussi avait été trompé par ce prêtre, tout souillé de son adultère divin, ayant trahi ses serments, rapportant sur lui des caresses défendues, dont la senteur lointaine suffisait à exaspérer sa continence de bouc qui ne s'était jamais satisfait. », *Ibid*., pp. 272-273.

[432] Le frère Archangias est opposé en tout point de vue à l'abbé Mouret. Nous relevons de fait que dans la mission qui lui a été déléguée et qui consiste à expurger du récit le romanesque blanc des amours du couple Albine/Serge, il manifeste une passion et une volonté indéfectibles qui font qu'il dresse le prototype du personnage secondaire dont la mission centrale est ici de contrecarrer le cours des événements qui concernent le personnage central, Serge Mouret dans le cas présent. En ce sens, il est le vecteur de la manifestation de la sous-catégorie du romanesque noir, opposable évidemment au romanesque blanc.

> « Laissez donc ! monsieur le Curé [s'adressant à l'abbé Mouret], de la graine de damnés, ces crapauds-là ! On devrait leur casser les reins, pour les rendre agréables à Dieu. Ils poussent dans l'irréligion, comme leurs pères. Il y a quinze ans que je suis ici et je n'ai pas encore pu faire un chrétien. Dès qu'ils sortent de mes mains, bonsoir ! Ils sont tout à la terre, à leurs vignes, à leurs oliviers. Pas un qui mette les pieds à l'église. Des brutes qui se battent avec leurs champs de cailloux !... Menez-moi ça à coup de bâton, monsieur le Curé, à coup de bâton ! » […]
>
> « Voyez-vous, ces Artaud, c'est comme ces ronces qui mangent les rocs, ici. Il a suffi d'une souche pour que le pays fût empoisonné ! Ça se cramponne, ça se multiplie, ça vit quand même. Il faudra le feu du ciel, comme à Gomorrhe, pour nettoyer ça. » […] Le dégoût, la haine de la femme, le firent jurer comme un charretier. L'abbé Mouret, après l'avoir écouté, la face calme, finit par sourire de sa violence[433].

A rappeler l'étrange trouble psychologique, du moins le malaise profond, dans lequel le comportement du frère Archangias plonge l'abbé Mouret au début du récit :

> Frère Archangias lui posait parfois d'étranges scrupules ; il lui apparaissait dans sa vulgarité, dans sa crudité, comme le véritable homme de Dieu, sans attache terrestre, tout à la volonté du Ciel, humble, rude, l'ordure à la bouche contre le péché. Et il se désespérait de ne pouvoir se dépouiller davantage de son corps, de ne pas être laid, immonde, puant la vermine des saints. Lorsque le frère l'avait révolté par des paroles trop crues, par quelque brutalité trop prompte, il s'accusait de ses délicatesses, de ses fiertés de nature, comme de véritables fautes. Ne devait-il pas être mort à toutes les faiblesses de ce monde[434] ?

Le frère Archangias devient en conséquence une figure toute-puissante, presque omnisciente. Même s'il n'est pas totalement un personnage noir, entendu ici dans le sens où il donnerait un canal d'expression au romanesque noir, il n'empêche qu'il contrôle et régule le destin de l'abbé. Il est surtout, comme nous le remarquions, l'entité physique et psychologique qui expurge la manifestation de la catégorie du romanesque dans sa libre expression car rappelant à son confrère sa lourde mission et les conséquences qu'elle implique. L'abbé Mouret subit l'influence directe du frère Archangias, donc d'une seule personne et agit en conséquence. En revanche, dans *L'Assommoir*, nous noterons, toujours dans notre analyse de la tension entre personnage porteur des germes du romanesque blanc et personnage porteur des germes du

[433] *Ibid*., pp. 37-40. Ou encore : « Ces Artaud poussent dans la bâtardise, comme dans leur fumier naturel. Il n'y aurait qu'un remède, je vous l'ai dit, torde le cou aux femelles, si l'on voulait que le pays ne fût pas empoisonné… Pas de mari, des coups de bâton, monsieur le Curé, des coups de bâton ! », *Ibid*., p. 79.
[434] *Ibid*., p. 40.

romanesque noir, que Gervaise est confrontée à ces deux tendances différentes. Celles-ci prennent respectivement les figures de Goujet d'une part et de Lantier et Coupeau d'autre part. Malheureusement pour Gervaise, elle ira vers la tendance la plus encline à la faire sombrer dans l'erreur.

Nous remarquions, dans notre chapitre traitant du romanesque noir, la destinée miséreuse de Gervaise, partagée qu'elle était entre deux hommes, son mari Coupeau et son amant Lantier. Nous relevions aussi la romance tacite, presque mort-née, entre elle et Goujet, la Gueule-d'Or, sans toutefois insister plus clairement sur la force des influences opposées que la jeune femme recevait de ce trio de mâles qui tiennent les ressorts de sa destinée. Le destin de Gervaise, abandonnée dans un premier temps par Lantier qui l'a menée à Paris avec leurs deux enfants, Etienne et Claude, s'améliore progressivement et dans le bon sens lorsqu'elle se marie avec Coupeau. Le retour de Lantier dans sa vie bouleverse cette alchimie du couple en rompant son désir de s'établir convenablement et de réussir par la force du travail. Cette influence négative de Lantier, à laquelle nous avons logiquement associé les germes du romanesque noir, affecte aussi bien Gervaise que son mari Coupeau qui finit de transformer son zèle pour le travail en flâneries et échappées d'ivrogne. Dès lors, il rejoint Lantier dans le rôle de personnage porteur des tentacules dévastateurs du romanesque noir. Etant donné, et en conformité avec la typologie de Schaeffer, qu'il faut opposer à la manifestation de cet extrême négatif du romanesque noir, son pendant blanc, apparaît en conséquence le personnage de Goujet dont l'innocence et les humeurs enfantines contrastent clairement avec la métamorphose d'ivrogne de Coupeau, mais surtout avec la fourberie et le caractère vicieux, inné, du personnage de Lantier.

Cependant, force est de constater que le récit ménage une confrontation directe de ces trois personnages masculins pour ce qui est de se battre ou de réclamer pleinement la possession exclusive de Gervaise. Leur influence sur la jeune femme s'exerce individuellement, peut-être cumulativement, mais involontairement quand Lantier initie davantage Coupeau à se saouler et le fait se perdre dans cet écart de conduite. La nature timide de Goujet fait qu'il se met en retrait de toute manifestation publique et explicitement déchiffrable de ses émotions, et lorsqu'il s'y emploie, la maladresse ponctue sa démarche. Gervaise demeure par conséquent l'instance qui note et qui juge ces influences, non pas uniquement parce qu'elle les subies, mais parce que l'analyse et le déchiffrage des différentes statures de ses hommes passent par cette mission dont le texte la dote. Il convient aussi de préciser que Gervaise n'émet pas de jugement de valeur appréciatif ou dépréciatif sur quelque

homme que ce soit dans son trio d'amants, en tout cas ne met pas l'un au dessus de l'autre. Elle est en réalité une victime impuissante qui subit les assauts de toute part sans pour autant manifester un refus ou une approbation qui témoigne réellement de sa volonté propre.

C'est donc au lecteur de se faire un jugement sur les comportements du trio, éclairé qu'il est en cela par les malheurs successifs de la jeune femme. Seulement, la constante Lantier se dégage des infortunes de la blanchisseuse. Le chapitre premier du récit l'atteste fort à propos. Ce chapitre d'exposition indique en effet l'attente de la jeune femme, nouvellement installée avec son homme et leurs deux enfants, de son compagnon. Il précise aussi la liaison de Lantier avec Adèle, une femme du voisinage. Ce qui courrouce bien évidemment Gervaise et provoque par conséquent une bagarre entre elle et Virginie. Gervaise se donne ainsi en spectacle devant ses enfants et devant toutes les femmes du lavoir. Au chapitre deux, Coupeau s'invite dans la vie de la jeune femme et lui fait une cour assidue qui fera que Gervaise, soucieuse de tourner la page Lantier de sa vie, finira par consentir au mariage avec ce brave ouvrier. De là, le couple va s'établir progressivement en améliorant ses conditions d'existence. C'est à ce moment du récit que les Goujet, la mère et le fils, s'invitent dans la vie de Gervaise :

> Les Goujet étaient du département du Nord. La mère raccommodait les dentelles ; le fils, forgeron de son état, travaillait dans une fabrique de boulons. […] Goujet était un colosse de vingt-trois ans, superbe, le visage rose, les yeux bleus, d'une force herculéenne. A l'atelier, les camarades l'appelaient la Gueule-d'Or, à cause de sa belle barbe jaune.
>
> Gervaise se sentit tout de suite prise d'une grande amitié pour ces gens. Quand elle pénétra la première fois chez eux, elle resta émerveillée de la propreté du logis. Il n'y avait pas à dire, on pouvait souffler partout, pas un grain de poussière ne s'envolait. Et le carreau luisait, d'une clarté de glace. Mme Goujet la fit entrer dans la chambre de son fils, pour voir. C'était gentil et blanc comme dans la chambre d'une fille : un petit lit de fer garni de rideaux de mousseline, une table, une toilette, une étroite bibliothèque pendue au mur ; puis des images du haut en bas, des bonhommes découpés, des gravures coloriées fixées à l'aide de quatre clous, des portraits de toutes sortes de personnages, détachés des journaux illustrés. Mme Goujet disait, avec un grand sourire, que son fils était un grand enfant ; le soir, la lecture le fatiguait ; alors, il s'amusait à regarder ses images. Gervaise s'oublia une heure près de sa voisine, qui s'était remise à son tambour, devant une fenêtre. Elle s'intéressait aux centaines

> d'épingles attachant la dentelle, heureuse d'être là, respirant une bonne odeur de propreté du logement, où cette besogne délicate mettait un silence recueilli[435].

Gervaise, blanchisseuse, remarque la propreté et la netteté qui se dégagent du logement des Goujet. Et, le voisinage aidant, l'amitié nouée entre Coupeau et Goujet influe positivement sur le couple. Le caractère docile de Goujet, qui dément sa physionomie de colosse, augmente la bonne impression que Gervaise a de cette famille. Ajouté à cela, le fait qu'il se noue une attirance secrète entre elle et le forgeron ; une attirance qui, du reste, sera sans cesse refoulée comme elle l'est dans cette scène :

> Les premiers jours, Gervaise le gêna beaucoup. Puis, en quelques semaines, il s'habitua à elle. Il la guettait pour lui monter ses paquets, la traitait en sœur avec une brusque familiarité, découpant des images à son intention. Cependant, un matin, ayant tourné la clé sans frapper, il la surprit à moitié nue, se lavant le cou ; et, de huit jours, il ne la regarda pas en face, si bien qu'il finissait par la faire rougir elle-même[436].

Cependant, nous notons que tant que le trio de personnages est constitué de Gervaise/Coupeau/Goujet, la vie de la blanchisseuse s'en trouve positivement affectée. Par contre, une fois que Lantier s'immisce dans un des trios, qui peuvent être constitués soit par Gervaise/Coupeau/Lantier, soit par Gervaise/Goujet/Lantier, on note quelque début de malheurs dans la vie du personnage central du roman qu'est Gervaise. Lantier est clairement défini comme étant le personnage antagoniste qui est opposé au bonheur et à la réussite de sa première compagne. Et il est opposé en cela à Goujet. C'est à travers ces deux personnages que s'exerce la manifestation parallèle des deux facettes du romanesque. Et si Lantier réapparaît dans la vie de Gervaise au moment où celle-ci connaît une réussite dans son travail, notamment lorsqu'elle donne une fête, au chapitre VII, il la fuit aussi lorsque celle-ci est confrontée à un déclin progressif de son faste d'antan. Au chapitre XI, en effet, Lantier éprouve une vive satisfaction de la condition d'avilissement extrême dans laquelle se retrouve Gervaise :

> Lantier […] se montrait paternel pour Gervaise. Il lui donnait des conseils, la grondait de ne plus aimer le travail. Que Diable ! une femme à son âge, devait savoir se retourner ! Et il l'accusait d'avoir toujours été gourmande. Mais, comme il faut tendre la main aux gens, même lorsqu'ils ne le méritent guère, il tâchait de lui trouver de petits travaux. Ainsi, il avait décidé Virginie à faire venir Gervaise une fois par semaine pour laver la boutique et les

[435] *L'Assommoir*, pp. 113-115.
[436] *Ibid*., pp. 115-116.

> chambres ; ça la connaissait, l'eau de potasse ; et, chaque fois, elle gagnait trente sous. Gervaise arrivait le samedi matin, avec un seau et sa brosse, sans paraître souffrir de revenir ainsi faire une sale et humble besogne, la besogne des torchons de vaisselle, dans ce logement où elle avait trôné en belle patronne blonde. C'était un dernier aplatissement, la fin de son orgueil[437].

Lantier, après avoir contribué largement à jeter Gervaise sur le pavé, se délecte de la situation actuelle, en spectateur qui est sûr que sa position dans les tribunes le met à l'abri de toute éclaboussure venant du ruisseau. C'est Goujet qui apporte la réplique, lorsque Gervaise se retrouve littéralement au fond du trou, à ce premier amant, en tirant la femme de la bassesse suprême, celle-là qui consiste à vendre son corps[438], et dans le cas de Gervaise, à vendre son corps afin d'avoir quelque chose à se mettre sous la dent :

> « Monsieur, écoutez donc… »
>
> L'homme se tourna, c'était Goujet.
>
> Voilà qu'elle raccrochait la Gueule d'Or, maintenant ! Mais qu'avait-elle fait au Bon Dieu, pour être ainsi torturée jusqu'à la fin ? C'était le dernier coup, se jeter dans les jambes du forgeron, être vue par lui au rang des roulures de barrière, blême et suppliante. Et ça se passait sous un bec de gaz, elle apercevait son ombre difforme qui avait l'air de rigoler sur la neige, comme une vraie caricature. On aurait dit une femme soûle. Mon Dieu ! ne pas avoir une lichette de pain, ni une goutte de vin dans le corps, et être prise pour une femme soûle ! C'était sa faute, pourquoi se soûlait-elle ? Bien sûr, Goujet croyait qu'elle avait bu et qu'elle faisait une sale noce.
>
> Goujet, cependant, la regardait, tandis que la neige effeuillait des pâquerettes dans sa belle barbe jaune. Puis, comme elle baissait la tête en reculant, il la retint.

---

[437] *Ibid*., pp. 384-385.

[438] « Et, sur ce large trottoir sombre et désert, où venaient mourir les gaietés des chaussées voisines, des femmes, debout, attendaient. Elles restaient de longs moments immobiles, patientes, raidies comme les petits platanes maigres ; puis, lentement, elles se mouvaient, traînaient leurs savates sur le sol glacé, faisaient dix pas et s'arrêtaient de nouveau collées à la terre. Il y'en avait une, au tronc énorme, avec des jambes et des bras d'insecte, débordante et roulante, dans une guenille de soie noire, coiffée d'un foulard jaune ; il y'en avait une autre, grande, sèche, en cheveux, qui avait un tablier de bonne ; et d'autres encore, des vieilles replâtrées, des jeunes très sales, si sales, si minables qu'un chiffonnier ne les aurait pas ramassées. Gervaise, pourtant, ne savait pas, tâchait d'apprendre, en faisant comme elles. Une émotion de petite fille la serrait à la gorge ; elle ne sentait pas si elle avait honte, elle agissait dans un vilain rêve. Pendant un quart d'heure, elle se tint toute droite.
Des hommes filaient, sans tourner la tête. Alors, elle se remua à son tour, elle osa accoster un homme qui sifflait, les mains dans les poches, et elle murmura d'une voix étranglée :
« Monsieur, écoutez donc… », *Ibid*., pp. 426-427.

« Venez », dit-il[439].

Et comme pour sonner le glas des infortunes de Gervaise, la véritable matérialisation des sentiments qui existent entre elle et Goujet ne se manifeste qu'à ce moment, ce moment où Gervaise apparaît déguenillée, vieillie par l'infortune et prête à se livrer au premier homme rencontré au hasard des trottoirs. Sauf que cet instant romanesque arrive au pire des moments pour la femme. Compte tenu des traits de caractère positifs attribués au personnage du forgeron, cet instant romanesque n'est mis à profit que pour des regrets et des évocations d'un passé qui n'est plus ; autrement Goujet et Gervaise ne tueront jamais leur amours candides et sincères par l'acte charnel :

> Et lui, debout en face d'elle, la contemplait. Maintenant il la voyait bien, sous la vive clarté de l'abat-jour. Comme elle était vieillie et dégommée ! La chaleur fondait la neige sur ses cheveux et ses vêtements. Elle ruisselait. Sa pauvre tête branlant était toute grise, des mèches grises que le vent avait envolées. Le cou engoncé dans les épaules, elle se tassait, laide et grosse à donner envie de pleurer. Et il se rappelait leurs amours, lorsqu'elle était toute rose, tapant ses fers, montrant le pli de bébé qui lui mettait un si joli collier au cou. Il allait, dans ce temps, la reluquer pendant des heures, satisfait de la voir. Plus tard, elle était venue à la forge, et là, ils avaient goûté de grosses jouissances, tandis qu'il frappait sur son fer et qu'elle restait dans la danse de son marteau. Alors, que de fois il avait mordu son oreiller, la nuit, en souhaitant de la tenir ainsi dans sa chambre ! Oh ! il l'aurait cassée, s'il l'avait prise, tant il la désirait ! Et elle était à lui, à cette heure, il pouvait la prendre. […]
>
> Gervaise se leva. Elle avait fini. Elle demeura un instant la tête basse, gênée, ne sachant pas s'il voulait d'elle. Puis, croyant voir une flamme s'allumer dans ses yeux, elle porta la main à sa camisole, elle ôta le premier bouton. Mais Goujet s'étais mis à genoux, il lui tenait les mains en disant doucement : […]
>
> « Voulez-vous me permettre de vous embrasser ? »
>
> Elle éperdue de surprise et d'émotion, ne trouvait pas une parole. Elle dit oui de la tête. Mon Dieu ! elle était à lui, il pouvait faire d'elle ce qu'il lui plairait. Mais il allongeait seulement les lèvres.
>
> « Ça suffit entre nous, madame Gervaise, murmura-t-il. C'est toute notre amitié, n'est-ce-pas ? »

[439] *Ibid*., p. 432.

> Il la baisa sur le front, sur une mèche de ses cheveux gris. Il n'avait embrassé personne, depuis que sa mère était morte. Sa bonne amie Gervaise seule lui restait dans l'existence. Alors, quand il l'eut baisée avec tant de respect, il s'en alla à reculons tomber en travers de son lit, la gorge crevée de sanglots. Et Gervaise ne put pas demeurer là plus longtemps ; c'était trop triste et trop abominable, de se retrouver dans ces conditions, lorsqu'on s'aimait. Elle lui cria :
>
> « Je vous aime, monsieur Goujet, je vous aime bien aussi… Oh ! ce n'est pas possible, je comprends… Adieu, adieu, car ça nous étoufferait tous les deux[440]. »

Les amours du couple Gervaise/Goujet finiront dans cette séparation, à forte dose de regrets ; séparation éternelle puisque s'en suivra la mort, dans le dénuement total, de celle qui, jadis, n'espérait de la vie qu'un repos bien mérité et à l'abri du besoin après une existence de dur labeur. Mais sa vie aura été un chemin tortueux, avec des obstacles qui auront tour à tour porté la forme des figures masculines qui se seront immiscées dans son existence. A commencer par son père l'oncle Antoine, qui, dans *La Fortune des Rougon*, a vécu, tel un parasite, des revenus de sa famille. Après le père, l'amant Lantier aura été l'homme qui aura le plus fait souffrir Gervaise et aura été à l'origine de tous ses malheurs. Coupeau, le mari, sera entraîné par le même Lantier et sombrera dans la folie. Une folie précipitée par l'alcoolisme. La seule éclaircie d'influence positive masculine dans la vie de Gervaise demeure sa romance avec Goujet. Cette relation demeurera stérile en fin de compte puisqu'elle n'aura pas influé outre mesure sur le destin de la blanchisseuse. Elle aura traduit en conséquence la suprématie des attitudes négatives de Lantier et de Coupeau à l'égard de Gervaise, faisant par là triompher le romanesque noir sur le romanesque blanc incarné par Goujet. Ainsi, nous relevons que les traits spécifiques attribués aux personnages demeurent essentiels dans la mise en place du protocole de manifestation de la catégorie du romanesque. Cependant, nous retenons aussi que dans la tâche qui est déléguée à ceux-ci figure en bonne place une défense et une illustration de la poétique naturaliste du roman. Autrement dit, le personnage zolien a cette dimension idéologique qui consiste à donner un fondement illustratif aux théories fortes du naturalisme ; théories que Zola a explicitées dans ses écrits critiques sur le roman et sur certains auteurs, romantiques plus précisément.

[440] *Ibid*., pp. 434-437.

II.II.2.2. Personnages utilisés pour expurger le registre du romanesque du roman naturaliste

Dans le protocole d'écriture du roman naturaliste, le personnage principal du récit est supposé faire office de médium idéologique pour l'auteur et traduire, dans les manifestations propres à son caractère, tous les fondements de la poétique du genre. La mission qui lui est assignée, véhiculer l'idéologie naturaliste, est comparable en plusieurs points à celle attribuée au personnage d'Octave Mouret, frère de l'abbé Serge, dans *Pot-Bouille*. Il s'agit en effet pour le personnage zolien d'observer la machine sociale du monde ciblé, au mieux de plonger dans les moindres rouages de celle-ci afin d'en saisir en détail le fonctionnement.

Pot-Bouille est un roman iconoclaste dirigé contre la bourgeoisie du Second Empire dont les convenances comme l'éducation, les goûts pour la lecture et la religion passent comme inefficaces devant la bête humaine, la force des instincts pulsionnels de l'homme. Le personnage principal est ici Octave Mouret qui quitte son Plassans natal pour monter à Paris, selon l'expression consacrée à l'époque pour les provinciaux qui allaient à l'assaut de la capitale afin d'améliorer, pour la plupart, le cours de leur destinée. Seulement, la position de personnage central du récit confère à Octave une posture supérieure aux autres protagonistes de l'histoire du récit. En effet toutes les intrigues de *Pot-Bouille* ont ceci de particulier qu'elles concernent, d'une manière ou d'une autre, Octave qui, dès lors, est l'instance qui regarde tout, qui voit tout et qui connaît tout. D'ailleurs son premier réflexe face à la maison qui abrite la quasi-totalité des composantes du récit est très évocateur :

> Et le fiacre n'eut qu'à tourner, la maison se trouvait la seconde, une grande maison de quatre étages, dont la pierre gardait une pâleur à peine roussie, au milieu du plâtre rouillé des vieilles façades voisines. 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 nuit[441].

Il semble justement que la mission première d'Octave soit d'observer son environnement immédiat, son nouveau lieu de résidence dans ce Paris des apparences ; chose que, du reste, il

[441] *Pot-Bouille*., p. 9.

a l'air de maîtriser vu les différents points de focalisation que son regard épouse. Et comme pour conforter Octave dans sa tâche d'observateur de ses nouveaux voisins jusque dans leurs couches, l'on semble lui fournir symboliquement une position privilégiée pour mener à bien son rôle :

> Le cocher avait descendu les trois malles. Debout dans la loge du concierge, un homme digne, à longue face rasée de diplomate, parcourait gravement le *Moniteur*. Il daigna pourtant s'inquiéter de ces malles qu'on déposait sous sa porte ; et, s'avançant, il demanda à son locataire, l'architecte du troisième comme il le nommait :
>
> – Monsieur Campardon est-ce la personne ?
>
> – Oui, Monsieur Gourd, c'est Monsieur Octave Mouret, pour qui j'ai loué la chambre du quatrième. Il couchera là-haut et il prendra ses repas chez nous… M. Mouret est un ami des parents de ma femme, que je vous recommande[442].

Rien ne s'oppose désormais plus au rôle d'observateur et de critique des mœurs que doit remplir Octave Mouret dans ce monde bourgeois où il est immergé jusque dans l'intimité des dames. S'il n'en est pas l'instigateur, Octave est mêlé à toutes les intrigues de son immeuble. Le roman, comme le rappelait Henri Mitterand[443], a un rôle important à jouer dans le monde bourgeois. Utilisé pour traduire les réalités sociales et rompre avec la logique de l'endormissement des masses populaires, il devient un puissant moyen de corriger quelque défaut hérité des membres qui composent la société. En retrait de toute manifestation de sentimentalisme extrême, l'objectif principal d'Octave, dans ses aventures et relations à venir, n'est que de se faire une situation meilleure dans sa condition de parvenu, tout en faisant tomber le masque des apparences bourgeoises. Pour cela, la compagnie féminine et bourgeoise de surcroît de son nouveau cadre de vie lui fournit une occasion de taille. D'ailleurs dans une logique de raillerie et comme pour apporter un ton comique à sa discussion avec Octave à qui il présente la maison, Campardon lui adresse cette mise en garde quant à l'équilibre de la maison bourgeoise :

> Et, comme Octave lui serrait les mains, en le remerciant, en s'excusant de lui avoir donné tout ce tracas, il reprit d'un air sérieux :

---

[442] *Ibid*., p. 10.

[443] « Partout où la bourgeoisie industrielle édifie un empire, le roman se transforme en une chambre d'enregistrement de ses succès et de ses turpitudes, en laboratoire d'observation des types humains et des pathologies privées ou sociales qu'elle peut sécréter ». *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Presses Universitaires de France, 1994, p. 9.

> – Seulement, mon brave, pas de tapage ici, surtout pas de femme !... Parole d'honneur ! si vous ameniez une femme, ça ferait une révolution.
>
> – Soyez tranquille ! murmura le jeune homme, un peu inquiet.
>
> – Non, laissez-moi vous dire, c'est moi qui serais compromis… Vous avez vu la maison. Tous bourgeois, et d'une moralité ! même, entre nous, ils raffinent trop. Jamais un mot, jamais plus de bruit que vous ne venez d'en entendre… Ah bien ! M. Gourd irait chercher M. Vabre, nous serions propres tous les deux ! Mon cher, je vous le demande pour ma tranquillité : respectez la maison[444].

Nous verrons qu'au lieu de prendre les femmes du dehors et de les ramener à l'intérieur comme le lui interdit son ami, Octave puisera ses conquêtes dans la maison, chez ces gens aux allures respectueuses qui, en réalité, cachent leur véritable nature et mènent véritablement une double vie. Justement, c'est Campardon, son guide dans l'immeuble, qui lui en donne une première illustration, partagé qu'il est entre sa femme Rose, qui traîne une maladie que le récit tient secrète, et la cousine de cette dernière, Gasparine[445]. Campardon mène naturellement une double vie à l'image de ses voisins de la maison neuve de la rue Choiseul. Octave de son côté, en quête de renommée dans ce Paris, est à l'affût de la moindre occasion qui se présenterait à lui :

> Octave, pourtant, eut beaucoup de peine à s'endormir. Il se retournait fiévreusement, la cervelle occupée des figures nouvelles qu'il avait vues. Pourquoi diable les Campardon se montraient-ils si aimables ? Est-ce qu'ils rêvaient, plus tard, de lui donner leur fille ? Peut-être aussi le mari le prenait-il en pension pour occuper et égayer sa femme ? Et cette pauvre dame, quelle drôle de maladie pouvait-elle avoir ? Puis, ses idées se brouillèrent davantage, il vit passer des ombres : la petite Mme Pichon, sa voisine, avec ses regards vides et clairs ; la belle Mme Hédouin, correcte et sérieuse dans sa robe noire ; et les yeux ardents de Mme Valérie ; et le rire gai de Mlle Josserand. Comme il en poussait en quelques heures, sur le

[444] *Pot-Bouille*., p. 14.

[445] Octave, l'instance du récit par qui tous les mystères des autres personnages sont dévoilés, compare les deux femmes de Campardon, la légitime et la femme adultère : « Au même moment, Mme Campardon entrait par l'antichambre. Il ne la reconnaissait pas. Autrefois, étant gamin, lorsqu'il l'avait connue à Plassans, chez son père, M. Domergue, conducteur des ponts et chaussées, elle était maigre et laide, chétive à vingt ans comme une fillette qui souffre de la crise de sa puberté ; et il la retrouvait dodue, d'un teint clair et reposé de nonne, avec des yeux tendres, des fossettes, un air de chatte gourmande. Si elle n'avait pu devenir jolie, elle s'était mûrie vers les trente ans prenant une saveur douce et une bonne odeur fraîche de fruit d'automne ». *Ibid*., p. 17. D'un autre côté, Octave surprend Campardon avec la cousine Gasparine et ne manque pas de brosser les traits de celle-ci : « Octave, étourdi, commençant à comprendre, toussa et se montra. Une autre surprise l'attendait : la cousine Gasparine s'était séchée, maigre, anguleuse, la mâchoire saillante, les cheveux durs ; et elle n'avait gardé que ses grands yeux superbes, dans son visage devenu terreux. Avec son front jaloux, sa bouche ardente et volontaire, elle le troubla, autant que Rose l'avait charmé, par son épanouissement tardif de blonde indolente ». *Ibid*., p. 23.

pavé de Paris ! Toujours il avait rêvé cela, des dames qui le prendraient par la main et qui l'aideraient dans ses affaires. Mais celles-là revenaient, se mêlaient avec une obstination fatigante. Il ne savait laquelle choisir, il s'efforçait de garder sa voix tendre, ses gestes câlins. Et, brusquement, accablé, exaspéré, il céda à son fond de brutalité, au dédain féroce qu'il avait de la femme, sous son air d'adoration amoureuse.

– Vont-elles me laisser dormir à la fin ! dit-il la voix haute, en se remettant violemment sur le dos. La première qui voudra je m'en fiche ! et toutes à la fois, si ça leur plaît !... Dormons, il fera jour demain[446].

La première journée d'Octave dans sa nouvelle résidence laisse transparaître ses qualités d'observateur, qualités naturalistes dirons-nous. Il se convainc aussi très explicitement de son dessein qui est de se faire une situation par l'entremise d'une aventure avec une de ces dames de la bourgeoisie, et avec toutes les dames si la nécessité s'en fait ressentir. A travers son ambition de parvenu, il s'assigne involontairement la mission de montrer la véritable face cachée de ses voisins, attitude critique qui ne fait que rejoindre les postulats naturalistes sur l'éducation, considérée quelquefois comme étant le vernis utilisé pour cacher l'expression de la bête humaine, et qui soulève surtout le voile dont on entoure la sexualité afin d'en montrer la véritable manifestation chez le sujet humain. De fait, le récit de *Pot-Bouille* est parsemé de scènes cocasses où ce qui était murmuré ou caché par des allusions ressort au grand jour. La mésaventure d'Octave avec Berthe, la femme d'Auguste Vabre, fils du propriétaire de l'immeuble est elle aussi illustrative de la dépravation des mœurs que le roman met en exergue. Octave, après avoir fait céder une nouvelle fois l'innocente Marie Pichon, rejoint sa chambre où il attend Berthe dont il a réussi à obtenir qu'elle vienne chez lui ; un rendez-vous de couple adultère. Seulement, le mari cocu est mis au courant par la bonne qui ne pardonne plus à Madame ses écarts de conduite. Ainsi, c'est logiquement que le mari se rend au lieu indiqué, la chambre d'Octave, où il prend les deux amants en faute. Berthe réussit à échapper à la furie de son mari presque dénudée. Elle va trouver refuge chez les Campardon (rappelons que ce dernier mène un ménage à trois partagé entre sa femme indisposée et la cousine de celle-ci, devenue la maîtresse légitime et complaisante acceptée par la femme de l'architecte). Seulement, c'est la réaction de ce couple à trois qui prête à l'ironie, au sarcasme :

Lisa ne pouvait en tirer une explication raisonnable, lorsque Campardon parut, très inquiet. Ce vacarme incompréhensible venait de les déranger, Gasparine et lui, dans leur lit étroit. Il

[446] *Ibid*., p. 26.

avait simplement passé un caleçon, sa grosse face bouffie et en sueur, sa barbe jaune aplatie, toute pleine du duvet blanc de l'oreiller. Essoufflé, il tâchait de reprendre son aplomb de mari qui couche seul. […]

L'architecte, en voyant Berthe en chemise, contre le mur de son antichambre, resta pétrifié à son tour. Il eut pour lui, un mouvement de pudeur, qui lui fit tâter de la main si son caleçon était bien boutonné. Berthe oubliait qu'elle était nue. Elle répéta :

Oh ! monsieur, gardez-moi chez vous… Il veut me tuer.

– Qui donc ? demanda-t-il.

– Mon mari.

Mais, derrière l'architecte, la cousine arrivait. Elle avait pris le temps de mettre une robe ; et dépeignée, pleine de duvet elle aussi, la gorge plate et flottante, les os perçant l'étoffe, elle apportait la rancune de son plaisir troublé. La vue de la jeune femme, de sa nudité grasse et délicate, acheva de la jeter hors d'elle. Elle demanda :

– Que lui avez-vous donc fait, à votre mari ?

Alors, devant cette question, une grande honte bouleversa Berthe. Elle se vit nue, un flot de sang l'empourpra de la tête aux pieds. Dans ce long frémissement de pudeur, comme pour échapper aux regards, elle croisa le bras sur sa gorge. Et elle balbutiait :

– Il m'a trouvée… Il m'a surprise…

Les deux autres comprirent, échangèrent un coup d'œil révolté. Lisa, dont le bougeoir éclairait la scène, partageait l'indignation de ses maîtres. […]

– Venez, madame, dit l'architecte, en emmenant Berthe. Vous, Lisa, attendait un instant.

Dans la chambre, Rose s'élargissait encore, au milieu du grand lit. […] Lorsque la cousine l'eut mise au courant d'un mot, elle aussi parut scandalisée. Comment pouvait-on aller avec un autre homme que son mari ? et un dégoût lui venait pour la chose dont elle s'était déshabituée[447].

Comparé à l'infortune de Berthe, le trio des Campardon semble ne pas s'apercevoir du caractère déplacé de leur ménage à trois. Seulement, Berthe, qui a eu la malchance de se faire surprendre, est vouée aux gémonies les plus acerbes sûrement par ce qu'elle a été surprise sur le fait, prise en faute par son mari. Octave localise ainsi le vice chez ses voisins de la

[447] *Ibid*., pp. 305-306.

bourgeoisie dont seul Monsieur Gourd, le concierge de l'immeuble, s'obstine à garder la respectabilité, se convainquant de ne voir la débauche que chez les gens du peuple à l'image de cette femme, issue du peuple, qui a pris pension chez eux et qui traîne une grossesse qui a tardé à se manifester. Dès lors les reproches de Monsieur Gourd à l'endroit du propriétaire, le père Vabre qui loge n'importe qui sans se soucier des convenances, ne se font pas attendre :

> En somme, toutes ces catastrophes étaient évitées sans ce vieux grigou de père Vabre. Pour toucher cent trente francs de plus, et malgré mes conseils ! Le menuisier aurait dû lui suffire de leçon. Pas du tout, il a voulu louer à une piqueuse de bottines. Vas-y donc, pourris ta maison avec des ouvriers, loge du sale monde qui travaille !... Quand on a du peuple chez soi, monsieur, voilà ce qui vous pend au bout du nez[448].

Cette remarque que monsieur Gourd formule devant Octave Mouret, l'instance délégataire de la position du narrateur, a les allures d'un constat établi pour ironiser sur les intrigues des bourgeois de la maison où l'adultère est le lot de tous les couples. C'est aussi une manière pour l'auteur des *Rougon-Macquart* de répondre à ceux qui lui reprochaient de ne localiser le vice que chez le peuple[449], Edmond de Goncourt[450] notamment, dans la préface de son roman *Les Frères Zemganno* :

> […] je n'admets pas qu'il y ait plus de mérite à laisser un chef-d'œuvre sur le peuple qu'un chef-œuvre sur l'aristocratie. L'œuvre ne se juge pas au sujet, mais au talent de l'écrivain.

---

[448] *Ibid*., pp. 270-271.

[449] « N'est-ce pas mon grand ami Edmond de Goncourt qui vous conseillait, à vous les jeunes, d'étudier le monde, de porter l'observation et l'analyse dans les classes distinguées, pour faire enfin des romans propres et qui sentissent bons ? Le conseil était excellent, mais où donc est le monde ? Il n'est sans doute pas parmi les fonctionnaires et les millionnaires du procès qui se déroule. S'agit-il du monde, portes ouvertes, ou du monde, porte fermées ? Si nous sommes curieux, si nous regardons par les fentes, je soupçonne que nous verrons, dans les classes distinguées, ce que nous avons vu dans le peuple, car la bête humaine est la même partout, le vêtement seul diffère ». Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, pp. 270-271.

[450] Zola ne manque pas de commenter les critiques d'Edmond de Goncourt à l'endroit de la démarche naturaliste. Il publie deux articles « en 1879 (6 et 13 mai) » pour relever les piques lancées à son encontre et défendre du même coup la poétique naturaliste : « La thèse soutenue par l'auteur est que le triomphe décisif de la formule naturaliste aura lieu lorsqu'on appliquera cette formule à l'étude des hautes classes de la société. Je cite : « On peut publier des *Assommoir* et des *Germinie Lacerteux*, et agiter, et remuer, et passionner une partie du public. Oui, mais pour moi les succès de ces livres ne sont que de brillants combats d'avant-garde, et la grande bataille qui décidera de la victoire du réalisme, du naturalisme, de l'étude d'après nature en littérature, ne se livrera pas sur le terrain que les auteurs de ces deux romans ont choisi. Le jour où l'analyse cruelle que mon ami M. Zola et peut-être moi-même avons apportée dans la peinture du bas de la société sera reprise par un écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction, – ce jour-là seulement, le classicisme et sa queue seront tués. […] Du reste, M. de Goncourt complète et explique sa pensée, en ajoutant que le naturalisme " n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue ; il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture artiste ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches ; mais , en une étude appliquée, rigoureuse et non conventionnelle et non imaginative de la beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur», Henri Mitterand. *E.Z.E.R., op. cit.*, pp. 235-236.

> Quant à savoir si le modèle pose mieux ou offre plus de ressources, c'est là une question secondaire ; il faut simplement que le modèle soit rendu avec génie. M. de Goncourt parle de la difficulté qu'on éprouve à saisir dans sa vérité le Parisien et la Parisienne ; mais il y a une difficulté tout aussi grande à saisir le paysan. Je connais des livres très étudiés sur Paris, tandis qu'on trouve à peine ça et là quelques notes justes sur les campagnes. Tout est à étudier, voilà la vérité[451].

Zola plonge ainsi son personnage principal, un homme du peuple monté à Paris pour se faire une situation, dans le gouffre bourgeois de l'infidélité, des convenances de l'éducation et des apparences. Par ailleurs, comme pour enfoncer le clou de la raillerie, ce sont les bonnes ménagères des familles respectueuses de l'immeuble du concierge monsieur Gourd qui donnent les détails sur les saletés de leurs bourgeois de maîtres. Et, c'est lorsqu'Octave surprend Trublot, un autre monsieur comme il faut, dans le logement des bonnes, attendant l'une d'entre elles, qu'il est témoin de « la petite bavette du matin » que les femmes de chambre débitent journellement sur leurs maîtres[452] :

> – La petite bavette du matin, dit Trublot [à Octave] à quatre pattes sous le lit, cherchant toujours. Ecoutez ça.
>
> C'était Lisa, accoudée chez les Campardon, qui se penchait pour interroger Julie, à deux étages au-dessous d'elle.
>
> – Dites, ça y est donc, cette fois ?
>
> – Paraît, répondit Julie, en levant la tête. Vous savez, à part de la déculotter, elle lui a tout fait… Hippolyte est revenu du salon tellement dégoûté, qu'il a failli avoir une indigestion.
>
> – Si nous en faisions seulement le quart ? reprit Lisa. […]
>
> – Ah ! mes enfants, dit Victoire, qui se pencha à son tour, coude à coude avec Lisa, vous êtes jeunes. Quand vous aurez vu ce que j'ai vu !... Chez le vieux papa Campardon, il y avait une nièce parfaitement élevée, qui allait regarder les hommes par la serrure.

---

[451] *Ibid*., p. 237.

[452] A noter aussi que le lieu de commérages des bonnes est l'endroit le plus infect de la maison, comme les histoires qu'elles y racontent le sont du reste : « Un silence de mort tomba. Toutes [les bonnes], brusquement, avaient replongé dans leurs cuisines ; 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 pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages, dans l'étouffement muet du calorifère. » *Ibid*., p. 117-118.

– Du propre ! murmura Julie de son air révolté de femme comme il faut. A la place de la petite du quatrième, c'est moi qui aurais fichu des claques à M. Auguste, s'il m'avait touchée, dans le salon !... un joli coco ! […]

– Alors, ça va toujours la même chose chez vous ? demanda Julie, qui épluchait une carotte.

– Toujours, répondit Victoire. C'est fini, elle [Rose, la femme de Campardon] est bouchée.

Les deux autres ricanèrent, heureuses, chatouillées par ce mot qui déshabillait crûment une de ces dames.

– Mais votre grand serin d'architecte, qu'est-ce qu'il fait donc ?

– Il débouche la cousine [Gasparine], pardi !

Elles riaient plus fort, […]

– Où donc est-elle, votre bourgeoise ? demanda curieusement Victoire [à Françoise la nouvelle bonne de Mme Valérie].

– Elle vient de partir déjeuner chez une dame.

Lisa et Julie se démanchèrent le cou, pour échanger un regard. Elles la connaissaient, la dame. Un drôle de déjeuner, la tête en bas et les jambes en l'air ! Si c'était permis, d'être menteuse à ce point ! Elles ne plaignaient pas le mari, car il en méritait davantage ; seulement, ça faisait honte à l'espèce humaine, qu'une femme ne se conduisît pas mieux[453].

La vie d'intérieur des maîtres bourgeois, leurs intrigues de couple surtout, n'a aucun secret pour celles qui sont censées représenter le dernier maillon de la chaîne sociale, les bonnes ménagères. Aussi, ces dernières s'en donnent-elles à cœur joie lorsqu'il s'agit de prendre leur revanche sur ces personnes qui pensent leur être supérieures alors qu'en réalité elles sont toutes vautrées dans l'ordure. Trublot[454] lui-même, un bourgeois de première, n'a-t-il pas fait le choix de préférer le lit de ces bonnes à ces femmes d'en haut qui pour lui ne sont que des « flûtes ». D'ailleurs c'est ce qu'il confesse à Octave lorsque ce dernier le surprend et qu'il lui témoigne une forme de mépris :

[453] *Ibid*., pp. 115-117.

[454] « Quand il dînait en ville, il s'échappait du salon pour aller pincer les cuisinières devant leurs fourneaux ; et, lorsqu'une d'elles voulait bien lui donner sa clef, il filait avant minuit, il montait l'attendre patiemment dans sa chambre, assis sur une malle, en habit noir et en cravate blanche. Le lendemain, il descendait par le grand escalier, vers dix heures, et passait devant les concierges, comme s'il avait rendu une visite matinale à quelque locataire. Pourvu qu'il fût à peu près exact chez son agent de change, son père était content. D'ailleurs, maintenant, il faisait la Bourse, de midi à trois heures. Le dimanche, il lui arrivait de rester la journée entière dans un lit de bonne, heureux, perdu, le nez au fond de l'oreiller ». *Ibid*., p. 113.

> – Vous qui devez être si riche un jour ! dit Octave, dont le visage gardait un air de dégoût.
>
> Alors, Trublot déclara doctement :
>
> – Mon cher, vous ne savez ce que c'est, n'en parlez pas.
>
> Et il défendit Julie, une bourguignonne de quarante ans, au large visage troué de petite vérole, mais qui avait un corps de femme superbe. On aurait pu déshabiller ces dames de la maison ; toutes des flûtes, pas une ne lui serait allée au genou. Avec ça, une fille parfaitement bien ; et, pour le prouver, il ouvrit des tiroirs, montra un chapeau, des bijoux, des chemises garnies de dentelle, sans doute volées à Mme Duveyrier. Octave, en effet, remarquait à présent une coquetterie dans la chambre, des boîtes de carton doré rangées sur la commode, un rideau de perse tendu sur les jupes, toute la pose d'une cuisinière jouant à la femme distinguée[455].

Il apparaît ainsi que les positions sont inversées et la remarque de Trublot semble des plus cocasses pour l'élite bourgeoise. Une revanche du peuple qui donne une cinglante réplique à la bourgeoisie, jusque dans ses couches. Rappelons aussi que *Nana* (1880) a contribué, avant *Pot-Bouille* (1882), à mettre en intrigue cette revanche du peuple sur les bourgeois. C'est Octave qui apporte sa partition, lui qui n'est mû que par la volonté de réussir, aidé, s'il peut l'être en cela, par quelque liaison, dangereuse certes, mais qui lui serait profitable. En outre, il exemplifie la position de Zola lorsque celui-ci défendait la liberté de l'auteur de parler de la bête humaine sous ses différentes formes :

> Qu'en pense le public ? Lorsque nous placerons un juron dans la bouche d'un homme bien mis ; lorsque nous noterons une conversation ordurière, chuchotée à quelques pas des dames, dans un salon, lorsque nous ouvrirons l'alcôve et montrerons l'adultère vautré sur des dentelles ; lorsque nous retrouverons le laquais et la prostituée sous l'habit noir et la robe de velours : dira-t-on encore que nous mentons, haussera-t-on les épaules en affirmant que nous ne connaissons pas le monde, nous accusera-t-on de le diffamer et de le salir à plaisir ? Le monde, le voilà, quand une passion le secoue, quand un drame violent le jette en dehors de ses politesses et de ses conventions.
>
> L'ordure est au fond. Parfois, un procès vient crever à la surface, comme un abcès. On s'étonne, on semble croire le fait exceptionnel ; parce que le plus grand nombre recule devant le scandale, mais que de femmes séparées après des scènes de violence, que de

[455] *Ibid*., p. 113.

> brutalités et d'obscénités ensevelies ! […] Voilà la vérité, un drame vrai montre brusquement au grand jour le vrai mécanisme de la vie[456].

Zola se sera donc évertué, à travers l'observation attentive d'Octave Mouret menée sur ses voisins bourgeois, à montrer la manifestation de la bête humaine, mais aussi de la bêtise humaine lorsque le genre humain tente de noyer la force des passions, l'expression du monde, comme le dit Zola lui-même, lorsque l'homo-sapiens est pris entre le marteau de ses passions et l'enclume des convenances et conventions sociales. Seulement pour Zola, c'est la physiologie, les exigences du corps dans ce cas-ci, qui triomphent des règles et barrières de la psychologie, les normes sociétales imposées par l'éducation et la morale. D'un autre côté, un rapprochement de différents personnages pris au hasard des intrigues des *Rougon-Macquart* nous permet de reconnaître une interdépendance de la physiologie et de la psychologie pour l'équilibre vital du sujet zolien. Jacques Lantier a d'abord, dans *La Bête humaine*, un besoin physiologique de tuer[457] au point de se demander ce qui le différencie des autres mortels : « Pourtant, il s'efforçait de se calmer, il aurait voulu comprendre. Qu'avait-il donc de différent, lorsqu'il se comparait aux autres[458] ? ». Cependant ce besoin criminel de Jacques a des manifestations psychologiques qui dressent une exigence chez ce personnage au point de faire dépendre sa survie de l'accomplissement de l'acte criminel. Après avoir tué Séverine, le soulagement de Jacques a les allures d'une thérapie salutaire indispensable à son existence, même si on se rend compte que ce meurtre ne le guérira pas :

> Enfin, enfin ! il s'était donc contenté, il avait tué ! Oui, il avait fait ça. Une joie effrénée, une jouissance énorme le soulevait, dans la pleine satisfaction de l'éternel désir. Il en éprouvait une surprise d'orgueil, un grandissement de sa souveraineté de mâle. La femme, il l'avait tuée, il la possédait, comme il désirait depuis si longtemps la posséder, tout entière, jusqu'à l'anéantir. […] Ah ! n'être pas lâche, se satisfaire, enfoncer le couteau ! obscurément, cela avait germé, avait grandi en lui ; pas une heure, depuis un an, sans qu'il eût marché vers

[456] Henri Mitterand, *E.Z.E.R*, pp. 271-272.

[457] « Mon Dieu ! il était donc revenu, ce mal abominable dont il se croyait guéri ? […] Tuer une femme, tuer une femme ! cela sonnait à ses oreilles, du fond de sa jeunesse, avec la fièvre grandissante, affolante du désir. Comme les autres, sous l'éveil de la puberté, rêvent d'en posséder une, lui s'était enragé à l'idée d'en tuer une ». *La Bête humaine*, p. 55.
Ce besoin criminel affecte la santé du sujet Jacques au point de lui faire ressentir des douleurs que sa tante Phasie lui rappelle : « - Vrai ! tout a disparu, cette douleur qui te trouait le crâne, derrière les oreilles, et les coups de fièvre brusques, et ces accès de tristesse qui te faisaient te cacher comme une bête, au fond d'un trou ? ». *Ibid.*, p. 47.

[458] *Ibid.*, p. 55.

> l'inévitable ; même au cou de cette femme, sous ses baisers, le sourd travail s'achevait[459] […] ».

L'exigence meurtrière de Jacques est vitale à son existence, et une fois satisfaite, il peut espérer vivre tranquillement dans une parfaite harmonie de son corps et de son esprit, de sa physionomie et de sa psychologie, même s'il mourra quelques temps après, dans une bataille avec Pecqueux. Si Claude, son frère et héros de *L'Œuvre* met fin à ses jours, parce qu'ayant constaté son incapacité à satisfaire son désir psychologique de réussir un chef-d'œuvre, et ne pouvant dès lors établir la stabilité entre son corps et son esprit, Jacques, en revanche, arrive à accomplir son vœu de sentir la puissance d'ôter la vie et d'espérer se faire sa propre thérapie là où son frère, par incapacité à réguler les deux instances de commandement de son être, sa psychologie et sa physiologie, mise sur le suicide. A l'opposé du mal qui ronge les deux frères, apparaît une autre forme de sacrifice qui a aussi les allures d'une thérapie vitale et qui interpelle le personnage de Pauline, dans *La Joie de Vivre*. Pauline en effet se dépossède de tout ce qu'elle a (l'héritage qu'elle reçoit de ses parents, les Quenu présents dans *Le Ventre de Paris*, et son amour pour Lazare, son cousin) pour faire le bonheur autour d'elle. Pour vivre heureuse, trouver un juste équilibre entre son corps et son esprit, Pauline se dépouille de tous ses biens, jusqu'à l'amour qu'elle ressent pour Lazare. Elle consent en effet à céder celui-ci à Louise, pour rendre Lazare heureux :

> O mon ami, peux-tu croire que je cherche à te torturer !... Tu ne comprends donc pas que je veux uniquement ta joie, que j'accepterais tout pour t'assurer un plaisir d'une heure ! N'est-ce pas ? Tu aimes Louise, eh bien ! Je te dis de l'épouser… Entends cela, je ne compte plus, je te la donne[460].

Seulement, le sacrifice de Pauline établit un paradoxe, une dissonance entre son corps et son esprit. Les exigences de son corps de femme faite, femme mûre sentant en elle la fertilité (cette fertilité se manifeste par ses menstrues[461] qui apparaissent le jour du mariage qu'elle a

---

[459] *Ibid*., p. 313.
[460] Emile Zola, *La Joie de Vivre*, Nouvelle Librairie de France, Paris, 1999, p. 243.
[461] « La coulée rouge d'une goutte de sang, le long de sa cuisse, l'étonnait. Soudain elle comprit : sa chemise, glissée à terre, semblait avoir reçu l'éclaboussement d'un coup de couteau. C'était donc pour cela qu'elle éprouvait, depuis son départ de Caen, une défaillance de tout son corps. Elle ne l'attendait point si tôt, cette blessure, que la perte de son amour venait d'ouvrir, aux sources même de la vie. Et la vue de cette vie qui s'en allait inutile, combla son désespoir. La première fois, elle se souvenait d'avoir crié d'épouvante, lorsqu'elle s'était trouvée un matin ensanglantée. Plus tard, n'avait-elle pas eu l'enfantillage, le soir, avant d'éteindre sa bougie, d'étudier d'un regard furtif l'éclosion complète de sa chair et de son sexe ? Ah ! misère ! la pluie rouge de la puberté tombait là, aujourd'hui, pareille aux larmes vaines que sa virginité pleurait en elle. Désormais, chaque mois ramènerait ce jaillissement de grappe mûre, écrasée aux vendages et jamais elle ne serait femme, et elle vieillirait dans la stérilité ! ». *LJV*., p. 248.

entièrement organisé entre Louise et Lazare) et qui a le désir romanesque d'aimer et d'enfanter. D'ailleurs, le récit nous donne les détails de ce trouble, cette tension psycho-physiologique qui se manifeste chez le personnage de Pauline lorsqu'elle se rend compte de l'immensité de son sacrifice, seule, le soir, dans la quiétude de sa chambre :

> Sa robe était déjà pliée au dossier d'une chaise, elle n'avait plus qu'un jupon et sa chemise, lorsque son regard tomba sur sa gorge de vierge. Peu à peu une flamme empourpra ses joues. Du trouble de son cerveau, des images se précisaient et se dressaient, les deux autres [Louise et Lazare] dans leur chambre […]. D'un geste violent, elle fit glisser son jupon, enleva sa chemise ; et, nue maintenant, elle se contemplait encore. Ce n'était donc pas pour elle cette moisson de l'amour ? […] Son regard descendait de sa gorge, d'une dureté de bouton éclatant de sève, à ses hanches larges, à son ventre où dormait une maternité puissante. Elle était mûre pourtant, elle voyait la vie gonfler ses membres, fleurir aux plis secrets de sa chair en toison noire, elle respirait son odeur de femme, comme un bouquet épanoui dans l'attente de la fécondation. Et ce n'était pas elle, c'était l'autre [Louise], au fond de cette chambre, là-bas, qu'elle évoquait nettement, pâmée entre les bras du mari dont elle attendait la venue depuis des années ? […]
>
> Alors, la jalousie la reprit aux entrailles devant les tableaux que son excitation déroulait toujours. Elle voulait vivre, et vivre complètement, faire de la vie, elle qui aimait la vie ! A quoi bon être si l'on ne donne pas son être[462] ?

Sur le plan physiologique, Pauline sent clairement les appels de son corps qui manifeste une maturité qui ne demande qu'à être reconnue, fécondée. Seulement, sa morale lui impose le devoir de ne pas tenir son cousin Lazare prisonnier d'un amour envers elle et pour lequel il ne semble pas s'emballer. Devoir et passion entrent ici en confrontation directe comme dans les tragédies cornéliennes et obligent Pauline à faire le choix du devoir au détriment des appels incessants de son corps de jeune femme faite. C'est ce choix cornélien qui l'aidera, *a contrario*, à mener une existence paisible, réconciliée qu'elle était avec son corps. Par ailleurs, il arrive dans le cycle de vie des *Rougon-Macquart* que des personnages ne trouvent pas ce salut qui fait de Pauline un personnage hautement romanesque, du fait qu'elle a refusé de faire primer sa passion sur ses devoirs. Ce juste équilibre entre l'intériorité psychique des personnages et leurs ambitions personnelles n'est pas l'apanage de tous les membres de la fratrie. Ce qui instaure dès lors une relation aux relents de visées romanesques entre ces personnages et leurs ambitions.

[462] *LJV*, pp. 247-248.

II.II.2.3. Personnages et passion romanesque

Dans la fresque zolienne, figurent plusieurs personnages qui ont en commun d'être prisonniers de leurs passions[463]. Dans *La Fortune des Rougon*, Félicité a la passion maladive de se faire une respectabilité dans Plassans, de trôner au sommet de la bourgeoisie de cette bourgade de province. Elle arrive à ses fins en usant de tous les moyens, mais surtout en orchestrant les scénarios et mises en scènes qui permettront à son mari, Pierre Rougon, de voler la vedette aux insurgés de Plassans et de se présenter comme le sauveur de la monarchie. Aussi lui attribue-t-on dans le récit les traits d'un vautour[464] qui tourne autours de ses proies, guettant leur fin proche pour se jeter sur elles. Elle est la mère légitime d'Aristide[465], qui se fera connaître sous le nom de Saccard puisque, le nom de Rougon qu'il hérite des parents n'est pas approprié à ses ambitions dans la haute société. Il fait étalage de tout son héritage maternel dans *La Curée* et dans *L'Argent* où, respectivement, son génie des spéculations foncière et boursière l'amène à nouer et à dénouer différentes situations plus compliquées les unes que les autres. La mère et le fils ont ainsi une passion pour la réussite qui passe par des tours de passe-passe, des tromperies, des spéculations qui leur profitent au point de trôner dans Plassans et d'habiter dans la maison tant convoitée du sous-préfet pour Félicité, ou d'être l'homme d'affaire le plus craint et le plus redouté dans Paris pour Aristide.

Si ce n'est pas un personnage, c'est tout un groupe qui voit sa passion pour tel ou tel objet mis en récit. Ainsi dans *La Terre*, l'obsession des Fouan pour la terre traduit-elle un lien indéfectible mais surtout morbide des paysans avec ce qu'ils estiment être la plus grande richesse sur cet univers, leur bien inépuisable, la terre. La terre apparaît comme la source de toutes les convoitises. Elle est choyée et entretenue comme une femme aimée, un être cher à

[463] Nous noterons ici que le ressort des passions chez le personnage zolien a plusieurs causes. Hormis le rapport direct des passions avec les pulsions sexuelles, comme c'est le cas dans *Pot-Bouille* où les intrigues ont des accents d'adultère, il arrive que le personnage ne soit obnubilé que par une passion, une obsession à réussir quelque chose, à réaliser quelque entreprise au prix d'y laisser sa vie. Et c'est cette visée qui le contrôle et qui lui impose sa nature, ses traits de caractère dans le roman.

[464] « Félicité était une petite femme noire comme on en voit en Provence. On eût dit une de ces cigales brunes, sèches, stridentes, aux vols brusques, qui se cognent la tête dans les amandiers. Maigres, la gorge plate, les épaules pointues, le visage en museau de fouine, singulièrement fouillé et accentué, elle n'avait pas d'âge ; […] Il y avait une ruse de chatte au fond de ses yeux noirs, étroits, pareils à des trous de vrille. Son front bas et bombé ; son nez légèrement déprimé à la racine, et dont les narines s'évasaient ensuite, fines et frémissantes, comme pour mieux gouter les odeurs ; la mince ligne rouge de ses lèvres, la proéminence de son menton qui se rattachait aux joues par des creux étranges ; toute cette physionomie de naine futée était comme le masque vivant de l'intrigue, de l'ambition active et envieuse ». *LFR*, pp. 61-62.

[465] « Aristide, le plus jeune des fils Rougon, était opposé à Eugène [son frère], géométriquement pour ainsi dire. Il avait le visage de sa mère, et des avidités, un caractère sournois, apte aux intrigues vulgaires où les instincts de son père dominaient. […] Il aimait l'argent comme son frère aîné aimait le pouvoir. Tandis qu'Eugène rêvait de plier un peuple à sa volonté et s'enivrait de sa toute-puissance future, lui se voyait dix fois millionnaire, logé dans une demeure princière, mangeant et buvant bien, savourant la vie par tous les sens et tous les organes de son corps. Il voulait surtout une fortune rapide ». *Ibid*., p. 69.

qui l'on doit tout. Un lien aux allures d'une histoire romanesque s'instaure dès lors entre les beaucerons et leur riche mère, convoitée de tous, source de tous leurs malheurs du reste. Ne décrit-on pas le père Fouan, au moment de céder son bien à ses enfants, par ces quelques traits brefs qui retracent son long compagnonnage avec le bien tant estimé : « Le père, jadis très robuste, âgé de soixante-dix ans aujourd'hui, s'était desséché et rapetissé dans un travail si dur, dans une passion de la terre si âpre, que son corps se courbait, comme pour retourner à cette terre, violemment désirée et possédée[466] ». Tout au long du récit, la terre est métaphorisée et présentée sous les traits d'une femme[467] possessive, exigeante et qui réclame inlassablement d'être entretenue, fécondée sans toutefois donner les satisfactions attendues. La terre est aussi à l'origine de toutes les intrigues du récit. Elle est la cause du meurtre par le couple Buteau de Françoise, la belle-sœur, qui deviendra la femme de Jean. Le père Fouan est aussi tué par ces mêmes Buteau qui veulent anticiper sa mort et profiter ainsi de leur héritage. La passion maladive de posséder la terre demeure le leitmotiv de l'histoire récit. En est illustratif ce sentiment de conquête que Buteau exprime lorsqu'il dépossède Jean du lopin de terre qu'ils se disputent et que le premier finira par prendre à son compte :

> C'était absurde, mais ce cri de passion l'avait bouleversé. La pensée de la terre lui revenait, dans une secousse de jouissance inquiète. Ah ! la terre, elle le tenait aux entrailles plus encore que la maison ! […] Toute sa chair s'était mise à trembler de joie, comme au retour d'une femme désirée et qu'on a crue perdue[468].

La terre est ainsi l'objet de toutes les convoitises, le nœud du récit autour duquel gravitent réflexions, ambitions et actes dont la finalité est toute simple, devenir propriétaire et jouir au mieux de l'immense ressource qu'elle enfante. Cette pensée philosophique de Jean ne résume-t-elle pas, à elle seule, l'ancrage de la passion de la terre chez ces paysans de la Beauce mais aussi la lutte de l'humanité tout entière contre cette mère qui enfante, nourrit et parfois tue l'homme :

> Il y avait aussi la douleur, le sang, les larmes, tout ce qu'on souffre et tout ce qui révolte, Françoise tuée, Fouan tué, les coquins triomphants, la vermine sanguinaire et puante des villages déshonorant et rongeant la terre. Seulement, est-ce qu'on sait ? De même que la

[466] *La Terre*, p. 25.
[467] Cependant cette passion de posséder la terre sans en céder une once de parcelle est incarnée par un personnage féminin, la Grande : « Dans la famille, la Grande était respectée et crainte, non pour sa vieillesse, mais pour sa fortune. Encore très droite, très haute, maigre et dure, avec de gros os, elle avait la tête décharnée d'un oiseau de proie, sur un long cou flétri, couleur de sang. […] Fouan, en la voyant sur sa porte, s'était approché, par égard. Elle était son aîné de dix ans, il avait pour sa dureté, son avarice, son entêtement à posséder et à vivre, la déférence et l'admiration du village tout entier ». *Ibid*., pp. 38-40.
[468] *Ibid*., p. 439.

> gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. Qu'est ce que notre malheur pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil ? Il se moque bien de nous, le bon Dieu ! Nous n'avons notre pain que par un duel terrible et de chaque jour. Et la terre seule demeure, l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères[469].

Tout ne vient-il pas de cette mère qui porte inlassablement l'humanité sur ses flancs et tout ne retourne-t-il pas à elle aussi ; elle qui engloutit gloutonnement et sans jamais se rassasier ce qui reste de ce qu'elle a conçu. Dans *La Terre*, elle trône majestueusement sur tous les personnages et leur impose le diktat de sa toute-puissance originelle. En définitive, ce n'est que la terre qui triomphe de la cupidité et de l'avidité des uns et des autres à vouloir être propriétaire, possesseur, jouisseur passionné du bien qu'elle enfante ou qu'elle renferme. Sur un autre plan, la terre symbolise aussi ces entités abstraites des *Rougon-Macquart* que nous pouvons réunir en un groupe, celui des personnages abstraits qui sont dans le récit des différents romans et qui y jouent un rôle déterminant, celui de catalyseur des différentes situations mises en intrigue.

Nous notions la place importante accordée à l'espace dans la réalisation de l'instant romanesque. Dans la poétique naturaliste, le milieu physique a en effet un rôle déterminant dont il convient d'analyser les influences directes ou indirectes sur le comportement des personnages du récit. Cette dimension accordée au milieu physique fait de lui un élément essentiel du récit, un personnage, pour être plus précis, qui agit et qui influence d'une manière ou d'une autre le cours de l'intrigue. Paris joue un rôle déterminant dans *Une page d'amour* puisqu'elle épouse l'intériorité affective du personnage Hélène dans ce que l'on nommerait sa romance avec le docteur Deberle. Paris a aussi, dans une autre spécificité, une importance toute particulière dans *La Curée* où elle constitue le nœud des actions de spéculation d'Aristide. La ville agit et interagit avec les personnages. Sa fonction narrative diffère ainsi d'un roman à un autre[470].

Dans *Germinal*, le Voreux a une mission dans le récit aussi importante que celle que remplit Etienne à côté des mineurs. Outre le fait qu'il demeure la source de toutes les

---

[469] *Ibid*., p. 472.
[470] Voir à cet effet l'œuvre de Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Emile Zola*, Presses Universitaires de France, 1968 (première édition).

convoitises et de tous les malheurs, il n'empêche aussi qu'il noue et dénoue les relations entre les mineurs, à travers ceux qui suivent la grève et refusent dès lors de descendre dans la mine et ceux qui trahissent, à l'instar de Chaval, les convictions des mineurs, refusant de participer à la grève, prêtant le flanc au camp opposé, celui des patrons. Sur le plan de la présence de la catégorie du romanesque dans le récit, nous avons vu que le Voreux a été l'endroit où Etienne et Jacqueline ont sacrifié, dans la mort, à la concrétisation de leur secret amour par l'acte charnel. La fonction narrative du Voreux apparaît ici aussi sous diverses facettes qui varient selon l'implication thématique du personnage mis en évidence dans le récit et qui entre en relation avec lui.

Le Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret* et la serre de Renée dans *La Curée* ont en commun d'être des espaces clos qui servent de nid d'amour aux personnages qu'ils encerclent de leur déterminisme physique. Le rapport que ces deux jardins établissent avec les personnages qui voient s'y développer leurs amours n'est évidemment pas le même que celui qu'ils entretiennent avec les autres personnages du récit. Henri Mitterand n'a-t-il pas raison d'apparenter cette touche zolienne attribuée au milieu physique, aux éléments de la nature, à quelque héritage romantique :

> Car Zola prête aux éléments naturels des traits et des valeurs qui, en quelque façon, les animent, les rapprochent de l'existence animale ou même humaine. Il a du reste parfaitement conscience qu'il retient là un héritage romantique, et en particulier hugolien. Mais ce qui le caractérise en propre, au-delà de l'écoute romantique des grandes 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 : « La nature est entrée dans nos œuvres d'un élan si impétueux, qu'elle les a emplies, noyant parfois l'humanité, submergeant et emportant les personnages, au milieu d'une débâcle de roches et de grands arbres[471] ».

Henri Mitterand note que Zola humanise la nature et à travers elle le milieu physique, entendu ici comme cadre naturel et/ou physique qui sert à localiser les personnages, en le dotant d'un déterminisme inflexible qu'il exerce sur les personnages du récit, étant lui-même un personnage à part entière du récit. Ainsi les espaces clos jouent-ils une mission centrale dans le récit à l'image de la Croix-de-Maufras dans *La Bête humaine*.

[471] *Zola et le Naturalisme, op. cit.,* p. 69.

A côté de ces éléments abstraits du récit qui font office de personnages, lesquels éléments sont apparentés au milieu physique, nous pouvons aussi relever d'autres entités, certes pas abstraites, mais qui, cependant, sont des êtres inanimés ayant une mission tout aussi significative dans le récit que les éléments de la nature. Ces êtres inanimés, ces choses, peuvent avoir, dans une moindre mesure, le statut de personnage puisqu'ils entretiennent un rapport avec les personnages humains qui est parfois déterminant. Parmi ces personnages inanimés figurent par exemple la Lison, la locomotive de Jacques Lantier dans *La Bête humaine*. Jacques a avec la Lison une relation des plus ambiguës ; relation que nous qualifierons d'humano-anthropomorphique puisqu'essentiellement toutes les qualités humaines sont attribuées à la locomotive qui fait office pour Jacques de femme-aimée, de femme choyée aux caprices et aux exigences de laquelle on se soumet :

> Et, c'était vrai, il l'aimait d'amour sa machine, depuis quatre ans qu'il la conduisait. Il en avait mené d'autres, des dociles et des rétives, des courageuses et des fainéantes ; il n'ignorait point que chacune avait son caractère, que beaucoup ne valaient pas grand-chose, comme on dit des femmes de chair et d'os ; de sorte que, s'il l'aimait celle-là, c'était en vérité qu'elle avait des qualités rares de brave femme. Elle était douce, obéissante, facile au démarrage, d'une marche régulière et continue, grâce à sa bonne vaporisation. […] Il l'aimait donc en mâle reconnaissant, la Lison, qui partait et s'arrêtait vite, ainsi qu'une cavale vigoureuse et docile ; il l'aimait parce que, en dehors des appointements fixes, elle lui gagnait des sous, grâce aux primes de chauffage. Elle vaporisait si bien, qu'elle faisait en effet de grosses économies de charbon. Et il n'avait qu'un reproche à lui adresser, un trop grand besoin de graissage : les cylindres surtout dévoraient des quantités de graisse déraisonnables, une faim continue, une vraie débauche. […] Il s'était résigné à lui tolérer cette passion gloutonne, de même qu'on ferme les yeux sur un vice, chez les personnes qui sont, d'autre part, pétries de qualités ; et il se contentait de dire, avec son chauffeur, en manière de plaisanterie, qu'elle avait, à l'exemple des belles femmes, le besoin d'être graissée trop souvent[472].

La description qui est faite de la Lison présente simultanément les caractères d'une machine et ceux d'une femme. Dès lors, Jacques substitue à l'amour qu'il devrait avoir pour les femmes la tendre affection qu'il a pour sa machine, en ayant une complicité et une entente parfaite avec la Lison, là où il a en horreur la compagnie des femmes. Aussi lorsqu'il sent que

[472] *LBH*., pp. 143-144.

cette dernière va disparaître suite à l'accident provoquée par Flore, n'éprouve-t-il pas la perte irremplaçable d'un être cher[473] ?

La relation de Jacques avec sa Lison est affective, elle a les allures d'une tragédie amoureuse, et est à l'image des amours impossibles des *Rougon-Macquart*, qui finissent par la mort. A l'opposé de cette entente de Jacques et de sa machine, sa locomotive plus précisément, apparaît aussi, dans la fresque zolienne, cette autre relation qui unit le "Bonheur des dames", le magasin d'Octave Mouret, aux personnages du récit.

"Le Bonheur des dames" a imprimé en effet un style nouveau de vente qui ouvre un large horizon à l'aventure, dans cette période du XIXe siècle où les commerçants perpétuent le legs, la même manière de vente, qu'ils ont reçu de leurs pères et grands-parents à l'exemple du "Vieil Elbeuf", la boutique d'antiquité de l'oncle Baudu. C'est justement ce style novateur dans la vente que remarque l'oncle Baudu, qui est une des victimes de l'expansion menaçante[474] du "Bonheur" pour les petits magasins. Octave Mouret est décrit par les petits commerçants comme une menace à cause de son ambition démesurée et expansionniste de prendre sous la puissance de sa machine commerciale tous les petits commerces des alentours de son magasin :

> – Un homme à idées, un brouillon dangereux qui bouleversera le quartier, si on le laisse faire ! continua Baudu. Je crois que Caroline [Mme Hédouin], un peu romanesque aussi, a dû être prise par les projets extravagants du monsieur… Bref, il l'a décidée à acheter la maison de gauche, puis la maison de droite ; et lui-même, quand il a été seul, en a acheté deux autres ; de sorte que le magasin a grandi, toujours grandi, au point qu'il menace de nous manger tous, maintenant[475].

"Le Bonheur", même s'il fait en fin de compte le bonheur du couple Denise Baudu/Octave Mouret, n'entre pas en effet dans le cœur des propriétaires des magasins d'antiquité qui seront

---

[473] « Alors, Jacques, ayant compris que la Lison n'était plus, referma les yeux avec le désir de mourir lui aussi, si faible d'ailleurs, qu'il croyait être emporté dans le dernier petit souffle de la machine ; et, de ses paupières closes, des larmes lentes coulaient maintenant, inondant ses joues. […] Ah ! la pauvre Lison, si douce dans sa force, si belle quand elle luisait au soleil ! Et Pecqueux, qui pourtant n'avait pas bu, éclata en sanglots violents, dont les hoquets secouaient son grand corps, sans qu'il pût les retenir ». *Ibid*., p. 283.

[474] « Mais, […] dis-moi s'il est raisonnable qu'un simple magasin de nouveautés se mette à vendre de n'importe quoi. […] Voilà ce dont le quartier se plaint, car les petites boutiques commencent à y souffrir terriblement. Ce Mouret les ruine… Tiens ! Bédoré et sœur, la bonneterie de la rue Gaillon, a déjà perdu la moitié de sa clientèle. Chez Mlle Tatin, la lingère du passage Choiseul, on en est à baisser les prix, à lutter de bon marché. Et l'effet du fléau, de cette peste, se fait sentir jusqu'à rue Neuve-des-Petits-Champs, où je [l'oncle Baudu] me suis laissé dire que MM. Vanpouille frères, les fourreurs, ne pouvaient tenir le coup… Hein ? des calicots qui vendent des fourrures c'est trop drôle ! Une idée de Mouret encore ! ». *ABD*., p. 29.

[475] *ABD*., p. 27.

poussés à la ruine par la machine commerciale qu'il représente. Une antipathie, de la part de ces commerçants, prend place dans le récit, causée par la crainte que le mécanisme de ce colosse commercial représente ; une machine qui ne fait pas de distinction chez ses victimes, lesquelles sont soumises à l'impuissante résolution de fermer boutique et de disparaître. D'ailleurs, lorsque Geneviève, la fille de l'oncle Baudu, meurt sous le poids de l'incapacité de sa famille à lutter avec le colosse, une ligue des petits commerçants se forme pour apporter son soutien aux Baudu :

> Le petit commerce du quartier voulait donner aux Baudu un témoignage de sympathie ; et il y avait aussi, dans cet empressement, comme une manifestation contre le *Bonheur des Dames*, que l'on accusait de la lente agonie de Geneviève. Toutes les victimes du monstre étaient là, Bédoré et sœur, les bonnetiers de la rue Gaillon, les fourreurs Vanpouille et frères, et Deslignières le bimbelotier et Piot et Rivoire les marchands de meubles ; même Mlle Tatin, la lingère, et le gantier Quinette, balayés depuis longtemps par la faillite, s'étaient fait un devoir de venir, l'une des Batignolles, l'autre de la Bastille, où ils avaient dû reprendre du travail chez les autres. En attendant le corbillard qu'une erreur attardait, ce monde vêtu de noir, piétinant dans la boue, levait des regards de haine sur *le Bonheur*, dont les vitrines claires, les étalages éclatant de gaieté, leur semblait une insulte, en face du Vieil Elbeuf, qui attristait de son deuil l'autre côté de la rue. Quelques têtes de commis curieux se montraient derrière les glaces ; mais le colosse gardait son indifférence de machine lancée à toute vapeur, inconsciente des morts qu'elle peut faire en chemin[476].

"Le Bonheur" a ici les mêmes traits descriptifs que la locomotive de Jacques[477], locomotive qui prend le relais de la Lison. En effet lorsque cette dernière est lancée à pleine vitesse et qu'elle n'a ni chauffeur ni mécanicien à sa commande, elle s'engouffre dans l'inconnu de la destruction, de la néantisation de toute humanité, occupée en cela à fendre les portes obscures des ténèbres. *Le Bonheur* a aussi cette stature de machine lancée à toute vitesse et qui ne fait preuve d'aucune humanité à l'endroit des petits commerces. Il engloutit tout sur son passage et ouvre en outre, cruellement, le chemin de la modernité, une modernité capitaliste préoccupée par le profit et qui relègue en seconde zone les rapports humains. La présence de Denise dans le récit est donc salutaire d'autant plus que le caractère de la jeune

[476] *Ibid*., p. 362.
[477] « Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin ! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu ? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient ». *LBH*., p. 346.

femme, comme nous le notions, humanise le mécanisme du "Bonheur". Remarquons aussi que *Le Bonheur des Dames* est le seul *Rougon-Macquart* à se terminer sur un *happy end*.

Cette étude des personnages dans le mécanisme d'expurgation ou d'acceptation de la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart* nous aura permis de relever la tension qui peut exister dans un même roman entre un personnage délégataire de l'existence de la sous-catégorie du romanesque blanc et un autre qui véhicule les affects propres au romanesque noir. Cette tension se répercute généralement sur le personnage central du récit qui est amené à faire un choix ou à subir la force d'un déterminisme héréditaire qui le pousse le plus souvent à commettre une erreur. Gervaise et l'abbé Mouret en sont des exemples. D'un autre côté, d'autres personnages sont placés spécifiquement dans la fresque zolienne pour conforter quelque postulat énoncés dans la poétique zolienne du roman. Octave Mouret a servi, en exemple, à faire ressortir la bête humaine chez les bourgeois. Et enfin, quelques acteurs des *Rougon-Macquart* ont une relation particulière avec une énergie qui les contrôle, qui donne un sens à leur existence, une passion qui représente pour eux l'essence de la vie. C'est le cas de Félicité, d'Aristide, de Jacques entre autres, qui n'ont pour préoccupation que de réussir à communier avec leur volonté d'aboutir à réaliser ce qui les empêche d'être en paix avec leur conscience, de trouver le parfait équilibre entre leur psychologie et leur physiologie. Toutefois, et pour en revenir à la catégorie du romanesque, l'on remarque que, quelle que soit la forme sous laquelle elle se présente, elle n'est véhiculée en fin de compte que par un ensemble de topiques, de figures, d'images. Ces éléments sont illustrés dans le texte par les mots, lesquels ont en effet un rôle important dans la mise en place des affects propres à la catégorie du romanesque notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer l'intériorité affective des personnages en proie à leur désir. Et ce sont ces mêmes mots qui donnent à la catégorie sa forme, en le situant de fait dans un contexte propre à convoquer un univers référentiel propre à faire ressortir un champ lexical bien déterminé.

II.II.3. Un Vocabulaire

Dans la mission qu'il assignait au romancier anatomiste[478], devenu plus tard chez lui le romancier naturaliste, Zola précisait, parmi les qualités maîtresses de celui-ci, l'observation de la machine sociétale et la consignation des résultats de cette observation qui deviendra dès lors un procès-verbal :

> Le romancier analyste, debout et attentif, note les plus minces détails. Il se produit sous ses yeux une suite de faits qu'il enregistre avec soin, dans l'ordre où ces faits se présentent ; à tel moment, la bête humaine a poussé tel cri, éprouvé telle secousse ; et, peu à peu, l'observateur réunit un ensemble considérable de petites remarques qui toutes sont dépendantes les unes des autres ; cet ensemble est le procès-verbal même de la vie, il contient tout un traité de psychologie et de physiologie expérimentales[479].

Le roman se présente ainsi sous la forme d'un compte rendu fondé sur l'observation. Ce qui laisse bien évidemment une place importante aux mots dans cette perspective de la relation des faits enregistrés. Dans notre approche du vocabulaire propre à la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart*, il s'agit pour nous d'aller plus en détail dans la place qui est conférée aux mots dont l'usage connote un vocabulaire spécifique qui ponctue, voire amplifie le romanesque sous la forme dans laquelle il se présente à notre analyse. Ainsi, nous procéderons par une approche du vocabulaire sensuel lié à l'évocation de l'érotisme, de la nudité, du délire passionnel ; vocabulaire qui procède le plus souvent par anti-romantisme. Car comme le remarquait Zola :

> Notre âge – je parle surtout de notre monde parisien – est secoué par un frisson nerveux qui a exalté et détraqué les facultés aimantes. La passion, chez nous, est une crise bête et folle. Nous n'avons plus l'amour tranquille et épais du sang ; ce sont nos nerfs qui aiment et qui se brisent par la tension énorme que leur donnent nos fièvres chaudes. Nous vivons trop vite, et pas assez en brutes, quoi qu'on dise. Pour retrouver un pareil état d'esprit, il faut rétrograder jusqu'aux temps les plus fiévreux du mysticisme. Par une logique étrange, la science nous trouble comme la foi a troublé nos pères[480].

Zola prend la peine de signifier que l'emploi qu'il fait des passions humaines n'a rien de romantique, entendu ici au sens de représentation idyllique des passions ; mais que, en

[478] Zola publie dans le journal *Le Figaro* en date du 18 décembre 1866 « Un roman d'analyse », un compte rendu du roman *Victimes d'amour* d'Hector Malot où il aborde, avant les *Rougon-Macquart*, la démarche que doit adopter le romancier analyste. Cf. Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, *op. cit.*, pp. 89-92.
[479] *Ibid*., p. 90.
[480] *Ibid*., p. 91.

revanche, il traduit la maladie de leur âge de raison qui n'admet plus « l'amour tranquille et épais du sang », l'amour romanesque des romantiques. Il se propose ainsi d'utiliser les mots et les choses de la passion dans une direction autre que celle qui vise à montrer le triomphe de l'amour et de ses passions, mais plutôt celle qui confirme la puissance de la bête humaine. Cette brèche ouverte sur les mots et les choses de la passion nous permettra d'entrer de plain-pied, dans une seconde grande articulation, dans le lexique du romanesque des sens : toucher, odorat, vue, ouïe, goût seront mis à concours pour illustrer la prédominance des passions dans la manifestation de la catégorie. Ce qui ne sera en définitive qu'une illustration scripturaire de la marque qu'impose le romanesque au roman naturaliste.

II.II.3.1. Vocabulaire du romanesque et roman naturaliste

Evoquer le vocabulaire du romanesque dans le roman naturaliste revient à analyser en particulier la matérialisation de l'écriture érotique dans l'architecture et la composition de cette production. Dans le contexte zolien du roman, cette écriture érotique a été l'objet de plusieurs critiques à l'endroit du romancier, d'autant plus qu'on la jugeait dépravante, témoignant d'une propension à la pornographie. De là, l'on saisit mieux, cette posture double dans la démarche compositionnelle de l'auteur de *L'Assommoir*, lorsqu'il s'est décidé à produire des romans insérés dans le cycle des *Rougon-Macquart* (*Une Page d'amour*, 1878, qui s'insère entre *L'Assommoir*, 1877, et *Nana*, 1880) et qui avaient pour but d'atténuer cette brutalité érotique des mots qui lui a été reprochée après *L'Assommoir* et *Nana* entre autres. Northrop Frye remarquait ceci, dans la manifestation du romanesque dans les romans populaires :

> Le romanesque, en particulier, est, disons-nous, « sensationnel » : il affectionne les stimulants de nature violente, et la source de ces stimulants devient très vite patente pour le censeur effaré. Le noyau central du romanesque est constitué d'une histoire d'amour, dont les aléas passionnants sont d'ordinaire le prélude à une union sexuelle. C'est ici que le romanesque semble trouver sa finalité principale, dans l'incitation à une activité sexuelle ou illicite. Il peut s'agir de masturbation, le modèle qui vient habituellement à l'esprit de ceux qui parlent avec mépris d'une lecture « d'évasion » ; il peut aussi s'agir d'une forme de voyeurisme. Nous remarquons que la plupart des dénonciations du romanesque populaire présupposent l'identité entre le pornographique et l'érotique, ignorant de la sorte ce principe

important, que la fonction de la pornographie est d'étourdir et d'émousser le lecteur, alors que l'écriture érotique a pour fonction de l'éveiller[481].

Le romanesque des passions est véhiculé par une écriture érotique qui épouse les considérations de Zola qui, déjà, dans *Thérèse Raquin*, et bien avant les *Rougon-Macquart*, se défendait d'écrire les mots crus pour inciter à la débauche, mais plutôt pour rendre la vérité de la bête humaine et la faire apparaître sous les différents manteaux qu'elle pouvait porter. Selon Frye, le romanesque se pare de l'agrégat « sensationnel » ou de « l'incitation à l'activité sexuelle illicite » afin d'exister et de se manifester dans le texte. Frye localise ce registre du romanesque dans le roman populaire, là où nous notons qu'il est aussi perceptible dans le roman naturaliste de Zola. Frye systématise les caractéristiques du romanesque en faisant état d'un « noyau central [qui] est constitué d'une histoire d'amour, dont les aléas passionnants sont d'ordinaire le prélude à une union sexuelle ». Cette union sexuelle annoncée étant le résultat d'un processus où l'évocation du délire passionnel où sont plongés les personnages en proie à une tension affective et/ou sexuelle annonce également le caractère éphémère mais essentiel du romanesque dans le récit. Les scènes de fusion passionnelle entre les personnages sont préparées par une mise en train, somme toute logique, dans la construction du récit, et qui vient annoncer, par un ensemble d'allusions et de connotations érotiques, un cadre propice à l'expression et à la compréhension des schèmes du désir[482]. Aussi les descriptions des scènes érotiques franchissent-elles la ligne rouge de la censure, par des mots qui feraient rougir « une lectrice vertueuse[483] », là où l'auteur n'évoque, pour se dédouaner, que le vœu de montrer au grand jour le mécanisme des passions en proie à la force de leur expression, d'atteindre « un but scientifique avant tout », comme il le laissait entendre dans la préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*. Par conséquent, Zola nous donne des descriptions minutieuses de ses scènes romanesques ; descriptions dans lesquelles nous relèverons les allusions érotiques liées au langage du désir.

Dans *L'Assommoir*, le soir où Gervaise cède à Lantier, étant poussée à cette résolution fautive par l'ivresse et l'état déplorable de son mari Coupeau, le désir de la jeune femme et de son amant reçoit ici une connotation ordurière, dans le sens où c'est Coupeau qui est vautré

---

[481] *L'Ecriture Profane. Essai sur la structure du Romanesque*, traduit de l'anglais par Cornélius Crowley, Courtry, Circé, 1998, pp. 31-32.

[482] Henri Mitterand rappelle la place importante du corps, comme organe, mais aussi comme élément essentiel dans la composition des *Rougon-Macquart* : « Cette "histoire sociale d'une famille sous le Second Empire" est aussi une histoire "naturelle", ne l'oublions pas. C'est-à-dire une histoire organique, biologique, charnelle. Les motifs et les fatalités du corps croisent et complètent les motifs et les fatalités de l'histoire ». *Zola et le Naturalisme, op. cit.*, p. 37.

[483] Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, p. 270.

dans un tas d'immondices et qui pousse irrémédiablement Gervaise à changer de lit, à coucher donc avec l'amant. Le discours qui est rapporté joint aux mots du désir d'autres mots liés à la saleté, à l'ordure. Mais voyons d'abord, comment le récit met en relief la préparation de la scène fautive en commençant d'abord par évoquer la tension sexuelle que ressentent Gervaise et Lantier tout au début de leur soirée:

> Lantier et Gervaise passèrent une *très agréable soirée* au café-concert. A onze heures, lorsqu'on ferma les portes, *ils revinrent en se baladant, sans se presser*. *Le froid* piquait un peu, […] et il y avait *des filles qui crevaient de rire, sous les arbres, dans l'ombre, parce que les hommes rigolaient de trop près*. […] Lantier chantait entre ses dents une des chansons de Mlle Amanda […] *Gervaise, étourdie*, comme *grise, reprenait le refrain. Elle avait eu très chaud*. Puis les deux consommations qu'elle avait bues lui tournaient sur le cœur, avec la fumée des pipes et l'odeur de toute cette société entassée. Mais elle emportait surtout une vive impression de Mlle Amanda. Jamais elle n'aurait *osé se mettre nue* comme ça devant le public. Il fallait être juste, cette dame avait *une peau à faire envie*. Et elle écoutait avec *une curiosité sensuelle*, Lantier donner des détails sur la personne en question, de l'air d'un monsieur qui lui aurait compté les côtes en particulier[484].

La soirée de Gervaise et de Lantier a les accents d'un rendez-vous en amoureux d'un couple ordinaire. C'est vers ce sens du moins que semblent nous orienter les mots du récit qui comportent un ensemble d'allusions, de termes qui renvoient à un rendez-vous galant. Gervaise est fortement sous l'emprise d'une émotion, d'un désir qui lui tourne le cœur. Sa raison et sa lucidité d'épouse laissent la place à la posture d'une amante complaisante, totalement gagnée par les effluves d'une soirée romantique, au théâtre, où elle est grisée par l'eau de vie mais aussi par la vision d'une nudité de femme qu'apprécie l'amant qui, dès lors, transpose le discours appréciatif sur Mlle Amanda, en discours adressé implicitement à Gervaise, puisque la « curiosité sensuelle » de Gervaise est réveillée, quoi de plus normal, Lantier lui a déjà « compté les côtes en particulier », pour dire simplement que le corps de Gervaise n'a plus aucun secret pour ce dernier. Rappelons que Lantier est le père des deux premiers enfants de Gervaise. Sans se le dire et sans en faire nettement allusion, Lantier et Gervaise songent à la conclusion, à la matérialisation romanesque de leur soirée en amoureux. Cela ne passe pas nécessairement par l'acte physique. Cependant, tous les indices laissent préfigurer cette issue : bienheureuse pour un amant cupide de la trempe de Lantier ; malheureuse pour une femme correcte jusque-là comme Gervaise. C'est donc le récit qui

[484] *L'A.*, p. 280. Nous soulignons.

prend le relai, puisque inévitablement la faute de l'adultère devra être commise. Pour cela, il faut un élément déclencheur : le mari pris en défaut et qui contribue à donner un prétexte à sa femme. Par conséquent, des éléments descriptifs d'un autre ordre prennent place à côté des détails de la soirée du couple Gervaise/Lantier. Ces éléments vont remplacer les mots de la soirée romantique en introduisant les référents propres à la salissure, au déchet, à l'ordure comme pour anticiper sur le caractère condamnable de la relation adultérine de Gervaise et de Lantier qui s'annonce. Aussi quand Gervaise et Lantier quittent l'espace ouvert que constitue la rue et qui abritait, avec une complicité explicite, les émanations de leurs désirs, ne constatent-ils pas avec désolation, dans l'espace clos de la chambre, un tout autre décor :

> « Fichtre ! murmura Lantier, quand ils furent entrés, qu'est-ce qu'il a donc fait ici ? C'est une vraie infection. »
>
> En effet, *ça puait ferme*. Gervaise qui cherchait des allumettes, *marchait dans du mouillé*. Lorsqu'elle fut parvenue à allumer une bougie, ils eurent devant eux un *joli spectacle*. Coupeau avait *rendu tripes et boyaux* ; *il y en avait plein la chambre ; le lit en était emplâtré, le tapis également, et jusqu'à la commode qui se trouvait éclaboussée*. Avec ça, Coupeau, tombé du lit où Poisson devait l'avoir jeté, *ronflait là-dedans, au milieu de son ordure*. Il s'y était *vautré comme un porc*, une joue barbouillée soufflant son *haleine empestée* par sa bouche ouverte, balayant de ses cheveux déjà gris la mare élargie autour de sa tête.
>
> « Oh ! *le cochon* ! *le cochon* ! répétait Gervaise indignée, exaspérée. *Il a tout sali*… Non, un chien n'aurait pas fait ça, *un chien crevé est plus propre*. » […] Aussi, cette vue-là portait un rude coup au sentiment que sa femme pouvait encore éprouver pour lui[485].

Les paroles appréciatives portées implicitement par Lantier à l'endroit de Gervaise ont une influence directe sur la pensée de Gervaise, elle doute désormais. Dès lors, elles surgissent comme un contraste explicite et elles motivent l'amer constat de Gervaise à l'égard de son mari, « le cochon » qui se vautre dans son ordure. Les mots sont crus, ils sont durs et ils traduisent un changement radical dans le comportement, dans la moralité de Gervaise : « aussi, cette vue-là portait un rude coup au sentiment que [Gervaise] pouvait encore éprouver pour [Coupeau] ». Nous constatons, dans un premier temps, qu'à côté de mots aux connotations érotiques (« très agréable soirée/ ils revinrent en se baladant sans se presser/ des filles qui crevaient de rire sous les arbres, dans l'ombre, parce que les hommes rigolaient de trop près/ Gervaise, étourdie, comme grise, reprenait le refrain/ elle avait eu très chaud/ osé se

[485] *L'A.*, pp. 281-282. Nous soulignons.

mettre nue/ une peau à faire envie/ une curiosité sensuelle ») succèdent, dans une seconde énonciation, des mots qui font appel au champ lexical de la saleté, de l'ordure (« ça puait ferme/ marchait dans du mouillé/ joli spectacle/ rendu tripes et boyaux/ il y en avait plein la chambre/ le lit en était emplâtré, le tapis également, et jusqu'à la commode qui se trouvait éclaboussée/ vautré comme un porc/ haleine empestée/ le cochon/ il a tout sali/ un chien crevé est plus propre »). Lantier profite ainsi de cette instabilité émotionnelle de Gervaise qui éprouve à l'instant un total rejet de ses liens conjugaux, n'ayant plus accès à son lit, pour porter son dernier coup de séducteur qui se rend compte que sa victime est désarmée : « Il ne parlait plus, il restait souriant ; et lentement, il la baisa sur l'oreille, ainsi qu'il la baisait autrefois pour la taquiner, et l'étourdir. Alors, elle fut sans force, elle sentit un grand bourdonnement, un grand frisson descendre dans sa chair[486] ». Le moment romanesque arrive ici à son sommet culminant, en revanche, le lexique romanesque des premiers instants est souillé, traîné dans l'ordure par un vocabulaire plus cru, qui donne à voir l'état miséreux où l'alcool conduit son homme, dans ce cas-ci Coupeau, lequel perdra tout, à commencer par sa femme. Le décor romantique de la fin de soirée est ainsi remplacé par le décor naturaliste de la fin de l'homme, de la fin du rôle marital, rôle dévolu à Coupeau.

Dans le même registre d'opposition, dans les *Rougon-Macquart*, entre situation romanesque, propre à élaborer quelque relique romantique, et situation naturaliste, qui traduit une réalité nettement opposable à la première nommée, nous rangerons la scène d'adieu, scène de fusion émotionnelle et affective entre Catherine et Etienne dans l'une des rares séquences de ce genre existant dans *Germinal*. Cependant, plus qu'à la scène amoureuse des deux personnages, nous nous intéresserons aux mots employés afin de faire ressortir l'opposition entre la relation idyllique que les deux personnes regrettent de n'avoir pas eu la possibilité de concrétiser et la réalité de leur situation de victimes, prisonniers de la mine, du Voreux. Le vocabulaire est aussi ambivalent dans les adieux de Catherine et d'Etienne. Il comporte des allusions aux pulsions de vie et d'autres relatives aux pulsions de mort.

Au chapitre V de la sixième partie de *Germinal*, au plus fort de l'éboulement du Voreux et de la situation de chaos qu'il entraîne, se passe, dans les décombres du monstre souterrain, une scène des plus romantiques, qui mêle les mots de l'amour passionnel aux termes qui évoquent le danger imminent d'une mort quasi certaine. En effet, ce chapitre s'ouvre sur une description de la situation qui sévit dangereusement à l'intérieur du Voreux :

[486] *L'A.*, p. 283.

> En bas du puits, les misérables abandonnés *hurlaient de terreur*. Maintenant, ils avaient de l'eau jusqu'au ventre. Le bruit du torrent les étourdissait, les dernières chutes du cuvelage leur faisaient croire à un *craquement suprême du monde* ; et ce qui achevait de les affoler, c'étaient les hennissements des chevaux enfermés dans les écuries, *un cri de mort, terrible, inoubliable, d'animal qu'on égorge*[487].

La description qui est faite du cadre souterrain est digne d'un champ de bataille après le passage de deux camps ennemis. C'est surtout le souffle de la mort qui se déchaîne à première vue et marque les esprits et les pensées. Les mots sont d'ailleurs là pour indiquer le sens de la réflexion : « un cri de mort, terrible, inoubliable, d'animal qu'on égorge ». Les mineurs, surpris et engloutis dans la pénombre du Voreux, meurent les uns après les autres soit par asphyxie, soit par noyade suite à la succession des fuites d'eau, soit par une explosion due à un coup de grisou. Un autre fait qui vient s'ajouter à cette ambiance délétère qui a la mort comme toile de fond est le meurtre de Chaval par Etienne. Par ce meurtre, Etienne se débarrasse de l'élément gênant qu'était Chaval, principal obstacle qui l'empêchait d'être avec Catherine. L'attitude d'Etienne face à Catherine est celle du héros qui franchit les obstacles, élimine les dangers afin de mettre à l'abri sa bien-aimée. En ce sens, il est proche du héros médiéval de la chanson de geste. Le danger principal demeure ici la mine, et le fait qui est le plus à craindre est d'être mortellement pris dans son engrenage, dans ses labyrinthes dont les issues sont barrées les unes après les autres. A côté des éléments perturbateurs physiques, surgit un autre obstacle, humain celui-là, duquel Etienne doit protéger Catherine. Dès lors où Chaval est mis hors d'état de nuire, c'est naturellement que Catherine se tourne vers Etienne, vers son héros, son sauveur, en lui confiant sa vie :

> - Ah ! mon Dieu ! emmène-moi, sanglotait Catherine. Ah ! mon Dieu ! j'ai peur, je ne veux pas mourir… Emmène-moi ! emmène-moi !
>
> Elle avait vu la mort. Le puits écroulé, la fosse inondée, rien ne lui avait soufflé à la face cette épouvante, cette clameur de Bataille [le cheval du vieux Mouque] agonisant. Et elle l'entendait toujours, ses oreilles en bourdonnaient, toute sa chair en frissonnait.
>
> - Emmène-moi ! emmène-moi[488] !

Etienne se sent investi d'une nouvelle mission qui est de protéger Catherine, en la sauvant de la mort dans un premier temps, mais aussi en l'extirpant de l'emprise de Chaval ensuite.

[487] *Germinal*., p. 503. Nous soulignons.
[488] *Ibid*., p. 506.

Comme pour mieux plonger ses personnages dans une situation où ce sont leurs tempéraments qui seront amenés à agir, l'auteur les isole au fond de la mine, presque sans nourriture, dans une situation caractéristique de lutte où deux mâles se disputent les faveurs d'une femelle : première lutte de sélection de l'espèce humaine où le plus fort doit se défaire du plus faible et prendre le statut de mâle dominant. Dès lors, les mots employés pour décrire cette situation des trois personnages ne surprennent guère. Ils puisent à volonté dans un lexique où les personnages ont des allures de primates :

> Les larmes qu'elle [Catherine] étouffait ruisselèrent alors. Elle pleurait longuement, ne trouvant même pas la force de se lever, ne sachant plus si elle avait faim, souffrant d'une douleur qui la tenait dans tout le corps. Lui [Chaval], s'était mis debout, allait et venait, battant vainement le rappel des mineurs, enragé de ce reste de vie qu'on l'obligeait à vivre là, collé au rival [Etienne] qu'il exécrait. Pas même assez de place pour crever loin l'un de l'autre ! Dès qu'il avait fait dix pas, il devait revenir et se cogner contre cet homme. Et elle, la triste fille, qu'ils se disputaient jusque dans la terre ! Elle serait au dernier vivant, cet homme la lui volerait encore, si lui partait le premier. Ça n'en finissait pas, les heures suivaient les heures, la révoltante promiscuité s'aggravait, avec l'empoisonnement des haleines, l'ordure des besoins satisfaits en commun. Deux fois, il se rua sur les roches, comme pour les ouvrir à coups de poing[489].

Les mots employés ici ont les accents d'une description de personnages enfermés dans un monde primitif où ordures humaines et promiscuité ornent le décor. Les besoins des personnages sont aussi d'ordre primitif : la faim pour Catherine, lutter pour survivre et se débarrasser du mâle gênant, celui qui est de trop pour Chaval ; d'où cette allusion à une force bestiale qui lui est attribuée : « Deux fois, il se rua sur les roches, comme pour les ouvrir à coups de poing ». Dans un langage applicable au règne animal, on dirait que Chaval fait une parade pour impressionner la femelle, Catherine dans le cas présent. Seulement, l'autre mâle à qui il dispute la femelle reste insensible à cette provocation bestiale. Etant donné que la confrontation est inévitable pour déterminer le plus fort, le vainqueur, Chaval pousse la provocation à son degré ultime :

> Une nouvelle journée s'achevait, et Chaval s'étais assis près de Catherine, partageant avec elle sa dernière moitié de Tartine. Elle mâchait les bouchées péniblement, il les lui faisait payer chacune d'une caresse, dans son entêtement de jaloux qui ne voulait pas mourir sans la

[489] *Ibid*., p. 510.

ravoir devant l'autre. Epuisée, elle s'abandonnait. Mais, lorsqu'il tâcha de la prendre, elle se plaignit.

– Oh ! laisse, tu me casses les os.

Etienne, frémissant, avait posé son front contre les bois, pour ne pas voir. Il revint d'un bond, affolé.

– Laisse-la, nom de Dieu !

– Est-ce que ça te regarde ? dit Chaval. C'est ma femme, elle est à moi peut-être !

Et il la reprit, et il la serra, par bravade, lui écrasant sur la bouche ses moustaches rouges, continuant :

– Fiche-nous la paix, hein ! Fais-nous le plaisir de voir là-bas si nous y sommes.

Mais Etienne, les lèvres blanches, criait :

– Si tu ne la lâches pas, je t'étrangle[490] !

Le duel attendu, provoqué et voulu par les deux mâles aura finalement lieu. Car pour triompher, dans un amour pur, réciproque, dans une fusion totale de deux êtres, il faut nécessairement que la femme qui se donne[491] sache à quel point son homme est prêt à se sacrifier pour elle. C'est Etienne qui a les faveurs de Catherine, depuis le début du roman d'ailleurs ; et il sort logiquement vainqueur de ce duel primitif et de survie :

Vivement, l'autre se mit debout, car il avait compris au sifflement de la voix, que le camarade allait en finir. La mort leur semblait trop lente, il fallait que, tout de suite, l'un des deux cédât la place. C'était l'ancienne bataille qui recommençait, dans la terre où ils

[490] *Ibid*., pp. 510-511.

[491] On note ici que Catherine a été la compagne, tout au long du récit, de Chaval, qu'à un moment, elle a même emménagé chez lui. Toutefois, leur compagnonnage ne traduit aucunement une réciprocité de sentiments, ou un amour passionnel, c'est plutôt une relation qui mêle contrainte et profit mutuel. D'ailleurs, lorsque Chaval la possède pour la première fois, la jeune fille n'éprouve aucune forme de sentiment allant dans le sens de l'approbation face au désir du mâle : « Brusquement, Catherine regarda autour d'elle. Chaval l'avait conduite dans les décombres de Réquillart, et elle eut un recul frissonnant devant les ténèbres du hangar effondré.
– Oh ! non, oh ! non, murmura-t-elle, je t'en prie, laisse-moi ! La peur du mâle l'affolait, cette peur qui raidit les muscles dans un instinct de défense, même lorsque les filles veulent bien, et qu'elles sentent l'approche conquérante de l'homme. Sa virginité, qui n'avait rien à apprendre pourtant, s'épouvantait, comme à la menace d'un coup, d'une blessure dont elle redoutait la douleur inconnue.
– Non, non, je ne veux pas ! je te dis que je suis trop jeune… Vrai, plus tard, quand je serai faite au moins. […]
Mais il ne parla pas davantage. Il l'avait empoignée solidement, il la jetait sous le hangar. Et elle tomba à la renverse sur les vieux cordages, elle cessa de se défendre, subissant le mâle avant l'âge, avec cette soumission héréditaire, qui, dès l'enfance, culbutait en plein vent les filles de sa race. Ses bégaiements effrayés s'éteignirent, on n'entendit plus que le souffle ardent de l'homme ». *Ibid*., pp. 140-141.

> dormiraient bientôt côte à côte ; et ils avaient si peu d'espace, qu'ils ne pouvaient brandir leurs poings sans les écorcher.
>
> – Méfie-toi, gronda Chaval. Cette fois, je te mange.
>
> Etienne, à ce moment, devint fou. Ses yeux se noyèrent d'une vapeur rouge, sa gorge s'était congestionnée d'un flot de sang. Le besoin de tuer le prenait, irrésistible, un besoin physique, l'excitation sanguine d'une muqueuse qui détermine un violent accès de toux. Cela monta, éclata en dehors de sa volonté, sous la poussée de la lésion héréditaire. Il avait empoigné, dans le mur, une feuille de schiste, et il l'ébranlait, et il l'arrachait, très large, très lourde. Puis, à deux mains, avec une force décuplée, il l'abattit sur le crâne de Chaval.
>
> Celui-ci n'eut pas le temps de sauter en arrière. Il tomba, la face broyée, le crâne fendu. La cervelle avait éclaboussé le toit de la galerie, un jet pourpre coulait de la plaie, pareil au jet continu d'une source[492].

Le mâle triomphant de sa lutte avec l'autre qui est de trop, tire évidemment profit de sa victoire. Il lui revient de convoler en justes noces avec la femelle convoitée et qui ne manifeste plus aucune résistance, ayant reçu suffisamment des gages d'amour. Seulement, le topique romanesque est ici déconstruit puisque le héros qui hérite de la femme convoitée ne vivra pas avec elle une vie heureuse. Dès lors, c'est sans retenue que Catherine avoue à Etienne son amour : « C'est que je t'aimais, […] je me défendais de songer à toi, je me disais que c'est bien fini ; et, au fond, je savais qu'un jour ou l'autre nous nous mettrions ensemble[493]… ». Les deux amants peuvent maintenant laisser libre cours à une union de leurs âmes, jusque dans la mort.

> D'un élan, elle s'était pendue à lui, elle chercha sa bouche et y colla passionnément la sienne. Les ténèbres s'éclairèrent, elle revit le soleil, elle retrouva un rire calme d'amoureuse. Lui, frémissant de la sentir ainsi contre sa chair, demi-nue sous la veste et la culotte en lambeaux, l'empoigna dans un réveil de sa virilité. Et ce fut enfin leur nuit de noces, au fond de cette tombe, sur ce lit de boue, le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu le bonheur, l'obstiné besoin de vivre, de faire de la vie une dernière fois. Ils s'aimèrent dans le désespoir de tout, dans la mort[494].

Il ressort de cet extrait une fusion chez les deux personnages des pulsions de vie et des pulsions de mort. Ensuite, l'on remarque clairement que les mots de la mort, jusque-là

[492] *Ibid*., pp. 511-513.
[493] *Ibid*., p. 519.
[494] *Ibid*. p. 520.

présents dans ce chapitre, cèdent la place aux mots de l'amour. Dans un deuxième temps, ces mêmes mots sont fusionnés pour donner libre cours à une série d'alliances de termes opposés plus signifiantes les unes que les autres sur la situation de Catherine et d'Etienne comme « leur nuit de noces, au fond de cette tombe, sur un lit de boue ».

On note en définitive que les personnages de Catherine et d'Etienne sont enfermés dans le canevas destructeur de la poétique naturaliste qui se passe systématiquement de tout *happy end* dans les romances. Cette même poétique déconstruit ou inhibe dans le récit de *Germinal* les formes de manifestation du romanesque des passions amoureuses, ne laissant la place qu'à la force d'expression physiologique des sentiments comme c'est le cas de la liaison entre Chaval et Catherine et rompant par contre toute forme de liaison qui renferme les reliques de romances romantiques dans la cruelle finitude de la mort. Il faut noter en outre que le caractère de cette mort, comme dans le cas de Catherine et d'Etienne, n'a pas pour finalité d'accentuer la forme des amours qu'il stoppe, à l'instar des drames romantiques, mais qu'il vient remplir la mission idéologique de confirmer les refus naturalistes de la peinture d'amours idylliques, puériles, qui se déroulent dans un long fleuve tranquille de sentiments justes et nobles. Aussi, c'est dans ce même registre de déconstruction de ces schèmes d'amours justes et nobles, exemptes de toute forme de noirceur d'âme ou de sentiment bizarre, que l'on peut insérer ce sentiment de mi-attirance mi-rejet que Françoise, personnage central de *La Terre*, éprouve à l'endroit de Buteau, son beau-frère.

Le récit de *La Terre* présente une population de paysans qui refuse le progrès, qui ne voit sa richesse qu'à travers l'espérance qu'elle voue à la terre nourricière ; cette terre qui l'enferme dans un cercle temporel vicieux, aux allures d'événements répétitifs rythmés par le passage des saisons. C'est dans ce contexte que deux sœurs, Lise, l'aînée, et Françoise, la cadette, héritent de leur père, le père Mouche, ses terres, seule richesse concevable pour les habitants de la Beauce. Lorsque Buteau épouse Lise, le couple vit sous le même toit avec la belle-sœur Françoise qui, en pleine crise d'adolescence est constamment confrontée à la menace volontaire, le plus souvent, mais aussi involontaire quelquefois, des assauts sexuels et répétitifs du beau-frère :

> Dans cette colère de Françoise, il y avait une autre cause, qu'elle-même n'aurait pu dire. Jusque-là, glacée par le veuvage du père Mouche, la maison, où l'on ne s'aimait pas, n'avait eu pour elle aucun souffle troublant. Et voilà qu'un mâle [Buteau] l'habitait, un mâle brutal, habitué à trousser les filles au fond des fossés, et dont les rigolades secouaient les cloisons, haletaient à travers les fentes des boiseries. Elle savait tout, instruite par les bêtes, elle en

était dégoutée et exaspérée. Dans la journée, elle préférait sortir, pour les laisser faire leur cochonnerie à l'aise. Le soir, s'ils commençaient à rire en quittant la table, elle leur criait d'attendre au moins qu'elle eût fini la vaisselle. Et elle gagnait sa chambre, fermant les portes violemment, bégayant des insultes : Salops ! salops ! entre ses dents serrées. Malgré tout, elle croyait entendre encore ce qui se passait en bas. La tête enfoncée dans l'oreiller, le drap tiré jusqu'aux yeux, elle brûlait de fièvre, l'ouïe et la vue hantées d'hallucinations, souffrant des révoltes de sa puberté[495].

Les brutalités de Buteau, qui est un personnage sans scrupules, avare et prêt à tout pour garder sa part de terre et qui a, de plus, la mauvaise réputation de « trousser les filles au fond des fossés », tout cela ajouté au fait qu'il soit le mari de sa sœur aînée, fait éprouver à Françoise un ressentiment double. Comme elle est en pleine crise d'adolescence, en pleine puberté, ses exigences physiologiques lui font éprouver le besoin de sentir une présence physique masculine. Elle est ainsi confrontée perpétuellement aux agressions visuelle et physique de Buteau qui, en plus d'étaler sa nudité dans la maison, ne peut s'empêcher d'éprouver le besoin incestueux[496] de coucher avec sa belle-sœur. Seulement Françoise ne peut se résoudre à se laisser aller avec son beau-frère, même si son corps le lui commande. La barrière morale de la prohibition de l'inceste lui dicte de repousser avec ardeur les attaques de Buteau. Françoise qui se mariera avec Jean, en partie pour sortir des griffes de son beau-frère, ne ressentira pas réellement les plaisirs charnels de sa vie conjugale. Ce qui n'empêche pas qu'elle tombe naturellement enceinte de son mari. Etant donné que les Buteau voient en la naissance prochaine de cet enfant une menace sur les terres que possède Françoise et qu'ils n'acceptent aucunement que cette dernière entre pleinement en possession de son héritage, ils

---

[495] *La Terre*., p. 189.

[496] Les agressions physiques de Buteau à l'endroit de Françoise font légion dans le récit de *La Terre*. A titre illustratif cette scène qui se déroule, sous une chaleur caniculaire, dans les champs du couple Buteau et où le beau-frère tente une fois de plus de violenter Françoise : « Côte à côte, Buteau et Françoise s'étaient couchés. Ils fumaient de sueur, maintenant qu'ils ne bougeaient plus, silencieux, les yeux clos. […] Lorsque Françoise rouvrit les yeux, elle vit Buteau, tourné sur le flanc, qui la regardait d'un regard jaune. Elle referma les paupières, feignit de se rendormir. Sans qu'il lui eût encore rien dit, elle sentait bien qu'il voulait d'elle, depuis qu'il l'avait vue pousser et qu'elle était une vraie femme. Cette idée la bouleversait : oserait-il, le cochon, que toutes les nuits elle entendait s'en donner avec sa sœur ? Jamais ce rut hennissant de cheval ne l'avait irritée à ce point. Oserait-il ? et elle l'attendait, le désirant sans le savoir, décidée, s'il la touchait, à l'étrangler.
Brusquement, comme elle serrait les yeux, Buteau l'empoigna.
– Cochon ! cochon ! bégaya-t-elle en le repoussant.
Lui, ricanait d'un air fou, répétait tout bas :
– Bête ! laisse-toi faire !... je te dis qu'ils dorment, personne ne regarde. […]
– Bête, goûtes-y donc ! Lise n'en saura rien.
Au nom de sa sœur, Françoise qui faiblissait, vaincue, se raidit davantage. Et dès lors, elle ne céda pas, tapant des deux poings, ruant de ses deux jambes nues, qu'il avait déjà découvertes jusqu'aux hanches. Est-ce qu'il était à elle, cet homme ? est-ce qu'elle voulait les restes d'une autre ? […]
D'un coup de pied, elle l'atteignit au bas-ventre, et il dut la lâcher, il la poussa si brutalement, qu'elle étouffa un cri de douleur ». *Ibid*., pp. 227-228.

planifient le meurtre de l'enfant à naître par un rituel aux allures de pratique satanique qui consiste à « prendre la femme [enceinte] en lui traçant trois signes de croix sur le ventre et en récitant un *Ave* à l'envers » afin de tuer le fœtus. Les Buteau conviennent de cette démarche et, c'est ensemble, que le mari et la femme guettent Françoise. Toutefois, au moment où l'occasion se présente et où normalement Buteau doit accomplir son action maléfique, son désir sans cesse refoulé de posséder Françoise réapparaît. Et le mâle en rut prend la place de l'homme aux desseins criminels, même si ces deux entités peuvent facilement se rapprocher :

> Et, tout d'un coup, elle comprit qu'il ne voulait pas la battre. Non ! il voulait autre chose, la chose qu'elle lui avait refusée si longtemps. Alors, elle trembla davantage, quand elle sentit sa force l'abandonner, elle vaillante, qui tapait dur autrefois, en jurant que jamais il n'y arriverait. […] C'était en elle une sensation si tiède et si molle, que ses membres lui semblaient s'en engourdir. […]
>
> – Tu sais bien que ce n'est pas fini entre nous, que je te veux, que je t'aurai !
>
> Il avait réussi à l'acculer contre la meule, il la saisit aux épaules, la renversa. Mais, à ce moment, elle se débattit, éperdue dans l'habitude de sa longue résistance. Lui, la maintenait, en évitant les coups de pieds. […]
>
> Lise était restée droite, immobile, plantée à dix mètres, fouillant de ses yeux les lointains de l'horizon, puis les ramenant sur les deux autres, sans qu'un pli de sa face remuât. A l'appel de son homme, elle n'eut pas une hésitation, s'avança, empoigna la jambe gauche de sa sœur, l'écarta, s'assit dessus, comme si elle voulait la broyer. Françoise, clouée au sol, s'abandonna, les nerfs rompus, les paupières close. Pourtant, elle avait sa connaissance, et quand Buteau l'eut possédée, elle fut emportée à son tour dans un spasme de bonheur si aigu, qu'elle le serra de ses deux bras à l'étouffer, en poussant un long cri. Des corbeaux passaient, qui s'en effrayèrent. […]
>
> Buteau s'était relevé et Lise le regardait fixement. Elle n'avait eu qu'une préoccupation, s'assurer s'il faisait bien les choses ; et dans le cœur qu'il y mettait, il venait d'oublier tout, les signes de croix, l'*Ave* à l'envers. Elle en restait saisie, hors d'elle. C'était donc pour le plaisir qu'il avait fait ça ?
>
> Mais Françoise ne lui laissa pas le temps de s'expliquer. Un moment, elle était demeurée par terre, comme succombant sous la violence de cet amour, qu'elle ignorait. Brusquement, la vérité s'était faite : elle aimait Buteau, elle n'en avait jamais aimé, elle n'en aimerait jamais un autre. Cette découverte l'emplit de honte, l'enragea contre elle-même, dans la révolte de toutes ses idées de justice. Un homme qui n'était pas à elle, l'homme à cette sœur qu'elle

> détestait, le seul qu'elle ne pouvait avoir sans être une coquine ! Et elle venait de le laisser aller jusqu'au bout, et elle l'avait serré si fort qu'il la savait à lui[497] !

L'attitude de Françoise révèle un paradoxe que les mots du vocabulaire s'emploient à relever, mais qu'ils n'arrivent pas exactement à formuler. En effet la jeune femme semble imprégnée des violences de son beau-frère, éprouvant pour lui à la fois un rejet et une attirance. Malgré son mariage avec Jean, Françoise, qui a passé toute son adolescence à se défaire du harcèlement sexuel de son beau-frère, se rend compte qu'elle n'a jamais été sexuellement épanouie que sous la violence de l'acte, du viol perpétré par Buteau. Chose paradoxale et plus que surprenante dirons-nous, d'autant plus que la scène se passe sous les yeux de sa propre sœur Lise. Cette dernière aide même son mari en « empoigna[nt] la jambe gauche de sa sœur [cadette] ». Françoise, bien que refusant moralement les intentions de Buteau, se heurte pourtant à un obstacle qui n'est pas des moindres et qui trahit toute sa volonté de ne pas se faire souiller. Elle est en effet confrontée à son désir physiologique, celui de son corps qui prend d'ailleurs possession de toutes ses capacités. A côté de sa rage naturelle de femme qui se fait violenter et qui en éprouve une honte de toute son âme, Françoise sent au plus profond d'elle aussi, ce sentiment tout aussi naturel, mais qui paraît irréaliste dans sa situation, qui est d'avoir eu envie, de pouvoir enfin contenter une curiosité sexuelle longtemps refoulée, contenue et qui se satisfait aujourd'hui, de la manière la plus honteuse pour une femme, le viol : « Un moment, elle était demeurée par terre, comme succombant sous la violence de cet amour, qu'elle ignorait. Brusquement, la vérité s'était faite : elle aimait Buteau, elle n'en avait jamais aimé, elle n'en aimerait jamais un autre. Cette découverte l'emplit de honte, l'enragea contre elle-même, dans la révolte de toutes ses idées de justice ».

Nous remarquons ici que les mots employés pour décrire la situation de Françoise, son ressentiment intérieur, s'excluent les uns des autres. Ce qui traduit nettement cette dualité, cette opposition entre ce que lui dicte sa conscience, sa morale de femme et ce qu'exige aussi son corps de femme. Nous remarquerons, en fin de compte, que Françoise aura donné raison à son corps, remerciant volontairement les Buteau, en leur léguant tous ses biens, biens qui devaient normalement revenir à Jean, son mari. Sur son lit d'agonisante, elle refuse en effet d'apposer sa signature sur le testament qui doit léguer son héritage à son mari. Elle opte pour cette décision en punissant Jean de cette intrusion accidentelle dans sa vie et surtout en lui faisant le secret reproche de n'avoir pas pu remplir ses devoirs maritaux parmi lesquels celui de combler sexuellement sa femme.

[497] *Ibid*., pp. 407-408.

> Alors, elle refusait donc ? Il [Jean] en resta saisi, sans comprendre. Elle-même, peut-être, n'aurait pu dire pourquoi elle faisait ainsi la morte, avant d'être clouée entre quatre planches. La terre n'était pas à cet homme [à Jean], qui venait de traverser son existence par hasard, comme un passant. Elle ne lui devait rien, l'enfant partait avec elle. A quel titre le bien [l'héritage] serait-il sorti de la famille. […] Oui, c'étaient ces choses, et c'étaient d'autres choses encore, plus vagues, sa sœur Lise reculée, perdue dans un lointain, Buteau seul présent, aimé malgré les coups, désiré, pardonné[498].

La puissance de la physiologie triomphe une fois de plus sur les exigences de la raison ou les convenances de la morale sociétale. Le corps prend un ascendant certain sur l'esprit, et revendique sa part d'expression entière, luttant et sortant vainqueur de toute contrainte. Par là, le naturalisme sort victorieux, par la force des passions et des mots de la bête humaine, de sa confrontation avec les mots et sentiments nobles d'un romanesque sentimental, d'un romanesque romantique érigé jusque-là comme modèle de lecture romanesque. Ce qui n'empêche toutefois pas les mots du romanesque de se manifester dans le récit avec une mise à contribution explicite des sens : l'odorat, le toucher, le goût, l'ouïe, la vue.

II.II.3.2. Le lexique du romanesque des sens

Evoquer l'érotisme, la nudité, l'appel des sens et la satisfaction du désir des personnages passe nécessairement, dans le récit, par une description qui met à profit une forme d'écriture érotique ou semi-érotique. Malgré les reproches qui lui ont été adressé et qui lui faisaient grief de se vautrer dans l'immondice d'une écriture pornographique, l'on peut noter que les mots de Zola, son lexique érotique dirons-nous, est presque pudique, avec un répertoire qui se refuse à aller au fond des choses, les évoquant à peine. Cependant, l'écriture zolienne rend compte entièrement des scènes où les personnages laissent libre cours à leur tension affective et/ou sexuelle. Elle renseigne nettement sur les sensations, allusions, désirs et plaisirs des personnages. Les cinq sens sont ainsi interpellés.

Dans le processus d'accomplissement de l'instant romanesque, le corps humain est largement mis à profit. Il acquiert cependant dans le récit naturaliste une mission idéologique qui part du postulat que le corps domine l'esprit et est supposé avoir sur la raison humaine une ascendance notable. Henri Mitterand le remarque d'ailleurs lorsqu'il illustre les marques de « la bête humaine » chez le personnage zolien :

[498] *Ibid*., pp. 416-417.

> Dès 1866, Zola a utilisé la métaphore de « la bête humaine ». Elle répond d'abord à une exigence théorique : le romancier doit étudier l'être humain avec la même volonté de tout voir, de tout comprendre et de tout dire que le naturaliste disséquant un animal. Secondairement, elle explicite, brutalement, la conviction que l'homme porte en lui, dans ses instincts primordiaux, une part de bestialité et de matérialité irrépressible. Le 14 mars 1885, il répondra encore à Jules Lemaître, à propos de *Germinal* : « Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes. Vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre, d'où il sort et où il rentre. » Cette naturalisation du corps s'oppose à l'idéalisation et aux censures classiques et romantiques[499].

Le corps a ainsi une libre expression dans le récit zolien, même si, et comme nous le relevions, on constate une forme de pudeur, une forme de retenue, dans la description qui est faite, au plus fort des scènes amoureuses, de la nudité des personnages. Il n'empêche cependant que le récit zolien s'emploie essentiellement à mettre en relief, dans un premier temps, que l'extase sensuelle des personnages qui répondent, dans le cas du romanesque blanc, à l'appel de leurs sens. C'est le cas du couple Clotilde/Pascal qui au plus fort de ses amours laisse la place à un total délire des sens, propre à convoquer quelque topique d'amour romantique. Trois sens sont convoqués dans cet extrait lorsque Clotilde se donne entièrement à son oncle :

> Alors, les bras nus, le cou nu, la gorge nue, elle acheva magnifiquement le festin qu'elle lui donnait, elle lui fit le royal cadeau de son corps. […]
>
> Elle avait ouvert les bras, elle se livrait, se donnait toute.
>
> « Maître, maître ! j'ai voulu travailler pour toi, et j'ai appris que je suis une bonne à rien, incapable de gagner du pain que tu manges. Je ne peux que t'aimer, me donner, être ton plaisir d'un moment… Et il me suffit d'être ton plaisir, maître ! Si tu savais comme je suis contente que tu me trouves belle, puisque cette beauté, je puis t'en faire le cadeau. Je n'ai qu'elle, et je suis si heureuse de te rendre heureux. »
>
> Il la tenait d'une étreinte ravie, il murmura :
>
> « Oh ! oui, belle ! la plus belle et la plus désirée !... Tous ces pauvres bijoux dont je t'ai parée, l'or, les pierreries, ne valent pas le plus petit coin de satin de ta peau. Un de tes ongles, un de tes cheveux, sont des richesses inestimables. Je baiserai dévotement, un à un, les cils de tes paupières.

[499] Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme, op. cit.,* p. 73.

> – Et maître, écoute bien : ma joie est que tu sois âgé et que je sois jeune, parce que le cadeau de mon corps te ravit davantage. Tu serais jeune comme moi, le cadeau de mon corps te ferait moins de plaisir, et j'en aurais moins de bonheur… Ma jeunesse et ma beauté, je n'en suis fière que pour toi, je n'en triomphe que pour te les offrir. »
>
> Il était pris d'un grand tremblement, ses yeux se mouillaient, à la sentir sienne à ce point, et si adorable, et si précieuse.
>
> « Tu fais de moi le maître le plus riche, le plus puissant, tu me combles de tous les biens, tu me verses la plus divine volupté qui puisse emplir le cœur d'un homme[500]. »

Dans cette scène, dans ce délire des sens, Clotilde et Pascal laissent libre cours à la force de leur passion, dans une extase commune où l'oncle et la nièce ne tiennent plus compte que du moment présent. Le langage du corps est entièrement mis en relief. Là où Clotilde s'offre entièrement à son oncle, ce dernier en ressent une reconnaissance de tout son être qui lui fait perdre tous ses moyens. Le sexe triomphant de la barrière de la morale et enfermant l'oncle et la nièce dans les voluptés de la chair, dans un véritable don de soi qui s'exprime dès lors par les mots du désir, de la volupté :

> Et elle se donnait davantage, elle se donnait jusqu'au sang de ses veines.
>
> « Prends-moi donc, maître, pour que je disparaisse et que je m'anéantisse en toi… Prends ma jeunesse, prends-la toute en un coup, dans un seul baiser, et bois-la toute d'un trait, épuise-la, qu'il en reste seulement un peu de miel à tes lèvres. Tu me rendras si heureuse, c'est moi encore qui te serai reconnaissante… Maître, prends mes lèvres puisqu'elles sont fraîches, prends mon haleine puisqu'elle est pure, prends mon cou puisqu'il est doux à la bouche qui le baise, prends mes mains, prends mes pieds, prends tout mon corps, puisqu'il est un bouton à peine ouvert, un satin délicat, un parfum dont tu te grises… Tu entends ! maître, que je sois un bouquet vivant, et que tu me respires ! que je sois un jeune fruit délicieux, et que tu me goûtes ! que je sois une caresse sans fin, et que tu te baignes en moi !.... Je suis ta chose, la fleur qui a poussé à tes pieds, pour te plaire, l'eau qui coule pour te rafraîchir, la sève qui bouillonne pour te rendre une jeunesse. Et je ne suis rien, maître, si je ne suis pas tienne[501] ! »

L'extase sensuelle de Clotilde a les résonances d'une tirade poétique où les vertus et qualités de l'être aimé sont reconnues, exaltées, magnifiées comme une valeur suprême ; d'où ce don de soi, entièrement manifesté par tous ses sens que Clotilde exprime et qu'elle manifeste à

[500] *Le Docteur Pascal*, p. 226.
[501] *Ibid*., p. 227.

l'endroit de son bienfaiteur et maître. La jeune femme adopte une posture de réification, qui fait d'elle une chose : « je suis ta chose ». Elle se sacrifie ainsi entièrement sur l'autel des exigences de l'amour, d'amour romanesque dont on dit que c'est le fait de se fondre entièrement dans l'autre. D'ailleurs Pascal lui témoigne une reconnaissance éternelle : « aucun don ne peut égaler celui de la femme jeune qui se donne, et qui donne le flot de [sa] vie ». Clotilde offre ce qu'elle a de plus cher, sa jeunesse, son innocence, sa virginité, en sollicitant de Pascal qui reçoit ce cadeau tous ses sens[502]. Le lexique de Clotilde change sensiblement du registre du récit des scènes amoureuses dans le roman naturaliste d'Emile Zola. Chose normale puisque nous l'intégrons dans la sous-catégorie du romanesque blanc en dépit du fait que la romance de l'oncle et la nièce se dénoue par la mort du premier. Cependant, nous notons la même résonance lexicologique dans une autre scène où les sens des personnages sont sollicités, mêlant, dans un délire passionnel, don de soi pour l'autre et reconnaissance du moment présent, vécu dans une osmose émotionnelle complète. Seulement, une nuance est à relever, les visées des personnages concernés, Jacques Lantier et Séverine, sont aux antipodes d'une complémentarité amoureuse, comme celle propre au couple Clotilde/Pascal.

La relation amoureuse qui unit Jacques à Séverine, véritable relation par défaut puisque sollicitée par Séverine qui cherche à se rapprocher du jeune homme, témoin de la mort de Grandmorin, afin d'acheter son silence, n'a rien d'une véritable relation amoureuse au sens où les sentiments sont partagés selon les intérêts individuels et que chaque membre du couple cherche à tirer profit de la relation en dehors de tout intérêt commun. Séverine cherche en Jacques un témoin complaisant et prêt à se taire sur le meurtre qu'il a vu et dont il reconnaît les auteurs. Jacques, malade d'être très proche des femmes et d'éprouver à leur contact la soudaine envie du meurtre, voit par contre, en celle-ci, une femme qui pourra l'aider à surmonter sa névrose criminelle. De fait, les deux personnages ressentent, dans leur moment d'intimité, une secrète satisfaction individuelle qui traduit en réalité un sentiment autre que celui qui interpelle le compagnon. Cet état est accentué par l'aveu du meurtre que Séverine, après un premier moment d'intimité, fait à Jacques. En effet, Jacques, dans un premier temps, et après l'avoir possédée, ressent avec Séverine toutes les joies que le compagnonnage d'une femme procure à un homme. Il franchit un premier pas dans la lutte

[502] « Elle se donna, et il la prit. A ce moment, un reflet de lune l'éclairait, dans sa nudité souveraine. Elle apparut comme la beauté même de la femme, à son immortel printemps. Jamais, il ne l'avait vue si jeune, si blanche, si divine. Et il la remerciait du cadeau de son corps, comme si elle lui eût donné tous les trésors de la terre. Aucun don ne peut égaler celui de la femme jeune qui se donne, et qui donne le flot de vie, l'enfant peut-être. » *Ibid*., p. 227.

intérieure qu'il mène contre ses tentations criminelles. De son côté, Séverine éprouve la jouissance d'une virginité nouvelle qu'elle perd dans les bras de son amant ; jouissance qu'elle avait jusque-là ignorée aux bras de son premier amant Grandmorin et de son mari Roubaud :

> Jacques, déjà, ne reconnaissait plus en Séverine la femme des premiers rendez-vous, si douce, si passive, avec la limpidité de ses yeux bleus. Elle semblait s'être passionnée chaque jour, sous le casque sombre de ses cheveux noirs ; et il l'avait sentie peu à peu s'éveiller, dans ses bras, de cette longue virginité froide, dont ni les pratiques séniles de Grandmorin, ni la brutalité conjugale de Roubaud n'avaient pu la tirer. La créature d'amour, simplement docile autrefois, aimait à cette heure, et se donnait sans réserve, et gardait du plaisir une reconnaissance brûlante. Elle en était arrivée à une violente passion, à de l'adoration pour cet homme qui lui avait révélé ses sens. C'était ce grand bonheur, de le tenir enfin à elle, librement, de le garder contre sa gorge, lié de ses deux bras, qui venait ainsi de serrer ses dents, à ne pas laisser échapper un soupir[503].

Séverine semble en effet épanouie, en compagnie de Jacques. La jeune femme découvre près de son amant les jouissances d'un plaisir inconnu, un amour qu'elle pense réciproque. Sauf que pour Séverine, le ressentiment de son amant est tout autre. Jacques ne voit plus en elle la femme des premières heures, faible, peureuse et fébrile dès l'instant où elle lui avoue sa part de responsabilité dans le meurtre de Grandmorin. L'aveu que Séverine fait du meurtre de Grandmorin substitue, dans la conscience de Jacques, la première image de victime que lui envoyait celle-ci et laisse la place à une série d'impressions mitigées qui transforment la femme-victime en femme-coupable. Aux yeux de Jacques, Séverine devient une menace. Elle est la femme castratrice, « sous le casque sombre de ses cheveux noirs », une Méduse qui renvoie Jacques à sa répulsion, son rejet premier de la femme, phénomène dont il pensait s'être guéri. Par conséquent, après l'aveu du meurtre qui lui est conté dans les moindres détails, et après une nouvelle extase de leurs sens[504], Jacques est confronté à un énorme trouble psychique :

> Jacques, qui avait gardé Séverine dans ses bras, la sentit tout de suite qui cédait à un sommeil invincible, comme foudroyée. […] Lui, ne pouvait fermer les yeux, qu'une main visible, obstinément, semblait rouvrir dans les ténèbres. […] Malgré sa fatigue écrasante, une activité

[503] *LBH*, p. 209.

[504] « Les dents serrées, n'ayant plus qu'un bégaiement, Jacques cette fois l'avait prise ; et Séverine aussi le prenait. Ils se possédèrent, retrouvant l'amour au fond de la mort, dans la même volupté douloureuse des bêtes qui s'éventrent pendant le rut. Leur souffle rauque, seul, s'entendit. Au plafond, le reflet saignant avait disparu ; et, le poêle éteint, la chambre commençait à se glacer, dans le grand froid du dehors. » *LBH*., p. 222.

> cérébrale prodigieuse le tenait vibrant, dévidant sans cesse le même écheveau d'idées. […] Et ce qui se déroulait ainsi, avec une régularité mécanique, pendant que ses yeux fixes et grands ouverts s'emplissaient d'ombre, c'était le meurtre, détail à détail. Toujours, il renaissait, identique, envahissant, affolant. […] Cela devenait énorme, l'étouffait, débordait, faisait éclater la nuit. […] Comme son étouffement augmentait, Jacques pensa que le poids de Séverine sur son bras l'empêchait seul de dormir. […] D'abord soulagé, il respira plus à l'aise, croyant que le sommeil allait enfin venir. Mais, malgré son effort, les invisibles doigts rouvrirent ses paupières ; et, dans le noir, le meurtre reparut en traits sanglants, le couteau entra, le corps s'agita. […] Pourtant, il s'était cru guéri, car ce désir était mort depuis des mois, avec la possession de cette femme ; et voilà que jamais il ne l'avait ressenti si intense, sous l'évocation de ce meurtre, que, tout à l'heure, serrée contre sa chair, liée à ses membres, elle lui chuchotait. Il s'était écarté, il évitait qu'elle ne le touchât, brûlé par le moindre contact de sa peau[505].

A l'opposé de Séverine qui semble retrouver toute la dimension de sa féminité, Jacques rechute dans les travers de ses troubles psychiques. L'aveu du meurtre du couple Roubaud rouvre la névrose criminelle du jeune mécanicien. Sa cure qui semblait avoir donné les résultats attendus s'arrête au même moment : « pourtant, il s'était cru guéri, car ce désir [de meurtre] était mort depuis des mois, avec la possession de cette femme ». Séverine devient dès lors une charge, un fardeau dont il faut se débarrasser. Le lexique du romanesque des sens acquiert ici une dimension tout autre étant donné que c'est le contact avec le corps de la femme qui transforme Jacques en meurtrier. Sa vue ne peut soutenir en effet cette nudité blanche de la peau de la femme. Ajoutée à cela, la peur que lui impose désormais le regard de Séverine et sa chevelure médusante :

> Pour ne plus voir le couteau, Jacques se tourna vers Séverine. Elle dormait très calme, avec un souffle d'enfant, dans sa grosse fatigue. Ses lourds cheveux noirs, dénoués, lui faisaient un oreiller sombre, coulant jusqu'aux épaules ; et, sous le menton, entre les boucles, on apercevait sa gorge, d'une délicatesse de lait, à peine rosée. Il la regarda comme s'il ne la connaissait point. […] Mais la vue de cette gorge blanche le prenait tout entier, d'une fascination soudaine, inexorable ; et, en lui, avec une horreur consciente encore, il sentait l'impérieux besoin d'aller chercher le couteau, sur la table, de revenir l'enfoncer jusqu'au manche, dans cette chair de femme[506].

[505] *LBH*., pp. 222-223.
[506] *LBH*., p. 224.

La vue de Jacques qui croise la chair de Séverine, sa nudité, fait désormais agir la force des muscles du jeune homme. Il agit selon la loi que lui dicte son corps :

> Tout se brouilla, ses mains révoltées, victorieuses de son effort à les cacher, se dénouèrent, s'échappèrent. Et il comprit si bien que, désormais, il n'était plus leur maître, et qu'elles allaient brutalement se satisfaire, s'il continuait à regarder Séverine, qu'il mit ses dernières forces à se jeter hors du lit, roulant par terre ainsi qu'un homme ivre. Là, il se ramassa, faillit tomber de nouveau, en s'embarrassant les pieds parmi les jupes restées sur le parquet. Il chancelait, cherchait ses vêtements d'un geste égaré, avec la pensée unique de s'habiller vite, de prendre le couteau et de descendre tuer une autre femme, dans la rue. Cette fois, son désir le torturait trop, il fallait qu'il en tuât une[507].

Seulement, et malheureusement pour Séverine, l'échéance de sa mort, du meurtre de Jacques sur sa personne, n'est que retardée, elle demeure inéluctable. Les causes de ce crime restent elles aussi inchangées à savoir l'impossibilité de Jacques de soutenir longtemps le regard de quelque portion de la peau d'une femme[508]. C'est ce qui se passe dans les derniers instants de la vie de Séverine lorsque cette dernière confond, une fois de plus, l'envie forte de son amant de s'éloigner de tout contact avec elle, et son désir de communier avec celui-ci, dans un dernier moment d'intimité, avant l'arrivée du mari Roubaud à qui on avait tendu un guet-apens :

> « Embrasse-moi, embrasse-moi… »
>
> Elle renversait son visage soumis, d'une tendresse suppliante, découvrait son cou nu, à l'attache voluptueuse de la gorge. Et lui, voyant cette chair blanche, comme dans un éclat d'incendie, leva le poing, armé du couteau. Mais elle avait aperçu l'éclair de la lame, elle se rejeta en arrière, béante de surprise et de terreur.
>
> « Pourquoi ? mon Dieu ! pourquoi ? »

---

[507] *Ibid*., p. 224.

[508] Quelques instants avant de passer à l'acte, au meurtre de Séverine, Jacques est toujours hanté par le spectre d'un autre qui le domine, qui prend la possession de ses membres, malgré sa volonté manifeste d'ôter son regard du danger à savoir pour lui le corps de la femme : « En passant près d'elle, il venait de la regarder, comme malgré lui, et l'éclat de ses yeux s'était terni d'une fumée rousse, tandis qu'il se rejetait en arrière, d'un recul de tout son corps. […] Etranglé, il ne soufflait plus. Une clameur de foule, dans son crâne, l'empêchait d'entendre ; tandis que des morsures de feu, derrières les oreilles, lui trouaient la tête, gagnaient ses bras, ses jambes, le chassaient de son propre corps, sous le galop de l'autre, la bête envahissante. Ses mains n'allaient plus être à lui, dans l'ivresse trop forte de cette nudité de femme. Les seins nus s'écrasaient contre ses vêtements, le cou nu se tendait, si blanc, si délicat, d'une irrésistible tentation ; et l'odeur chaude et âpre, souveraine, achevait de le jeter à un furieux vertige, un balancement sans fin, où sombrait sa volonté, arrachée, anéantie. » *Ibid*., pp. 310-311.

> Et il abattit le poing, et le couteau lui cloua la question dans la gorge. En frappant, il avait retourné l'arme, par un effroyable besoin de la main qui se contentait[509].

L'autre de Jacques, sa bête humaine, est contentée par ce crime. Il lui fallait le sang d'une femme. Son obsession criminelle s'en trouve satisfaite. L'écriture érotique qui est mise à profit dans cette fin tragique de Séverine sert en réalité de paravent aux desseins criminels de son amant. Elle lui donne une assise réaliste, un fondement naturaliste qui suppose toujours le primat du corps sur l'esprit, de la déraison de la bête sur la logique cartésienne de l'esprit. Le *Je pense donc je suis* cartésien, est ici remplacé par le *Je sens donc je suis* naturaliste. Le règne des sens est proclamé. Une déconstruction épistémologique par rapport au siècle classique et par extrapolation aux siècles de la raison s'opère en fin de compte. S'opère ensuite une autre déconstruction, celle qui est inscrite sous une forme de leitmotiv dans le roman naturaliste, à savoir le refus des amours puériles, le plus souvent ponctuées par des *happy end*. C'est naturellement aussi, dans la logique de notre analyse, que cette relation de Séverine et de Jacques connote les êthê propres à la sous-catégorie du romanesque noir.

Il convient de relever à ce stade de notre approche du lexique du romanesque des sens dans les *Rougon-Macquart* que Zola confère, le plus souvent voire systématiquement à ses personnages qui ont la particularité d'être dominés par la force de leurs instincts, des attributs et un champ lexical propres au monde animalier. Déjà, dans le roman des origines, *La Fortune des Rougon*, Adélaïde Fouque est décrite comme un être singulier qui, après la complication de ses premières couches et les crises nerveuses qui en ont découlé, ne se préoccupe plus que de la satisfaction de ses besoins primaires : « Ces secousses répétées achevèrent de la détraquer. Elle vécut au jour le jour, comme une enfant, comme une bête caressante qui cède à ses instincts[510] ». Aussi emménage-t-elle logiquement, après la mort de son mari, et malgré la stupeur générale de ses voisins, avec son amant, le contrebandier Macquart, dont la physionomie est sensiblement rapprochée de celle des animaux :

> Sous les broussailles de sa barbe et les mèches de ses cheveux, qui lui couvraient le visage, pareilles aux touffes de poils d'un caniche, on ne distinguait que le luisant de ses yeux bruns, le regard furtif et triste d'un homme aux instincts vagabonds, que le vin et une vie de vagabond ont rendu mauvais[511].

---

[509] *Ibid*., p. 312.
[510] *LFR*., p. 50.
[511] *LFR*., p. 49.

Cette métaphore animale qui constitue le lexique des personnages dominés par la force de leurs instincts survole, tel un leitmotiv, les romans de la saga. Elle marque surtout les figures féminines qui ne sont pas maîtresses de leurs pulsions sexuelles. Ainsi, après Adelaïde, nous relevons çà et là, dans les *Rougon-Macquart*, quelques personnages féminins qui, même s'ils n'ont pas directement de lien familial avec les Rougon-Macquart, drainent les traits descriptifs évoqués ci-dessus. C'est le cas de Renée, dans *La Curée*, qui se transfigure en une bête assoiffée de jouissances sexuelles infinies et qui n'étend l'ampleur de son envie insatiable que dans la serre qui est son domaine d'expression privilégiée. Maxime, son beau-fils et compagnon dans l'inceste ne s'y trompe d'ailleurs pas. Au plus fort de leurs moments d'inceste voluptueux Renée, qui au demeurant aime passer ces moments avec Maxime « dans une des peaux d'ours noir » de la serre, est décrite comme suit :

> Et, au milieu de la peau noire, le corps de Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux. Elle était toute gonflée de volupté, et les lignes claires de ses épaules et de ses reins se détachaient avec des sécheresses félines sur la tache d'encre dont la fourrure noircissait le sable jaune de l'allée. Elle guettait Maxime, cette proie renversée sous elle, qui s'abandonnait, qu'elle possédait toute entière[512].

Les instincts bestiaux de Renée sont largement mis en relief dans les scènes qui la mêlent à Maxime et où elle remplit le rôle du mâle. C'est donc une femelle qui se transfigure en mâle dans ces instants de volupté à côté de ce personnage, être asexué. D'autres femelles vont aussi aller à la chasse aux mâles. Dans *La Terre*, Jacqueline surnommée la Cognette, ne peut, malgré le fait qu'elle soit la servante d'Hourdequin, le plus riche propriétaire terrien du pays, s'empêcher de courir les hommes. Ainsi lorsque qu'Hourdequin, son amant et maître, la surprend[513] « dans le foin » avec un galant qu'il n'arrive pas à identifier, et qui au demeurant n'est autre que Jean, sa réaction n'est guère surprenante : « Il se retenait de défoncer à coups de talon ce ventre qu'il avait vu, cette nudité étalée de bête en folie[514] ». Le père Soulas, le berger de la propriété d'Hourdequin qui a vu Jacqueline à l'œuvre, dans sa quête perpétuelle du mâle, rapporte :

> Quand je te dis que tout le pays lui a traîné sur le ventre ! Moi, je me promène, je n'ai qu'à regarder, et j'en vois sans le vouloir, de ces filles qu'on bouche ! Mais, elle, ce que je l'ai

[512] *Ibid*., p. 177.
[513] « La tête d'Hourdequin, justement, apparaissait de l'autre côté, au ras de la trappe. Il vit du même regard l'ombre de l'homme, qui fuyait, et le ventre de la femme, encore vautrée, les jambes ouvertes. » *La Terre*., p. 97.
[514] *Ibid*., p. 97.

> vue bouchée de fois, non ! c'est trop !... Tiens ! elle avait quatorze ans à peine, dans l'écurie, avec le père Mathias, un bossu qui est mort ; plus tard, un jour qu'elle pétrissait, contre le pétrin même, avec un galopin, le petit porcher Guillaume, soldat aujourd'hui ; et avec tous les valets qui ont passé, et dans tous les coins, sur de la paille, sur des sacs, par terre[515]…

Jacqueline n'est pas la seule figure féminine des *Rougon-Macquart* qui soit affublé de ce descriptif d'insatiable bête sexuelle, de nymphomane dirions-nous. Philomène, de *La Bête Humaine*, lui emboîte le pas ainsi que la Mouquette de *Germinal*. La Mouquette est décrite comme étant

> une hercheuse de dix-huit ans, bonne fille dont la gorge et le derrière énormes crevaient la veste et la culotte, […] elle se rendait seule à la fosse ; et, au milieu des blés en été, contre un mur en hiver, elle se donnait du plaisir, en compagnie de son amoureux de la semaine. Toute la mine y passait, une vraie tournée de camarades, sans conséquence[516] ».

Philomène, dans *La Bête humaine* est aussi comparable à la Cognette et à la Mouquette :

> Philomène Sauvagnat […] elle, encore jeune malgré ses trente deux ans, haute, anguleuse, la poitrine plate, la chair brûlée de continuels désirs, avait la tête longue, aux yeux flambants, d'une cavale maigre et hennissante. On l'accusait de boire. Tous les hommes de la gare avaient défilé chez elle[517].

Nana aussi intègre dans un registre tout particulier ce cercle vicieux des femmes aux mœurs légères. Son influence est plus grande, plus néfaste car là où les autres femmes ne se limitent en réalité qu'à remplir le rôle d'instrument sexuel, Nana, par contre, est la source d'un anéantissement de toute humanité des hommes qui croisent son chemin. Elle les dépouille en effet de toute raison, de toute respectabilité, ne leur laissant que la libre expression de leurs pulsions sexuelles.

Le lexique du romanesque des sens nous renseigne en définitive sur une forme d'érotisation de l'écriture romanesque de Zola. Une écriture qui est, somme toute, pudique puisqu'elle s'arrête dans l'antichambre d'une description qui irait jusqu'à livrer tous les détails des scènes amoureuses. En revanche, l'on note une métaphore filée de l'animalité qui prend l'ascendant sur l'humanité dès qu'il s'agit d'évoquer les détails de ces mêmes scènes amoureuses. L'écriture de Zola n'est donc pas pornographique, elle est, selon la remarque de

[515] *Ibid*., p. 271.
[516] *Germinal*., pp. 36-37.
[517] *LBH*., p. 74.

Frye[518], érotique, car elle a pour vocation essentielle de contribuer, en quelque sorte, à l'éducation de ces jeunes gens qui ont la sensibilité romantique, trop habitués à parer les mots par quelque convenance de l'éducation, bourgeoise dans le cas présent. Zola utilise la catégorie du romanesque mais cible en revanche l'emploi qu'il en fait. La catégorie est certes présente dans les *Rougon-Macquart* mais son domaine de manifestation est normé même si, en quelques endroits, elle donne l'impression d'échapper au contrôle de l'auteur, quand elle ne s'en échappe pas tout simplement. Il nous revient en conséquence de voir plus en détails la posture de l'auteur face au romanesque en statuant sur son attitude consonante ou dissonante par rapport au registre du romanesque.

Nous noterons en définitive que la pleine expression du romanesque est entravée par des contraintes et des limites que lui soumet la poétique zolienne. Néanmoins, cette limitation est plus théorique que pratique car son application systématique fait défaut dans le récit. Ainsi le romanesque acquiert quelques subtilités qui lui assurent une présence plus ou moins visible dans les différents volumes des *Rougon-Macquart*. Le cadre historique qui délimite la temporalité du cycle fournit aussi aux différentes intrigues des romans une direction événementielle propice à l'expression du romanesque. Le matériau historique fait épouser à l'intrigue le même schéma que celui de l'histoire, ménageant des rebondissements sur le cours des événements, ajoutant de fait un caractère anecdotique à l'intrigue. D'un autre côté, nous identifions le temps et l'espace comme éléments essentiels à l'illustration du romanesque dans le texte zolien. Ils sont aussi un indicateur incontournable dans la reconnaissance de la sous-catégorie du romanesque noir ou du romanesque blanc qui est exploitée par le texte. La chronotopie joue dès lors une mission importante dans la mise en place du dispositif d'expression du romanesque. Seulement, malgré tous ces éléments qui la véhiculent, la catégorie du romanesque reste grandement tributaire de l'intention de l'auteur qui détient presque toujours ce quitus approbateur de sa présence dans le récit.

[518] *op. cit.*, Cf. note 481.

Troisième Partie :

Le romanesque entre consonance et dissonance

Dans cette partie, il s'agira d'évoquer l'attitude de l'auteur des *Rougon-Macquart* face à la catégorie du romanesque. Est-il question pour le romancier d'utiliser volontairement les schèmes propres au romanesque dans son récit ? Le fait-il de son plein gré ou s'agit-il tout simplement d'un mécanisme scripturaire dont les rouages lui échappent et qu'il ne peut par conséquent pas contrôler ? Ainsi la nature de la démarche, consonante ou dissonante, de l'auteur lorsqu'il s'agit d'appréhender le matériau romanesque dans son récit sera la réflexion autour de laquelle nous graviterons.

Chapitre I : Une application au second degré

Avant de statuer sur les usages que Zola fait de la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart*, il convient au préalable de prêter attention aux convictions de l'auteur-théoricien et surtout critique du roman face aux auteurs romantiques singulièrement et aux poétiques antérieures du roman généralement, ainsi qu'à l'attitude de l'auteur lorsqu'il s'agit de procéder à une activité scripturaire et de reproduire, dans un mécanisme complexe, quelque topique venue de ces mêmes auteurs. Zola est un écrivain méticuleux. Il prépare ses romans avec une série de notes, d'ébauches, de documents divers renfermant une infinité d'informations sur le monde qui est ciblé et qui constituent le cadre de l'ouvrage en gestation. Autrement dit, il donne l'impression de toujours partir de données réelles pour donner une vie à sa fiction romanesque. Même si la part d'imagination, de tempérament selon le terme préférentiel de Zola, est indissociable de toute fiction romanesque, l'auteur naturaliste essaie profondément de ne pas s'éloigner de la banalité du réel en expurgeant de son œuvre quelques aspects qui d'emblée connotent un trop-plein d'imagination tels le rêve, l'existence dans le récit d'actes surnaturels, féériques ou faisant référence au conte. Ainsi, le récit naturaliste de Zola se pare de toutes les armes de la poétique du genre pour laisser à distance ces schémas du récit qui l'éloignent du réel. Le roman de Zola est d'emblée confronté à ce que Philippe Hamon nomme « les contraintes du projet réaliste[519] » qui lui dictent d'adopter une double posture :

> Nous sommes donc à la fois *au-delà* de l'œuvre (les contraintes, plus ou moins conscientes, de présupposés, d'un projet global, que Zola partage avec de nombreux autres romanciers de l'époque) et *en deçà* (la pratique concrète et spécifique d'un écrivain corrigeant, travaillant, raturant ses bouillons et ébauches, avec des protocoles de création et des consignes d'écriture particulières et impératives[520]).

Dès lors, on ne s'attend nullement à relever dans les romans des *Rougon-Macquart* des récits ou intrigues qui enferment le lecteur dans un univers fait de rêveries ou d'intrigues décalées du monde réel. Etonnamment, c'est pourtant le cas. Les mêmes raisons qui poussent l'auteur à vouloir se conformer à sa poétique du récit le conduisent aussi, au gré des critiques et des discussions, à céder du terrain à un horizon d'attente qui parfois ne se reconnaît que

[519] *Le Personnel du roman*, Librairie DROZ, Genève, 1998, p. 27 et passim.
[520] *Ibid*., p. 27. C'est l'auteur qui souligne.

dans le style d'écriture antérieur au courant naturaliste. Et même en dehors de cet aspect, l'auteur ne peut manquer d'être sous une influence des poétiques et manières d'écrire qu'il réfute. Une forme d'influence s'installe inéluctablement. Dans le cas de l'influence exercée par la catégorie du romanesque, on peut d'ores et déjà affirmer que si Zola en notait les excroissances dans les romans romantiques et sur quelques modèles d'écritures classiques, il reste apparent aussi qu'il en a trainé quelques reliques dans ses romans, volontairement ou inconsciemment. A lire, en effet, certains romans du cycle des *Rougon-Macquart*, on note que l'auteur procède délibérément à une immersion dans le champ du romanesque, tout ce qu'il se refusait à faire, à un certain moment, dans son projet en gestation poétique. Il nous revient alors de parler plus précisément ici de l'attitude consonante de l'auteur face au romanesque, une attitude qui, nous le verrons, est soumise à des limites.

III.I.1. Consonance

Aborder l'attitude consonante de l'auteur naturaliste face à la catégorie du romanesque, c'est analyser la dualité qui existe entre l'instance de création de l'activité romanesque et l'instance de production de cette même activité, entre la phase de conception de l'œuvre et la phase de sa réalisation ; ces deux instances, se manifestant au sein d'une même volonté créatrice, celle de l'auteur. C'est aller aussi à l'abordage de cet *au-delà* et de cet *en deçà* qui président à la conception et à la réalisation de l'œuvre romanesque. L'intratexte et l'extratexte du roman servent en conséquence de cibles comparatives. Néanmoins, nous nous focaliserons dans notre démarche sur l'intratexte afin de mettre en exergue la réelle capacité de la manifestation de la catégorie du romanesque à l'intérieur des structures du texte. Cette matérialisation est effectuée par des artifices du récit que nous allons montrer et au premier rang desquels se trouvent la mise en abyme, la métaphore, ou tout simplement la convocation dans le texte d'une intertextualité, parfois d'un extratexte, explicite qui donne par avance une ligne directrice au récit.

III.I.1.1 De l'extratexte romanesque à l'intratexte romanesque dans le roman naturaliste

Le Rêve renferme, dans ses premières pages, tout un ensemble d'indices qui viennent tracer un sillon au récit imaginaire, fantaisiste même, qui est en train de prendre place. Outre

les hypothèses auxquelles invite le titre, la présentation nominale du personnage principal, Angélique Marie, délimite le genre d'histoire à laquelle doit s'attendre le lecteur. Le cadre romanesque ainsi que les noms mentionnés établissent d'emblée une intertextualité qui prend forme au fil du récit et se traduit dans le texte par une mise en abyme de l'histoire d'Angélique Marie qui, en réalité, n'est que l'histoire secondaire racontée à côté de celle qui est lue par le personnage d'Angélique, à savoir l'histoire de la vie de sainte Agnès. L'*incipit* du roman présente brièvement l'histoire de Sainte Agnès qui est évoquée dans le récit par une statue de pierre servant de refuge à Angélique[521]. Angélique, dans un dénuement total, s'abrite instinctivement dans l'espace que lui offre cette statue de la sainte. Drôle de coïncidence serions-nous tenté d'affirmer. Coïncidence qui cependant n'a rien de surprenant puisqu'elle est renforcée par le récit succinct des grands moments qui ont marqués la vie de la sainte, des miracles rapportés par la légende :

> Ses cheveux qui s'allongèrent et la vêtirent, lorsque le gouverneur, dont elle refusait le fils, l'envoya nue aux mauvais lieux ; les flammes du bûcher qui, s'écartant de ses membres, brulèrent les bourreaux, dès qu'ils eurent allumé le bûcher ; les miracles de ses ossements, Constance, fille de l'empereur, guérie de la lèpre, et les miracles d'une de ses figures peintes, le prêtre Paulin, tourmenté du besoin de prendre femme, présentant, sur le conseil du pape, l'anneau orné d'une émeraude à l'image, qui tendit le doigt, puis le rentra , gardant l'anneau qu'on y voit encore, ce qui délivra Paulin. Au sommet du tympan, dans une gloire, Agnès est enfin reçue au ciel, où son fiancé Jésus l'épouse, toute petite et si jeune, en lui donnant le baiser des éternelles délices[522].

Le texte réfère volontairement à des faits mythiques qui convoquent le récit hagiographique de la vie de Sainte Agnès. Il n'est dès lors pas surprenant que le récit présente les contours de ce même univers mythique auquel il fait allusion. Déjà, le titre évoque à lui seul un terme éloigné des sources de la création du roman naturaliste. Le rêve, est, en effet, aux antipodes de la démarche naturaliste liée à la composition des romans ; démarche qui ne veut pour modèle que le réel. L'extratexte est dès lors la force motrice qui commande la lecture et la compréhension du personnage principal et des autres personnages qui gravitent autour d'elle. Philippe Hamon ne s'y trompe d'ailleurs pas :

---

[521] « Les heures, les heures coulaient. Longtemps, entre le double vantail des deux baies jumelles, elle [Angélique] s'était adossée au trumeau, dont le pilier porte une statue de sainte Agnès, la martyre de treize ans, une petite fille comme elle, avec la palme et un agneau à ses pieds. Et, dans le tympan, au-dessus du linteau, toute la légende de la vierge enfant, fiancée à Jésus, se déroule, en haut relief, d'une foi naïve ». *Le Rêve*., p. 10.
[522] *Ibid*., p. 10.

> Certains personnages se trouvent ainsi particulièrement surdéterminés d'un vaste et multiple extratexte narratif qui les enserre d'un réseau allusif et dense. Ainsi dans *Le Rêve*, la référence à une « histoire » créée et imaginée par Zola, et intégrée à son roman, la « légende des mortes jeunes dans le bonheur » constitue un leitmotiv supplémentaire du texte (il s'agit des ancêtres des Hautecoeur, qui préfigurent le destin du personnage d'Angélique). Enfin, toujours dans le même roman, la référence à une « histoire », à un « roman » passé mais dont les personnages-acteurs sont cette fois-ci les mêmes que ceux des acteurs de la fiction présente, l'histoire d'Hubert et d'Hubertine, qui va pour beaucoup conditionner l'attitude des deux personnages vis-à-vis d'Angélique (ils ne veulent pas qu'elle « recommence » leur propre histoire) sous-tend l'histoire propre d'Angélique[523].

L'extratexte littéraire agit d'abord dans la composition de l'intrigue du récit du *Rêve* et ouvre dès lors une infinité de compositions propre à la volonté de l'auteur. Le récit hagiographique de la légende des saints du Moyen Âge[524] sert de source ou plus exactement inspire la création du récit du *Rêve*. Seulement, et étant donné que nous sommes dans le champ du roman, du roman naturaliste plus exactement, l'auteur ne peut se borner à calquer cette légende hagiographique de sainte Agnès dans une banale histoire de bourgade aux allures de cité médiévale[525]. Il lui faut étoffer cet extratexte, qui, en lui-même implique d'emblée une attitude consonante face à la catégorie du romanesque, une entrave grave aux critères qui doivent présider à la création du roman naturaliste, dans un moule romanesque (dans l'acception générique de l'adjectif). Et pour ce faire, le réflexe qui s'impose est de puiser dans les schémas directeurs qui président aux intrigues des *Rougon-Macquart*. C'est d'ailleurs ce qui explique que, même si Angélique n'a de lecture pour son éducation que *La Légende dorée*, elle adopte en revanche une attitude distante, voire moqueuse vis-à-vis de ces histoires qu'elle lit :

> A ces lectures, Angélique s'émerveillait. Tant d'abominations et cette joie triomphale la ravissaient d'aise, au-dessus du réel. Mais d'autres coins de la *Légende*, plus doux, l'amusaient aussi, les bêtes par exemple, toute l'arche qui s'y agite. […] C'était là, pour Angélique, un continuel sujet de récréation qui lui donnait l'idée d'appeler les hirondelles, curieuse de voir si elles viendraient. Ensuite, il y a des histoires qu'elle ne pouvait relire sans

[523] *Le Personnel du roman, op. cit.*, p. 52.
[524] « La plus grande partie des références aux vies de saints a été puisée par Zola dans « *La Légende dorée* » qui fut le plus célèbre recueil hagiographique du Moyen Âge, où les vies des saints sont émaillées de légendaire et de merveilleux, et qui fut rédigée par Jacques de Voragine, dominicain italien (1228-1298), Génois de naissance et qui fut archevêque de Gênes à partir de 1292. » *Le Rêve*, p. 268. (Citation tirée des notes).
[525] Cf. les caractéristiques de Beaumont-l'Eglise que nous avions dégagés dans notre analyse du temps et de l'espace dans la manifestation du romanesque.

être malade, tant elle riait. Christophe, le bon géant, qui porta Jésus, l'égayait aux larmes. Elle étouffait à la mésaventure du gouverneur avec les trois chambrières d'Anastasie, quand il va les trouver dans la cuisine et qu'il baise les poêles et les chaudrons, en croyant les embrasser. […] Mais où le fou rire la prenait, c'était lorsqu'on tapait sur le diable, Julienne surtout, qui, tentée par lui dans son cachot, lui administra une si extraordinaire raclée avec sa chaîne[526].

Angélique lit naïvement *La Légende dorée* qui, en plus d'être insérée dans le récit pour orienter l'éducation de la jeune fille, joue aussi le rôle d'indicateur essentiel dans l'orientation et la compréhension du texte par le lecteur. Les légendes racontées n'ébranlent pas l'esprit de la jeune fille qui néanmoins ne peut pas s'empêcher de s'identifier aux personnages ou d'être affectée par certaines légendes[527], celle qui est, par exemple, liée aux vierges « mortes jeunes dans le bonheur », et qui inéluctablement va influer sur son avenir car cette histoire des vierges mortes traduit la réalité de sa propre destinée[528]. C'est le soir de ses noces qu'elle meurt en restant immaculée de toute l'impureté de l'acte de chair. Elle rejoint ainsi le panthéon des vierges célestes à qui l'on promet l'éternité à côté du Seigneur. « On ne s'épouse que pour mourir[529] », telle semble être la maxime fondamentale des légendes des « Mortes heureuses » ; une maxime qui inspire Angélique dans sa conception du bonheur. Dès lors, on n'est pas surpris lorsque la mort la fauche en pleines festivités de mariage. Une mort sans tristesse qui ne surprend pas non plus les habitants de Beaumont-l'Eglise[530].

---

[526] *Le Rêve*., pp. 38-39.

[527] « Ou encore elle répétait aux Hubert, en brodant, des légendes plus intéressantes que des contes de fées. Elle les avait lues tant de fois, qu'elle les savait par cœur : la légende des Sept Dormants, qui, fuyant la persécution, murés dans une caverne, y dormirent trois cent soixante-dix-sept ans, et dont le réveil étonna si fort l'empereur Théodose ; la légende de saint Clément, des aventures sans fin, imprévues et attendrissantes, toute une famille, le père, la mère, les trois fils, séparés par de grands malheurs et finalement réunis à travers les plus beaux miracles. Ses pleurs coulaient, elle en rêvait la nuit, elle ne vivait plus que dans ce monde tragique et triomphant du prodige, au pays surnaturel de toutes les vertus, récompensées de toutes les joies. » *Ibid*., p. 39.

[528] «D'autres, d'autres histoires s'évoquaient, surtout celles des dames d'Hautecœur, les Mortes heureuses, ainsi que les nommait la légende. Dans la famille, les femmes mouraient jeunes, en plein bonheur. Parfois, deux, trois générations étaient épargnées, puis la mort reparaissait, souriante, avec des mains douces, et emportait la fille ou la femme d'un Hautecœur, les plus vieilles à vingt ans, au moment de quelque grande félicité d'amour. […] Toutes revenaient, Ysabeau, Gudule, Yvonne, Austerberthe, toutes les Mortes heureuses, aimées de la mort qui leur avait épargné la vie, en les enlevant d'un coup d'aile, très jeune, dans le ravissement de leur premier bonheur. Certaines nuits, leur vol blanc emplissait le château, ainsi qu'un vol de colombes. Et jusqu'à la dernière d'elles, la mère du fils de Monseigneur, qu'on avait trouvée étendue sans vie devant le berceau de son enfant, où, malade, elle s'était traînée pour mourir, foudroyée par la joie de l'embrasser. […] Ces histoires hantaient l'imagination d'Angélique : elle en parlait comme de faits certains, arrivés la veille : elle avait lu les noms de Laurette et de Balbine sur de vieilles pierres tombales, encastrés dans les murs de la chapelle. Alors, pourquoi donc ne mourrait-elle pas toute jeune, heureuse elle aussi ? » *Ibid*., pp. 79-80.

[529] *Ibid*., p. 42.

[530] « Mais la mort était sans tristesse. Monseigneur, de son geste habituel de bénédiction pastorale, aidait cette âme à se délivrer, calmé lui-même, retourné au néant divin. Les Hubert, pardonnés, rentrant dans l'existence, avaient la sensation extasiée qu'un songe finissait. Toute la cathédrale, toute la ville étaient en fête. Les orgues

> Et, d'une marche lente, entre la double haie des fidèles, Angélique et Félicien se dirigèrent vers la porte. Après le triomphe, elle sortait du rêve, elle marchait là-bas, pour entrer dans la réalité. Ce porche de lumière crue ouvrait sur le monde qu'elle ignorait ; et elle ralentissait le pas, elle regardait les maisons actives, la foule tumultueuse, tout ce qui la réclamait et la saluait. Sa faiblesse était si grande, que son mari devait presque la porter. Pourtant, elle souriait toujours, elle songeait à cet hôtel princier, plein de bijoux et de toilettes de reine, où l'attendait la chambre des noces, toute de soie blanche. Une suffocation l'arrêta, puis elle eut la force de faire quelques pas encore. Son regard avait rencontré l'anneau passé à son doigt, elle souriait de ce lien éternel. Alors, au seuil de la grand' porte, en haut des marches qui descendaient sur la place, elle chancela. N'était-elle pas allée jusqu'au bout du bonheur ? N'était-ce pas là que la joie d'être finissait ? Elle se haussa d'un dernier effort, elle mit sa bouche sur la bouche de Félicien. Et, dans ce baiser, elle mourut[531].

L'extratexte devient ici intratexte, mieux, il s'illustre dans une singularité toute particulière en transposant la mort d'Angélique dans un registre dramatique des plus surprenants, dans la chute tragique d'un conte de fées où l'héroïne meurt dans les bras de son mari, le jour de son mariage. Zola avait d'emblée indiqué la direction qu'il donnerait à son roman *Le Rêve*. Un roman qu'il voulait psychologique mais surtout et comme le dit Colette Becker, dans lequel il procède à une forme de « laisser-aller à la fantaisie[532] » :

> Dans le cadre du *Rêve*, le dossier tout entier, mais aussi le roman est laisser-aller à la fantaisie, au lyrisme, au conte bleu. « Qu'importe alors que je fasse la peinture de ce qui n'existe pas, si je puis le faire exister ? » Ajoutons et y trouver du plaisir. Ce n'est qu'au f° [folio] 77 de l'Ebauche donc très tardivement, que Zola se met en garde : *Le Rêve* doit s'insérer dans sa série, [des *Rougon-Macquart*], et répondre, malgré tout, à l'esthétique [naturaliste] pour laquelle il s'est battu. Il doit aussi, songer aux lecteurs et aux lectrices, ne pas trop les dérouter : « Je crois qu'il faut donner à l'œuvre une base réelle. Si je la faisais trop dans la fantaisie, dans le songe, elle serait beaucoup moins efficace. » Il [Zola] retrouve le vocabulaire qu'il utilise dans ses autres dossiers : « efficace ». Il se propose donc, en particulier, « pour asseoir le plus ses personnages », de « leur donner surtout un état très solide. Qu'ils tiennent à la terre ». Il ajoute :

---

grondaient plus haut, les cloches sonnaient à la volée, la foule acclamait le couple d'amour, au seuil de l'église mystique, sous la gloire du soleil printanier. Et c'était un envolement triomphal, Angélique heureuse, pure, élancée, emportée dans la réalisation de son rêve, ravie des noires chapelles romanes aux flamboyantes voûtes gothiques, parmi les restes d'or et de peinture, en plein paradis des légendes. » *Ibid*., pp. 264-266.

[531] *Ibid*., p. 264.

[532] « Le Rêve d'Angélique » in *Les Cahiers naturalistes*, *op. cit*., (n° 76-2002).

> « Les épisodes, aussi, ne doivent pas être romantiques, mais terre à terre relevés par la grâce. Ajouter simplement l'au-delà où il conviendra de le faire et donner une grande place possible à la lutte psychologique de la conscience sur les instincts[533]. »

Ce laisser-aller volontaire à la fantaisie, son attitude consonante vis-à-vis du romanesque, est, comme nous le remarquions, une réaction de Zola destinée à ses détracteurs. Une attitude qui a pour but essentiel d'apporter un bémol à sa démarche naturaliste, dénigrée, puisqu'on lui reproche le plus souvent, et surtout dans ses romans à succès, d'être l'adepte d'une écriture prompte à soulever les mots crus du langage populaire, les mots qui font rougir les jeunes filles de bonne éducation. En dehors de ses réactions appropriées dans quelque tribune de presse ou expressément adressées à un tiers qu'il ne peut s'empêcher de nommer (Brunetière par exemple), Zola adopte, dans *Le Rêve*, une démarche qui brise son élan idéologique d'auteur naturaliste qui fait vœu de ne parer la réalité d'aucune contrainte restrictive. Son saut dans l'imagination voire dans l'imaginaire du conte est très explicite, très clair et son attitude face au romanesque est dès lors plus volontaire, plus affirmée. Cependant, nous avons aussi noté la bivalence sémantique du *Rêve*, à savoir que, même s'il constitue une illustration de l'usage du romanesque dans la saga des *Rougon-Macquart*, il est néanmoins fortement ancré dans la logique compositionnelle du naturalisme. Toutefois, *Le Rêve* n'est pas le volume des *Rougon-Macquart* qui donne au romanesque les pleins pouvoirs. D'autres romans de la fresque, avec des titres très évocateurs, le font aussi d'une manière plus subtile, même si, empressons-nous de le souligner, le titre n'est pas en soi un indicateur fiable du contenu d'un roman.

Ainsi, *La Joie de Vivre* et *Une page d'amour* traduisent à eux deux une situation toute particulière des personnages principaux du récit à savoir, respectivement, Pauline et Hélène. Les deux femmes ont en effet ce besoin romanesque d'aimer, de surmonter les nombreux obstacles qui se dressent face à leur sentiment, de pouvoir être en union, en osmose avec l'âme sœur. Sauf que le récit leur refuse ce bonheur, non pas qu'elles n'arrivent pas à rencontrer la personne recherchée, mais parce que tout simplement le destin refuse de donner son accord à la réalisation de cette aspiration chère aux deux personnages, le fait de vivre une romance. Par conséquent, tout dans le récit semble les écarter de la réalisation de ce souhait, péripéties et situations, sauf leur volonté inconsciente de vouloir réellement que cette aspiration se réalise, même si aussi, il faut le reconnaître, la volonté des personnages concernés est de choisir les raisons du devoir face à la passion aveuglante de l'amour.

[533] *Ibid*., pp. 15-16.

Pauline, après avoir passé une adolescence fraternelle auprès de son cousin Lazare[534], en arrive, avec sa féminité naissante, à éprouver de l'attirance pour lui. Comme elle est l'héritière de la fortune de ses parents, les Quenu, personnages centraux du roman *Le Ventre de Paris*, les Chanteau, sa famille adoptive, voient comme un arrangement des plus simples son mariage[535] avec Lazare. Pauline, qui a la particularité, dans le roman *La Joie de Vivre*, de se dépouiller de tout ce qu'elle possède pour l'offrir aux autres (on en veut pour exemple les enfants pauvres auxquels elle distribue chaque semaine des denrées de toute sorte au grand dam des membres de sa famille), lutte contre son amour pour Lazare en consentant, de son propre chef, à le marier avec Louise qui, après madame Chanteau et Lazare, est l'autre obstacle qui empêche la jeune fille d'être heureuse. Elle pense ainsi agir par devoir, constatant la mélancolie morbide dans laquelle sombre son cousin dont les projets d'envergure, qui ont pour principale source de financement l'héritage de Pauline, ne sont qu'une succession d'échecs. Pauline préfère, à côté de la simplicité du destin de conduire les événements jusqu'à son mariage avec Lazare, quels que soient les obstacles rencontrés, rompre le cours normal des choses en sacrifiant son bonheur personnel afin de faire le bonheur de Lazare, pensant que Louise est la femme la plus à même d'être l'épouse de ce dernier. Elle greffe sur l'intrigue naturaliste du récit un aménagement romanesque qui vient traduire sa lutte intérieure après le sacrifice effectué et les conséquences qui en découlent. Après son mariage avec Louise, Lazare se morfond de plus en plus dans une angoisse existentielle qui, dans son cas, épouse les manifestations de la hantise de la mort. Il se rend compte que son mariage avec Louise ne lui donne pas la tranquillité qu'il espérait. Le couple est sujet à des disputes répétitives. Et, comble de malchance, c'est Pauline qui est appelée à la rescousse pour les remettre ensemble.

---

[534] « Pauline, lâchée dans ce désordre [de la chambre de Lazare], fut ravie. Elle mit un mois à explorer la pièce ; et c'était chaque jour des découvertes nouvelles, […]. Aussitôt levée, elle sautait de sa chambre chez son cousin, s'installait, remontait l'après-midi, vivait là. Lazare, dès le premier jour, l'avait acceptée comme un garçon, un frère cadet, de neuf ans plus jeune que lui, mais si gai, si drôle, avec ses grands yeux intelligents, qu'il ne se gênait plus, fumait sa pipe, lisait renversé sur une chaise, les pieds en l'air, écrivait de longues lettres, où glissait des fleurs. Seulement, le camarade devenait parfois d'une turbulence terrible. […] Et, s'il lui criait d'abord de rester tranquille, s'il la menaçait de la mettre dehors, cela se terminait d'habitude par d'effrayantes parties à deux, des gambades de chèvres au milieu de la chambre bouleversée. Elle se jetait à son cou, il la faisait virer ainsi qu'une toupie, les jupons volants, redevenu gamin lui-même, riant tous deux d'un bon rire d'enfance ». *LJV*, pp. 40-41.

[535] « Le mariage fut décidé très simplement. Un matin, la mère [Madame Chanteau] interrogea dans sa chambre la jeune fille, qui tout de suite, vida son cœur avec une tranquillité souriante. Puis, elle lui fit prétexter un peu de fatigue ; et, l'après-midi, elle accompagna seule son fils à l'usine. Lorsque, au retour, elle lui expliqua longuement son projet, l'amour de la petite cousine, la convenance d'un pareil mariage, les avantages que chacun en tirerait, il parut stupéfait d'abord. Jamais il n'avait songé à cela, quel âge avait donc l'enfant ? Ensuite, il demeura tout ému : certes, il l'aimait bien aussi, il ferait ce qu'on voudrait ». *LJV*., p. 76. Il faut noter ici que le mariage projeté entre Lazare et Pauline (qui n'aura jamais lieu du reste) est une forme d'arrangement trouvé par Madame Chanteau afin de se donner bonne conscience, elle qui a fini d'épuiser l'héritage de Pauline par les incessants retraits de titres qu'elle effectuait du tiroir qui servait de banque à la jeune héritière.

Elle remplit par conséquent le rôle qui devait revenir à la défunte madame Chanteau. *A contrario*, au lieu d'être l'épouse de Lazare, elle devient par la force de son sacrifice une mère de substitution pour lui. D'ailleurs son départ de la maison est sans cesse retardé ou poussé jusqu'à plus tard par un événement qui lui crée un cas de conscience, comme lorsque le maladif Chanteau, dont elle est la seule à pouvoir prendre convenablement soin lors de ses crise de goutte, la supplie de rester, au risque de causer sa mort certaine au cas où elle se déciderait à partir. Nous notons ainsi que Pauline met volontairement un obstacle à son propre bonheur, qui est celui d'être aux côtés de Lazare, non pas en remplissant le rôle de seconde mère, mais plutôt en étant sa femme. Nous serions tentés d'observer que son apparentement à la lignée des Rougon-Macquart[536] peut l'empêcher de connaître une joie définitive dans une hypothétique vie de couple, mais, force est aussi de constater que, dans son cas, son libre arbitre joue étonnamment en lui dictant un renoncement à son bonheur digne d'un choix cornélien qui impose l'alternative décisive du choix entre la passion et le devoir. C'est du moins ce qui retentit dans la dernière réplique qu'elle adresse à Lazare lorsque ce dernier lui suggère de se marier, elle qui aime tant les enfants et qui prend énormément soin du petit Paul, l'enfant du couple Louise/Lazare :

> – 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 travailler à la délivrance universelle ; et c'était en elle, en effet, le renoncement, l'amour des autres, la bonté étendue sur l'humanité mauvaise[537].

Lazare a donc transmis son pessimisme à Pauline et désormais, cette dernière renonce à tout appel de la passion. Sa résolution définitive est de se consacrer entièrement aux autres en mettant son bonheur personnel de côté afin d'œuvrer pour la bonne marche de la société.

[536] « Pauline Quenu [est] la fille de Lisa Macquart qui avait épousé Quenu en 1852. Elle est née en 1852 et dans l'arbre généalogique des Rougon-Macquart (état de 1893), Zola mentionne à son propos : « Ne s'est pas mariée. Mélange équilibré. Ressemblance physique et morale du père et de la mère. Etat d'honnêteté. » Elle est déjà présente dans « Le Ventre de Paris », à l'âge de petite fille, toujours accompagnée de son chat Mouton. » *LJV*., p. 336. (Notes).
[537] *LJV*., p. 332.

C'est à ce même renoncement à son bonheur personnel pour quelque tiers que nous invite Hélène dans *Une Page d'amour*.

Hélène, face au désespoir que suscite chez elle la maladie de sa fille Jeanne, ne peut se résoudre à vivre une relation amoureuse, aux allures de danger permanent avec le docteur Deberle, un homme marié de surcroît. Nous notons dans *Une page d'amour* l'intertexte de l'*Ivanhoé* de Walter Scott et les topiques romanesques que cette œuvre présente. Et même si l'attitude de l'auteur établit une dissonance avec la catégorie du romanesque dans ce roman, l'on reconnaît aussi le choix du personnage Hélène, son libre arbitre décisionnel qui, à un moment donné, face à l'alternative entre suivre la force de ses passions ou se sacrifier pour le bonheur et la santé de sa fille Jeanne, fait le choix salutaire d'œuvrer pour ceux-ci. L'extratexte convoqué n'a pas joué le même rôle que *La Légende dorée* dans *Le Rêve* d'Angélique Marie.

Nous remarquons en définitive que l'extratexte convoqué n'est utilisé en réalité que pour exemplifier deux attitudes : celle de l'auteur face au registre du romanesque lorsque l'extratexte romanesque illustre entièrement la démarche consonante de ce dernier face à la catégorie ; et celle qui, dans une autre approche, justifie aussi la démarche du personnage zolien lorsque, sous la direction implicite de l'auteur, celui-ci est utilisé comme éléments du récit porteurs de caractères propres à véhiculer les schèmes du romanesque.

III.I.1.2. De l'intratexte naturaliste à l'emprunt du topique romanesque

Les titres de quelques romans des *Rougon-Macquart* traduisent une forme de bifurcation du roman dont ils portent le nom dans les sentiers de quelque topique propre au roman romantique. Ils évoquent à première vue une relative immersion dans le champ du romanesque. Sans toutefois se démarquer du registre des romans naturalistes, ils se parent de quelques attributs du récit qui leur donnent une assise dans la catégorie du romanesque. *La Faute de l'abbé Mouret, Une Page d'amour, Au Bonheur des Dames, La Joie de Vivre, Le Rêve* (nous l'avons relevé plus haut) figurent au premier chef de ces romans de la saga zolienne. Il nous revient à présent de constater, à l'instar de Philippe Hamon, dans son ouvrage *Le Personnel du roman*[538], les procédés du récit qu'utilise l'auteur des *Rougon-Macquart* pour agrémenter son texte de ces tournures ou situations fortement imprégnées d'un

[538] *op. cit.*, p. 38 et passim.

topique propre au romanesque. Parmi ces procédés, au nombre desquels figurent en bonne place des liens intratextuels, nous prendrons l'exemple de ces histoires sous forme de « conte[s] à dormir debout[539] » que l'auteur glisse dans ses romans les plus à même de consolider les fondements théoriques de la poétique naturaliste. Ainsi, même si le conte est écarté des principes de la création du roman naturaliste, force est de constater que dans les romans, les personnages se créent leur propre univers fictif, fait de rêves et de songes, d'événements impossibles qui ne peuvent arriver, ou se contentent, comme les Rougon, Pierre et Félicité, dans *La Fortune des Rougon*, ou Aristide Saccard, dans *La Curée* et dans *L'Argent*, de construire un ensemble de scénarios faits pour leurrer leurs potentielles victimes afin de tirer profit de cet état des choses. Ils sont donc des vendeurs d'illusions, des créateurs de rêves au sein même du roman naturaliste, victimes parfois de leur propre piège.

Les Rougon, Pierre et Félicité, ont bâti leur fortune et ont eu une situation respectable dans Plassans en se créant un mythe qui a s'est appuyé sur les événements politiques pour prendre forme. Ils ont bénéficié du flair des arrivistes décidés à se faire une situation dans un milieu où ils portent envie aux plus nantis[540], eux qui sont du peuple, afin de se faire une place qui corresponde à leurs aspirations. Les plans mijotés par les Rougon prennent source dans leur salon jaune, lieu de toute les machinations, où ils reçoivent un groupe d'adhérents[541] à une cause commune, qui est la sauvegarde de la monarchie : « Toutes les opinions se coudoyaient et aboyaient à la fois contre la république », tout cela dans un parfum de mystère où les intrigues sont secrètement gardées. D'ailleurs le marquis de Carnavant, qui compte

[539] *Ibid*., p. 46.

[540] Voici la situation politico-sociale de Plassans avant la fortune des Rougon : « A Plassans, dans cette ville close où la division des classes se trouvait si nettement marquée en 1848, le contrecoup des événements politiques était très sourd. Aujourd'hui même, la voix du peuple s'y étouffe ; la bourgeoisie y met sa prudence, la noblesse son désespoir muet, le clergé sa fine sournoiserie. Que des rois se volent un trône ou que des républiques se fondent, la ville s'agite à peine. On dort à Plassans, quand on se bat à Paris. Mais la surface a beau paraître calme et indifférente, il y a, au fond, un travail caché très curieux à étudier. Si les coups de fusil sont rares dans les rues, les intrigues dévorent les salons de la ville neuve et du quartier Saint-Marc. Jusqu'en 1830 le peuple n'a pas compté. Encore aujourd'hui, on agit comme s'il n'était pas. Tout se passe entre le clergé, la noblesse et la bourgeoisie ». *LFR*., p. 79.

[541] « Il y avait là trois ou quatre négociants retirés qui tremblaient pour leurs rentes, et qui appelaient de tous leurs vœux un gouvernement sage et fort. Un ancien marchand d'amandes, membre du conseil municipal, M. Isidore Granoux, était comme le chef de ce groupe. […] Un riche propriétaire, M. Roudier, au visage grassouillet et insinuant, y discourait des heures entières, avec la passion d'un orléaniste que la chute de Louis Philippe avait dérangé dans ses calculs. […] Mais la plus forte tête du salon était à coup sûr le commandant Sicardot, le beau père d'Aristide. Taillé en Hercule, le visage rouge brique, couturé et planté de bouquets de poils gris, il comptait parmi les plus glorieuses ganaches de la grande armée. […] On voyait aussi, chez les Rougon, un personnage aux mains humides, aux regards louches, le sieur Vuillet, un libraire qui fournissait d'images saintes et de chapelets toutes les dévotes de la ville. […] On peut imaginer, maintenant, le singulier spectacle que le salon jaune des Rougon offrait chaque soir. Toutes les opinions se coudoyaient et aboyaient à la fois contre la république. On s'entendait dans la haine. » *Ibid*., pp. 84-85.

parmi les affidés du salon jaune des Rougon, n'entretient-il pas le mystère sur les personnes qui le commandent et qui lui dictent la démarche à adopter :

> Il était l'âme du groupe. Il commandait au nom de personnages inconnus, dont il ne livrait jamais les noms. « Ils veulent ceci, ils ne veulent pas cela », disait-il. Ces dieux cachés, veillant aux destinées de Plassans du fond de leur nuage, sans paraître se mêler directement des affaires publiques, devaient être certains prêtres, les grands politiques du pays. Quand le marquis prononçait cet « ils » mystérieux, qui inspirait à l'assemblée un merveilleux respect, Vuillet confessait par une attitude béate qu'il les connaissait parfaitement[542].

Un voile de mystère entoure déjà l'origine des directives que reçoit le marquis de Carnavant. Les ordres qui lui sont transmis émanent d'instances invisibles, imperceptibles et qui ont une grande autorité sur les membres du salon. Seulement, la donne va changer. Pierre Rougon, qui bénéficie des informations précieuses de son fils Eugène, basé à Paris et « agent secret très actif » à la solde du prince Louis Bonaparte, va désormais prendre le contrôle et indiquer la conduite à adopter au groupuscule des comploteurs du salon jaune. Afin de mieux assurer sa mainmise sur cette conquête tant attendue de Plassans, Pierre profite d'une occasion inespérée, un fait pour le moins cocasse pour se construire un mythe, celui de sauveur de Plassans. Mais il faut reconnaître qu'il a bénéficié de situations imprévues et de concours de circonstances favorables pour pouvoir revendiquer ce statut amplifié dans tous ses contours, monté de toutes pièces. En effet, lorsque les insurgés entrent dans Plassans et prennent possession de la mairie, Rougon préfère s'abriter dans la masure de sa mère, la vieille Adélaïde Fouque, espérant que les choses se tassent pour pouvoir rebondir et organiser une riposte digne du troisième larron. Antoine Macquart, frère de Rougon et tout aussi assoiffé de pouvoir que lui, profite aussi de cette occasion pour se mettre au commandement des insurgés républicains. La mairie prise, il se proclame temporairement maire de Plassans. Seulement, lorsque Rougon sort de son refuge et qu'il réunit les bourgeois décidés, la peur au ventre, de sauver Plassans, il n'éprouve aucune résistance venant des insurgés qui, croyant la prise de la ville effective, se retirent en laissant un groupe d'une vingtaine de personnes tenir la mairie. Epuisés par la longue marche le menant à Plassans, ce groupe s'endort sous le poids de la fatigue. Situation dont profite Rougon et son groupe qui reprennent sans effort la mairie des mains de cette faible opposition à la tête de laquelle se trouve Antoine Macquart, le frère antagoniste de Pierre Rougon, qui se voyait déjà maire[543]. Macquart est ainsi sorti de sa

[542] *LFR.*, p. 85.

[543] Voici comment est présentée la position de Macquart et ses certitudes après que les insurgés ont pris Plassans : « Macquart, en effet, se carrait en haut, dans le cabinet du maire, assis dans son fauteuil, les coudes sur

jouissance furtive par l'intrusion brusque de Rougon et de sa petite armée de bourgeois dans le bureau du maire où il trônait déjà en maître des lieux. La petite résistance qui s'ensuit occasionne un coup de feu sorti par hasard d'un fusil tenu par quelque main tremblante[544]. Plassans repasse par conséquent aux mains des gardiens de l'ordre monarchique. Et comme tout succès, tout triomphe, a besoin de héros, tout un conte prend forme pour attribuer cet exploit de coup d'Etat avorté et de restauration de l'ordre municipal et/ou monarchique à un homme. Pierre Rougon ne se fait pas prier pour revendiquer la paternité des hauts faits, aidé en cela par l'emphase lyrique de sa horde d'accompagnants bourgeois[545]. En rapportant les faits qui se sont passés à Plassans, Rougon adopte la posture du conteur. Attitude sur laquelle le texte nous renseigne avec une précision naturaliste, descriptive plus précisément (Zola conçoit en effet la description comme une des spécificités du récit naturaliste). Et prenons le soin de rappeler ici que tous ces événements se sont déroulés la nuit pendant que tout Plassans était plongé dans un profond sommeil :

> Le conciliabule terminé, ces messieurs revinrent se mêler aux groupes qui emplissaient le salon. Ils durent enfin satisfaire la curiosité générale. Il leur fallut détailler par le menu les événements de la matinée. Rougon fut magnifique. Il amplifia encore, orna et dramatisa le récit qu'il avait *conté* à sa femme. La distribution des fusils et des cartouches fit haleter tout le monde. Mais ce fut la marche dans les rues désertes et la prise de la mairie qui foudroyèrent ces bourgeois de stupeur. A chaque nouveau détail, une interruption partait.
>
> « Et vous n'étiez que quarante et un, *c'est prodigieux* !

---

son bureau. Après le départ des insurgés, avec cette belle confiance d'un homme d'esprit grossier, tout à son idée fixe et tout à sa victoire, il s'était dit qu'il était le maître de Plassans et qu'il allait s'y conduire en triomphateur. Pour lui, cette bande de trois mille hommes qui venait de traverser la ville était une armée invincible, dont le voisinage suffirait pour tenir ses bourgeois humbles et dociles sous sa main. Les insurgés avaient enfermé les gendarmes dans leur caserne, la garde nationale se trouvait démembrée, le quartier noble devait crever de peur, les rentiers de la ville neuve n'avaient certainement jamais touché un fusil de leur vie. Pas d'armes, d'ailleurs, pas plus que de soldats. Il ne prit seulement pas la précaution de faire fermer les portes, et tandis que ses hommes poussaient la confiance plus loin encore, jusqu'à s'endormir, il attendait tranquillement le jour qui allait, pensait-il, amener et grouper autour de lui tous les républicains du pays ». *LFR*., p. 229.

[544] « Il y'eut des poussées, des trépignements sourds, des bruits de chute. Les combattants étaient singulièrement embarrassés par leurs fusils, qui ne leur servaient à rien, et qu'ils ne voulaient pas lâcher. Dans la lutte, celui de Rougon, qu'un insurgé cherchait à lui arracher, partit tout seul, avec une détonation épouvantable, en emplissant le cabinet de fumée ; la balle alla briser une superbe glace, montant de la cheminée au plafond, et qui avait la réputation d'être une des plus belles glaces de la ville. Ce coup de feu, tiré on ne savait pourquoi, assourdit tout le monde et mit fin à la bataille. » *Ibid*., p. 230.

[545] « Granoux et Roudier se récrièrent. Plassans ne serait pas ingrat. Car enfin leur ami avait sauvé la ville. Et ils rappelèrent tout ce qu'il avait fait pour la cause de l'ordre : le salon jaune toujours ouvert aux amis du pouvoir, la bonne parole portée dans les trois quartiers, le dépôt d'armes dont l'idée lui appartenait, et surtout cette nuit mémorable, cette nuit de prudence et d'héroïsme, dans laquelle il s'était illustré à jamais. Granoux ajouta qu'il était sûr d'avance de l'admiration et de la reconnaissance de messieurs les conseillers municipaux. Il conclut en disant [à Rougon] :
« Ne bougez pas de chez vous ; je veux aller vous chercher et vous ramener en triomphe. » *Ibid*., pp. 233-234.

- Ah bien ! merci, il devait faire diablement noir.

- Non, je l'avoue, jamais je n'aurais osé cela !

- Et les insurgés, qu'est-ce qu'ils ont dit ? »

Mais ces courtes phrases ne faisaient que fouetter la verve de Rougon. Il répondait à tout le monde. *Il mimait l'action*. Ce gros homme, dans l'admiration de ses propres exploits, retrouvait des souplesses d'écolier, il revenait, se répétait, au milieu des paroles croisées, des cris de surprise, des conversations particulières qui s'établissaient brusquement pour la discussion d'un détail ; et il allait ainsi en s'agrandissant, emporté par un souffle épique. Granoux et Roudier étaient là qui lui soufflaient des faits, de petits faits imperceptibles qu'il omettait. Ils brûlaient, eux aussi, de placer un mot ; de conter un épisode et, parfois ils lui volaient la parole. Ou bien ils parlaient tous les trois ensemble. Mais lorsque, pour garder comme dénouement, comme bouquet, *l'épisode homérique* de la glace cassée, Rougon voulut dire ce qui s'était passé en bas dans la cour, lors de l'arrestation du poste, Roudier l'accusa de nuire au récit en changeant l'ordre des événements[546].

Face à l'assistance, les héros de la bataille de Plassans éprouvent le besoin de conter la contre-révolution effectuée avec succès et les prouesses qu'ils ont effectuées pour mettre hors d'état de nuire les perturbateurs de l'ordre. Toutefois au lieu de relater les faits, donc de dire simplement la vérité, ils préfèrent les conter, se donnant par conséquent toutes les libertés que doit avoir le conteur en amplifiant, en déformant, voire en inversant l'ordre des faits dans le but de susciter l'admiration de l'auditoire tout à fait conquis. L'épisode de la glace cassée par un coup de feu devint le point central de l'histoire à conter. C'est donc sans surprise que l'imagination des conteurs ménage ce détail afin de susciter toute l'admiration de l'auditoire et par là celle de Plassans, puisqu'il est indéniable que la rumeur, le bouche à oreille[547] va se charger naturellement de donner à chaque habitant sa part d'histoire :

[546] *Ibid*. pp. 239-240. Nous soulignons.

[547] « Il était dix heures. Plassans, éveillé, courait les rues, ahuri de la rumeur qui montait. Ceux qui avaient vu ou entendu la bande insurrectionnelle racontaient des histoires à dormir debout, se contredisaient, avançaient des suppositions atroces. Mais le plus grand nombre ne savait même pas ce dont il s'agissait ; ceux-là demeuraient aux extrémités de la ville, ils écoutaient, bouche béante, comme un conte de nourrice, cette histoire de plusieurs milliers de bandits envahissant les rues et disparaissant avant le jour, ainsi qu'une armée de fantômes. Les plus sceptiques disaient « Allons donc ! » Cependant, certains détails étaient précis. Plassans finit par être convaincu qu'un épouvantable malheur avait passé sur lui pendant son sommeil, sans le toucher. Cette catastrophe mal définie empruntait aux ombres de la nuit, aux contradictions des divers renseignements, un caractère vague, une horreur insondable qui faisaient frissonner les plus braves. Qui donc avait détourné la foudre ? Cela tenait du prodige. On parlait de sauveurs inconnus, d'une petite bande d'hommes qui avaient coupé la tête de l'hydre, mais sans détails, comme d'une chose à peine croyable, lorsque les habitués du salon jaune se répandirent dans les rues, semant les nouvelles, refaisant devant chaque porte le même récit.

> Rougon arriva enfin à l'épisode qu'il préparait depuis le commencement, et qui devait décidément le poser en héros.
>
> « Alors, dit-il, un insurgé se précipite sur moi. J'écarte le fauteuil de M. le maire, je prends mon homme à la gorge. Et je le serre, vous pensez ! Mais mon fusil me gênait. Je ne voulais pas le lâcher, on ne lâche jamais son fusil. Je le tenais comme cela, sous le bras gauche. Brusquement le coup part… » […]
>
> Il y eut une violente émotion ; l'auditoire parut frappé de respect devant ce héros. Il avait entendu siffler une balle à son oreille[548] !

Le récit nous plonge, dans cette histoire racontée par Rougon, en plein dans les archétypes des récits mythologiques où les faits sont décuplés dans l'imagination de l'auditoire et où on attribue même des traits de grandeur aux objets les plus insignifiants. Dans le conte de Rougon, le miroir qui se trouve dans le bureau du maire est ainsi l'objet qui focalise la curiosité de toutes les imaginations :

> « Le coup part, j'entends siffler la balle à mon oreille, et, paf ! la balle va casser la glace de M. le maire. »
>
> Ce fut une consternation. Une si belle glace ! incroyable, vraiment ! Le malheur arrivé à la glace balança dans la sympathie de ces messieurs l'héroïsme de Rougon. Cette glace devenait une personne, et l'on parla pendant un quart d'heure avec des exclamations, des apitoiements, des effusions de regret, comme si elle eût été blessée au cœur. C'était le bouquet tel que Pierre l'avait ménagé, le dénouement de cette *odyssée prodigieuse*. Un grand murmure de voix remplit le salon jaune. On refaisait entre soi le récit qu'on venait d'entendre et, de temps à autre, un monsieur se détachait d'un groupe pour aller demander aux trois héros la version exacte de quelque fait contesté. Les héros rectifiaient le fait avec une minutie scrupuleuse ; ils sentaient qu'ils parlaient pour l'histoire[549].

Les hauts faits de Rougon et de ses affidés du salon jaune sont désormais inscrits dans les pages d'or du livret historique de Plassans. Ces héros contre-révolutionnaires sont désormais érigés en personnages mythiques de la ville. Ils le sont au même titre que ce miroir qui a payé de sa splendeur son statut de témoin historique et privilégié des faits, de la lutte acharnée qui s'est menée dans le bureau du maire. Plassans gobe naturellement ce récit

---

Ce fut une traînée de poudre. En quelques minutes, d'un bout à l'autre de la ville, l'histoire courut. Le nom de Rougon vola de bouche en bouche, avec des exclamations de surprise dans la ville neuve, des cris d'éloge dans le vieux quartier ». *Ibid*., p. 243.

[548] *Ibid*., p. 241.

[549] *Ibid*., p. 242. Nous soulignons.

déformé de l'exactitude des faits tels qu'ils se sont déroulés. Nous sommes ainsi dans un conte avec tout le corollaire d'amplification, de déformations, d'omissions et d'ajouts qui constitue son univers de récit propre à convoquer l'imagination de celui qui en est l'émetteur et qui, dès lors, est garant du contenu de l'histoire à conter. Méthode qu'écarte bien évidemment le roman naturaliste mais qui est cependant mise en évidence par les Rougon qui, dès lors, sont des héros de conte inséré dans l'histoire du récit. Cette démarche de Zola pourrait être comprise comme une manière de fustiger la part de l'imagination, surtout d'un trop plein d'imagination, dans la création littéraire. Ce qui a pour conséquence, comme c'est le cas chez les habitants de Plassans, d'endormir la foule dans le mensonge et dans l'irréalité.

Aristide Saccard, dans *La Curée* et dans *L'Argent* se comporte comme son père Pierre Rougon. Il construit tout un ensemble de scénarios destinés à convaincre son entourage du bien-fondé de ses projets et du succès qui peut résulter de leur aboutissement. Là où son père Pierre, dans *La Fortune des Rougon*, a pour antagoniste Antoine Macquart, Aristide, dans *L'Argent*, voit ses plans contrecarrés par la force financière du juif Gundermann. Saccard planifie un projet de grande envergure pour dépasser son concurrent. Et pour cela, il use de la ruse, de l'invention d'actions fictives dans le but de se donner les moyens de parvenir à ses fins. Aussi, lorsqu'il part à la chasse aux actionnaires de la Banque universelle, structure qu'il envisage de fonder, Saccard se fait subtilement rappeler à l'ordre par son concurrent, le riche et puissant homme d'affaire juif Gundermann, vers lequel il se tourne pour solliciter son implication dans l'actionnariat de la banque. Mais la réponse de Gundermann est sans équivoque. Il n'est pas de l'aventure de Saccard :

> « Voyons, soyez raisonnable, vous savez ce que je vous ai dit… Vous avez tort de rentrer dans les affaires, c'est un vrai service que je vous rends, en refusant de lancer votre syndicat… Infailliblement, vous ferez la culbute, c'est mathématique, ça ; car vous êtes beaucoup trop passionné, vous avez trop d'imagination ; puis, ça finit toujours mal, quand on trafique avec l'argent des autres… Pourquoi votre frère [Eugène Rougon] ne vous trouve-t-il pas une bonne place, hein ? une préfecture, ou bien une recette ; non, pas une recette, c'est encore trop dangereux… Méfiez-vous, méfiez-vous, mon bon ami[550]. »

L'esprit cartésien de Gundermann, sa démarche empreinte de logique mathématique dans la gestion de ses affaires et le bon sens qui le guide lui permettent de voir, dans le jeu, l'utopie qui sous-tend les manœuvres de Saccard. Il ne peut ainsi contribuer à ce projet de la Banque universelle que lui expose l'esprit, à l'opposé, plein d'imagination, de son concurrent

[550] *L'Argent*., p. 93.

en affaires. Saccard fonde son projet sur un montage financier fait d'actions fictives et d'une promesse de parrainage qu'il pense deviner dans les propos de son frère Eugène Rougon, ministre du gouvernement. Saccard a la mauvaise réputation de « transform[er] en poème ses trafics louches d'aventurier[551] », autrement dit, il est décrit comme un vendeur d'illusions capable d'embobiner tout son beau monde. Le projet de Saccard est très ambitieux – monter une banque au capital de vingt-cinq millions – pour quelqu'un comme lui qui vient de se relever d'une faillite dans la curée de Paris. Pour donner corps à son ambition, l'intrépide Saccard va à la chasse aux millions avec une volonté certaine de revenir chez lui couronné, non de millions, mais de promesses :

> Jusqu'à neuf heures et demie, il marcha à travers les vastes pièces, absorbé, ne sachant par où il commencerait sa chasse aux millions, dans Paris. Vingt-cinq millions, cela se trouve encore au tournant d'une rue ; même c'est l'embarras du choix qui le faisait réfléchir, car il voulait y mettre quelque méthode[552].

Le montage effectué prendra forme sous le parrainage d'hommes de paille et de prête-noms qui vont s'évertuer à couvrir Saccard. Le projet verra le jour et réunira sous sa coupole toute une bande d'hommes décidés à faire fortune par ce procédé illicite de création d'une société et surtout convaincus par Saccard qui ne se préoccupe pas de procéder dans une totale illégalité. Nous dirons simplement que Saccard a vendu du rêve à ses associés ; un rêve qui finira en cauchemar. En témoigne cette discussion qu'il a avec Mme Caroline Hamelin :

> « Alors, c'est permis, n'est-ce pas ? de se réunir ainsi à plusieurs, pour se distribuer des actions d'une banque, avant même que l'émission soit faite ? »
>
> Violemment, il [Saccard] eut un geste d'affirmation.
>
> Mais, certainement, c'est permis !... Est-ce que vous nous croyez assez niais pour risquer un échec ? Sans compter que nous avons besoin de gens solides, maîtres du marché, si les débuts sont difficiles… Voilà toujours les quatre cinquièmes de nos titres placés en des mains sûres. On va aller pouvoir signer l'acte de société chez le notaire. »
>
> Elle osa lui tenir tête.
>
> « Je croyais que la loi exigeait la souscription intégrale du capital social. » […]

[551] *Ibid*. p. 309.
[552] *Ibid*., p. 79.

> « Ah ! reprit-il avec un geste qui jetait bas les vains scrupules, si vous croyez que nous allons nous conformer aux chinoiseries du Code ! Mais nous ne pourrions faire deux pas, nous serions arrêtés par des entraves, à chaque enjambée, tandis que les autres, nos rivaux, nous devanceraient, à toutes jambes ! Non, non, je n'attendrai certainement pas que tout le capital soit souscrit ; je préfère, d'ailleurs, nous réserver des titres, et je trouverai un homme à nous auquel j'ouvrirai un compte, qui sera notre prête-nom enfin[553].

Par ce procédé délictueux et utopique, puisque fondé sur des chimères, des actions qui n'existent pas, Saccard arrive à mettre en marche sa banque qui connaîtra le summum de sa puissance financière au chapitre X. Les actions de la banque, qui est cotée en Bourse, connaîtront une hausse historique de 3060[554] sur fond de duel entre Saccard et Gundermann. Un duel qui est par ailleurs présenté sous les allures d'une bataille épique entre deux mastodontes, deux héros de la mythologie[555]. Seulement, dans la vérité des affaires, la logique de Gundermann[556] prend le dessus sur l'euphorie et les manigances de Saccard. Dans sa logique d'embobiner ses associés, Saccard ira jusqu'à promettre aux plus croyants d'entre eux, les fervents chrétiens, inspiré en cela par Hamelin, avec qui il est engagé dans une forme de rêve éveillé pour ce qui est du succès de leurs projets futurs, de conquérir la Méditerranée et d'y implanter à jamais le catholicisme[557]. Ce rêve de Saccard et toutes les aspirations religieuses qu'il édifie autour de lui vont s'écrouler comme un château de cartes.

---

[553] *Ibid*., pp. 109-110.

[554] « Au-dessus du cours de deux mille francs, la folie commençait pour les actions de l'Universelle ; à trois mille, c'était la démence pure, elles devaient retomber, comme la pierre lancée en l'air retombe forcément ; et il [Gundermann] attendait. » *Ibid*., p. 308.

[555] « C'était ce qui achevait de passionner Paris, la confusion et le doute où l'on s'agitait, ce duel de Saccard et de Gundermann dans lequel le vainqueur perdait tout son sang, dans ce corps à corps des deux monstres légendaires, écrasant entre eux les pauvres diables qui se risquaient à jouer leur jeu, menaçant de s'étrangler l'un l'autre, sur le monceau des ruines qu'ils entassaient. » *Ibid*., p. 309.

[556]Saccard a cependant une peur secrète de son adversaire, conforté en cela par les origines religieuses (juives) de Gundermann. Dès lors, la logique du récit fait de Gundermann, le juif et redoutable adversaire de Saccard, le vainqueur du duel affairiste qui les oppose. Saccard construit tout un mythe sur la force et la puissance de son concurrent : « Et il [Saccard] exhalait sa haine héréditaire, il reprit ses accusations contre cette race de trafiquants et d'usuriers, en marche depuis des siècles à travers les peuples, dont ils sucent le sang, comme les parasites de la teigne et de la gale, allant quand même, sous les crachats et les coups, à la conquête certaine du monde, qu'ils posséderont un jour par la force invincible de l'or. Et il s'acharnait surtout contre Gundermann, cédant à sa rancune ancienne, au désir irréalisable et enragé de l'abattre, malgré le pressentiment que celui-là était la borne où il s'écraserait, s'il entrait jamais en lutte. Ah ! ce Gundermann ! un Prussien à l'intérieur, bien qu'il fût né en France ! car il faisait évidemment des vœux pour la Prusse, il l'aurait volontiers soutenue de son argent, peut-être même la soutenait-il en secret ! N'avait-il pas osé dire, un soir, dans un salon, que, si jamais une guerre éclatait entre la Prusse et la France, cette dernière serait vaincue ! » *Ibid*., p. 179.

[557] « Puis, un matin, tranquillement, Hamelin aborda le programme secret auquel il faisait parfois allusion, ce qu'il appelait, en souriant, le couronnement de l'édifice.
« Alors, quand nous serons les maîtres, nous referons le royaume de Palestine, et nous y mettrons le pape… D'abord, on pourra se contenter de Jérusalem, avec Jaffa comme port de mer. Puis, la Syrie sera déclarée indépendante, et on la joindra… Vous savez que les temps sont proches où la papauté ne pourra rester dans

En fin de compte, le mythe financier qui s'était construit autour de la banque de Saccard finit par s'opposer à la réalité des affaires, comme l'avait prédit justement la logique de Gundermann qui n'est pas étranger à la fin du règne de son adversaire. Saccard est en effet trahi par la baronne Sandorff, sa conquête d'un temps, qui tient Gundermann informé en lui révélant que « l'Universelle est à bout d'argent, après les achats considérables qu'elle a faits, et qu'elle en est réduite à escompter, à l'étranger, du papier de complaisance, pour continuer la campagne[558] ». Dès lors, les plans de Saccard pour maintenir en hausse les actions de l'Universelle en bourse seront contrés par Gundermann qui, en plus de prendre sa revanche sur son adversaire, tient un jugement dépréciatif à son encontre. Gundermann éprouve « plein de mépris pour ce Saccard jouisseur, stupide au point de s'abandonner à une femme [la baronne Sandorff] et de se laisser vendre[559] ». Saccard perd ainsi l'ultime et majestueux combat qui l'opposait à son puissant adversaire du fait de la traitrise de la baronne d'abord, ensuite de celle de Daigremont, associé en affaire avec lui qui, au lieu de porter la réplique pour réussir le coup de Saccard en bourse, choisira, au dernier moment, de s'allier aux baissiers, donc contre Saccard. Le règne éphémère de la Banque universelle, une structure de paille, retentit avec fracas, causant beaucoup de désillusions à ses clients. Et, c'est comme réveillée d'un conte, après que Saccard et Hamelin ont été mis aux arrêts, que Caroline Hamelin constate l'étendue des dégâts engendrés par la vente d'actions, d'illusions dans laquelle ils ont été entraînés :

> Mme Caroline s'était relevée, la tête perdue. […] Tout remontait en elle, toute l'histoire du monstrueux écroulement de deux cents millions, qui amoncelait tant de ruines et écrasait tant de victimes. Quelle force mystérieuse, après avoir édifié si rapidement cette tour d'or, venait donc ainsi de la détruire ? Les mêmes mains qui l'avaient construite, semblaient s'être acharnées, prises de folie, à ne pas en laisser une pierre debout. Partout, des cris de douleurs s'élevaient, des fortunes s'effondraient avec le bruit des tombereaux de démolitions, qu'on vide à la décharge publique[560].

La Banque universelle s'effondre dans un dénouement prévisible, entraînant avec elle des victimes qui seront toutes laissées sur le pavé de la désillusion et de la faillite avec à chacune son lot de problèmes. Saccard devient dès lors le bourreau de ces personnes qui ont payé, de leur inconscience pour quelques-unes ou de leur souci de faire fructifier leur gain

---

Rome, sous les révoltantes humiliations qu'on lui prépare. C'est pour ce jour-là qu'il nous faudra être prêts. » *Ibid*., p. 76.
[558] *Ibid*., p. 313.
[559] *Ibid*., p. 313.
[560] *Ibid*., p. 353.

pour les autres, le lourd tribut de leur croyance à sa chimère, au rêve qu'il leur a vendu. Il paiera aussi ses délits financiers par un séjour carcéral qui ne l'empêchera cependant pas de continuer dans le domaine dans lequel il excelle le mieux, à savoir le monde des affaires. On voit ainsi, dans *L'Argent*, que Saccard s'est construit un mythe autour de sa personne et de ses affaires. Mais comme tout mythe, surtout lorsque celui-ci prend forme dans le mensonge, la vérité finit par être dévoilée ou par être reconnue par ces personnes qui étaient embarquées dans cette croyance qui dépasse le cadre de la logique. La posture de Saccard rejoint dès lors l'attitude de cet écrivain vendeur d'illusions à ses lecteurs. Cet auteur, à l'image de George Sand, construit un univers qu'il pare de toutes sortes d'atours afin d'en faire miroiter les irréalisables formes à quelque victime[561]. Ce genre d'auteur et ses procédés artistiques sont clairement exclus pas le naturalisme zolien. Il n'est donc pas surprenant que toutes les entreprises de Saccard finissent par un échec retentissant. Outre Saccard, d'autres personnages des *Rougon-Macquart* ont eu à endoctriner voire à embarquer leur entourage dans un autre monde, fait de suppositions ou de rêves plus chimériques les uns que les autres. Les conséquences de leur démarche onirique sont parfois tragiques ou finissent dans une déchéance totale de toutes les personnes qui étaient tombées dans le piège du rêve éveillé, parfois impossible à se matérialiser. Il va sans dire que, par les échecs de ses personnages vendeurs de rêves et d'illusions, Zola annonce en filigrane l'irréalisation du rêve comme source de création du roman naturaliste.

Etienne, le personnage central de *Germinal*, réussit la prouesse de faire adhérer les mineurs au combat qu'ils doivent mener pour l'amélioration de leurs dures conditions d'existence et de travail. De même Florent, dans *Le Ventre de Paris*, avec une portée moins signifiante que l'influence d'Etienne chez les mineurs, travaille à révolutionner les Halles et son monde de commerçants en les poussant à faire face au diktat exercé par la classe dirigeante qui asservit le peuple dans une continuelle volonté de domination. Etienne et Florent ont en commun le rêve de voir la classe ouvrière sortir de la léthargie séculaire dans laquelle elle est enfermée. Une domination où elle a fini par s'emmurer, croyant, par la force de l'habitude, être dans une posture normale. Etienne, endoctriné par Pluchart, a une vision socialiste de la vie, mais surtout une vision socialiste du travail :

> Etienne, depuis deux mois, entretenait une correspondance suivie avec le mécanicien de Lille, auquel il avait eu l'idée d'apprendre son embauchement à Montsou, et qui maintenant l'endoctrinait, frappé de la propagande qu'il pouvait faire au milieu des mineurs. […]

[561] Cf note de bas de page n° 328.

> Mais Etienne s'enflammait. Toute une prédisposition de révolte le jetait à la lutte contre le capital, dans les illusions premières de son ignorance. C'était de l'Association internationale des travailleurs qu'il s'agissait, de cette fameuse Internationale qui venait de se créer à Londres. N'y avait-il pas là un effort superbe, une campagne où la justice allait enfin triompher ? Plus de frontières, les travailleurs du monde entier se levant, s'unissant, pour assurer à l'ouvrier le pain qu'il gagne. Et quelle organisation simple et grande : en bas, la section, qui représente la commune ; puis la fédération, qui groupe les sections d'une même province ; puis, la nation, et au-dessus, enfin, l'humanité, incarnée dans un conseil général, où chaque nation était représentée par un secrétaire correspondant. Avant six mois, on aurait conquis la terre, on dicterait des lois aux patrons, s'ils faisaient les méchants[562].

Il est d'une évidence certaine que le monde socialiste auquel Etienne est endoctriné est une pure utopie et qu'il ne saurait prospérer, surtout dans le contexte de la naissance d'une société de plus en plus industrialisée ; ce qui est lié au développement du capitalisme, en cette seconde moitié du XIXe siècle. Néanmoins, les injustices et le traitement inique que subit le monde ouvrier face à la puissance et à la domination du patronat offrent un prétexte juste à la lutte, à la révolte, à la grève tout simplement. L'exploitation de la classe ouvrière par le patronat suscite naturellement une réaction d'indignation de la part de la première nommée qui se résigne, enfermée qu'elle est dans la logique naturelle d'une lutte des classes sociales où les plus forts dominent les plus faibles, fussent-ils plus nombreux. Etienne, endoctriné aux idéaux du *Livre rouge*, puissant terreau de l'idéologie socialiste, semble tenir l'étincelle de la démarche contestataire qui doit animer ses frères et les faire sortir de l'asservissement qu'ils subissent. C'est ce même sentiment d'injustice qui conditionne la survie de Florent dans un milieu qui lui est fort hostile, les Halles de Paris. Le frère de Quenu se fait nettement distinguer de son entourage d'abord par sa physionomie d'homme maigre qui contraste avec l'embonpoint caractéristique des personnes qu'il côtoie, ensuite par ses pensées révolutionnaires qui, même si elles ne sont pas manifestes dans un premier temps, deviennent une menace pour le voisinage immédiat de Florent qui a peur de se compromettre dans une histoire aux conséquences redoutables. Le projet de Florent et de sa bande de réactionnaires est tout aussi utopique, irréalisable que l'est l'ambition d'Etienne et de ses socialistes à faire triompher la propriété collective des biens, à assurer au monde des travailleurs une puissance qui égale celle des maîtres qui tiennent les rênes du commandement socio-politique :

[562] *Germinal*., pp. 152-153.

A la vérité, il se passait des choses très graves dans le cabinet. Un soir, Logre, après avoir tempêté avec plus de violence que de coutume, donna des coups de poing sur la table, en déclarant que si l'on était des hommes, on flanquerait le gouvernement par terre. Et il ajouta qu'il fallait s'entendre tout de suite, si l'on voulait être prêt à toutes les éventualités. Gavard, à partir de ce jour, fut persuadé qu'il faisait partie d'une société secrète et qu'il conspirait. […] A un moment, quand on tiendrait tout Paris dans la main, on ferait danser les Tuileries. Alors, ce furent des discussions sans fin qui durèrent plusieurs mois : questions d'organisation questions de but et de moyens, questions de stratégie et de gouvernement futur. […]

– Cependant, disait à son tour Florent, dont la voix gardait un son lointain de tristesse, […] La révolution politique est faite, voyez-vous ; il faut aujourd'hui songer au travailleur, à l'ouvrier ; notre mouvement devra être tout social. Et je vous défie bien d'arrêter cette revendication du peuple. Le peuple est las, il veut sa part[563].

Les deux personnages que sont Florent et Etienne sont les instigateurs d'un sursaut d'orgueil qui vise à transcender les injustices sociales et à insuffler le déclic social qui viendra changer les conditions d'existence de leur entourage. Si Etienne arrive à diffuser ses idéaux, à avoir à ses côtés les mineurs qui se rallient à la cause qu'il défend jusqu'à entamer une grève aux conséquences désastreuses, Florent, de son côté, est réduit à ébaucher des révolutions qu'il ne mettra jamais en pratique et du succès desquelles il doute. Il est émotionnellement instable et se reproche beaucoup d'erreurs, notamment de toucher les appointements de l'Empire avec son poste d'inspecteur des Halles[564]. La soif de révolution de Florent, son désir anarchiste de mettre Paris à feu et à sang[565] afin de faire naître un ordre nouveau est stoppé

[563] *LVP*., pp. 157-159.

[564] « Accoudé à la rampe de fer, Florent songeait qu'il serait puni tôt ou tard d'avoir consenti à prendre cette place d'inspecteur. C'était comme une tache dans sa vie. Il avait émargé au budget de la préfecture, se parjurant, servant l'Empire, malgré les serments faits tant de fois en exil. Le désir de contenter Lisa, l'emploi charitable des appointements touchés, la façon honnête dont il s'était efforcé de remplir ses fonctions, ne lui semblaient plus des arguments assez forts pour l'excuser de sa lâcheté. S'il souffrait de ce milieu gras et trop nourri, il méritait cette souffrance. Et il revit l'année mauvaise qu'il venait de passer, la persécution des poissonnières, les nausées des journées humides, l'indigestion continue de son estomac de maigre, la sourde hostilité qu'il sentait grandir autour de lui. Toutes ces choses, il les acceptait en châtiment. Ce sourd grondement de rancune dont la cause lui échappait, annonçait quelque catastrophe vague, sous laquelle il pliait d'avance les épaules, avec la honte d'une faute à expier. Puis, il s'emporta contre lui-même, à la pensée du mouvement populaire qu'il préparait ; il se dit qu'il n'était pas assez pur pour le succès. » *Ibid*., p. 280.

[565] « Un matin, au petit jour, Florent alla rôder autour du Palais-Bourbon. Il y oublia sa besogne d'inspecteur, resta à examiner les lieux jusqu'à huit heures, sans songer seulement que son absence devait révolutionner le pavillon de la marée. […] Puis, de retour sur le quai d'Orsay, assis sur le parapet, il décida que l'attaque serait donnée de tous les côtés à la fois : les bandes du Gros-Caillou arriveraient par le Champ-de-Mars ; les sections du nord de Paris descendraient par la Madeleine ; celles de l'ouest et du sud suivraient les quais ou s'engageraient par petits groupes dans les rues du faubourg Saint-Germain. Mais, sur l'autre rive, les Champs-Elysées l'inquiétaient, avec leurs avenues découvertes, il prévoyait qu'on mettrait là du canon pour balayer les quais. » *Ibid*., p. 283.

par la police, aidée en cela par la complicité du voisinage des Halles, qui voit en Florent un intrus venu déranger la tranquillité du groupe :

> Florent, en effet, rentrait de sa longue course. […] Il lui sembla qu'on le regardait singulièrement : les poissonnières chuchotaient sur son passage, baissaient le nez, avec des yeux sournois. Il crut à quelque nouvelle vexation. Depuis quelque temps, ces grosses et terribles femmes ne lui laissaient pas une matinée de repos. […] Il y eut comme un silence dans la poissonnerie. Les ventres et les gorges énormes retenaient leur haleine, attendant qu'il eût disparu. Puis tout déborda, les gorges s'étalèrent, les ventres crevèrent d'une joie mauvaise. La farce avait réussi. Rien n'était plus drôle. […] Enfin, le grand maigre était emballé, on n'aurait plus toujours là sa fichue mine, ses yeux de forçat. Et toutes lui souhaitaient bon voyage, en comptant sur un inspecteur qui fût bel homme. […] Cependant, dans la chambre, Florent se laissait prendre comme un mouton. Les agents se jetèrent sur lui avec rudesse, croyant sans doute à une résistance désespérée. Il les pria doucement de le lâcher. […] Ce dénouement ne semblait pas le surprendre ; il était un soulagement pour lui, sans qu'il voulût se le confesser nettement. Mais il souffrait, à la pensée de la haine qui venait de le pousser dans cette chambre. Il revoyait la face blême d'Auguste, les nez baissés des poissonnières ; il se rappelait les paroles de la mère Méhudin, le silence de la Normande, la charcuterie vide ; et il se disait que les Halles étaient complices, que c'était le quartier entier qui le livrait. Autour de lui montait la boue de ces rues grasses[566].

Le projet de Florent échoue lamentablement. Ses idées sont restées à l'état d'ébauche, de rêve idéaliste plus exactement. Le renversement du pouvoir et l'état de siège de Paris qu'il a programmé avec sa bande de comploteurs est d'emblée pressenti comme une chimère, une vue de l'esprit d'un homme avide de justice et soucieux, dans son for intérieur, de rétablir l'équilibre social au sein des classes qui composent le groupe dans lequel il vit. Seulement, Florent est un intrus dans le groupe de gens « gras » qu'il intègre. Son voisinage avec les marchandes en est la parfaite illustration. Dès lors, ses idées, même si elles ne sont connues et acceptées que par la bande d'amis qui lui sert de compagnie dans le cabinet de consommation, ne peuvent être consommées par son voisinage hostile. Seul « maigre » contre tous les « gras » des Halles, son arrestation restitue au groupe son train de vie d'antan, fait d'insoucieuse consommation et de lente digestion. Claude, qui analyse sous sa position d'artiste le destin de François, ne peut se manquer de dresser un constat juste après que Florent a été mis hors d'état de nuire :

[566] *Ibid*., pp. 301-303.

> Alors Claude leur montra le poing. Il était exaspéré par cette fête du pavé et du ciel. Il injuriait les Gras, il disait que les Gras avaient vaincu. Autour de lui, il ne voyait plus que des Gras, s'arrondissant, crevant de santé, saluant un nouveau jour de belle digestion. […]
>
> Et Claude, qui avait certainement oublié de diner la veille, pris de colère à les voir [Lisa et la Normande] si bien portantes, si comme il faut, avec leurs grosses gorges, serra sa ceinture, en grondant d'une voix fâchée :
>
> – Quels gredins que les honnêtes gens[567] !

Les gras triomphent de la rébellion avortée de Florent qui était dans un milieu hostile. Etienne aussi échouera dans son projet de révolutionner les dures conditions de travail de ses frères, ensevelis journellement dans les souffrances de la mine. Son désir de liberté entraînera dans son échec beaucoup de pertes en vies humaines. Maheu, qui était acquis à sa révolution, tombera sous les balles des forces de l'ordre. Même le Voreux ne semble pas vouloir de la révolution ouvrière. Elle retient prisonniers dans ses profondeurs, suite à un éboulement, beaucoup d'ouvriers dont Etienne. Cependant, l'échec qui fait suite à la révolte des mineurs semble augurer un changement de situation du monde ouvrier qui est inscrit dans la durée, dans le temps. Le rêve précoce d'un monde nouveau dans le traitement des conditions de travail des ouvriers semble pouvoir se réaliser. La Maheude, qui a payé le plus lourd tribut de la lutte menée par les ouvriers, garde toutefois espoir comme elle le fait savoir à Etienne auquel elle ne garde pas rancune après tous ses malheurs :

> Maintenant, elle causait avec tranquillité de ses morts, de son homme [Maheu], de Zacharie [son fils], de Catherine [sa fille] ; et des larmes parurent seulement dans ses yeux, lorsqu'elle prononça le nom d'Alzire [sa fille morte au plus fort de la grève]. Elle était revenue à son calme de femme raisonnable, elle jugeait très sagement les choses. Ça ne porterait pas chance aux bourgeois, d'avoir tué tant de pauvres gens. Bien sûr qu'ils en seraient punis un jour, car tout se paie. On n'aurait pas même besoin de s'en mêler, la boutique sauterait seule, les soldats tireraient sur les patrons, comme ils avaient tiré sur les ouvriers. Et, dans sa résignation séculaire, dans cette hérédité de discipline qui la courbait de nouveau, un travail s'était ainsi fait, la certitude que l'injustice ne pouvait durer davantage, et que, s'il n'y avait plus de bon Dieu il en repousserait un autre, pour venger les misérables[568].

Même si Etienne échoue dans son projet premier, ambitieux du reste, qui est de porter la révolution de la classe ouvrière et de transformer, dans le sens de l'amélioration, ses dures

[567] *LVP*., pp. 308-309.
[568] *Germinal*., p. 529.

conditions de travail et d'existence, il reste clair que son combat n'est pas inutile. Certes, son rêve ne se matérialise pas dans l'immédiat, mais il ouvre un long et périlleux avenir fait de luttes syndicales, prémisses d'une révolution de la classe ouvrière, du prolétariat. Toutefois, et pour en revenir aux *Rougon-Macquart*, Etienne et Florent ne ferment pas la liste des personnages qui sont victimes de leurs rêves, d'un trop-plein d'ambitions. Des personnages secondaires de la saga sont tout autant pris au piège de leur aspiration pour le changement de leur cadre de vie que ne le sont Etienne et Florent. Sigismond, dans *L'Argent*, rêve du jour où un nouveau système économique « le collectivisme[569] », prendra la place du capitalisme boursier. Il est tout de suite vu comme un « rêveur éveillé » par le redoutable Aristide Saccard : « Le malaise de Saccard avait grandi. Si ce rêveur éveillé disait vrai, pourtant ? s'il avait deviné l'avenir ? il expliquait des choses qui semblaient très claires et sensées[570] ». Sigismond prophétise un avenir incertain, voire irréalisable, et auquel son état de santé fragile ne semble pas disposé à le laisser assister. Il mourra avec son rêve. Lazare, dans *La Joie de Vivre*, est aussi enfermé dans le rêve de réaliser des projets de grande envergure, ne se fixant aucune limite jusqu'à vouloir dompter la furie des vagues de la mer[571]qui finit d'anéantir les habitations des pêcheurs. Cependant, son projet ne supportera pas la furie des vagues et sera un échec ainsi que tous les autres projets qu'il entreprend. Il va ainsi de projet en projet, entretenant le rêve de réussir quelque chose de grand et se heurtant toujours à l'insuccès. Hourdequin, dans *La Terre*, est aussi confronté à l'insuccès de son rêve de moderniser les procédés par lesquels les beaucerons travaillent la terre. Il est incompris des paysans et ces derniers le voient comme quelqu'un qui veut lutter contre les lois de la nature, voulant demander à la terre plus qu'elle ne peut donner. De même, Lazare est aussi considéré comme un rêveur par les pêcheurs de Bonneville qui voient dans l'édifice qu'il a construit pour

[569] « Le collectivisme, c'est la transformation des capitaux privés, vivant des luttes de la concurrence, en un capital social unitaire, exploité par le travail de tous… Imaginez une société où les instruments de la production sont la propriété de tous, où tout le monde travaille selon son intelligence et sa vigueur, et où les produits de cette coopération sociale sont distribués à chacun, au prorata de son effort. Rien n'est plus simple, n'est-ce pas ? une production commune dans les usines, les chantiers, les ateliers de la nation ; puis, un échange, un paiement en nature. S'il y a un surcroît de production, on le met dans des entrepôts publics, d'où il est repris pour combler les déficits qui peuvent se produire. C'est une balance à faire… Et cela, comme d'un coup de hache, abat l'arbre pourri. Plus de concurrence, plus de capital privé, donc plus d'affaires d'aucune sorte, ni commerce, ni marchés, ni Bourses. L'idée de gain n'a plus aucun sens. Les sources de la spéculation, des rentes gagnées sans travail, sont taries. » *L'A*., p. 41.

[570] *Ibid*., p. 42.

[571] « Le projet de Lazare était du reste, comme il le disait, d'une grande simplicité. Il se composait de gros pieux, enfoncés dans le sable, recouverts de planches, et derrière lesquels les galets amenés par le flot formeraient une sorte de muraille inexpugnable, où se briseraient ensuite les vagues : la mer elle-même était ainsi chargée de construire la redoute qui l'arrêterait. Des épis, de longues poutres portées sur des jambes de force, faisant brise-lames au loin, en avant des murs de galets, devaient compléter le système. » *LJV*., p. 105.

stopper la progression des vagues une vue de l'esprit incapable de faire face à la force de la mer.

En définitive, l'on reconnaît que des personnages des *Rougon-Macquart*, dans des romans qui reflètent dans leur architecture la poétique naturaliste du récit, se construisent un univers onirique, chose que rejette le naturalisme bien sûr. Ces personnages sont prisonniers de leur intention de vouloir matérialiser une ambition ou des projets que leur entourage juge irréalisables. L'attitude, le rejet ou le mépris de leur entourage ne les fait pas renoncer à réaliser leur rêve, chose qu'ils ne feront pourtant pas. Par cette manifestation, le rêve s'insère sous une autre facette dans la fresque zolienne, confortée en cela par les échappées irréalistes de quelques personnages. L'attitude consonante de l'auteur face à la catégorie du romanesque, par l'introduction du rêve a, dès cet instant, toute sa pertinence et s'inscrit de fait dans une volonté de transcender les schémas quelque peu réducteurs de la poétique naturaliste qui assignent au roman tout ce ton sérieux qui ne commande que l'expérimentation de la réalité dans le processus de création littéraire. Toutefois, l'échec des ambitions oniriques des personnages du récit annonce implicitement le refus du rêve comme donnée essentielle de la poétique naturaliste. *Le Rêve* représente à son tour une plus grande plongée effectuée dans le domaine du rêve, ce monde qui est, si l'on peut dire, à la marge des mondes qui servent de cadre aux sphères spatiales des *Rougon-Macquart*. Mais à y voir plus clair, les traces du rêve, ces échappées oniriques, avec des manifestations particulières aux romans, n'ont pas quitté la fresque des *Rougon-Macquart* dans les différents volumes qui la constituent. Dans le roman des origines, *La Fortune des Rougon*, Adélaïde n'a-t-elle pas son monde à elle, menant sa vie avec une insouciance de bête heureuse ; une vie de folle, diront ses voisins ? Tante Dide a mené sa vie tel un rêve éveillé où sa perception de la réalité diffère de celle des autres, traits qu'on lui a hélas attribués tout au long de ses apparitions dans les *Rougon-Macquart*. Dans une autre manifestation du rêve, *La Faute de l'abbé Mouret* déporte Albine et Serge dans un monde parallèle à la terre des Artaud, le monde du Paradou, véritable Éden terrestre avec son cadre enchanteur et la communion spatiale qu'il noue avec les personnages. La romance que les deux personnages y goûtent est complètement décalée de la réalité de l'espace qui est en dehors du Paradou. D'un autre côté, et dans un autre roman, Hélène, embarquée dans *Une Page d'amour*, rêve de la matérialisation de son désir romanesque d'aimer. Rêve impossible dans la réalité, Jeanne, sa fille, s'y oppose. *L'Œuvre* de Claude Lantier est en un mot le rêve impossible d'un artiste qui ne parvient pas à réaliser la toile de ses rêves, de son imagination. Insatisfaction qui le conduira au suicide. *La joie de vivre* de Pauline Quenu est pour elle une

conception philosophique, une aspiration, un rêve qui la fait se dépourvoir de tout ce qu'elle possède pour faire le bien des personnes qui sont autour d'elle. Elle sacrifiera son amour pour Lazare, préférant le marier à Louise, sa rivale auprès du jeune homme. Le rêve du docteur Pascal n'est-il pas de s'éloigner des tares génétiques, héréditaires qui poursuivent sa lignée des Rougon-Macquart ? Rêve qui n'est pas sûr de se réaliser puisque tout un mystère couvre la personnalité de son enfant qui naîtra de sa relation avec Clotilde, sa nièce.

Nous noterons ainsi que les *Rougon-Macquart* flirtent volontairement avec la catégorie du romanesque. Si ce n'est par la convocation d'un intertexte qui prend solidement ancrage dans le champ du romanesque, c'est par la greffe, dans un roman qui a vocation de refléter la poétique naturaliste, d'un topique fortement romanesque, comme le rêve, que la saga utilise cette catégorie du récit. Ce qui témoigne de la force et de la vitalité du romanesque qui influence de toute son autorité la démarche scripturaire et compositionnelle de l'auteur. Dans *Le Rêve*, par exemple, Zola choisit délibérément de faire un roman psychologique afin de montrer à ces critiques prompts à se jeter sur ses romans qu'il peut aussi exceller dans l'écriture plus légère, digeste pour les jeunes filles de couvent. Néanmoins, l'on ne saurait faire l'économie de la poétique naturaliste ; laquelle impose à l'auteur le diktat compositionnel qui préside à la naissance des romans qui constituent le cycle des *Rougon-Macquart*. Ainsi nous verrons plus en détails les romans où l'auteur traduit scripturairement et fidèlement les principes énoncés dans sa poétique du roman naturaliste.

III.I.2. Dissonance

Même s'il apparaît que, tout au long de notre analyse de la place et du rôle du romanesque dans la poétique de Zola, nous nous sommes efforcé de situer la posture de l'auteur face à la catégorie, démontrant par-ci ou justifiant par-là l'usage qu'il en fait, il nous revient aussi de trancher plus nettement les fois où l'auteur opte entièrement pour une assise compositionnelle et scripturaire qui soit une application des principes directeurs de la doctrine naturaliste. Autrement dit, nous nous fixons pour objectif, dans ce chapitre, d'observer la marche de Zola et de suivre la ligne directrice qui le guide dans son projet de création et de réalisation des *Rougon-Macquart*. Dans ses *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, Zola se fixait un ensemble de postures que l'auteur qu'il est doit adopter pour inscrire son œuvre dans la singularité ; une singularité autre que ce qui se faisait en ce XIXe siècle du roman.

Reconnaissant le mérite qui revient à ses devanciers tels Balzac[572], Stendhal[573] ou les Goncourt[574] et les influences directes ou indirectes qu'il en recevait, Zola opte néanmoins pour une autre attitude tout aussi prompte à capter l'attention des lecteurs :

> Ne pas oublier qu'un drame prend le public à la gorge. Il se fâche, mais n'oublie plus. Lui donner toujours, sinon des cauchemars, du moins des livres excessifs qui restent dans sa mémoire. Il est inutile d'ailleurs de s'attacher sans cesse aux drames de la chair. Je trouverai autre chose, – d'aussi poignant[575].

Nous irons aussi dans cette ligne directrice qui anime Zola, en nous éloignant des passions de la chair et en évoquant une thématique mise largement à contribution dans les *Rougon-Macquart*, à savoir le statut de l'enfant dans les romans de la série. Nous procéderons à une approche de la situation de l'enfance vue sous l'angle du drame. Ainsi, ressort l'entreprenante volonté du romancier naturaliste, d'observer son époque et de traduire les résultats de son observation en une expérimentation dans le récit romanesque. Dans ce registre, l'on pourrait dresser un parallèle entre les faits sociaux analysés par le romancier dans son œuvre et la manière dont ils se manifestent et se produisent dans la réalité de l'époque. Ce qui nous permet d'introduire une approche de la situation et du statut de l'enfant au XIXe siècle à la lumière de l'analyse sociologique de l'époque faite par Zola. Aussi procéderons-nous à un traitement thématique de la figure de l'enfant dans les *Rougon-Macquart* en faisant ressortir dans un premier temps le drame existentiel (pauvreté, mauvais traitement, criminalité, etc.) qui correspond globalement aux traits définitoires qu'adopte l'enfant dans le cycle et, dans un second temps, à l'application qui est faite, sur le personnage

---

572 « Au lieu de l'analyse courante de Balzac, établir douze, quinze puissantes masses, où l'analyse pourra ensuite être faite pas à pas, mais toujours de haut. Tout le monde réussit en ce moment l'analyse de détail ; il faut réagir par *la construction solide des masses*, des chapitres ; par *la logique, la poussée de ces chapitres*, se succédant comme des blocs superposés, se mordant l'un l'autre ; par le *souffle de passion* animant le tout courant d'un bout à l'autre de l'œuvre. » Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, *op. cit.*, p. 109. C'est l'auteur qui souligne.

573 « Il semble aussi qu'en sortant du général, l'œuvre devient supérieure (Julien Sorel) ; il y a création d'homme, effort d'artiste ; l'œuvre gagne en intérêt humain ce qu'elle perd en réalité courante. Il faudrait donc faire exceptionnel comme Stendhal, éviter les trop grandes monstruosités, mais prendre des cas particuliers de cerveau et de chair. Quand Taine conseille de faire général et qu'il approuve Flaubert de faire général, il est l'homme de sa théorie des milieux ; d'ailleurs, il a dit de Stendhal qu'il était « un homme supérieur » et Stendhal a pourtant créé des êtres exceptionnels résumant une époque ou un pays, si l'on veut, mais à coup sûr hors de la foule. » *Ibid.*, p. 109.

574 « Peu de personnages : deux, trois figures principales, profondément creusées, puis deux, trois figures secondaires se rattachant le plus possible aux héros, servant de compléments ou de repoussoirs. J'échapperai ainsi à l'imitation de Balzac qui a tout un monde dans ses livres – Mes livres seront de simples procès-verbaux. Les de Goncourt seront si bien écrasés par la masse (par la longueur des chapitres, l'haleine de passion et la marche logique) qu'on n'osera m'accuser de les imiter. » *Ibid.*, p. 110.

575 *Ibid.*, p. 111.

de l'enfant, – de l'enfant issu de la lignée des Rougon-Macquart surtout–, des principes naturalistes comme celui de l'hérédité naturelle.

III.I.2.1. Le drame de l'enfance dans les *Rougon-Macquart*

Sur le plan sociologique, l'œuvre de Zola est un véritable réservoir d'informations sur différents corps de métiers (milieu ferroviaire, artistique, milieu du commerce, etc.), différentes structures (législatif, judiciaire, clergé, etc.) ou tout simplement différents statuts sociaux (bourgeoisie, monde paysan, monde des ouvriers, peuple). Elle est aussi illustrative de l'analyse et du traitement typique de cas sociaux (l'ivrognerie, les changements révolutionnaires dans certains corps de métier, etc.) qui traduisent la réalité d'une époque, d'un système politique tout simplement. De là, nous saisissons la réalité, perçue sous un angle que nous qualifierons de naturaliste, qui sous-tend la représentation des statuts sociaux et le corollaire informationnel qui en découle. Parmi ces représentations figure le traitement qui est accordé à la situation de l'enfant dans les *Rougon-Macquart*, un traitement qui est le plus souvent aux antipodes d'un *topos* traditionnel dans lequel cette figure marque l'attention ou retient la sympathie du lecteur par son innocence ou sa joie de vivre. L'enfant, dans l'œuvre de Zola, est en effet immergé dans un univers qui tue d'emblée l'insouciance qui revient normalement à son âge. Il est plongé dans le bain de quelque influence (misère, vice, crime) qui pèse lourdement et inéluctablement sur la formation de sa personnalité. Ainsi que le rappelle Virginie Prioux, la situation de l'enfant change sensiblement dans les romans de la seconde moitié du XIXe siècle :

> Longtemps cantonné dans les œuvres romantiques à une image de pureté et d'innocence, le personnage de l'enfant change littéralement de statut dans le roman naturaliste. Inspirés par de récents travaux sur les théories de l'hérédité, par des traités sur l'influence du milieu et des études de psychologie infantile, les romanciers de la fin du XIXe siècle proposent un portrait de petits héros bien loin de la candeur stéréotypée qu'on leur connaissait jusqu'alors[576].

L'enfant n'est plus cet être dont les traits représentatifs sont réduits aux topiques schématiques de l'innocence, de la candeur ou dont la présence dans le texte est conditionnée par une influence moindre dans l'histoire du récit. Cette innocence enlevée à son personnage

[576] Virginie Prioux, « Enfance volée : le personnage de l'enfant dans les romans naturalistes français et espagnols » in *Thélème. Revista Complutense de Estiodos Franceses*, 2010, vol. 25, pp. 221-234. (Université François Rabelais de Tours. Département Lettres et Langues.)

et le fait qu'il soit marqué dès le bas-âge par les travers des adultes sont représentés dans le récit par la sous-catégorie du romanesque noir. Toutefois, Zola n'est pas le seul auteur à avoir traité de la situation de l'enfant et des dures conditions de son existence. Hugo, par exemple, en 1838, dans ses *Contemplations*, mettait en alexandrins le drame de ces pauvres « enfants dont pas un seul ne rit ». Son poème *Melancholia* décrit avec un réalisme poignant le statut que l'enfant remplit dans cette société du XIXe siècle soumise à l'assaut d'une industrialisation naissante :

> Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?
>
> Ces doux êtres pensifs, que la fièvre maigrit ?
>
> Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ?
>
> Ils s'en vont travailler quinze heures sous les meules ;
>
> Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement
>
> Dans la même prison le même mouvement.
>
> Accroupis sous les dents d'une machine sombre,
>
> Monstre hideux qui mâche on ne sait quoi dans l'ombre,
>
> Innocents dans un bagne, anges dans un enfer,
>
> Ils travaillent. Tout est d'airain, tout est de fer.
>
> Jamais on ne s'arrête et jamais on ne joue. […]
>
> Ô servitude infâme imposée à l'enfant !
>
> Rachitisme ! travail dont le souffle étouffant
>
> Défait ce qu'a fait Dieu ; qui tue, œuvre insensée,
>
> La beauté sur les fronts, dans les cœurs la pensée, […]
>
> Travail mauvais qui prend l'âge tendre en sa serre,
>
> Qui produit la richesse en créant la misère,
>
> Qui se sert d'un enfant ainsi que d'un outil !
>
> Progrès dont on demande : « Où va-t-il ? que veut-il ? »

Qui brise la jeunesse en fleur ! qui donne, en somme,

Une âme à la machine et la retire à l'homme !

Que ce travail, haï des mères, soit maudit !

Maudit comme le vice où l'on s'abâtardit,

Maudit comme l'opprobre et comme le blasphème !

Ô Dieu ! qu'il soit maudit au nom du travail même,

Au nom du vrai travail, saint, fécond, généreux,

Qui fait le peuple libre et qui rend l'homme heureux[577] !

Le constat d'Hugo est sans équivoque et témoigne avec justesse du drame que subit l'enfant dont les besoins sont relégués en seconde priorité dans les sphères de décision politique[578]. Dans l'œuvre de Zola, l'enfant passe au palier de personnage à part entière ; personnage qui est surtout marqué, à l'image du milieu dans lequel il est localisé, par le drame d'une existence difficile. Et les maux dont il est victime dans la poésie hugolienne sont les mêmes qui l'affectent dans la prose naturaliste de Zola. La précocité avec laquelle l'enfant est plongé dans le difficile monde des adultes est plus que préoccupante pour l'observateur de la société qu'est l'écrivain naturaliste. Ce qui explique que, dans cette histoire sociale du Second Empire, l'auteur enlève à la figure juvénile presque tous les attributs qui font de lui un personnage attachant.

Germinal exploite le sensible sujet du travail des enfants (sujet qui du reste est toujours d'actualité) jetés, dès le bas âge, dans les profondeurs noires du Voreux où leurs faibles poumons sont condamnés à s'adapter à une privation de l'air nécessaire à leur bonne croissance. En amont de ce travail des enfants, l'auteur exploite le thème de la pauvreté, avec

[577] Victor Hugo, *Les Contemplations*, Librairie Générale Française, 2002, pp.174-175.

[578] Il faut noter que le travail de l'enfant n'a pas son origine au XIXe siècle (on pense notamment ici au travail des enfants dans les champs) mais qu'il s'est toutefois amplifié et souvent durci, dans des conditions inhumaines, avec l'avènement de l'industrialisation des sociétés européennes. Ainsi, on retient que « le travail de l'enfant n'est pas une invention de l'industrialisation : il caractérise toutes les sociétés pauvres qui s'efforcent d'intégrer très tôt l'enfant dans le monde des adultes. Son histoire façonne la construction de l'enfance au XIXe siècle : vers 1800, l'âge de 6-7 ans marque la fin de l'enfance et le commencement du travail ; on passe à 8 ans sous la monarchie de Juillet, à 12 ans au début de la IIIe République et à 13 ans dans les deux dernières décennies. Le travail des enfants constitue une réponse à l'évolution des processus de production : les salaires perçus par les enfants à l'usine sont un témoin de leurs besoins vitaux et confirment la nécessité de leur activité pour leur famille. » Voir notamment Jean-Marc Rohrbasser. Catherine ROLLET, *Les enfants au XIXe siècle*, *Population*, 2002, vol. 57, n° 1, pp. 213-216. url :/web/revues/home/prescript/article/pop_0032-4663_2002_num_57_1_7334. Consulté le 25 août 2014. Persée : Portail de revues en sciences humaines et sociales.

la promiscuité qui en est une ramification. La présentation du logement des Maheu en donne une parfaite illustration :

> Chez les Maheu, au numéro 16 du deuxième corps rien ne bougeait. […] Et, brusquement, ce fut Catherine qui se leva. […]
>
> Maintenant, la chandelle éclairait la chambre, carrée, à deux fenêtres, que trois lits emplissaient. Il y avait une armoire, une table, deux chaises de vieux noyer, dont le ton fumeux tachait durement les murs, peints en jaune clair. […] Dans le lit de gauche, Zacharie, l'aîné, un garçon de vingt et un ans, était couché avec son frère Jeanlin, qui achevait sa onzième année ; dans celui de droite, deux mioches, Lénore et Henri, la première de six ans, le second de quatre, dormaient aux bras l'un de l'autre ; tandis que Catherine partageait le troisième lit avec sa sœur Alzire, si chétive pour ses neuf ans, qu'elle ne l'aurait même pas sentie près d'elle, sans la bosse de la petite infirme qui lui enfonçait les côtes. La porte vitrée était ouverte, on apercevait le couloir du palier, l'espèce de boyau où le père et la mère occupaient un quatrième lit contre lequel ils avaient dû installer le berceau de la dernière venue, Estelle, âgée de trois mois à peine[579].

Dès cette présentation du logement des Maheu, on saisit mieux les rudes conditions qui contraignent les générations de cette famille à exercer dangereusement une lutte, celle de la survie. La maison[580] qu'occupent les Maheu dans le logement des mineurs, le coron, accueille une famille composée de neuf membres qui y vivent dans une promiscuité indescriptible. La description d'Alzire suffit à renseigner sur l'état d'existence miséreuse de cette famille ouvrière. Ainsi pour sortir de ces difficultés de la vie où les enferme leur situation de pauvres ouvriers, les Maheu perpétuent, de génération en génération[581], la plongée dans les profondeurs noires et abyssales de la mine, du Voreux. Les enfants sont envoyés à la besogne dès le bas âge à la quête du sou qui viendra gonfler les dépenses de la famille. Et c'est avec un

---

[579] *Germinal*., pp. 21-22.

[580] La maison est en effet composée d'«une grande salle au rez-de-chaussée, deux chambres en haut, une cave et un jardin ». *Ibid*., p. 117.

[581] Le père Bonnemort en fait la révélation à Etienne : « La famille [des Maheu] travaillait pour la compagnie des mines de Montsou, depuis la création ; et cela datait de loin, il y avait déjà cent six ans. Son aïeul, Guillaume Maheu, un gamin de quinze ans alors, avait trouvé le charbon gras à Réquillart. […] Tout le pays le savait, à preuve que la veine découverte s'appelait la veine Guillaume, du prénom de son grand-père. Il ne l'avait pas connu, un gros à ce qu'on racontait, très fort, mort de vieillesse à soixante ans. Puis, son père, Nicolas Maheu dit le Rouge, âgé de quarante ans à peine, était resté dans le Voreux, que l'on fonçait en ce temps-là : un éboulement, un aplatissement complet, le sang bu et les os avalés par les roches. Deux de ses oncles et trois de ses frères, plus tard, y avaient laissé leur peau. Lui, Vincent Maheu, qui en était sorti à peu près entier, les jambes mal d'aplomb seulement, passait pour un malin. Quoi faire, d'ailleurs ? Il fallait travailler. On faisait ça de père en fils, comme on aurait fait autre chose. Son fils, Toussaint Maheu, y crevait maintenant, et ses petits-fils, et tout son monde, qui logeait en face, dans le coron. Cent six ans d'abattage, les mioches après les vieux, pour le même patron : hein ? beaucoup de bourgeois n'auraient pas su dire si bien leur histoire ! » *Ibid*., pp. 18-19.

constat amer que la Maheude, qui a perdu ses bras les plus valides avec la mort de Maheu, de Catherine et de Zacharie lors des événements qui ont été à l'origine de la grève des ouvriers et de l'éboulement de la mine qui leur a fait suite, constate le cercle vicieux dans lequel elle et sa famille, ses jeunes enfants surtout, sont embarqués. La dernière discussion qu'elle a avec Etienne témoigne de la dure réalité qui oblige les enfants à être poussés dès la plus tendre innocence au travail :

> – Jeanlin travaille ?
>
> – Oui, ces messieurs lui ont trouvé de la besogne, au jour. Il gagne vingt sous… Oh ! je ne me plains pas, les chefs se sont montrés très bons, comme ils me l'ont expliqué eux-mêmes… Les vingt sous du gamin, et mes trente sous à moi, ça fait cinquante sous. Si nous n'étions pas six on aurait de quoi manger. Estelle dévore maintenant, et le pis, c'est qu'il faudra attendre quatre ou cinq ans, avant que Lénore et Henri soient en âge de venir à la fosse.
>
> Etienne ne put retenir un geste douloureux.
>
> – Eux aussi !
>
> Une rougeur était montée aux joues blêmes de la Maheude, tandis que ses yeux s'allumaient. Mais ses épaules s'affaissèrent, comme sous l'écrasement du destin.
>
> – Que veux-tu ? eux après les autres… Tous y ont laissé la peau, c'est leur tour[582].

L'industrialisation nouvelle de la société et avec lui le capitalisme bourgeois de la seconde moitié du XIXe siècle ont besoin de toutes les forces disponibles, tous les bras valides afin de lancer l'essor de ce monde nouveau entr'aperçu sur le chemin du progrès ; progrès qui hélas « Produit la richesse en créant la misère/ Qui se sert d'un enfant ainsi que d'un outil/ Progrès dont on demande : « Où va-t-il ? que veut-il ? » / Qui brise la jeunesse en fleur ! qui donne, en somme, / Une âme à la machine et la retire à l'homme ! ».

Toutefois, ce n'est pas ce seul aspect de leur travail précoce, forcé dirions-nous, qui suffit à résumer la dure condition des enfants. L'enfant, dans les *Rougon-Macquart*, à l'image des Maheu, est issu d'un milieu pauvre. Démuni, laissé-pour-compte, il est livré à lui-même et mène une vie de bohème. Et même si par chance, il arrive à se faire accueillir, héberger quelque part (Victor dans *L'Argent* ou les enfants pauvres de Bonneville que Pauline prend sous son aile dans *La Joie de Vivre*), son destin semble être celui d'un être condamné dans la

[582] *Ibid*., p. 528.

misère et la souffrance. Il est tour à tour criminel, malgré son jeune âge, ou est prisonnier de quelque vice. Jeanlin, dans *Germinal*, tue de sang-froid un innocent soldat, jeune de surcroît, qui montait la garde, parce que simplement il en avait envie. C'est la réponse qu'il donne insoucieusement à Etienne lorsque ce dernier est sans voix face à cet enfant, cette bête[583] qui ôte la vie sans arrière-pensée, par le besoin instinctif de le faire tout simplement :

> – Nom de Dieu ! pourquoi as-tu fais ça ?
>
> – Je ne sais pas, j'en avais envie.
>
> Il se buta à cette réponse. Depuis trois jours, il en avait envie. Ça le tourmentait, la tête lui en faisait du mal, là, derrière les oreilles, tellement il y pensait. Est-ce qu'on avait à se gêner avec ces cochons de soldats qui embêtaient les charbonniers chez eux ? Des discours violents dans la forêt, des cris de dévastation et de mort hurlés au travers des fosses, cinq ou six mots lui étaient restés, qu'il répétait en gamin, jouant à la révolution. Et il n'en savait pas davantage, personne ne l'avait poussé, ça lui était venu tout seul, comme lui venait l'envie de voler des oignons dans un champ[584].

Jeanlin est en réalité le produit de la somme des influences qu'il reçoit de son milieu originel où le discours révolutionnaire est débité à longueur de journée et sur un ton violent, discours qui ne se résume qu'à changer l'ordre social de commandement, à faire en sorte que les pauvres deviennent riches et vice versa. Cette révolution doit se faire au prix du sang s'il le faut. Ce qui explique, et comme le remarque Etienne, qu'une « végétation sourde du crime au fond de ce crâne d'enfant », celui de Jeanlin, grandisse et se réalise par le meurtre gratuit d'un innocent, coupable d'être du côté de ceux qui détiennent la force. Le déterminisme du milieu intervient une fois de plus dans la formation de l'identité des personnages et si l'on sait la primeur que lui donne Zola dans son œuvre, il n'est dès lors pas étonnant que des situations à la limite inimaginables soient rapportées par le texte. *La Joie de vivre* témoigne des influences du déterminisme du milieu sur les personnages. Bonneville est en effet habité par des pêcheurs qui vivent l'incessant calvaire que leur imposent les continuelles vagues de la mer, leur voisine immédiate, qui a fini par détruire toutes les habitations du village. La pauvreté dicte sa dure loi aux habitants qui délaissent l'éducation qui doit revenir à leur progéniture.

[583] Il n'est pas surprenant que l'auteur attribue à Jeanlin les caractéristiques de la bête carnassières qui traque sa proie. Même s'il ressort aussi de cette description de Jeanlin les traits définitoires du criminel-né énoncés par le docteur Lombroso : « Jeanlin se ramassa, se traîna sur les mains, avec le renflement félin de sa maigre échine ; et ses larges oreilles, ses yeux verts, ses mâchoires saillantes, frémissaient et flambaient, dans la secousse de son mauvais coup [de son meurtre] ». *Germinal*., p. 425.
[584] *Ibid*., p. 425.

Pauline, qui a la responsabilité morale de mettre fin à cette pauvreté ambiante qui affecte son milieu, n'hésite pas à prendre sous sa protection les enfants de ces pêcheurs. Mais après les quelques années où la jeune femme se mue en protectrice et en bienfaitrice de ces gamins égarés, elle se rend compte que ses efforts sont vains. Chaque enfant traîne avec lui ses défauts ainsi que ceux de sa famille, de son milieu biologique. Le fils Houtelard, après la mort en mer de son père, en est réduit à partager le lit de sa belle-mère[585], forcé par cette dernière à remplir le rôle qui revenait au défunt. Le fils Cuche est désormais l'entremetteur de sa mère prostituée, pour qui il trouve des clients :

> Maintenant que les hommes ne voulaient plus de sa mère, tombée à une décrépitude affreuse, lui-même battait le pays pour lui amener encore du monde. On le rencontrait courant les routes, sautant les haies avec une agilité de loup, vivant en bête que la faim jette sur toutes les proies. 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[586].

Une totale décrépitude, une misère noyée dans le vice s'est emparée de ces enfants de Bonneville qui traînent avec eux tous les vices de leurs familles. La petite Tourmal et la petite Gonin sont aussi logées à la même enseigne de chute radicale de toute forme d'éducation, enchevêtrées qu'elles sont dans la précocité du vice. La petite Tourmal se saoule et la petite Gonin a déjà enfanté malgré ses seize ans[587]. Autant dire que Zola a délibérément insisté sur une spécification caractérielle de ses personnages-enfants en les privant, dans *La Joie de vivre* et dans beaucoup de romans des *Rougon-Macquart*, des descriptions conventionnelles propres à leur âge, qui se limiteraient à les représenter dans l'insouciance et l'innocence qui sont censées normalement les caractériser. Zola semble miser sur la brutalité d'une misère sensible et notable dans la société pour insister davantage sur la situation de cette tranche d'âge. Si Hugo a les pleins pouvoirs poétiques pour dire clairement le fond de sa pensée, la poétique naturaliste interdit en revanche à l'auteur d'adopter une posture homodiégétique dans son

[585] « Houtelard, parti en mer un soir de gros temps, n'était jamais revenu ; on n'avait même rien retrouvé, ni son corps, ni celui de son matelot, ni une planche de la barque. Mais Pauline, forcée de surveiller ses aumônes, avait juré de ne rien donner au fils ni à la veuve, tant qu'ils vivraient ouvertement en ménage. Dès la mort du père, la belle-mère, cette ancienne bonne qui rouait le petit de coups, par avarice et méchanceté, s'en était fait un mari, à présent qu'il n'avait plus l'âge d'être battu. Tout Bonneville riait du nouvel arrangement. » *La Joie de vivre*., pp. 316-317.

[586] *LJV*., p. 318.

[587] « […] La petite Gonin qui amenait sa fille, une gamine de vingt mois déjà. La mère, âgée de seize ans, était si frêle, si peu formée, qu'elle semblait une sœur aînée promenant sa cadette. Elle avait peine à la porter, mais elle la traînait ainsi, sachant que Mademoiselle [Pauline] adorait les enfants et qu'elle ne leur refusait rien. » *Ibid*., p. 320.

œuvre. Autrement dit, il ne saurait clairement afficher sa position sur quelque thème soulevé. En revanche, implicitement, et à travers les lignes, l'auteur peut laisser transparaître sa position sur un sujet ou impulser une réflexion qui lui est propre. C'est dans cette logique qu'il convient de comprendre la virulence avec laquelle est décrite la vie que mènent ces enfants, qui n'ont pas l'air de ressentir la joie de vivre que devraient éprouver les jeunes de leur âge. Cependant, même quand ils ne sont pas issus d'un milieu pauvre, la donne ne change pas quant à la systématisation schématique qui affecte globalement la figure de l'enfant. C'est un être qui découvre précocement le vice, commet des erreurs ou des crimes qui lui enlèvent sa part d'humanité, sa part d'enfance (nous le verrons avec les enfants issus des Rougon-Macquart, tels Maxime dans *La Curée* ou Victor dans *L'Argent*). Il n'est pas épargné par un artifice du récit qui le mettrait à l'écart au profit d'une forme d'atténuation dramatique de l'intrigue principale. Le plus souvent, il est sacrifié pour permettre même que cette intrigue prenne forme. On se souvient que la petite Lalie Bijard, dans *L'Assommoir*, a le corps meurtri par la violence de son père ivrogne et que son drame fait oublier celui de Gervaise en imprégnant le récit de la cruauté et de la misère du monde ouvrier. Silvère et Miette ont aussi leur place dans ce topique de violence qui marque les jeunes gens. Ne sont-ils pas sacrifiés sur l'autel de la monarchie et de la fortune des Rougon ? Albine est aussi sacrifiée dans sa maternité stérile (elle meurt en portant l'enfant de Serge) pour racheter la faute de l'abbé Mouret. Jeanne, dans *Une Page d'amour*, se sacrifie pour empêcher sa mère d'aimer romanesquement. Dans *L'Œuvre*, la femme de Claude sacrifie leur enfant pour faire le bonheur de son homme, délaissant le premier et consacrant au second amour et attention. L'enfant mourra sans que Claude éprouve la joie de réussir son œuvre. Ce dernier va se suicider par la suite. Dans *La Terre*, Fouan sacrifie toutes ses années à travailler et à aimer la terre pour un devoir paternel qui lui suggère de léguer sa richesse à ses enfants. Il se fera tuer par ces derniers, Buteau en l'occurrence, qui se livre à une lutte de la dernière énergie pour précipiter la mort du père afin d'entrer plus vite en possession de son héritage. Dans *La Bête humaine*, Louisette, la sœur de Flore, est violée par le respectable Grandmorin. La jeune enfant qui mourra de cette violence est sacrifiée, son viol étouffé pour ne pas nuire au statut de Grandmorin.

S'il n'est pas la cause du malheur, l'enfant subit une situation tragique dans les *Rougon-Macquart*. Toutefois, à côté de son drame, quelques personnages-enfants illuminent de leur gaieté ou plutôt de leurs bêtises quelques pages de la saga, apportant ainsi un tout petit peu d'éclairci, de gaieté dans une atmosphère noire. Leur description ou les traits caractériels

qui leur appartiennent sont rangés dans le registre du comique. Il en est ainsi de la description qui est faite de Muche, le fils de La Normande. Muche a grandi dans les Halles. Florent le prend sous son aile en l'instruisant :

> Son enfant grandissait librement au milieu de la polissonnerie. Dès l'âge de trois ans, il restait assis sur un bout de chiffon, en plein dans la marée. Il dormait fraternellement à côté des grands thons, il s'éveillait parmi les maquereaux et les merlans. Le garnement sentait la caque à faire croire qu'il sortait du ventre de quelque gros poisson. Son jeu favori fut longtemps, quand sa mère avait le dos tourné, de bâtir des murs et des maisons avec des harengs ; il jouait aussi à la bataille, sur la table de marbre… […] Plus tard, il alla rôder autour de sa tante Claire, pour avoir les vessies des carpes et des brochets qu'elle vidait ; il les posait par terre, les faisait péter ; cela l'enthousiasmait. A sept ans, il courait les allées, se fourrait sous les bancs, parmi les caisses de bois garnies de zinc, était le galopin gâté des poissonnières. Quand elles lui montraient quelque objet nouveau qui le ravissait, il joignait les mains, balbutiant d'extase : « Oh ! c'est rien muche ! » Et le nom de Muche lui était resté. Muche par-ci, Muche par-là. Toutes l'appelaient. On le retrouvait partout, au fond des bureaux de criées, dans les tas de bourriches, entre les seaux de vidures. Il était là comme un jeune barbillon, d'une blancheur rose, frétillant, se coulant, lâché en pleine eau. Il avait pour les eaux ruisselantes des tendresses de petit poisson. Il se traînait dans les mares des allées, recevait l'égouttement des tables. Souvent, il ouvrait sournoisement un robinet heureux de l'éclaboussure du jet. Mais c'était surtout aux fontaines, au-dessus de l'escalier des caves, que sa mère, le soir, allait le prendre ; elle l'en ramenait trempé, les mains bleues, avec de l'eau dans les souliers et jusque dans les poches[588].

Une représentation conventionnelle de la figure de l'enfant, dans toute l'innocence des polissonneries de son âge, semble être incarnée par le personnage de Muche dont les escapades, le parler de gamin qui ne fait que répéter ce qu'il entend autour de lui, apportent une touche joviale dans cette ambiance faite de rivalité, de commérages, de luttes politiques et de coups fourrés dans l'intrigue du *Ventre de Paris*. Cependant, Muche ne peut manquer d'être imprégné de son milieu naturel dont il a pris complètement le parler, comme lorsqu'il reflète les expressions de son environnement immédiat :

> Muche, à sept ans, était un petit bonhomme joli comme un ange et grossier comme un roulier. Il avait des cheveux châtains crépus, de beaux yeux tendres, une bouche pure qui sacrait, qui disait des mots gros à écorcher un gosier de gendarme. Elevé dans les ordures des Halles, il épelait le catéchisme poissard, se mettait un poing sur la hanche, faisait la maman

[588] *LVP*., p. 135.

> Méhudin, quand elle était en colère. Alors les « salopes », les « catins », les « va donc moucher ton homme », les « combien qu'on te la paie, ta peau ? » passaient dans le filet de cristal de sa voix d'enfant de chœur. Et il voulait grasseyer, il encanaillait son enfance exquise de bambin souriant sur les genoux d'une Vierge. Les poissonnières riaient aux larmes. Lui, encouragé, ne plaçait plus deux mots sans mettre un « nom de Dieu » ! au bout. Mais il restait adorable, ignorant de ces saletés, tenu en santé par les souffles frais et les odeurs fortes de la marée, récitant son chapelet d'injures graveleuses d'un air ravi, comme il aurait dit ses prières[589].

A côté de Muche, d'autres enfants remplissent ce même rôle de distraction, apportant, quelquefois, leur partition comique aux intrigues de la fresque zolienne. Ainsi dans *La Faute de l'abbé Mouret*, les enfants de la terre des Artaud empêchent littéralement le frère Archangias de dormir, lui menant la vie dure en raison de la précocité avec laquelle il s'enferment, par exemple, dans le vice et le péché de la chair[590]. Il en va de même, dans *La Terre*, du personnage de La Trouille[591], fille de Jésus-Christ, dont les continuels vols, les incessantes flâneries alimentent le récit en situations comiques. Ainsi en est-il de cette scène cocasse où l'on rapporte à Jésus-Christ que sa fille, la Trouille, était avec un garçon, couchée sur le dos, en train de commettre quelque vilénie :

> Jésus-Christ n'était sévère que sur un point, la morale. Aussi, une demi-heure plus tard, entra-t-il dans une grande colère. Il s'en était allé à son tour, il fermait sa porte, lorsqu'un paysan endimanché, qui passait en bas, sur la route, le héla.
>
> – Jésus-Christ ! ohé, Jésus-Christ !
>
> – Quoi ?

---

[589] *Ibid*., pp. 135-136.

[590] S'adressant à l'abbé Mouret, le frère Archangias constate amèrement l'existence des Artaud : « Laissez donc ! monsieur le Curé, de la graine de damnés, ces crapauds-là ! On devrait leur casser les reins pour les rendre agréables à Dieu. Ils poussent dans l'irréligion comme leurs pères. […]
– Cette Rosalie ! poursuivit le frère, elle a juste dix-huit ans. Ça se perd sur les bancs de l'école. Il n'y a pas quatre ans, je l'avais encore. Elle était déjà vicieuse… J'ai maintenant sa sœur Catherine, une gamine de onze ans, qui promet d'être plus éhontée que son aînée. On la rencontre dans tous les trous avec ce misérable de Vincent. Allez, on a beau leur tirer les oreilles jusqu'au sang, la femme pousse toujours en elles. Elles ont la damnation dans leurs jupes. Des créatures bonnes à jeter au fumier, avec leur saleté qui empoisonne ! Ça serait un fameux débarras si l'on étranglait toutes les filles à leur naissance. » *LFAM*., pp. 37-39.

[591] La présentation de la Trouille est faite à dessein de catégoriser un caractère particulier du personnage dont les apparitions dans le récit, et surtout celles effectuées à côté de son père Jésus-Christ, évoquent des situations cocasses, voire comiques : « C'était la Trouille, la fille de Jésus-Christ, une gamine de douze ans, maigre et nerveuse comme une branche de houx, aux cheveux blonds embroussaillés. Sa bouche grande se tordait à gauche, ses yeux verts avaient une fixité hardie, si bien qu'on l'aurait prise pour un garçon, vêtue, en guise de robe, d'une vieille blouse à son père, serrée autour de la taille par une ficelle. Et, si tout le monde l'appelait la Trouille, quoiqu'elle portât le beau nom d'Olympe, cela venait de ce que Jésus-Christ, qui gueulait contre elle du matin au soir, ne pouvait lui adresser la parole, sans ajouter : « Attends, attends ! Je vas te régaler, sale trouille ! » *La Terre*., p. 46.

– C'est ta fille qui est sur le dos.

– Et puis ?

– Et puis, il y a un homme dessus.

– Où ça donc ?

– Là dans le fossé, au coin de la pièce à Guillaume.

Alors, il leva ses deux poings au ciel, furieusement.

– Bon ! merci ! je prends mon fouet !... Ah ! nom de Dieu de salope qui me déshonore !

Il était rentré chez lui, pour décrocher derrière la porte, à gauche, le grand fouet de roulier dont il ne se servait que dans ces occasions ; et il partit, le fouet sous le bras, se courbant, filant le long des buissons, comme à la chasse, afin de tomber sur les amoureux sans être vu.

Mais, lorsqu'il déboucha, au détour de la route, Nénesse, qui faisait le guet, du haut d'un tas de pierres l'aperçut. C'était Delphin qui était sur la Trouille, et chacun son tour d'ailleurs, l'un en sentinelle avancée, lorsque l'autre rigolait.

– Méfiance ! cria Nénesse, v'là Jésus-Christ !

Il avait vu le fouet, il détala comme un lièvre, à travers champs. Dans le fossé herbu, la Trouille, d'une secousse, avait jeté Delphin de côté ! Ah fichu sort, son père ! […]

Jésus-Christ arrivait en ouragan, ébranlant la terre de son galop, faisant tournoyer son grand fouet, dont les claquements sonnaient ainsi que des coups de feu.

– Ah ! salope, ah ! catin, tu vas la danser !

Dans sa rage, lorsqu'il eut reconnu le fils au garde champêtre, il le manqua, pendant que celui-ci, mal reculotté, s'enfuyait à quatre pattes parmi les ronces. Elle, empêtrée, la jupe en l'air, ne pouvait nier. D'un coup, qui cingla les cuisses, il la mit debout, la tira hors du fossé. Et la chasse commença.

– Tiens, fille de putain !...Tiens, vois si ça va te le boucher[592] !

On voit ici la présence remarquée de la Trouille et de sa clique de galopins, prompts à commettre quelque forfaiture qui tourne radicalement la direction de l'intrigue vers une tendance plus comique. Son personnage vient, dans une portion infime dans les *Rougon-*

[592] *La Terre*., pp. 207-208.

Macquart, nuancer la noirceur des situations qui suivent les enfants, dont la représentation traduit en réalité les questionnements de l'époque sur les droits qui doivent lui revenir. Toutefois, Zola va utiliser le personnage-enfant afin d'asseoir plus amplement et plus explicitement sa théorie de l'hérédité, socle de la poétique naturaliste, par le biais de l'enfant issu de la souche des Rougon-Macquart.

III.I.2.2. L'enfant Rougon-Macquart, vecteur d'affirmation du Naturalisme

La théorie de l'hérédité est très présente dans la conception zolienne qui préside à la formation de la saga des *Rougon-Macquart*. Les *Rougon-Macquart*, histoire naturelle d'une famille dont les membres se transmettent, sur cinq générations, leurs traits génétiques. Le docteur Pascal viendra retracer la généalogie de ses parents en insistant sur les facettes que revêt l'hérédité. Pascal signifiera la transmission génétique des maladies qui ont touché beaucoup de membres de sa famille, les enfants notamment. En effet, à côté de l'enfant ordinaire existe l'enfant issu de la branche des *Rougon-Macquart* qui s'illustre par sa singularité. Ou bien il a une santé tellement fragile que ses jours en sont comptés : il devient ainsi un cas clinique qui cumule en son sein les déviances de ses parents ou grands-parents (ivrognerie ou sexualité débridée) en une maladie qui le condamne de fait à mourir à la fleur de l'âge ou à vivre avec une pathologie (Désirée, fille de Marthe Rougon et de François Mouret, dans *La Faute de l'abbé Mouret* ; Jacques, fils de Claude, dans *L'Œuvre* ; Jeanne, fille d'Hélène, dans *Une page d'amour* ; Louiset, fils de Nana dans *Nana*). Ou bien l'enfant Rougon-Macquart est très tôt tenté par le vice, et pire, il y est à l'aise malgré son jeune âge (Maxime, fils légitime de Saccard dans *La Curée* ; Victor, fils bâtard de Saccard, dans *L'Argent* ; Nana, fille de Gervaise, dans *L'Assommoir*). L'auteur naturaliste, fortement imprégné des théories sur l'hérédité, saute sur cette aubaine en en faisant une pièce maîtresse dans la création des personnages de son œuvre. Et le personnage le plus à même d'être l'élément du récit sur lequel cette notion d'hérédité peut s'appuyer dans un premier temps et se vérifier par la même occasion est sans doute la figure de l'enfant.

La Fortune des Rougon, qui instaure les origines de la fratrie, insiste d'emblée sur les caractères génétique et héréditaire qui différencient Pierre Rougon, l'enfant légitime de Tante Dide, d'Antoine et d'Ursule Macquart, ses enfants illégitimes. En effet, des trois enfants d'Adélaïde, Pierre semble être le plus disposé à tirer le meilleur profit de sa situation et des

occasions que lui présente la vie. Ce schéma compositionnel qui apparaît dans *La Fortune des Rougon* et qui distingue nettement Pierre de ses demi-frères Antoine et Ursule, en instaurant une dichotomie comportementale plus ou moins positive pour Pierre et totalement négative pour Antoine et Ursule, va migrer dans tous les autres romans de la saga en faisant que les enfants issus de la branche légitime seront valorisés et qu'à l'inverse les enfants issus des Macquart seront victimes d'une dépréciation comportementale. La même différenciation caractérielle apparaissait déjà dans *La Fortune des Rougon* :

> Le fils légitime, le petit Pierre Rougon, grandit avec les bâtards de sa mère. Adélaïde garda auprès d'elle ces derniers, Antoine et Ursule, les louveteaux, comme on les nommait dans le quartier, sans d'ailleurs les traiter ni plus ni moins tendrement que son enfant du premier lit. […] Soit qu'il fût averti par un instinct secret, soit qu'il eût déjà conscience de la façon différente dont l'accueillaient les gens du dehors, Pierre, l'enfant légitime, domina dès le bas âge son frère et sa sœur. Dans leurs querelles, bien qu'il fût beaucoup plus faible qu'Antoine, il le battait en maître. Quant à Ursule, pauvre petite créature chétive et pâle, elle était frappée aussi rudement par l'un que par l'autre. D'ailleurs, jusqu'à l'âge de quinze ou seize ans, les trois enfants se rouèrent de coups fraternellement, sans s'expliquer leur haine vague, sans comprendre d'une manière nette combien ils étaient étrangers. Ce fut seulement à cet âge qu'ils se trouvèrent face à face, avec leur personnalité consciente et arrêtée[593].

Zola établit ici le tracé des origines légitime et bâtarde des enfants d'Adélaïde Fouque. Pierre[594], Antoine[595] et Ursule[596] ont chacun sa particularité, sa propre personnalité qui est une

[593] *LFR*., pp. 49-54.

[594] « En face des deux bâtards, Pierre semblait un étranger, il différait d'eux profondément, pour quiconque ne pénétrait pas les racines mêmes de son être. Jamais enfant ne fut à pareil point la moyenne équilibrée des deux créatures qui l'avaient engendré. Il était un juste milieu entre le paysan Rougon et la fille nerveuse Adélaïde. Sa mère avait en lui dégrossi le père. Ce sourd travail des tempéraments qui détermine à la longue l'amélioration ou la déchéance d'une race, paraissait obtenir chez Pierre un premier résultat. Il n'était toujours qu'un paysan, mais un paysan à la peau moins rude, au masque moins épais, à l'intelligence plus large et plus souple. Même son père et sa mère s'étaient chez lui corrigés l'un par l'autre. Si la nature d'Adélaïde, que la rébellion des nerfs affinait d'une façon exquise, avait combattu et amoindri les lourdeurs sanguines de Rougon, la masse pesante de celui-ci s'était opposée à ce que l'enfant reçût le contrecoup des détraquements de la jeune femme. Pierre ne connaissait ni les emportements ni les rêveries maladives des louveteaux de Macquart. […] Ses vices, sa fainéantise, ses appétits de jouissance n'avaient pas l'élan instinctif des vices d'Antoine ; il entendait les cultiver et les contenter au grand jour, honorablement. Dans sa personne grasse, de taille moyenne, dans sa face longue, blafarde, où les traits de son père avaient pris certaines finesses du visage d'Adélaïde, on lisait déjà l'ambition sournoise et rusée, le besoin insatiable d'assouvissement, le cœur sec et l'envie haineuse d'un fils de paysan, dont la fortune et les nervosités de sa mère ont fait un bourgeois ». *Ibid*., pp. 54-55.

[595] « A seize ans, Antoine était un grand galopin, dans lequel les défauts de Macquart et d'Adélaïde se montraient déjà comme fondus. Macquart dominait cependant, avec son amour du vagabondage, sa tendance à l'ivrognerie, ses emportements de brute. Mais, sous l'influence nerveuse d'Adélaïde, ces vices qui, chez le père, avaient une sorte de franchise sanguine, prenaient, chez le fils, une sournoiserie pleine d'hypocrisie et de lâcheté. Antoine appartenait à sa mère par un manque absolu de volonté digne, par un égoïsme de femme voluptueuse qui lui faisait accepter n'importe quel lit d'infamie, pourvu qu'il s'y vautrât à l'aise et qu'il y dormît chaudement. On disait de lui : « Ah ! le brigand ! il n'a même pas, comme Macquart, le courage de sa gueuserie ; s'il

addition de ce qu'il y a de meilleur et/ou de pire chez Adélaïde et Pierre, le mari, ou chez Adélaïde et Macquart, l'amant. Pascal Rougon, le docteur de la famille, issu de Pierre Rougon et de Félicité Puech, ne s'y trompe d'ailleurs pas lorsqu'il retrace la genèse des différents démembrements de sa lignée et les intrigues occasionnées par les alliances familiales dont chacune est à l'origine d'une vie, d'un roman :

> C'étaient d'abord les origines, Adélaïde Fouque, la grande fille détraquée, la lésion nerveuse première, donnant naissance à la branche légitime, Pierre Rougon, et aux deux branches bâtardes, Ursule et Antoine Macquart, toute cette tragédie bourgeoise et sanglante, dans le cadre du coup d'état de décembre 1851, les Rougon, Pierre et Félicité, sauvant l'ordre à Plassans, éclaboussant du sang de Silvère leur fortune commençante, tandis qu'Adélaïde vieillie, la misérable tante Dide, était enfermée aux Tulettes comme une figure spectrale de l'expiation et de l'attente[597].

Les liens originels qui dictent les personnalités et la conduite des héritiers de Tante Dide sont ainsi dessinés. Sauf que la transmission caractérielle ne se limite pas aux simples traits physiques, elle intègre des liens qui transforment, en les diminuant ou en les amplifiant, les gènes de quelque parent en tirant de ce dernier ce qu'il a de meilleur ou de pire, le transmettant ainsi au descendant qui en est une réplique. Victor, dont le père Aristide[598] est issu de la branche légitime, est cependant né d'une liaison illégitime de Saccard, d'une brutalité plus exactement de son père sur une jeune fille. Victor va répéter cette même brutalité, ce viol sur une jeune fille innocente à qui il ôte tout espoir de bonheur. Il refait le crime du père. Maxime, son demi-frère, transforme son legs héréditaire en une déviance incestueuse en entretenant une liaison avec sa belle-mère Renée. Cette première porte du vice ouverte, Maxime s'enfonce entièrement dans une vie faite de jouissances, alignant les

---

assassine jamais, ce sera à coups d'épingle. » Au physique, Antoine n'avait que les lèvres charnues d'Adélaïde ; ses autres traits étaient ceux du contrebandier, mais adoucis, rendus fuyants et mobiles ». *Ibid*., p. 54.

[596] « Chez Ursule, au contraire, la ressemblance physique et morale de la jeune femme l'emportait ; c'était toujours un mélange intime ; seulement, la pauvre petite, née la seconde, à l'heure où les tendresses d'Adélaïde dominaient l'amour déjà plus calme de Macquart, semblait avoir reçu avec son sexe l'empreinte plus profonde du tempérament de sa mère. D'ailleurs, il n'y avait plus ici une fusion des deux natures, mais plutôt une juxtaposition, une soudure singulièrement étroite. Ursule, fantasque, montrait par moments des sauvageries, des tristesses, des emportements de paria ; puis, le plus souvent, elle riait par éclat nerveux, elle rêvait avec mollesse, en femme folle du cœur et de la tête. Ses yeux, où passaient les regards effarés d'Adélaïde, étaient d'une limpidité de cristal, comme ceux des jeunes chats qui doivent mourir d'étisie ». *Ibid*., p. 54.

[597] *Le Docteur Pascal*., pp. 103-104.

[598] Nous notons ici la présentation qui est faite du personnage d'Aristide : « Aristide, le plus jeune des fils Rougon [Pierre], était opposé à Eugène, géométriquement pour ainsi dire. Il avait le visage de sa mère, et des avidités, un caractère sournois, apte aux intrigues vulgaires où les instincts de son père dominaient. […] La race des Rougon, de ces paysans épais et avides, aux appétits de brute, avait mûri trop vite, tous les besoins de jouissance matérielle s'épanouissaient chez Aristide, triplés par une éducation hâtive, plus insatiables et dangereux depuis qu'ils devenaient raisonnés ». *LFR*., p. 69.

conquêtes d'un soir et ne se ménageant point. Ce qui explique sa santé maladive. Il transmettra ainsi ses faibles gènes à son enfant Charles[599], né d'une aventure éphémère du père avec une servante. L'enfant de Maxime voit en réalité les écarts de jeunesse de son père, les mauvaises fréquentations de sa vie de jeune libertin rejaillir sur sa santé fragile. Ce dernier lui a en effet transmis son sang gâté. Charles décédera en se vidant littéralement de ce sang dégénéré qui, semble-t-il, a du mal à circuler dans ses veines.

D'un autre côté, le docteur Pascal, enfant issu de la lignée des Rougon-Macquart, est constamment sous l'emprise d'une attente angoissante. Il espère en effet recevoir sa part d'héritage des déviances familiales. Jusque-là miraculeusement épargné par les malheurs devenus récurrents dans son histoire naturelle et familiale, le docteur Pascal ne manque pas d'énumérer les maladies qui ont presque décimé ses parents. Son questionnement n'est dès lors plus scientifique, il a les allures d'une crise existentielle, d'une peur d'être infecté, lui qui se sentait invulnérable, énumérant aussi intentionnellement les différentes intrigues des romans de la saga :

> « Est-ce toi ?... Est-ce toi… ? Est-ce toi… O vieille mère, notre mère à tous [Tante Dide], est-ce toi qui dois me donner ta folie ?... Est-ce toi, l'oncle alcoolique [Antoine Macquart], le vieux bandit d'oncle, dont je vais payer l'ivrognerie invétérée ?... Est-ce toi, le neveu ataxique [Maxime], ou toi, le neveu mystique [Serge Mouret], ou toi encore, la nièce idiote [Désirée Mouret], qui m'apportez la vérité, en me montrant une des formes de la lésion dont je souffre ?... Est-ce toi plutôt le petit-cousin qui s'est pendu [Claude Lantier], ou toi, le petit cousin qui a tué [Jacques Lantier], ou toi la petite-cousine qui est morte de pourriture [Nana], dont les fins tragiques m'annoncent la mienne, la déchéance au fond d'un cabanon, l'abominable décomposition de l'être ? » […]
>
> « Ah ! qui me dira, qui me dira, qui me dira ?... Est-ce celui-ci qui est mort fou [François Mouret] ? celle-ci qui a été emportée par la phtisie [Marthe Rougon] ? celui-ci que la paralysie a étouffé [Pierre Rougon] ? celle-ci que sa misère physiologique a tuée toute jeune [Jeanne] ?... Chez lequel est le poison dont je vais mourir ? Quel est-il, hystérie, alcoolisme,

[599] « Charles, à quinze ans, en paraissait à peine douze, et il en était resté à l'intelligence balbutiante d'un enfant de cinq ans. D'une extraordinaire ressemblance avec sa trisaïeule, tante Dide, la folle des Tulettes, il avait une grâce élancée et fine, pareil à un de ces petits rois exsangues qui finissent une race, couronnés de longs cheveux pâles, légers comme de la soie. Ses grands yeux clairs étaient vides, sa beauté inquiétante avait une ombre de mort. Et ni cerveau ni cœur, rien qu'un petit chien vicieux, qui se frottait aux gens, pour se caresser. Son arrière-grand-mère Félicité, gagnée par cette beauté où elle affectait de reconnaître son sang, l'avait d'abord mis au collège, le prenant à sa charge ; mais il s'en était fait chasser au bout de six mois, sous l'accusation de vices inavouables. » *Le Docteur Pascal*., p. 59.

> tuberculose, scrofule ? Et que va-t-il faire de moi, un épileptique, un ataxique ou un fou ?... Un fou ! qui est-ce qui a dit un fou ? Ils le disent tous, un fou, un fou, un fou[600] ! »

L'espoir de Pascal d'un renouvellement des souches pourries de sa famille paraît impossible à réaliser. L'espoir qui devait en effet prendre forme chez les enfants[601], ceux des quatrième et cinquième générations, est rompu par le constat alarmant des maladies qui ravissent ces petites créatures au début de leur vie. Et le docteur Pascal d'en faire le diagnostic :

> Certes, oui, reprit-il à demi-voix, les races dégénèrent. Il y a là un véritable épuisement, une rapide déchéance, comme si les nôtres, dans leur fureur de jouissance, dans la satisfaction gloutonne de leurs appétits, avaient brûlé trop vite. Louiset [fils de Nana] mort au berceau ; Jacques-Louis [fils de Claude], à demi-imbécile, emporté par une maladie nerveuse ; Victor retourné à l'état sauvage, galopant on ne sait au fond de quelles ténèbres ; notre pauvre Charles, si beau et si frêle : 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 tronc, il est à présent dans le fruit et le dévore[602]… »

Le personnage-enfant issu de la branche des Rougon-Macquart subit, tel un châtiment, le condensé des écarts de conduite, des erreurs, des crimes ou fautes graves commis par un de ses ascendants. « La sève puissante », comme le faisait remarquer Pascal, ne peut plus monter et irriguer de ses bienfaits les dernières souches de la famille. Par contre, le « ver », la mauvaise souche, les imperfections de l'arbre (généalogique), résistent à toutes les influences venues de l'extérieur (mariage, femme ou mari épousé hors des membres de la fratrie et qui pourrait rompre le cycle de transmission génétique) pour monter dans le fruit dès lors contaminé par cette dégénérescence qui prend origine dans l'essence première de l'arbre, dans la première racine, profondément enfouie dans le ferment solide de la terre. Par cette démarche, Zola entre en droite ligne dans la logique de l'*épistémè* naturaliste qui semble exclure la notion de rédemption, celle de pardon de son domaine d'application. Les erreurs commises par le parent se payent par le fils ou le petit-fils. C'est par exemple Jacques Lantier qui se demande, dans sa folie criminelle, s'il ne paierait pas, dans son obsession du meurtre,

---

[600] *Le Docteur Pascal*., p. 129. Nous notons.

[601] Ainsi, le petit Louis, fils de Nana, a déjà une santé fort entamée malgré son jeune âge : « … ce pauvre petit Louis était toujours malade. Il marchait sur ses trois ans, ça faisait un gaillard. Mais il avait un eczéma sur la nuque, et maintenant, des dépôts se formaient dans ses oreilles, ce qui faisait craindre une carie des os du crâne. Quand elle [Nana] le voyait si pâle, le sans gâté, avec sa chair molle, tachée de jaune, elle devenait sérieuse ; et il y avait surtout chez elle de l'étonnement. Que pouvait-il avoir, cet amour, pour s'abimer ainsi ? Elle, sa mère, se portait si bien ! ». *Nana*., p. 280.

[602] *Le Docteur Pascal*., p. 111. Nous notons.

pour quelque offense commis par un ancêtre reculé. Cette même logique naturaliste qui fait répéter par le fils le crime commis par le parent enlève d'emblée à l'enfant cette place qui doit lui revenir dans le récit comme étant un personnage innocent, dont l'implication dans l'histoire du récit ne se limite qu'à une forme d'incursion distractive face à l'intrigue centrale qui aura fini de focaliser toutes les attentions.

L'enfant, dans le roman naturaliste a une mission idéologique. Il vient donner une expérimentation de la poétique du genre en inaugurant aussi une autre posture de son personnage dans le récit, notamment lorsqu'il commet des actes qui provoquent un décalage logique par rapport à son âge :

> Le personnage de l'enfant n'est donc ni un petit héros romantique, ni un personnage de second plan ; le romancier naturaliste le place bien souvent au premier rang de son étude, à la fois comme dernier maillon d'une hérédité ancestrale, portant par là même tout le poids des erreurs passées, et comme l'objet d'une étude approfondie de la sensualité et de la sexualité de ce qui était alors l'innocence par excellence. A la fois représentatif des avancées médicales et modèle symbolique d'une société corrompue, le personnage de l'enfant se donne à lire comme une nouvelle manière de franchir les frontières de l'interdit[603].

Le personnage de l'enfant rompt donc avec la tradition romantique qui le classait dans la posture d'une figure hésitante, toujours à l'ombre des adultes qui lui dictaient, de fait, la démarche à adopter. Dans le roman naturaliste, il franchit un palier supérieur et quelquefois pas tout à son mérite par une attitude, un fait ou un acte qui le fait déprécier. Jeanlin, dans *Germinal*, tue et sans remords, ce qui pour un enfant sort du cadre de la normalité. Victor, dans *L'Argent*, viole et s'enfuit tel un criminel-né, un criminel héréditaire. La marmaille de Pauline Quenu dans *La Joie de vivre* vole, ment, et se saoule, prisonnière qu'elle est du déterminisme du milieu naturel. Zola dresse une forme de psychologie générationnelle qui fait de l'enfant le parfait reflet non de son cadre de vie immédiat – puisque dans les *Rougon-Macquart*, aussi bien l'enfant issu de la haute société que celui issu des plus crasseux pavés de Paris, est sujet au vice ou au crime – mais de la société d'une manière générale. Une période du Second Empire qui présente d'insurmontables problèmes de société, qui est fortement divisée en couches sociales, solidement hiérarchisée et que ne perd pas de vue l'œil aiguisé d'observateur du romancier qui greffe sur le compte rendu qu'il en fait, dans son univers du roman, les théories qui donnent à son récit une formule révolutionnaire. En plus de ces

[603] Virginie Prioux, « Enfance volée : le personnage de l'enfant dans les romans naturalistes français et espagnols », art. cit.

données fortement sociologiques, ajoutons que les données nouvelles que la science a introduites dans le champ de la réflexion et de l'analyse permettent à Zola d'asseoir au mieux l'élan qu'il entend fournir à son œuvre. Et de ce fait, l'enfant n'est pour lui qu'un moyen parmi d'autres de solidifier sa poétique du roman. Les éléments à valeur de leitmotiv et qui apparaissent dans l'ensemble des vingt romans tels la notion d'hérédité, les éléments relatifs au déterminisme du milieu physique sur le comportement des individus et d'autres qui évoquent par exemple les traits distinctifs du criminel-né sont en fait importés du domaine scientifique pour être appliqués à la littérature, au roman. Le plus souvent la transposition romanesque et l'expérimentation de ces données scientifiques sont véhiculées par le personnage de l'enfant :

> Les récentes études de Darwin sur l'hérédité et sur l'influence du milieu placent l'enfant au cœur des préoccupations des analyses médico-sociales de la deuxième moitié du XIXe siècle. Par sa volonté, d'ancrer la science au centre de sa fresque romanesque, Zola s'attache à ce sujet avec une si grande application que les *Rougon-Macquart* laissent une place importante à l'étude de l'enfant. […] Loin des petits Gavroches romantiques, les jeunes héros naturalistes font l'objet de deux sortes d'études qui ne peuvent laisser le lecteur insensible : la première est fondée sur l'application littéraire des dernières découvertes scientifiques concernant l'hérédité. Les tares physiologiques et psychologiques y sont étudiées avec une telle minutie qu'elles traduisent la noirceur de ce mouvement littéraire si empreint de pessimisme ; l'enfant semble n'être qu'un cas d'étude sur lequel tous les maux de ses aïeux se sont abattus.
>
> Le second angle d'approche qui intéresse les romanciers naturalistes est une étude sociale et plus précisément les tabous la concernant [sic]. Dans la lignée des analyses de médecins hygiénistes qui multiplient les ouvrages sur la sexualité, les romanciers naturalistes sont les premiers à avoir osé faire de ce sujet un thème romanesque. Ce n'est donc pas sans un certain parfum de scandale que la sexualité côtoie les désirs de la puberté et, plus choquant encore, l'inceste[604].

On remarque effectivement que la sexualité de l'enfant est traitée sans grand ménagement – exception faite de la sexualité de la jeune fille vierge qui, le plus souvent, meurt avant d'avoir commis l'acte charnel. D'un autre côté, il est à spécifier que le personnage enfant englobe aussi l'adolescent qui n'a pas pleinement atteint la majorité. Dès lors que la thématique de la sexualité est soulevée et son analyse appliquée à l'enfant, l'approche inclut logiquement

[604] *Ibid*.

l'adolescent pubère ou pré-pubère, en proie à une vie sexuelle naissante. Dans *Nana*, Georges Hugon, qui a à peine franchi le seuil de l'adolescence, désarme, dans un premier temps, les défenses morales de Nana qui ne consent pas à se donner, malgré ses extravagances, à un enfant[605]. Seulement la force destructrice de Nana à l'égard des hommes qui la côtoient finit par faire du petit Georges une victime de la jeune femme, puisqu'il tentera de mettre fin à ses jours par la suite, faute d'être aimé en retour par Nana.

On note une fois de plus que la singularité du personnage-enfant vient du fait qu'il est inséré dans le récit pour illustrer la déchéance progressive d'une lignée, d'une famille. Il se trouve au sommet de l'arbre généalogique, il en renferme toute l'essence, toutes les substances en un fruit aigre-doux mais qui tend le plus souvent vers une âcreté incomestible. Ce qui explique que toutes les dernières souches, la quasi-totalité des dernières ramifications de l'arbre généalogique des Rougon-Macquart soient en effet de santé fragile. Toutefois le docteur Pascal, qui procède à un passage en revue de la descendance de sa famille, nourrira un faible espoir sur quelques souches qui seront, peut-être, des rescapées de la misère génétique des Rougon-Macquart :

> Et il [Pascal] continua, ne comptant plus sur les survivants qu'il avait nommés, les ayant classés, ceux-là, sachant ce dont ils étaient capables, mais plein d'une curiosité vive, au sujet des enfants en bas âge encore. Il avait écrit à un confrère de Nouméa pour obtenir des renseignements précis sur la femme d'Etienne et sur l'enfant dont elle devait être accouchée ; et il ne recevait rien, il craignait bien que, de ce côté, l'Arbre ne restât incomplet. Il était plus documenté, à l'égard des enfants d'Octave Mouret avec lequel il restait en correspondance : la petite fille demeurait chétive, inquiétante, tandis que le petit garçon, qui tenait de sa mère poussait, magnifique. Son plus solide espoir, d'ailleurs, était dans les enfants de Jean, dont le premier-né, un gros garçon, semblait apporter le renouveau, la sève jeune des races qui vont se retremper dans la terre. Il se rendait parfois à Valqueyras, il revenait heureux de ce coin de fécondité, du père calme et raisonnable, toujours à sa charrue, de la mère gaie et simple, aux larges flancs, capable de porter un monde. Qui savait d'où naîtrait la branche saine ? Peut-être le sage, le puissant attendu germerait-il là. Le pis

[605] « "Non, laisse-moi, je ne veux pas… Ce serait très vilain, à ton âge… Ecoute, je resterai ta maman."
Des pudeurs lui venaient. Elle était toute rouge. Personne ne pouvait la voir, pourtant ; la chambre s'emplissait de nuit derrière eux, tandis que la campagne déroulait le silence et l'immobilité de sa solitude. Jamais elle n'avait eu une pareille honte. Peu à peu, elle se sentait sans force, malgré sa gêne et ses révoltes. Ce déguisement, cette chemise de femme et ce peignoir, la faisaient rire encore. C'était comme une amie qui la taquinait.
"Oh ! c'est mal, c'est mal", balbutia-t-elle après un dernier effort. Et elle tomba en vierge dans les bras de cet enfant, en face de la belle nuit. La maison dormait. » *Nana*., pp. 156-157.

était pour la beauté de son Arbre, que ces gamins et ces gamines étaient si petits encore, qu'il ne pouvait les classer[606].

L'optimisme mesuré de Pascal quant à l'avenir des générations nouvelles de sa lignée s'explique par le fait que sa conception, plus exactement la conception zolienne de la notion d'hérédité, est donnée comme une entité générale qui n'a livré qu'une partie de ses analyses à la science de l'époque dont l'approche de la génétique, domaine tout nouveau[607], balbutiait. Zola, ayant assis la personnalité de ses personnages (traits physiques et psychologiques) sur des combinaisons génétiques de ceux-ci avec un ou plusieurs membres de la famille, est toutefois conscient des limites d'une telle démarche. Dès lors, vouloir systématiquement accentuer chez un personnage une forme de transmission comportementale qui ne consisterait qu'en une réplique de la psychologie d'un ascendant familial est une prétention compositionnelle de la part de Zola. Il a voulu en apporter la correction avec les prudentes réflexions sur la notion d'hérédité émises par le docteur Pascal. La génétique ne saurait se résumer en une simple addition ou soustraction du tempérament d'un tel et d'un tel issu de la même famille. Zola essaiera de nuancer ses convictions scientifiques dans *Le Docteur Pascal*, nonobstant le fait qu'il ait largement prêté le flanc, dans son œuvre surtout dans ses premiers *Rougon-Macquart*, à une certaine croyance dogmatique en la science. Cette même science qui lui permettait jadis de légitimer sa poétique du roman mais aussi d'établir une distance entre son œuvre et celui de Balzac. En outre, ce sont les mêmes raisons qui lui ont permis d'établir un pacte réaliste justificatif de son projet littéraire et de tenir à carreau, du moins prétendument, la catégorie du romanesque.

---

[606] *LDP*., p. 112.

[607] Et le docteur Pascal d'émettre des réserves sur son empressement mathématique à vouloir expliquer toutes les personnalités des *Rougon-Macquart* par des combinaisons génétiques avant de conclure toutefois sur son optimisme face à la science : « Oui, cela est aussi scientifique que possible… Je n'ai mis là [dans l'arbre généalogique des Rougon-Macquart] que les membres de la famille, et j'aurais dû donner une part égale aux conjoints, aux pères et aux mères, venus du dehors, dont le sang s'est mêlé au nôtre et l'a dès lors modifié. J'avais bien dressé un arbre mathématique, le père et la mère se léguant par moitié à l'enfant de génération en génération ; de façon que, chez Charles par exemple, la part de tante Dide n'était que d'un douzième : ce qui était absurde, puisque la ressemblance physique y est totale. J'ai donc cru suffisant d'indiquer les éléments venus d'ailleurs, en tenant compte des mariages et du facteur nouveau qu'ils introduisaient chaque fois… Ah ! ces sciences commençantes, ces sciences où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse, elles sont le domaine des poètes, autant que des savants ! Les poètes vont en pionniers, à l'avant-garde, et souvent ils découvrent les pays vierges, indiquent les solutions prochaines. Il y a là une marge qui leur appartient, entre la vérité conquise, définitive, et l'inconnu, d'où l'on arrachera la vérité de demain… Quelle fresque immense à peindre, quelle comédie et quelle tragédie humaines colossales à écrire, avec l'hérédité, qui est la Genèse même 0des familles, des sociétés et du monde ! » *LDP*., pp. 102-103.

III.I.2.3. Le pacte réaliste des *Rougon-Macquart*

Nous remarquions les procédés de mise à l'écart que Zola avait établis afin d'expurger son œuvre de toute fantasmagorie et toute propension démesurée vers l'imaginaire du rêve ou de l'irréalité. Parmi ces procédés figure en bonne place l'intertexte scientifique[608] considéré par l'auteur comme une aubaine à saisir afin de légitimer son projet romanesque[609] et surtout de le différencier de *La Comédie humaine* de Balzac[610]. Ce premier emprunt reconnu, Zola veut inscrire son approche de la création littéraire dans une démarche différente de celle de ses prédécesseurs. Par l'observation et l'expérimentation[611], il entend réellement reproduire une réplique de la réalité dans sa sphère romanesque. Mais outre ces critères formels soulevés par l'auteur, les *Rougon-Macquart* ont surtout dérangé la critique de l'époque par cette propension à vouloir coûte que coûte dire vrai, parfois au-delà des limites de l'acceptable. Un trop-plein de réalité voire une tendance affirmée à vouloir faire passer un message qui va au-delà des limites fixées par les barrières sociales de la morale et de la bienséance du « littérairement admis ». Cette intention de vouloir dire vrai que l'auteur tente de s'approprier est mise en lumière dans le texte par une forme de dramatisation des différentes intrigues du cycle. Et c'est justement là qu'intervient le romanesque. Il revient en effet à la catégorie (surtout dans sa sous-catégorie du romanesque noir) d'agencer la mise en scène et la réalisation de ces séquences du récit répondant au souhait de l'auteur. Ce qui ne manquera pas de susciter les critiques les plus indignées sur le contenu des romans de Zola, notamment ces reproches parues dans *Le Figaro* du 1er septembre 1876 et qui font suite à la publication en

---

[608] Parmi les ouvrages scientifiques qui ont véritablement servi de paravent à Zola pour légitimer son projet romanesque des *Rougon-Macquart*, non sans avoir influencé à un degré plus ou moins différents celui-ci, figure en bonne place : *Le Traité de l'hérédité naturelle* du Dr Lucas (1850), *L'Origine des espèces de Darwin* (1859), *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard (1865).

[609] Zola affirmait en 1877 dans une lettre adressée à Yves Guyot (10 février 1877) : « Il n'y a de solide, en ce siècle, que ce qui repose sur la science. » in *Emile Zola, Correspondance II, 1868-1877*, Presses Universitaires de Montréal, 1980, p. 536 et passim.

[610] Cf. à cet effet la différenciation de son projet romanesque et *La Comédie humaine* de Balzac que Zola avait établie dans ses Notes Générales sur la Nature de l'Œuvre in Henri Mitterand, *E.Z.E.R.*, *Op. cit.*, pp. 107-112.

[611] Rappelons ici ce point de vue de Zola dans « Le Roman expérimental » : « Eh bien ! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un *observateur* et d'un *expérimentateur*. *L'observateur* chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, *l'expérimentateur* paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que *la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude*. […] *Le romancier part à la recherche d'une vérité*. » in *Emile Zola, Œuvres Complètes*, tome 9, 1880, Nouveau Monde Edition, publiées sous la direction de Henri Mitterand, 2004, p. 327. Nous soulignons.

feuilletons de la deuxième partie du roman *L'Assommoir*. L'article est en effet d'Albert Millaud[612] :

> On pouvait… espérer que M. Zola quoique trop réaliste, marquerait sa place et fournirait une bonne carrière dans l'art difficile du roman contemporain. Soudain, M. Zola s'arrête en route. Il publie, en ce moment, dans une petite revue, un roman intitulé : *L'Assommoir*, qui nous fait l'effet de devoir être réellement *l'assommoir* de son talent naissant. Ce n'est pas du réalisme, c'est de la malpropreté ; ce n'est plus de la crudité, c'est de la pornographie[613]…

Les mots sont durs venant d'un critique littéraire. Cependant, c'est cette même violence des mots, leur connotation « pornographique » surtout, que certains contemporains de l'auteur fustigent dans ces romans qui entendent dépasser le réalisme et instaurer de fait l'ère du naturalisme. Dire vrai et rien que ça, se défendra Zola. Au plus fort des critiques sur *L'Assommoir*, il confessait une fois de plus les contours de son pacte réaliste :

> J'affirme donc que je fais une œuvre utile en analysant un certain coin du peuple, dans *L'Assommoir*. J'ai fait ce qu'il y avait à faire ; j'ai montré des plaies, j'ai éclairé violemment des souffrances et des vices, que l'on peut guérir. […] J'ai préféré étaler cette agonie. Voilà comment on vit et comment on meurt. Je ne suis qu'un greffier qui me défends de conclure. Mais je laisse aux moralistes et aux législateurs le soin de réfléchir et de trouver les remèdes[614].

Zola se justifie des remontrances de la critique littéraire qui a jugé *L'Assommoir* comme étant le dépotoir de tout ce que le lexique littéraire du roman a de plus vil dans la représentation des personnages mais aussi dans le langage utilisé, un vocabulaire de caniveaux justement. On ne peut cependant pas lui reprocher sur le fond cette observation de la misère prolétarienne qu'il a faite et dont les descriptions sont allées toiser les limites du tragique. Un constat sociologique traité dans la sphère d'action du roman naturaliste ainsi qu'il le résumait :

> Si l'on voulait me forcer absolument à conclure, je dirais que tout *L'Assommoir* peut se résumer dans cette phrase : Fermez les cabarets, ouvrez les écoles. L'ivrognerie dévore le

---

[612] Albert Millaud, […] collabora à divers journaux : *la Revue de poche*, la *Gazette de Hollande* et surtout *Le Figaro* auquel il donna une revue quotidienne des hommes et des choses, qu'il publia en volume sous le titre de *Petite Némésis* (1869-1872). […] Il était l'amant d'Anna Judic, qui tenait le rôle de Niniche aux Variétés en 1878 : les initiés purent le reconnaître dans le personnage de Fauchery, amant de Rose Mignon, la rivale de Nana ». *Ibid*., p. 486.

[613] *Les Rougon-Macquart, II*, Edition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, Fasquelle éditeurs, 1961, p. 1557.

[614] *Emile Zola, Correspondances II, 1868-1877, op. cit*., pp. 536-537.

> peuple. Consultez les statistiques, allez dans les hôpitaux, faites une enquête, vous verrez si je mens. L'homme qui tuerait l'ivrognerie ferait plus pour la France que Charlemagne et Napoléon. J'ajouterai encore : Assainissez les faubourgs et augmentez les salaires. La question du logement est capitale ; les puanteurs de la rue, l'escalier sordide, l'étroite chambre où dorment pêle-mêle les pères et les filles, les frères et les sœurs, sont la grande cause de la dépravation des faubourgs. Le travail écrasant qui rapproche l'homme de la brute, le salaire insuffisant qui décourage et fait chercher l'oubli, achèvent d'emplir les cabarets et les maisons de tolérance. Oui, le peuple est ainsi, mais parce que la société le veut bien[615].

Cette remarque sociologique de Zola fait transparaître la quasi-totalité des thèmes qui ressortent dans les *Rougon-Macquart*, surtout lorsque l'auteur traite du terreau pourvoyeur de thématiques que constitue le peuple. *Germinal* en sera un autre exemple après *L'Assommoir*. Plus que sur le choix des mots, c'est sur les thématiques exploités dans les moindres contours que le roman de Zola invite à la réflexion, au rejet parfois. Pauvreté, promiscuité, ivrognerie, prostitution sont traitées avec les éléments explicatifs les plus clairs et les plus révélateurs qui répondent au vœu de l'auteur de faire réagir quelque tempérament de son personnage face au mécanisme des passions et au déterminisme de son environnement social immédiat. L'œuvre donne une impression d'ensemble concentrée autour du désespoir en l'espèce humaine, désespoir en l'humanité même. La place revient donc à la bête humaine, à un pessimisme obsessionnel et récurrent sur le sujet humain particulièrement et par voie de conséquence sur la société d'une manière générale. Sont mises à l'index, à quelques exceptions près, la néantisation de toute bonne œuvre, la fin dans la mort ou dans la tragédie de toute bonne passion qui unit deux personnages. Ajouté à cela un voile d'obscures idées qui complète de manière systématique les pensées des personnages si ce n'est, quelquefois, une psychologie de criminel, d'exploiteur, d'arnaqueur ou de colporteur de cancans. Autant dire qu'en voulant fortement se détacher d'un héritage romantique qui l'a marqué depuis son enfance, Zola s'est plus risqué à assombrir les pages de son œuvre qu'à installer une poétique romanesque pérenne (même si nous remarquerons que le courant naturaliste a eu ses années de gloire). Le naturalisme, qui se veut en un sens le complément du réalisme littéraire, en devient quelque part le pervertisseur, le courant qui en nie même la pertinence :

> De là le passage du réalisme au naturalisme, comme le mot le fait comprendre : si le premier marque le souci de toucher ce qui est et de le rendre comme il est, le second entend donner

[615] *Ibid*., p. 537.

> ce qui le fait et montrer dans des étendues plus larges une raison et un principe. Quelque chose qui se suffit et qui suffit à rendre compte. Un niveau de réalité qui est plus réel et qui est plus vrai que ce qui vient d'abord sous le premier regard. D'où le centre et d'où l'axe de ce que décrit Zola : non pas des personnages mais ce qui est au-delà ; non pas des singularités individuelles, mais ce qui les enferme et les fabrique et les produit encore : l'immeuble de *Pot-Bouille*, la mine et le grand magasin[616].

Alain de Lattre[617] confirme le postulat zolien qui fait que son personnage est déterminé par des ressorts qu'il ne maîtrise pas. Ces ressorts, nous les identifierons sous les notions de la force de l'hérédité (fêlure, atavisme) cumulée au déterminisme du milieu qui feront que, par exemple, un membre des Rougon-Macquart, élevé sur le pavé miséreux de ce Paris de la fin de l'Empire, présentera surement une existence des plus dramatiques. Dès lors, l'on passe outre au personnage pour ne nous intéresser qu'à ces mécanismes du récit qui les enferment inéluctablement dans la négation de leur statut premier (celui de personnage, entendu ici comme l'élément central de la trame du récit). D'un autre côté, le rôle du cadre physique qui abrite les personnages dans l'histoire du récit est essentiel. Comment comprendre en effet *L'Assommoir* si l'on ne prend pas la pleine mesure de l'ivrognerie ambiante qui sévit chez le père Colombe ; comment analyser *La Terre* si l'on ne donne pas une importance capitale au lien viscéral des personnages avec la terre-mère, là où tout prend origine et là où tout retourne ? De même, *Germinal* établit toute une imagerie concentrée autour du Voreux, ce monstre qui engloutit tout, qui fait vivre les ouvriers mineurs mais qui est aussi la source de toute leur misère. Toutefois, les vingt parutions qui constituent le bloc des *Rougon-Macquart* retiennent leur unité d'une part par les démembrements de la fratrie éparpillés çà et là dans les romans, mais surtout par la conformité thématique qui singularise la trame d'ensemble de la fresque zolienne. Cette conformité thématique qui est sous-tendue par les principes directeurs que nous évoquions ci-haut réapparaît sous des formes différentes en intégrant le contexte du roman dans lequel elle est traitée. D'une manière générale, elle laisse transparaître un manteau

---

[616] Alain de Lattre, *Le réalisme selon Zola, archéologie d'une intelligence*. PUF., 1975, p. 61.

[617] Le critique renchérit sur la singularité du roman zolien qui ne fait plus du personnage la figure à part entière qui dirige toute la trame de l'œuvre : « Dès lors, si l'individu, chez Balzac, est ce qui fait le centre, il n'y a pas à s'étonner que l'unité de l'œuvre et sa continuité se fassent autour de lui et se fassent par lui. Un monde refermé sans doute. A proportion de la puissance et de la force des individualités ; à proportion que l'une ou l'autre se poursuit dans des ouvrages différents. C'est le personnage qui fait l'œuvre et c'est sa persistance ou sa continuité qui fait un même ensemble entre des œuvres différentes. Au contraire chez Zola : si le réel est dans ce qui se fait dessous et si le vrai n'est pas ce qui se voit, mais ce qui se pressent, c'est derrière que l'unité se marquera et que se fera la continuité. Non pas de personnage à personnage, mais dans ce qui les hante ; dans cette force obscure qui les soulève et qu'ils racontent sans en savoir le texte ; dans cette nuit qui est au bout et qui les porte dans leur nuit. Une dimension du dedans qui ne voit que quand on sait regarder autre chose. Autre chose que ce qui se voit. L'unité est au fond. » *Ibid*., p. 62.

de pessimisme sans commune mesure lorsqu'elle analyse la déchéance de toute une société vautrée dans le vice et en fait un élément fondamental et unificateur de la saga. De *La Fortune des Rougon* au *Docteur Pascal* en passant par *Nana* ou *La Curée*, c'est la même thématique qui enferme les personnages dans une prison où les règles tacites établies font tomber les masques et font apparaître la souveraineté de la passion, du vice comme attribut le mieux partagé chez toutes les couches sociales. Face à la tentation, à la force de l'appel des sens, il n'y a point de différence entre le comte Muffat et Lantier, ou entre Grandmorin et Buteau, entre Nana et la comtesse Sabine. Il n'y a que la bête humaine qui s'exprime en transgressant la barrière de la censure morale et sociale :

> Le comte Muffat n'est que le représentant d'une société qui se défait et qui pourrit ; d'une aristocratie qui ne subsiste plus que dans ses apparences ; d'une bourgeoisie qui se ruine parce qu'elle porte en soi le principe de sa destruction. Tous les personnages sont frappés d'un même destin, parce que ce destin ne les concerne pas en particulier mais touche leur condition, leur état dans une société qui les entraîne dans sa perte : la comtesse Sabine est la maîtresse du plus insignifiant des gazettiers [sic], comme son mari est l'amant de Nana, comme son père vautre sa déchéance dans le vice et dans les escaliers des prostituées ; comme la Faloise se ruine par défi, comme Georges se tue. Ce qui est important, c'est l'identité de procédure : les personnages ne sont que des protagonistes et des supports. Mais il y a dessous toujours la même histoire[618].

Comme le laisse entendre Alain de Lattre, la composition romanesque de Zola transcende la figure de ses personnages pour faire apparaître un référent thématique identique qui constitue le lien unificateur des différents protagonistes des récits. Dès lors, qu'il soit issu du peuple ou des milieux les plus élevés de la hiérarchie sociale, il n'empêche que ce sont les mêmes mécanismes compositionnels qui font mouvoir le personnage dans le récit. Ce qui n'empêche pas ces mêmes mécanismes de connaître un degré plus ou moins prononcé dans leur traitement selon que le sujet qui est mis en évidence est issu du peuple ou de la haute bourgeoisie. Néanmoins, force est de reconnaître que la marque de la bête humaine est l'attribut le mieux partagé dans les *Rougon-Macquart*. Alain de Lattre en donne l'illustration par le personnage de Nana qui focalise l'attention de tous les autres personnages non pas parce qu'elle est le personnage éponyme mais parce qu'elle symbolise cet attrait héréditaire de la manifestation de la bête humaine chez les autres et par-delà ceux-ci chez toutes les composantes de la société :

[618] *Ibid*., p 57.

> Et sous la même histoire, la même explication : une coïncidence inéluctable, en quelque point qu'on aille de la société, et dont Nana est le symbole, du faste et de sa destruction, comme du positif au négatif. Comme si les aspects les plus somptueux de la vie ne pouvaient pas ne pas être liés à ce qui en est le plus immonde et à ce qui le ruine. Nous sommes au point de jonction et Nana est cela, ce nœud et cette identité. Voilà pourquoi le roman porte son nom ; non point parce qu'elle en produit le personnage principal, mais parce que vide, futile, inconsistante, elle est cette coïncidence. Elle est la frénésie d'une société et la fascination de sa rupture ; l'étalement du luxe et le pourrissement de tout qui l'approche. L'un et l'autre à la fois, et l'un parce que l'autre. Dans l'économie du roman, les personnages se répartissent et se situent en fonction de leur distance à ce point de fusion[619].

C'est dans la même logique que nous concéderons à *Nana* un rôle pionnier dans les *Rougon-Macquart* en ce sens où il fédère tous les membres de la société autour d'un même centre d'intérêt, Nana, non en tant que personne faite de chair et de sang, mais en tant qu'entité qui focalise autant les pulsions de vie que les pulsions de mort. L'entité Nana fait réagir de la même manière Satin, une prostituée habituée du pavé de Paris, que le comte Muffat, issu de la haute bourgeoisie. Elle ne passe pas inaperçue aux yeux de l'Empereur lors de la soirée qui réunit toute la grande société de Paris. Nana porte en elle-même tout ce qui fascine et tout ce qui attire la société. Elle matérialise la tentation du désir. Elle représente à la fois l'attrait et le danger que suscite la recherche du plaisir des sens tant pour le pauvre que pour le riche, pour le plébéien que pour le bourgeois. En ce sens *Nana* renforce la poétique zolienne lorsque l'auteur entendait soumettre ses personnages au mécanisme de leurs passions et noter la manifestation de cette expérimentation dans leurs comportements.

D'un autre côté et dans une nouvelle approche de la néantisation de l'homme, du personnage plus exactement dans le mécanisme compositionnel de ses romans, Zola donne une force de représentation égale voire supérieure aux objets. On pense ici aux récurrentes allégories sur la machine[620]. Le magasin du "Bonheur des dames" est constamment décrit sous les traits d'un colosse, sans âme, sans pitié pour les petits commerces qui, jusque-là, survivaient tant bien que mal à ses alentours. De même, à l'intérieur du magasin, on a droit à une lutte de survie entre employés. Une lutte dénuée de toute humanité conditionnée par la loi interne du colosse commercial. C'est le magasin qui donne le rythme au récit et indique de fait les différentes péripéties en tenant les personnages sous son emprise. Autant dire que c'est

---

[619] *Ibid*., pp. 57-58.

[620] Voir à cet effet Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Librairie Générale Française, 2003, pp. 59-170. Voir aussi Michel Serres, *Feux et Signaux de brume. Zola*. éd. cit., pp. 207-217 et 282-295.

la première constante du récit, l'entité principale pour ne pas dire le personnage principal à côté de Denise Baudu et d'Octave Mouret. D'ailleurs, Michel Serres note la place importante du "Bonheur" dans l'histoire du récit :

> *Au Bonheur des Dames*, tout fonctionnait à la vapeur. Le magasin est un moteur, une machine, elle luit, elle chauffe, elle flambe : tout le monde la voit comme ça. Elle consomme, elle détruit : ses fournisseurs, ses concurrents, les bâtisses voisines. Elle consomme, absorbe et rejette : ses vendeuses et ses clientes. Elle transforme en or tous les matériaux qui passent dedans, le personnel et les dentelles[621].

Le magasin du "Bonheur" acquiert ainsi une dimension plus que significative dans la trame du récit. Il dépasse en outre les personnages en ce sens où ils n'ont de posture et de statut dans le récit que par rapport au "Bonheur". Octave est au premier plan parce qu'il en est patron. De simple employée du magasin, Denise en deviendra le centre d'intérêt parce qu'elle repousse obstinément les avances du patron. Le même mécanisme du récit qui construit les personnages autour du magasin d'Octave Mouret apparaît dans *Germinal* en faisant du Voreux le point de convergences de tous les personnages. A l'inverse du "Bonheur des Dames", dans *Germinal*, les personnages qui prennent le plus d'envergure dans le récit sont ceux qui veulent mettre fin à la stature du Voreux comme monstre qui engloutit tout. Etienne est le fer de lance de ce refus de la domination du monstre sur l'homme. Et l'on notera que son échec de la lutte face à la domination inhumaine du Voreux sur les ouvriers (le patronat ayant dans ce cas une position symbolique) le contraint à l'exil, à l'abandon et à une réinitialisation de la même chaîne de domination de la machine sur l'homme. Le constat d'échec qui ressort de sa dernière discussion avec la Maheude, résolue à retourner dans les profondeurs miséreuses du monstre malgré la mort de la moitié de sa famille, en est l'illustration la plus signifiante[622]. Cependant nous noterons avec Maarten Van Buuren

---

[621] *op. cit.*, p. 282.

[622] « Il n'y a pas de monstre sans victime. Les monstres des *Rougon-Macquart* existent dans la mesure où ils s'opposent à des victimes : le Voreux s'oppose aux mineurs, le Bonheur des Dames aux clientes et aux employés, la banque aux épargnants. On constate que les victimes sont des victimes collectives. Même les victimes individuelles : Florent (*Le Ventre*), Etienne Lantier (*Germinal*) et Gervaise Macquart (*L'Assommoir*) sont dans une certaine mesure les représentants d'un groupe. Florent représente les « maigres », Etienne les mineurs, Gervaise les ivrognes. Ce sont eux qui engagent la lutte avec le monstre, qui adoptent provisoirement le rôle du héros. Etienne mène l'insurrection des mineurs, Florent combat les Halles, Gervaise assaille l'alambic. Mais les héros zoliens ne convainquent pas. C'est à peine qu'ils méritent la qualification de « héros », car il est évident, dès le début du conflit, que Florent, Etienne et Gervaise n'ont aucune chance. Les héros eux-mêmes sont conscients de ne jamais pouvoir battre leur adversaire ; leurs actions sont des actes de désespoir plutôt que des révoltes véritables ». Maarten Van Buuren, « *Les Rougon-Macquart » d'Emile Zola. De la métaphore au mythe*. Librairie José Corti, 1986, p. 92.

l'omniprésence des « monstres-machines[623] » dans l'œuvre de Zola. Le critique analyse cette manifestation de la machine dans le roman zolien sous l'angle archétypal de la figure de la grande mère qui se matérialise sous deux formes :

> Selon Erich Neumann, les manifestations archétypales de la Grande Mère se résument en « *das grosse Runde* », la Grande Rondeur dont le vase est le symbole central. La rondeur doit être considérée comme un symbole cosmique : Neumann établit une équivalence entre la femme, le vase et le monde : femme = corps = vase = monde. Considéré sous ce jour, le rapport qui lie la Grande mère à l'homme est un rapport de contenant à contenu. […] Le rapport contenant contenu peut prendre une valeur positive ou négative. La manifestation positive : ce sont les qualités principales de la Bonne Mère, […]. Le côté négatif de la Grande Rondeur se manifeste par des actes de reprise, d'emprisonnement et de dévoration. Ce sont les qualités de la Mère Terrible telle qu'elle est représentée dans d'innombrables mythes d'origine très diverses. La Mère Terrible y apparaît comme un monstre chthonien dont l'apparence physique est dominée par la bouche. L'archétype de la Mère Terrible est particulièrement important pour comprendre la structure métaphorique des *Rougon-Macquart*. […] Le paradigme de la Mère Terrible s'associe à un grand nombre de comparés de nature à première vue diverse, mais qui, à y regarder de près, constituent tous des complexes industriels ou sociaux : la mine (*Germinal*), les Halles (*Le Ventre de Paris*), la banque (*L'Argent*), les chemins de fer et les locomotives (*La Bête humaine*), le gouvernement (*Son Excellence Eugène Rougon*), l'alambic (*L'Assommoir*)[624].

Nous intégrerons aussi la locomotive de Jacques Lantier dans cette logique de suprématie de la machine sur le sujet humain, de la détermination de l'individu par un objet

---

[623] Il note dans les *Rougon-Macquart* l'existence de « monstres chthonien » tels le Voreux et de « monstres-machines » les Halles, le Bonheur et de « machines-monstres » l'alambic, la locomotive. Pour les montres-machines » (les Halles, le Bonheur des Dames), l'auteur explique : « Le Voreux est la personnification la plus élaborée de la Mère Terrible, mais l'archétype revient dans plusieurs romans "urbains", *Le Ventre de Paris*, *Son Excellence Eugène Rougon*, *L'Assommoir*, *Pot-Bouille*, *Au Bonheur des Dames* et *La Bête humaine*. Le monstre urbain présente un trait caractéristique dont le Voreux est dépourvu : l'élément " machine". Les complexes industriels et sociaux du Second Empire sont personnifiés sous forme de monstres-machines, c'est-à-dire de monstres qui prennent l'apparence de gigantesques machines à vapeur ». *Ibid*., p. 84. Pour ce qui est des « machines-monstres » (l'alambic, les locomotives), Van Buuren précise : « La chaudière se situe au centre de la machine à vapeur. Sur le plan métaphorique, elle équivaut à un ventre ; la juxtaposition de ces deux termes dans la description des Halles confirme leur rapport étroit : "quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal". Le four est un autre équivalent de la chaudière/ventre. Ce n'est pas un hasard si la description d'*Au Bonheur des Dames* parle d'un enfournement de clientes. L'équivalence chaudière = ventre = four apparaît le plus nettement dans les descriptions de véritables machines à vapeur. L'exemple le plus célèbre est la machine à distiller (L'Assommoir) qui se compose presque entièrement d'une énorme chaudière : " Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir. Oui, on aurait dit la fressure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles. Une jolie source de poison, une opération qu'on aurait dû enterrer dans une cave, tant elle était effrontée et abominable", *Ibid*., p. 87.

[624] *Ibid*., pp. 79-80.

plus exactement. Nous avons fait ressortir le lien plus qu'affectif qui unissait le personnage de *La Bête humaine* à sa Lison, locomotive entretenue et choyée à la place des femmes. Nous noterons une véritable mutation anthropomorphique qui fait que la machine, le tas de ferraille, est totalement représentée sous les traits d'un être humain, sexué, puisque les attributs d'une femme lui sont conférés :

> La locomotive apparaît donc d'une part comme une femme dominée par Jacques, son maître, d'autre part comme une jument, montée par son cavalier. Les équivalences locomotive : conducteur = femme : maître = jument : cavalier sont lourdes de sens. Les métaphores rattachent le couple Jacques-Lison au thème central du roman : le conflit entre les instincts (passions érotiques et meurtrières) et le moi conscient. Le rapport entre la locomotive et son conducteur fonctionne comme une mise en abîme de ce conflit. Nous avons vu que Freud compare les pulsions incontrôlées du ça à un cheval que le moi-cavalier essaie de tenir en main. On comprend le sens profond que prend, dans cette perspective, l'histoire du conducteur / cavalier / maître qui tâche de dominer sa locomotive / jument / femme, mais qui, dans la scène finale, est « désarçonné » par sa monture[625].

La logique qui voudrait que Jacques domine sa monture est rompue à mesure que le récit de *La Bête humaine* établit une relation entre le mécanicien et une vraie femme, Séverine. La maîtrise de Jacques de sa Lison apparaît comme une représentation en trompe-l'œil dans la mesure où le premier ne peut avoir un équilibre psychique que dès lors où il entre en osmose avec sa machine ; autrement dit que cette dernière se laisse monter sans résistance aucune. La stabilité psychique du personnage est donc soumise à la « bonne santé » de sa locomotive. Tant que le couple Jacques-Lison est en osmose, Séverine est hors de danger des pulsions criminelles de son amant. La sécurité de la jeune-femme est mise en péril une fois que la Lison est détruite à la suite de l'accident causée par Flore (une autre femme) et qu'elle est remplacée par une autre locomotive que Jacques peinera à apprivoiser.

Une fois de plus Zola fait de ses personnages des entités qui sont dépassées par une puissance qu'ils ne maîtrisent pas, une force motrice qui les dépasse. Leur tempérament est dépendant de facteurs antérieurs à leur naissance dont ils ne comprennent ni les causes ni la manifestation. Si l'hérédité en est l'élément le plus visible, Zola laisse aussi deviner la présence d'une cassure, d'une fêlure afin d'expliquer le comportement de son personnage. Même si Zola n'avait pas clairement eu vent des avancées de la psychanalyse pour expliquer les mécanismes complexes de la conscience humaine, il le fera avec ses propres mots et avec

[625] *Ibid*., p. 91.

les approximations que ses recherches lui ont permis, à l'époque, d'obtenir. La psychanalyse fournira un peu plus tard les terminologies propres à ces manifestations complexes du sujet humain que Zola esquissait partiellement dans ses romans :

> En 1923, G. Groddeck introduit le terme dans son *Livre du Ça* : « Je soutiens que l'homme est animé par l'inconnu, une force merveilleuse qui dirige à la fois ce qu'il fait et ce qui lui advient. La proposition "je vis" n'est que conditionnement correcte, elle n'exprime qu'une part étroite et superficielle du principe fondamental : "L'homme est vécu par le ça" ». Freud (dans Le Moi et le Ça) étudie à son tour le rôle de cette force inconnue en se référant à Nietzsche qui avait décrit, avant Groddeck, le même phénomène comme « ce qu'il y a de non-personnel et, pour ainsi dire, de nécessaire par nature dans notre être ». Ce qui est important, c'est que Freud jette une lumière nouvelle sur la question en définissant le ça par opposition au moi. Tandis que le moi représente le côté conscient et « pondéré » de notre psyché, le ça constitue l'ensemble des pulsions dont le contenu et l'expression restent inconscients. Pour mieux faire comprendre le rapport entre ces deux agents, Freud compare le moi « au cavalier qui doit tenir en bride la force supérieure de son cheval (= le ça) ». Plus tard, Freud accordera également une place importante aux composantes physiques et biologiques. On peut donc dire, avec Laplanche et Pontalis, que le ça se compose aussi bien de facteurs biologiques, innés, que de facteurs psychiques, acquis : « Le ça constitue le pôle pulsionnel de la personnalité ; ses contenus, expression psychique des pulsions, sont inconscients, pour une part héréditaires et innés, pour l'autre refoulés et acquis[626] ».

A lire les romans de Zola, on comprend largement qu'il a traité cette dualité motrice et très complexe qui régit le comportement du sujet humain. Il a en effet deviné la présence d'une autre entité qui commande l'homme sans que ce dernier puisse la contrôler[627]. Seulement dans le contexte zolien, cette entité se manifeste par l'expression de la bête humaine. Par conséquent, on remarquera la métaphore de l'animal qui revient sans cesse côtoyer les descriptions qui évoquent la dualité comportementale du personnage zolien. On notera, en guise d'illustration, le questionnement de Jacques Lantier lorsqu'il se surprend à galoper dans les champs en essayant de fuir son double bestial qui lui commandait de tuer Flore. Cette métaphore filée de la bête humaine marquera de toute son empreinte toute la série

[626] *Ibid*., p. 54.

[627] « Un jour, la physiologie nous expliquera sans doute le mécanisme de la pensée et des passions ; nous saurons comment fonctionne la machine individuelle de l'homme, comment il pense, comment il aime, comment il va de la raison à la passion et à la folie ; mais ces phénomènes, ces faits du mécanisme des organes agissant sous l'influence du milieu intérieur, ne se produisent pas au-dehors isolément et dans le vide ». « Le Roman expérimental in *Emile Zola. Œuvres Complètes*, *Nana*, *Tome 9*, *op cit*., p. 332.

des *Rougon-Macquart* et sera le plus souvent associée à l'évocation des pulsions sexuelles et/ou criminelles des personnages.

> « La bête humaine » s'identifie en majeure partie aux pulsions sexuelles. Parfois Zola réduit, par une synecdoque significative, le comparé aux seules parties génitales qui prennent alors les traits d'une bête mauvaise, corruptrice. Voici la description de Nana nue : "Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde". […] Que ce soit dans un sens restreint, référant aux seules parties génitales, ou dans un sens large, quand elle s'applique au domaine étendu des tares héréditaires chez les personnes criminelles, la métaphore de la bête humaine connote toujours une valeur négative. Elle exprime une combinaison de passions érotico-meurtrières qui est sans exception associée au mal et à la mort[628].

Chez Zola, la manifestation du « ça » freudien porte les marques de la bête humaine qui ne se matérialise cependant que dans les cas où les pulsions de vie ou les pulsions de mort des personnages sont évoquées sinon corrélées dans le récit. L'auteur des *Rougon-Macquart* est du reste fasciné par cette conception qui rapproche l'humanité de l'animalité. Une conception quelque peu « régressionniste » qui va à contre-courant de l'évolutionnisme darwinien. D'autre part, si ce n'est le personnage qui est assimilé à une bête, c'est la foule qui est représentée sous les caractéristiques d'un troupeau traîné en pâture, soit par quelque puissance sociale supérieure, soit par l'auteur tout simplement :

> La métaphore du troupeau ne se trouve pas uniquement dans *Germinal*. Elle revient dans d'autres romans dans des situations analogues. Dans la bouche d'Eugène Rougon, le troupeau réfère au peuple sur lequel le ministre espère exercer un pouvoir absolu : « son ancien désir de mener les hommes à coups de fouet, comme un troupeau ». Dans *L'Assommoir* le troupeau représente les ouvriers : « Ah ! la triste musique, qui semblait accompagner le piétinement du troupeau, les bêtes de somme se traînant, éreintés » et dans *Au Bonheur des Dames* ce sont les employés, s'acheminant vers leur repas : « le troupeau s'y hâtait, sans un rire, sans une parole, au milieu d'un bruit croissant de vaisselle ». Les petits actionnaires de *L'Argent* sont un troupeau pour les grands banquiers, particulièrement pour Saccard : « le mépris de leur intelligence d'hommes d'affaires pour la noire ignorance du troupeau, prêt à croire tous les contes », « Quelle puissante action Saccard avait-il donc eue

[628] Maarten Van Buuren, *op. cit.*, pp. 102-103.

> sur le troupeau, pour le discipliner sous un tel joug de crédulité ? ». Enfin, dans *La Débâcle*, l'armée en débandade est continuellement comparée à un « troupeau expiatoire qu'on envoyait au sacrifice, pour tenter de fléchir la colère du destin », « Le troupeau ne cessait pas, des hommes se bousculaient, se marchaient sur les talons (…). La voix rude de leur gardien les poussait comme à coup de fouet[629] ».

Et comme tout troupeau digne de ce nom, la foule qui est sujette à une réaction spontanée est sous-tendue par des réflexes primaires, le plus souvent incontrôlés. Dans le cas de *Germinal* lorsque les grévistes (les femmes surtout) tuent Maigrat, elles sont dans une hystérie collective en le traquant et en le poursuivant. Ce dernier, en essayant de les fuir, tombe mortellement du toit. Comme pour racheter les humiliations qu'elles ont subies de ce commerçant sans scrupule, chez qui elles voient aussi une manifestation de la domination du patronat sur les ouvriers[630], elles tranchent son membre viril, une pure folie faite sur un cadavre :

> Des huées, presque aussitôt, éclatèrent.
>
> – Regardez ! regardez !.. le matou est là-haut ! au chat ! au chat ! au chat !
>
> La bande venait d'apercevoir Maigrat, sur la toiture du hangar. Dans sa fièvre, malgré sa lourdeur, il avait monté au treillage avec agilité, sans se soucier des bois qui cassaient ; et, maintenant, il s'aplatissait le long des tuiles, il s'efforçait d'atteindre la fenêtre. Mais la pente se trouvait très raide, il était gêné par son ventre, ses ongles s'arrachaient. […]
>
> – Au chat ! au chat !... Faut le démolir !
>
> Et, brusquement, ses deux mains lâchèrent à la fois, il roula comme une boule, sursauta à la gouttière, tomba en travers du mur mitoyen, si malheureusement, qu'il rebondit du côté de la route, où il s'ouvrit le crâne, à l'angle d'une borne. La cervelle avait jailli. Il était mort. […]
>
> Tout de suite, les huées recommencèrent. C'étaient les femmes qui se précipitaient, prises de l'ivresse du sang.

---

[629] *Ibid*., p. 39.

[630] « Pourtant, ce n'était pas Rasseneur, c'était Etienne qui enfonçait à coups de hache le magasin de Maigrat. Et il appelait toujours les camarades : est-ce que les marchandises là-dedans, n'appartenaient pas aux charbonniers ? est-ce qu'ils n'avaient pas le droit de reprendre leur bien à ce voleur qui les exploitait depuis si longtemps, qui les affamait sur un mot de la Compagnie ? Peu à peu, tous lâchaient l'hôtel du directeur, accouraient au pillage de la boutique voisine. Le cri : du pain ! du pain ! du pain ! grondait de nouveau. On en trouverait, du pain, derrière cette porte. Une rage de faim les soulevait, comme si, brusquement, ils ne pouvaient attendre davantage, sans expirer sur cette route. De telles poussées se ruaient dans la porte, qu'Etienne craignait de blesser quelqu'un, à chaque volée de la hache. » *Germinal*, chap. VI.

– Il y a donc un bon Dieu ! Ah ! cochon, c'est fini !

Elles entouraient le cadavre encore chaud, elles l'insultaient avec des rires, traitant de sale gueule sa tête fracassée, hurlant à la face de la mort la longue rancune de leur vie sans pain. […]

Mais les femmes avaient à tirer de lui d'autres vengeances. Elles tournaient en le flairant, pareilles à des louves. Toutes cherchaient un outrage, une sauvagerie qui les soulageât.

On entendit la voix aigre de la Brûlé.

– Faut le couper comme un matou !

Oui, oui ! au chat ! au chat !... Il en a trop fait le salaud !

Déjà, la Mouquette le déculottait, tirait le pantalon, tandis que la Levaque soulevait la jambe. Et la Brûlé, de ses mains sèches de vieille, écarta les cuisses nues, empoigna cette virilité morte. Elle tenait tout, arrachant, dans un effort qui tendait sa maigre échine et faisait craquer ses gras bras. Les peaux molles résistaient, elle dut s'y reprendre, elle finit par emporter le lambeau, un paquet de chair velue et sanglante, qu'elle agita, avec un rire de triomphe :

– Je l'ai ! je l'ai !

Des voix aiguës saluèrent d'imprécations l'abominable trophée[631].

La description qui évoque la mutilation de Maigrat a les allures d'un rite effectué par les membres d'une tribu primitive afin de conjurer le mauvais sort qui s'abat sur la communauté. Maigrat est émasculé comme pour opérer un transfert de cette virilité, de cette force qui fait l'homme, et la donner aux mineurs grévistes qui commencent à flancher sous le poids de la faim et de l'insuccès d'une lutte perdue d'avance. La foule agit par folie collective, par une envie inconsciente d'avilir, jusque dans la mort, ce commerçant. Elle voit chez Maigrat la main prolongée de la tyrannie patronale. Cette description poussée à l'extrême de la violence ouvrière ainsi que les causes qui sont à l'origine de la mise à mort de Maigrat est savamment orchestrée dans le récit par le romanesque noir. Le récit donne l'impression d'exagérer la réaction et les sentiments des personnages qui, sous le poids de la faim, ont une posture de bêtes qui traquent une proie.

[631] *Ibid*., Chap. VI.

Le naturalisme zolien a ainsi les marques d'une poétique qui remet en question l'évolution psychique de la race humaine en en faisant une espèce qui est sous la domination de ses pulsions premières ; lesquelles pulsions renvoient l'humain à son statut premier, celui d'animal. Par cette démarche compositionnelle dans ses romans, Zola est en pleine immersion dans sa poétique naturaliste du roman. La rétrogradation de l'homme apparaît par conséquent dans un vocabulaire approprié, reproché par les critiques, lorsqu'il s'agit de l'évocation des passions, d'un vocabulaire pornographique ; et lorsqu'il parle des comportements humains simplement, d'un vocabulaire ordurier, prompt à évoquer la boue ainsi que le remarque fort à propos de Lattre :

> La boue et les ordures font allusion aux fonctions naturelles de l'homme, à la vie instinctive, à la bête humaine. L'homme est fait d'une fange à laquelle il essaie en vain d'imposer silence. Selon l'une des thèses sous-jacentes au naturalisme le fond de l'homme n'est qu'une « boue humaine » et la civilisation cache à peine, sous un vernis superficiel, ce fond répugnant : « Puisque la même boue humaine reste dessous, toute la civilisation se réduit-elle à cette supériorité de sentir bon et de bien vivre ? »
>
> Les bourgeois préfèrent passer sous silence ce côté vil. Rien ne les effraie autant que les ragots, les scandales, qui les « traînent dans la boue », les « éclaboussent », jettent des « taches » sur leur moralité. Félicité Rougon commet des crimes pour « épurer la légende » de sa famille. Elle se rend complice de la mort de l'oncle Macquart pour éviter que celui-ci continue de « salir » le blason familial. Pour les mêmes raisons elle détruit les travaux de Pascal. La parole écrite ou parlée possède ce pouvoir effrayant d'arracher les apparences sociales et de révéler les dessous honteux. C'est de ce moyen que les bonnes de *Pot-Bouille* se servent pour se venger de leurs maîtres. Les injures qu'elles échangent dans la cour intérieure exposent les « ordures cachées des familles, remuées là par la rancune de la domesticité. C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes[632] ».

Nous nous accordons au critique pour reconnaître aux *Rougon-Macquart* cette présence significative, obsédante surtout, du lexique de la salissure qui ressort dans la description ou la présentation de certains personnages, quelquefois bourgeois. Sous le plus respectable paletot ou sous la plus resplendissante robe, Zola déniche quelque vilénie, quelque souillure qui vienne nuancer la figure de la personnalité que le récit met en lumière. Outre *Pot-Bouille* qui est, dans la saga, le roman par excellence qui s'attaque aux apparences et va au fond de la personnalité de ces « gens comme il faut », d'autres personnages sont mis de

[632] Maarten Van Buuren, *op. cit.*, pp. 238-239.

manière disparate dans les romans afin de faire ressortir les travers du sujet humain surtout lorsqu'il s'ingénie à les cacher sous divers manteau. Dans *La Terre*, les Charles qui sont des bourgeois de la Beauce et qui gonflent d'honorabilité au milieu des paysans n'en entretiennent pas moins une maison close à Chartres. Dès lors, l'auteur ne manque pas une occasion de les mettre sous les lumières de la moquerie comme dans cette séquence, au chapitre VII du roman, où M. Charles surprend sa bonne avec un autre homme :

> – Croyez-vous ça ! avez-vous jamais vu une abomination pareille !... J'étais à nettoyer mon rosier, je monte sur le dernier échelon, je me penche de l'autre côté, machinalement, et qu'est-ce que j'aperçois ?... Honorine, oui ! ma bonne Honorine, avec un homme, l'un sur l'autre, les jambes à l'air, en train de faire leurs saletés… Ah ! les cochons, les cochons ! au pied de mon mur !
>
> Il suffoquait, il se mit à marcher avec des gestes nobles de malédiction. […]
>
> Justement, à cette minute, comme il jetait un regard par la fenêtre, il aperçut l'enfant, cédant à une curiosité, le pied sur le premier échelon. Il se précipita, il lui cria d'une voix étranglée d'angoisse, comme s'il l'avait vue au bord du gouffre.
>
> – Elodie ! Elodie ! descends, éloigne-toi, pour l'amour de Dieu !
>
> Ses jambes se cassaient, il se laissa tomber dans un fauteuil, en continuant à se lamenter sur le dévergondage des bonnes. Est-ce qu'il n'en avait pas surpris une, au fond du poulailler, montrant à la petite comment les poules avaient le derrière fait ! C'était déjà assez de tracas, dehors, d'avoir à lui épargner les grossièretés des paysans et le cynisme des animaux : il perdait courage, s'il devait trouver, dans sa maison, un foyer constant d'immoralité[633].

La posture de M. Charles est des plus cocasses. Il entretient une maison de débauche à Chartres et se targue au même moment d'être heurté par le vocabulaire très grossier de la paysannerie. Même la copulation des animaux semble lui répugner. Ce qui ne l'empêche pas d'être nostalgique des années fastes de sa maison close[634]. Pour M. Charles, tant que l'immoralité se manifeste en dehors du cadre familial, il n'y a pas à s'inquiéter. Dès lors, les Charles utilisent tous les subterfuges pour cacher à leur petite-fille Elodie que sa mère,

[633] *La Terre*, deuxième partie, chap. VII.

[634] « Il s'attendrissait, ses yeux se mouillaient vagues, fixés là-bas, dans le passé. Et c'était vrai, sa femme avait souvent la nostalgie de la petite maison de la rue aux Juifs, du fond de sa retraite bourgeoise, si douillette, si cossue, pleine de fleurs, d'oiseaux et de soleil. […] Une défaillance mélancolique la prenait au souvenir de certains coins intimes, au parfum persistant des eaux de toilette, à cette odeur spéciale de la maison entière, qu'elle avait gardée dans la peau comme un regret. Aussi, attendait-elle les époques de gros travail, et elle partait rajeunie, joyeuse, après avoir reçu de sa petite-fille deux gros baisers, qu'elle promettait de transmettre à la mère, dès le soir, dans la confiserie ». *Ibid*.

Estelle, est restée à Chartres pour entretenir la survie du commerce de la maison close. Les Charles ont fait savoir à leur petite-fille que sa mère était éloignée de la maison parce qu'elle administrait la confiserie familiale à Chartres. La posture des Charles est d'autant plus sujette à la moquerie que les paysans de Rognes mêlent à la secrète admiration de leur vie de bourgeois la répugnance que leur inspire la source de leur richesse comme lorsque le père Fouan, en compagnie de Buteau et de Jésus-Christ, rencontre les Charles, qui viennent de perdre leur fille Estelle, accompagnée de la petite Elodie :

> Ils se turent, car Mme Charles et Elodie se rapprochaient avec Buteau. A présent, tous trois parlaient de la défunte, la jeune fille disait combien elle était restée triste, de n'avoir pu embrasser sa pauvre maman. Elle ajouta de son air simple :
>
> – Mais il paraît que le malheur a été si brusque, et qu'on travaillait si fort, à la confiserie…
>
> – Oui, pour des baptêmes, se hâta de dire Mme Charles, en clignant les yeux, tournée vers les autres.
>
> D'ailleurs, pas un n'avait souri, tous compatissaient, d'un branle du menton. Et la petite, dont le regard s'était abaissé sur une bague qu'elle portait, la baisa, pleurante.
>
> – Voilà tout ce qu'on m'a donné d'elle… Grand-mère la lui a prise au doigt, pour la mettre au mien… Elle la portait depuis vingt ans, moi je la garderai toute ma vie.
>
> C'était une vieille alliance d'or, un de ces bijoux de grosse joaillerie commune, si usée, que les guillochures en avaient presque disparu. On sentait que la main où elle s'était élimée ainsi, ne reculait devant aucune besogne, toujours active, dans les vases à laver, dans les lits à refaire, frottant, essuyant, torchonnant, se fourrant partout. Et elle racontait tant de choses, cette bague, elle avait laissé de son or au fond de tant d'affaires, que les hommes la regardaient fixement, les narines élargies, sans un mot.
>
> – Quand tu l'auras usée autant que ta mère, dit M. Charles, étranglée d'une soudaine émotion, tu pourras te reposer… Si elle parlait, elle t'apprendrait comment on gagne de l'argent, par le bon ordre et le travail[635].

La vieille alliance de la défunte Estelle aiguise une curiosité déplacée de la part des Fouan, d'autant plus que c'est l'héritage qu'une mère besogneuse a laissé à sa fille. On se rend compte que tout est moquerie voire traité sous l'angle de l'ironie dans cette séquence. Et naturellement, on constatera qu'Elodie prendra, à la suite de sa défunte mère, la direction de

[635] *La Terre*., quatrième partie, chap. IV.

la maison close et continuera à perpétuer le legs familial. Il n'est donc pas surprenant que l'auteur situe la retraite des Charles, ces prétendus bourgeois de la ville qui se sont retirés en campagne par besoin de tranquillité et de bonne morale, dans cette Beauce où, à l'intérieur des familles paysannes, se mènent des intrigues plus dramatiques les unes que les autres pour l'acquisition de la plus petite parcelle de terre. Le parricide du père Fouan par les Buteau en est une parfaite illustration.

Dans le contexte de l'attitude dissonante de l'auteur vis-à-vis du romanesque, il revient néanmoins à la catégorie d'agencer les situations dramatiques mises en récit. Le romanesque noir acquiert cette capacité de faire ressortir la force des émotions nées de situations sombres et des intentions maléfiques des personnages. De là naissent des scènes qui reproduisent l'ambition naturaliste d'imprimer la réalité dans le récit, vocation naturaliste par excellence qui a certes des limites, d'où le recours au romanesque. Lequel recours a par conséquent une portée significative mais aussi une part symbolique dans l'architecture d'ensemble du cycle de l'histoire naturelle et sociale des Rougon et des Macquart.

Chapitre II : Limites, symbolisme et portée de la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart*

Dans la configuration théorique du naturalisme zolien, la démarcation des vieilles chimères du courant romantique et de quelques reliques du siècle classique ne fait pas l'ombre d'un doute de la part d'un Zola qui aura largement donné le fond de sa pensée sur ces deux époques de la littérature française[636] qu'il jugera comme révolues face à la « soif de science » que réclame le XIXe, soumis à la révolution industrielle qui émerge avec son corollaire de mutations :

> A vrai dire, je veux voir dans le bel éclectisme du public un jugement très sain porté sur les deux formes dramatiques. La formule classique est d'une fausseté ridicule, cela n'a plus besoin d'être démontré. Mais la formule romantique est tout aussi fausse ; elle a simplement substitué une rhétorique à une rhétorique, elle a créé un jargon et des procédés plus intolérables encore. Ajoutez que les deux formules sont à peu près aussi vieilles et démodées l'une que l'autre. Alors, il est de toute justice de tenir la balance égale entre elles. Soyez classiques, soyez romantiques, vous n'en faites pas moins de l'art mort, et l'on ne vous demande que d'avoir du talent pour vous applaudir, quelle que soit votre étiquette. Les seules pièces qui réveilleraient, dans une salle, la passion des querelles littéraires, ce seraient les pièces conçues d'après une nouvelle et troisième formule, la formule naturaliste. C'est là ma croyance entêtée[637].

Nous sommes en 1881 et Zola, dans cette rubrique critique intitulée « *Le Naturalisme au Théâtre* », appliquait la formule naturaliste au théâtre après l'avoir expérimentée dans le roman. Il décrète la mort des influences classique et romantique sur la scène. Seulement, dans la pratique, il est difficile pour l'auteur de *La Fortune des Rougon* de se départir totalement de ces fortes influences avec lesquelles il a grandi ; influences qu'il a vécues, et ce, même dans son domaine de prédilection qui est le roman. Nous nous emploierons, dans ce chapitre, à faire apparaître la limite, les significations et la portée de la catégorie du romanesque dans le roman zolien, essentiellement dans le bloc des *Rougon-Macquart*, en nous intéressant particulièrement aux positions critiques de Zola surtout lorsqu'il se démarque clairement de ces mêmes influences. Seulement, et comme nous l'avons remarqué dans notre analyse de la

[636] Cf. à cet effet : *Emile Zola, Œuvres Complètes, Nana (1880), tome 9,* Nouveau Monde Editions, 2004. (Publiées sous la direction de Henri Mitterand). *Emile Zola, Œuvres Complètes, tome10 : La critique naturaliste (1881),* Nouveau Monde Editions, 2004. (Publiées sous la direction de Henri Mitterand).
[637] *Emile Zola, Œuvres Complètes, tome 10, op. cit.*, p. 105.

place et du rôle du romanesque dans la poétique naturaliste, nous confirmerons que Zola commettra quelques entorses, conscientes ou inconscientes, à ses principes premiers.

III.II.1. Les limites de la catégorie du romanesque

S'il est vrai que le romanesque est une catégorie qui peut exercer sa puissance et toute la force de son expression en-dehors du cadre du roman, il est aussi important de préciser que son expression est plus ou moins réduite, contrôlée voire limitée quand elle est insérée dans l'univers fictif du roman surtout lorsque celui-ci se proclame le régulateur, parfois à l'extrême, des marques de la catégorie. Aborder les limites du romanesque dans le roman zolien, c'est sans aucun doute confronter les postures critiques de l'auteur à la matérialisation scripturaire de son ambition dans son œuvre ; autrement dit dresser un parallèle comparatif entre intention et acte. Ce que nous avons essayé de démontrer jusqu'ici. Toutefois, il s'agit d'aller plus en détail dans cette démarche en ne manquant pas d'évoquer l'anticonformisme idéologique de Zola, premier aspect qui limite chez lui le romanesque ; et ensuite de faire ressortir ces influences, que nous qualifierons de pré-naturalistes, qui l'ont conforté dans sa démarche antiromanesque.

III.II.1.1. L'anticonformisme idéologique de Zola

En 1866, Zola aiguisait déjà ses armes dans la critique littéraire en donnant « Deux définitions du roman[638] », une manière pour lui de jeter les bases d'une formule naturaliste qui en était à ses prémices :

> Il faut le dire, tel est, à peu de chose près, l'éternel programme suivi par les romanciers grecs. Ils ont conté à satiété des histoires banales et invraisemblables, ils ont tiré quelques pantins ridicules de leur imagination et les ont promenés dans une nature fausse. Et une fois qu'une fable typique a été créée, ils n'ont même plus cherché à inventer, ils se sont copiés les uns des autres. Je puis cependant conclure en répétant que les Grecs étaient poètes d'instinct, et qu'ils se trouvaient poussés vers l'épopée par leur nature et par les influences de leur

[638] Cf. *Emile Zola, Œuvres Complètes, Le feuilletoniste, tome 2, (1866-1867)*, Nouveau Monde Editions, 2002, pp. 503-515. (Publiée sous la direction de Henri Mitterand.

> milieu ; leur génie était mort, lorsqu'ils tombèrent jusqu'à écrire des contes et ce furent encore des poèmes qu'ils écrivirent, mais des poèmes vulgaires et amoindris[639].

Le jeune critique s'attaque aux fondements du roman grec qui n'est selon lui qu'une imitation renouvelée d'un auteur à l'autre d' « histoires banales et invraisemblables » ; ce qui au fil des répétitions a abouti à la mort du génie grec, résolu à faire des contes fortement imprégnés de leur allure marquée vers la poésie. Plus loin, Zola fait l'historique de la littérature latine vue sous l'angle du roman, il ne manque pas de souligner :

> Si, maintenant, j'interroge la littérature latine, je ne trouve guère chez les Romains que deux romanciers, Apulée et Pétrone. Ce dernier fut un véritable romancier, un observateur clairvoyant, un peintre fin et spirituel. Il nous a donné, dans le *Satiricon*, un tableau de la société romaine sous Claude et sous Néron. L'affabulation se ressent encore des contes grecs ; c'est toujours le récit d'un voyage accompli par le héros et amenant les diverses situations. Mais ici ce voyage est un simple prétexte pour faire défiler sous nos yeux les scènes que l'écrivain a observées. Le héros, Encolpe, est un intrigant, un chevalier d'industrie qui fuit devant ses créanciers et qui, en contant ses diverses aventures, étale les hontes et les misères des mœurs de son temps. Voilà enfin des personnages réels, toute une collection d'individus vivants. Sans doute, c'est là une satire, mais une satire vécue, pour ainsi dire ; on sent que le romancier connaît les gens dont il parle, et qu'il a vécu les scènes qu'il décrit[640].

Le parallèle historique dressé par Zola entre le roman grec et le roman latin fait ressortir des points de convergence. Il donne ensuite une idée de sa propre conception du roman ; le roman à venir, projet qui murira plus tard dans les *Rougon-Macquart*. On sent d'ores et déjà que la source d'inspiration de l'auteur du roman doit provenir de son expérience du fait vécu. De ces mères nourricières pour la littérature française que constituent les littératures grecque et latine, Zola en arrive à la conclusion suivante :

> Pour achever le tableau rapide et incomplet dont je viens seulement d'indiquer les grandes lignes, il faudrait maintenant joindre, anneau par anneau, les deux bouts de la chaîne qui va des romans grecs, de *L'Histoire d'Apollonius de Tyr* par exemple, aux romans français du dix-septième siècle. Toute cette période est occupée par les romans de chevalerie dont le cadre ressemble singulièrement à celui des contes grecs ; ce sont les mêmes aventures placées dans une autre civilisation. Même invraisemblance, mêmes amours puériles

[639] *Ibid*., p. 507.
[640] *Ibid*., pp. 507-508.

> promenées au milieu de mille obstacles, même pauvreté d'invention. Au dix-septième siècle, les romanciers en étaient encore à l'imitation des Amours de *Théagène* et *Chariclée*[641].

Zola remarque que la forme et les inspirations du roman n'ont guère évolué de l'Antiquité gréco-latine au Classicisme français. A part le *Satiricon* qu'il juge, réaliste car il s'agit d'une œuvre d'analyse qui a donné un compte rendu exact des mœurs de l'époque, un roman des « Temps Modernes » comme il le laisse entendre, il ne voit cette première existence du roman que comme :

> […] un mensonge agréable, un tissu d'aventures merveilleuses, le récit d'un amour contrarié et finalement récompensé. Il a pour but de récréer le lecteur, en l'étonnant, en le transportant dans un monde de fantaisie, qui ne ressemble en rien à la terre, et en lui faisant lier connaissance avec des personnages qui ne ressemblent en rien aux hommes[642].

Cette définition quelque peu simpliste du roman des premiers âges réduit le genre à un simple outil distractif, pur dérivé d'une imagination répétitive et surtout mimétique puisque inspirée des premières civilisations littéraires de l'Antiquité. Afin de rompre ce cycle où les imaginations des auteurs s'abreuvent à la même source, le jeune Zola dresse le portrait-robot du romancier moderne, celui en devenir :

> Il est, avant tout, un savant, un savant de l'ordre moral. J'aime à me le représenter comme l'anatomiste de l'âme et de la chair. Il dissèque l'homme, étudie le jeu des passions, interroge chaque fibre, fait l'analyse de l'organisme entier. Comme le chirurgien, il n'a ni honte, ni répugnance, lorsqu'il fouille les plaies humaines. Il n'a souci que de vérité, et étale devant nous le cadavre de notre cœur. Les sciences modernes lui ont donné pour instrument l'analyse et la méthode expérimentale. Il procède comme nos chimistes et nos mathématiciens ; il décompose les actions, en détermine les causes, en explique les résultats ; il opère selon les équations fixes, ramenant les faits à l'étude de l'influence des milieux sur les individualités. Le nom qui lui convient est celui de docteur ès sciences morales[643].

Quand Zola catégorise le roman de l'antiquité jusqu'au siècle classique dans le registre du mensonge, il rend nulle toute une production littéraire qui a correspondu aux attaques les plus pointues à l'encontre du genre. Par la même occasion, il attaque la catégorie du romanesque, reconnaissant en celle-ci tous les manquements liés au rôle que devait remplir le roman face aux autres genres littéraires. Historiquement, les affects négatifs liés à la catégorie ont été plus

[641] *Ibid*., p. 508.
[642] *Ibid*., pp. 508-509.
[643] *Ibid*., p. 510.

visibles quand le roman était un genre mineur, venant après le théâtre ou la poésie. Toutefois, ce ne sont pas ces influences du Moyen Âge littéraire ou de l'époque classique qui annulent la pratique du romanesque dans le roman naturaliste. Le romanesque tel que rejeté par Zola trouve son expression dans le préromantisme rousseauiste mais surtout dans le romantisme des auteurs de la première moitié du XIXe siècle. Il est notable surtout par cette démarche des romanciers à perpétuer leurs influences romantiques[644] dans l'univers fictif du roman. Dès lors, tout ce qui a trait à une quelconque réplique du romantisme poétique dans la prose romanesque est jugé comme exemplification du romanesque dans le roman. Et c'est par cette approche qu'il faut comprendre l'anticonformisme romantique de Zola, son rejet de la catégorie du romanesque qui, dès lors, est limité dans le roman naturaliste.

Le romancier moderne, naturaliste, docteur ès sciences morales, grade que lui confère Zola, boira à la source de la démarche scientifique, s'en imprégnera fortement et relatera de la manière la plus objective possible le schéma complexe qui traduit le comportement de l'homme soumis à l'influence de son milieu physique, quand la nature et les dures conditions de vie lui rappellent son statut de mortel, d'animal social qui vit dans un système qui pratique la domination des faibles par les forts, des pauvres par les riches, des maigres par les gras, etc. Les bouleversements socio-économiques commandent un changement radical de toute la société. En conséquence, ces mêmes changements doivent affecter les auteurs. Zola analyse le changement d'attitude du romancier moderne sous l'angle de la sociologie qui lui dicte dorénavant de prendre conscience des mutations sociales, économiques et politiques de l'ère moderne. Ces changements vont inévitablement inspirer une révolution épistémique, un bouleversement qui va se ressentir dans l'art, dans la manière de composer des artistes et des auteurs :

> Prenez un de ces passants qui se hâtent sur les trottoirs. La vie n'est plus en commun, la foule ne forme plus une seule et même famille, et il se presse pour regagner sa véritable patrie, sa demeure où il retrouva sa femme et ses enfants. Cet homme est comme écrasé sous le poids des luttes et des misères de l'humanité ; le fardeau de souffrances et de désespoir

[644] Ainsi que le remarque Henri M. Peyre : « Mais ce que les écrivains depuis un siècle ont pu dire pour ou contre leurs prédécesseurs romantiques compte moins à nos yeux que les traits de leur sensibilité et de leur tempérament auxquels se reconnaît le romantisme : révolte littéraire, morale et métaphysique ; solitude et désespérance ; démesure, passion pour le grand et l'énorme ; besoin d'embrasser dans leur impérialisme farouche la nature, la terre ; enfin, panthéisme implicite ou instinctif. Dans la génération qui était venue au monde vers 1840 et grandit sous le Second Empire, Cézanne (né en 1839), Monet ou Redon (nés en 1840), Rodin (1840), et en littérature, Villiers de L'Isle-Adam (né en 1838), Mallarmé, Charles Cros (tous deux 1842), Verlaine (1844), Corbière (1845), Lautréamont (1846) pourraient être choisis comme exemples. Daudet et Zola (le premier dans des livres comme *Le Petit Chose* ou *Sappho*), tous deux nés en 1840, seraient de tous les plus typiques. », Qu'est-ce que le Romantisme, Presses Universitaires de France, 1971, p. 254.

> accru par les siècles, l'accable, il n'a plus le joyeux épanouissement du citoyen aux premiers matins des peuples, et il en est aux premiers égoïsmes de l'expérience, aux pensées graves et froides de l'âge mûr. Retombé des spéculations divines dans les réalités humaines, il s'est replié sur lui-même ; il vit à terre maintenant, dans un coin ; il a élevé la femme jusqu'à lui, et son existence se passe au milieu des drames secrets, tristes ou gais, du foyer domestique[645].

L'homme n'a plus pour modèle l'existence des êtres supérieurs logés à l'enseigne de quelque panthéon d'immortels que ce soit. Il n'a pas non plus pour référent quelque homme idéalisé et servi comme modèle perfectionné auquel il essaiera de ressembler. Sa seule existence et les réalités de son environnement doivent lui servir de source d'inspiration et par conséquence de modèle cathartique. Au-delà des considérations scientifiques ou d'une quelconque visée littéraire, l'artiste qui est interpellé par les réalités de son époque et surtout par la situation de son environnement immédiat doit orienter son projet artistique dans ce sens. En cela, si nous remettons les *Rougon-Macquart* dans le contexte du XIXe siècle, on est conduit par les faits et les événements qui sont dans l'air du temps à reconnaître à la catégorie du romanesque un ensemble de contraintes, d'oppositions économico-sociales qui limitent son expression, en restreignant sa marge de manœuvre de façon significative. Le roman moderne doit de fait être la réplique des réalités, en traduisant le vécu des uns et des autres sans prendre la liberté de pervertir les faits rapportés sous le manteau d'une imagination exagérée ou d'une visée idéologique. Le constat de Zola est ainsi sous-tendu par une visée sociologique :

> Le cadre du roman lui-même a changé. Il ne s'agit plus d'inventer une histoire compliquée d'une invraisemblance dramatique qui étonne le lecteur ; il s'agit uniquement d'enregistrer des faits humains, de montrer à nu le mécanisme du corps et de l'âme. L'affabulation se simplifie ; le premier homme qui passe est un héros suffisant ; fouillez en lui et vous trouverez certainement un drame simple qui met en jeu tous les rouages des sentiments et des passions. Autant d'hommes, et autant de sujets, car, sous l'impulsion d'un même ressort, chaque organisme moral se comporte différemment. Vous n'aurez plus qu'à grouper quelques êtres, à les heurter, et à étudier les chocs qui se produiront. Si l'analyse exacte est vivante, l'intérêt de votre étude sera poignant, parce que chacun des cris que vous aurez notés, trouvera un écho dans la poitrine du lecteur. C'est ainsi que l'imagination est réglée par la vérité ; elle a pour inventer le vaste champ des réalités humaines, et elle puise des événements vraisemblables dans l'inépuisable matière que lui offre les mille aspects de l'homme et de la nature.

[645] *Ibid*., p. 509.

> Si j'avais demandé à Balzac de me définir le roman, il m'aurait certainement répondu : « Le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions. Il a pour but, à l'aide d'une action vraisemblable, de peindre les hommes et la nature dans leur vérité[646] ».

Cette définition du roman à laquelle Zola attribue fictivement la signature de Balzac porte cependant ses propres mots, donc sa propre définition. Dès lors, il est difficile de concevoir que la catégorie du romanesque et les marques que nous lui avons relevées aient droit de cité dans l'œuvre de Zola. Les limites de l'imagination, qui est en soi une des premières sources du romanesque dans la fiction, sont définies dans le roman naturaliste. Face à un changement sociologique notable par rapport aux premières sources d'inspiration des auteurs de l'antiquité gréco-latine, mais aussi des auteurs classiques qui se sont inspirés de ces derniers, il s'agit de rendre le roman plus proche de sa cible, à savoir l'homme, cet animal social qui sera dorénavant analysé sous toutes les coutures de sa personnalité. D'où la convocation du critère de la génétique, fondement incontournable de la poétique naturaliste, à travers la notion de l'hérédité qui se chargera de trouver des liens comportementaux entre les différents membres des Rougon-Macquart. Le nouveau cycle compositionnel prendra un personnage quelconque, issu d'un milieu quelconque pour en faire quelque chose qui se rapprocherait du héros traditionnel, dévalué de ses exploits légendaires et de ses hauts faits. Un personnage partagé entre héros et antihéros puisqu'il faut reconnaître que la notion de héros n'a plus la même teneur que dans les romans traditionnels[647]. Dans les *Rougon-Macquart*, le héros ou plus exactement le personnage principal s'efface pour laisser la place au personnage ou à un groupe de personnages. En effet, à y voir de plus près, il est clairement significatif de relever que la posture de héros perd quelque peu de son statut puisque parmi les vingt romans, à l'exception d'Octave Mouret, dans *Pot-Bouille*, de Claude Lantier, dans *L'Œuvre*, de Jacques Lantier, dans *La Bête humaine*, du docteur Pascal dans le roman éponyme, il est rare de voir un seul personnage dominer de toute sa figure tous les chapitres

---

[646] *Ibid*., p. 511.

[647] Zola remarquait : « Où la différence est plus nette à saisir, c'est dans le second caractère du roman naturaliste. Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. Par héros, j'entends les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosses. Quand on se soucie peu de la logique, du rapport des choses entre elles, des proportions précises de toutes les parties d'une œuvre, on se trouve bientôt emporté à vouloir faire preuve de force, à donner tout son sang et tous ses muscles au personnage pour lequel on éprouve des tendresses particulières. De là, ces grandes créations, ces types hors nature, debout, et dont les noms restent. […] La beauté de l'œuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage, qui cesse d'être un avare, un gourmand, un paillard, pour devenir l'avarice, la gourmandise, la paillardise elles-mêmes ; elle est dans la vérité indiscutable du document humain, dans la réalité absolue des peintures où tous les détails occupent leur place, et rien que cette place. » *Emile Zola. Œuvres Complètes. La critique naturaliste, tome 10*, *op. cit*., p. 503.

du roman. L'auteur est prompt à greffer quelque autre intrigue sur celui du personnage le plus visible et parfois il est même question de substituer à un Rougon-Macquart ce statut de personnage central de l'histoire du récit. On en veut pour exemple le personnage de Jean Macquart dans *La Terre* qui se fait éclipser dans l'histoire du récit par les Fouan. Bien qu'issu de la souche d'Adelaïde Fouque, Jean n'est en réalité qu'un personnage secondaire à côté du drame des paysans. Cette disparition du héros traditionnel tue d'emblée toute démarche identificatrice qui peut lui être liée. Elle laisse ressortir le caractère anticonformiste d'Emile Zola qui a toujours refusé de s'emmurer dans les poétiques antérieures ou de se prendre dans des querelles générationnelles ayant opposé les auteurs qui l'ont précédé, on pense ici à la querelle entre les Anciens et les Modernes :

> Je hais les hommes qui se parquent dans une idée personnelle, qui vont en troupeau, se pressant les uns contre les autres, baissant la tête vers la terre pour ne pas voir la grande lueur du ciel. […] Il y a, là-haut ou là-bas, dans une sphère lointaine assurément, une vérité une et absolue qui régit les mondes et nous pousse à l'avenir. Il y a ici cent vérités qui se heurtent et se brisent, cent écoles qui s'injurient, cent troupeaux qui bêlent en refusant d'avancer. Les uns regrettent un passé qui ne peut revenir, les autres rêvent un avenir qui ne viendra jamais ; ceux qui songent au présent, en parlent comme d'une éternité. Chaque religion a ses prêtres, chaque prêtre a ses aveugles et ses eunuques. De la réalité, point de souci ; une simple guerre civile, une bataille de gamin se mitraillant à coups de boule de neige, une immense farce dont le passé et l'avenir, Dieu et l'homme, le mensonge et la sottise, sont les pantins complaisants et grotesques. Où sont, je le demande, les hommes libres, ceux qui vivent tout haut, qui n'enferment pas leurs pensées dans le cercle étroit d'un dogme et qui marchent franchement vers la lumière, sans craindre de se démentir demain, n'ayant souci que du juste et du vrai ? Où sont les hommes qui ne font pas partie des claques assermentées, qui n'applaudissent pas sur un signe de leur chef, Dieu ou le prince, le peuple ou l'aristocratie ? Où sont les hommes qui vivent seuls, loin des troupeaux humains, qui accueillent toute grande chose, ayant le mépris des coteries et l'amour de la libre pensée[648] ?

Ce questionnement de Zola suggère la naissance de romanciers naturalistes porteurs de tendances nouvelles dans le champ littéraire. Zola appelle à la mort de tout système dogmatique, théologique ou conventionnel qui préside à la création de l'œuvre littéraire, du roman dans le cas présent. La recherche de la vérité doit sous-tendre l'approche des auteurs. Dès lors, seule une attitude anticonformiste peut être la voie du salut et ouvrir le chemin balisé

[648] *Emile Zola, Œuvres Complètes, Les débuts, tome1,* (1858-1865), Nouveau Monde Editions, 2002, pp. 724-725. Publiées sous la direction de Henri Mitterand.

vers une nouvelle conception du roman, vers une poétique nouvelle, une autre formule. Cette volonté est dictée d'abord par une réalité objective qui traduit les profonds changements d'une société qui est soumise à d'énormes défis liés à une industrialisation massive. Tous les secteurs d'activités connaissent une avancée significative voire une transformation radicale dans leur fonctionnement : la machine remplace peu à peu l'homme dans beaucoup de domaines comme dans les transports, dans l'agriculture et par extension dans l'organisation du travail. Autant de bouleversements qui auront une forte répercussion et une influence notables dans la création artistique. Le roman est d'ailleurs là pour en témoigner en rompant logiquement avec le cycle infernal des influences des écoles ou des périodes passées. Son champ d'expression ouvre une universalité de ton et de sources d'influence qui doivent cependant être sous l'autorité régulatrice de la vérité. Zola constate justement l'hégémonie du genre dans son siècle et ne manque pas de lui tisser une fois de plus les limites de sa manifestation face à un horizon d'attente bien endoctriné, bien canalisé par le romantisme littéraire :

> Cet excès de production des romanciers s'explique par l'importance peu à peu envahissante que le roman a prise à notre époque. Au dernier siècle, bien que grandi et élargi déjà, il n'était encore qu'un genre léger, dans la rhétorique du temps. Aujourd'hui, il s'est emparé de toute la place, il a absorbé tous les genres. Son cadre si souple embrasse l'universalité des connaissances. Il est la poésie et il est la science. Ce n'est plus seulement un amusement, une récréation ; c'est tout ce qu'on veut, un poème, un traité de pathologie, un traité d'anatomie, une arme politique, un essai de morale ; je m'arrête, car je pourrais emplir la page. On comprend que la grande majorité des auteurs aient adopté cette forme si séduisante, espérant être lus, jouissant d'ailleurs de la liberté la plus complète. De son côté, le public s'est passionné, à la suite du grand mouvement déterminé par Diderot et Rousseau. On s'est jeté dans l'amour, dans les grands sentiments, dans les grandes aventures. Le romantisme est venu, avec ses héros tragiques et superbes, avec ses inventons extraordinaires ; et, dès lors, la fortune du roman n'a fait que croître. Je dois ajouter que, dans ce débordement de fables romanesques qui flattaient le goût pervers des lecteurs et surtout des lectrices pour les mensonges aimables, la venue de Stendhal et de Balzac a un moment inquiété et désorienté le public. Ceux-là ne mentaient pas, avaient une saveur amère, désagréable au premier abord. Ils furent peu lus, ils moururent avant d'assister à leur triomphe. Mais ils apportaient la vérité qui triomphe toujours. A cette heure, ils sont parmi les plus grands, et ce sont leurs continuateurs qui tiennent les hautes situations actuelles dans le roman[649].

[649] *Emile Zola, Œuvres Complètes, La Critique naturaliste (1881), tome 10, op cit.,* p. 599.

La situation du roman, genre par excellence au siècle de Zola, implique une rupture définitive avec les mensonges des idéalistes de la pensée, des faiseurs de la bienséance morale, des créateurs de fables romanesques que l'auteur de *L'Assommoir* localise dans les créations de « l'amour, dans les grands sentiments, dans les grandes aventures » des auteurs romantiques. Il appartient aux romanciers naturalistes de montrer clairement l'orientation nouvelle qu'ils veulent insuffler au genre. Nous noterons que cet objectif, même s'il a eu un écho favorable à l'endroit de la jeune génération de naturalistes de la fin du XIXe siècle, s'essoufflera à un certain moment quand naîtront des divergences dans cette direction littéraire dont le chemin est continuellement balisé par Zola. Mais avant cela, le naturalisme zolien marquera d'une manière considérable le genre.

III.II.1.2. Les pré-naturalistes qui limitent l'expression du romanesque

Au plus fort de la propagande du naturalisme, Zola faisait l'apologie des romanciers précurseurs[650] de la formule tout en ne manquant pas de soulever quelques éléments qui ne correspondent pas à sa vision du naturalisme. Et l'on remarquera que ces éléments ont en commun de limiter la manifestation de la catégorie du romanesque dans le roman naturaliste. Sur Balzac[651], Zola verra en lui l'un des pionniers d'une nouvelle littérature, un des inspirateurs des lignes directrices de sa poétique du roman :

> Il est venu à son heure, voilà encore une des raisons de son génie. On ne se l'imagine pas naissant au dix-septième siècle, dans lequel il aurait fait un auteur tragique bien médiocre. Il devait se produire juste au moment où la littérature classique se mourrait d'anémie, où la forme du roman allait s'élargir et englober tous les genres de l'ancienne rhétorique, pour servir d'instrument à l'enquête universelle que l'esprit moderne ouvrait sur les choses et sur les êtres. Les méthodes scientifiques s'imposaient, les héros pâlis s'effaçaient devant les

[650] Voir à cet effet : « Les romanciers naturalistes » une série d'études critiques que Zola consacre successivement aux œuvres de Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alfonse Daudet, in *Emile Zola, Œuvres Complètes, La Critique naturaliste, tome 10, op. cit*., pp.443-598.

[651] Zola juge l'immensité de l'œuvre de Balzac à travers *La Comédie humaine* et affirme : « La Comédie humaine est comme une tour de Babel que la main de l'architecte n'a pas eu et n'aurait jamais eu le temps de terminer. Des pans de muraille semblent devoir s'écrouler de vétusté et joncher le sol de leurs débris. L'ouvrier a employé tous les matériaux qui lui sont tombés sous la main, le plâtre, le ciment, la pierre, le marbre, jusqu'au sable et la boue des fossés. Et, de ses bras rudes, avec ces matières prises souvent au hasard, il a dressé son édifice, sa tour gigantesque, sans se soucier toujours de l'harmonie des lignes, des proportions équilibrées de l'œuvre. On croit l'entendre souffler dans son chantier, taillant les blocs à grands coups de marteau, se moquant de la grâce et de la finesse des arêtes. On croit le voir monter pesamment sur ses échafaudages, maçonnant ici une grande muraille nue et rugueuse, alignant plus loin les colonnades d'une majesté sereine, perçant les portiques et les baies à sa guise, oubliant parfois des tronçons entiers d'escaliers, mêlant avec l'inconscience et la puissance du génie le grandiose et le vulgaire, l'exquis et le barbare, l'excellent et le pire », *Ibid*., p. 445. Zola juge ainsi l'œuvre de son prédécesseur grandiose mais ne manque cependant pas de lui trouver quelques défauts.

> créations réelles, l'analyse remplaçait partout l'imagination. Dès lors, le premier, il était appelé à employer puissamment ces outils nouveaux. Il créa le roman naturaliste, l'étude exacte de la société, et du coup, par une audace du génie, il osa faire vivre dans sa vaste fresque toute une société copiée sur celle qui posait devant lui. C'était l'affirmation la plus éclatante de l'évolution moderne. Il tuait les mensonges des anciens genres, il commençait l'avenir[652].

Zola institue indirectement une position qui rappelle la querelle des Anciens et des Modernes. Pour lui le romantisme et le classicisme, à plus forte raison les littératures médiévales ou antiques, appartiennent au passé de par les modèles qui les ont construits et leurs sources d'inspiration. Il ajoute à ce postulat le mensonge qui est essentiel à leur construction ; un mensonge fondé soit sur un idéalisme trompeur, soit sur la représentation excessive d'un élément du récit. Seule la littérature naturaliste, par ses méthodes compositionnelles et sa propension véridique à ne pas trahir la nature dans l'œuvre artistique, est d'actualité, donc moderne. Zola ajoute à propos de Balzac :

> Ce qu'il y a de plus étonnant, dans son cas, c'est qu'il ait accompli cette révolution en plein mouvement romantique. Toute l'attention se portait alors sur le groupe flamboyant à la tête duquel trônait Victor Hugo. Les œuvres de Balzac n'avaient qu'un très petit succès. Personne ne semblait soupçonner que le véritable novateur était ce romancier, qui jetait encore si peu d'éclat, et dont les œuvres paraissaient si confuses et si ennuyeuses. Certes Victor Hugo reste un homme de génie, le premier poète lyrique du monde. Mais l'école de Victor Hugo agonise, le poète n'a plus qu'une influence de rhétoricien sur les jeunes écrivains, tandis que Balzac grandit tous les jours et détermine à cette heure un mouvement littéraire qui sera sûrement celui du vingtième siècle. On avance dans la voie qu'il a tracée, chaque nouveau venu poussera l'analyse plus loin et élargira la méthode. Il est à la tête de la France littéraire de demain[653].

Zola parle de révolution. Un changement esthétique qui prend la place de l'immense conquête réalisée auparavant par le romantisme hugolien, suite à la bataille frontale qu'il a livrée contre les reliques dogmatiques inspirées par l'influence des Anciens. Mais qu'on ne s'y trompe pas, les éloges de Zola à l'endroit de Balzac, même s'ils livrent une sincérité objective sur la grandeur et la nouvelle direction initiée dans la littérature française par son prédécesseur, n'en traduisent pas moins une logique de légitimation de la poétique naturaliste. Et d'ailleurs, après

[652] *Ibid*., p. 471.
[653] *Ibid*., p. 471.

Balzac, Zola trouvera chez Stendhal[654] un autre précurseur de la direction nouvelle du roman en prenant, auparavant, la précaution de rappeler l'implication et le rôle de Stendhal dans la vulgarisation du romantisme :

> J'estime que l'étude du rôle de Stendhal, dans le mouvement de 1830, éclairerait beaucoup l'histoire de ce mouvement, car Stendhal a commencé par appuyer le romantisme ; il ne s'en est séparé que plus tard, lorsque le coup de folie lyrique des grands poètes de l'époque a définitivement triomphé. Aujourd'hui, on a le tort de croire que Victor Hugo a créé le romantisme de toutes pièces, en l'apportant comme son originalité propre. La vérité est au contraire qu'il l'a trouvé tout formé et qu'il l'a simplement conquis, par ses puissantes facultés de rhétoricien ; il en a fait sa chose, il l'a plié à son despotisme. Aussi a-t-on vu s'écarter les esprits originaux, qui n'entendaient pas être absorbés. Stendhal, qui était de vingt ans l'aîné de Victor Hugo, resta dans les traditions de style du dix-huitième siècle, très choqué de la langue nouvelle, plein de raillerie pour ce flot d'épithètes qu'il jugeait inutiles, pour ces festons et ces astragales sous lesquelles la vieille phrase française perdait sa netteté et sa vivacité. Ajoutons que l'enflure des sentiments et des caractères, la démence et l'humanitairerie des œuvres le blessaient davantage encore. Il voulait bien l'évolution philosophique, la révolution dans les idées, mais il refusait de toute sa nature cette insurrection de carnaval, déguisant les éternels grecs et les éternels Romains en chevaliers du Moyen Âge[655].

Le mot est lâché, la révolution littéraire de 1830 à la suite de laquelle prend source le mouvement romantique est une « insurrection de carnaval » selon la déduction partisane de Zola. Ce à quoi ne pourrait correspondre l'esprit révolutionnaire et anticonformiste de Stendhal. Néanmoins, Zola ne se limite pas à marquer la singularité et la touche nouvelle apportées par les « premiers romanciers naturalistes ». En critique littéraire méticuleux et en bon théoricien d'une poétique du roman moderne, il ne manque pas de faire ressortir les limites et manquements des œuvres de ces pères du naturalisme, entendu chez lui au second degré, puisque la formule est jugée incomplète. Prenons cet exemple où il compare Balzac « docteur ès sciences sociales » à Stendhal, romancier « psychologue » par excellence :

---

[654] Zola, dans une posture de critique littéraire, dira de Stendhal : « Stendhal est certainement le romancier le moins lu, le plus admiré et le plus nié sur parole. […] Mais le rôle de Stendhal, dans notre littérature contemporaine, est tellement considérable, que je dois me risquer, quitte à ne pas faire autant de clarté que je le voudrais sur des œuvres complexes, qui ont déterminé, avec celles de Balzac, l'évolution naturaliste actuelle ». *Ibid*., p. 478.

[655] *Ibid*., p. 480.

> Prenez un personnage de Stendhal : c'est une machine intellectuelle et passionnelle parfaitement montée. Prenez un personnage de Balzac : c'est un homme en chair et en os, avec son vêtement et l'air qui l'enveloppe. Où est la création la plus complète, où est la vie ? Chez Balzac évidemment. Certes, j'ai la plus grande admiration pour l'esprit si sagace et si personnel de Stendhal. Mais il m'amuse comme un mécanicien de génie qui fait fonctionner devant moi la plus délicate des machines ; tandis que Balzac me prend tout entier, par la puissance de la vie qu'il évoque[656].

Dès lors, on comprend mieux qu'au commencement de ses *Rougon-Macquart*, dans ses *Notes Générales sur la marche de l'Œuvre*, que Zola ait comparé son projet romanesque à *La Comédie humaine* de Balzac en faisant ressortir les différences entre Balzac et lui. Une fois de plus les raisons qui dictent le choix de Zola sont fondées sur la recherche de la vérité, sur la transposition de la réalité, dans son caractère le plus vulgaire, dans la fiction romanesque. Chose qu'accomplit le mieux, selon Zola, l'auteur d'*Eugénie Grandet* que celui de *La Chartreuse de Parme* :

> Je ne comprends pas le haut et le bas, chez l'homme. On me dit que l'âme est en haut et le corps est en bas. Pourquoi ça ? Je ne puis m'imaginer l'âme sans le corps, et je les mets ensemble. En quoi Julien Sorel, par exemple, qui est une pure création spéculative, est-il supérieur au baron Hulot, qui est une créature vivante ? L'un raisonne, l'autre vit. Je préfère ce dernier. Si vous retranchez le corps, si vous, si vous ne tenez pas compte de la physiologie, vous n'êtes plus même dans la vérité, car sans descendre dans les problèmes philosophiques, il est certain que tous les organes ont un écho profond dans le cerveau, et que leur jeu, plus ou moins bien réglé, régularise ou détraque la pensée. Il en est de même pour les milieux ; ils existent, ils ont une influence évidente, considérable, et il n'y a aucune supériorité à les supprimer, à ne pas les faire entrer dans le fonctionnement de la machine humaine[657].

Zola s'éloigne de l'idéalisme abstrait stendhalien pour se rapprocher du réalisme socio-anthropologique balzacien. Il retrouve chez Balzac le chemin presque défriché qui ouvre une large perspective sur le roman moderne, naturaliste bien-sûr ; ses grandes idées sur le roman naturaliste, une route qui prend l'homme dans l'entièreté complexe des mécanismes qui conditionnent son comportement[658]. Par conséquent Zola choisit définitivement Balzac

---

[656] *Ibid*. p 484.
[657] *Ibid*., p. 485.
[658] « Voilà donc la réponse qu'on doit faire aux adversaires de la formule naturaliste, lorsqu'ils reprochent aux romanciers actuels de s'arrêter à l'animal dans l'homme et de multiplier les descriptions. Notre héros n'est plus le pur esprit, l'homme abstrait du dix-huitième siècle ; il est le sujet physiologique de notre science actuelle, un

comme son modèle d'autant plus qu'il juge Stendhal comme étant l'antichambre esthétique qui mène à l'œuvre de Balzac, celui-ci qui ouvre un large boulevard au naturalisme :

> Donc, pour conclure, Stendhal est la transition, dans le roman, entre la conception métaphysique du dix-huitième siècle et la conception scientifique du nôtre. Comme les écrivains des deux siècles qu'il a derrière lui, il ne sort pas du domaine de l'âme, il ne voit dans l'homme qu'une noble mécanique à pensées et à passions. Mais, s'il n'en est pas encore à l'homme physiologique, avec le jeu de tous les organes, fonctionnant au milieu et sous l'influence de la nature, il faut ajouter que sa métaphysique n'est plus celle de Racine, ni même celle de Voltaire. Condillac a passé par là, le positivisme apparaît, on se sent au seuil d'un siècle de science. Aucun dogme n'écrase plus les personnages. L'enquête est ouverte, et le romancier part à la conquête de la vérité ; comme il le dit lui-même, il promène un miroir le long d'un chemin ; seulement, ce miroir ne réfléchit que la tête de l'homme, la partie noble, sans nous donner le corps ni les lieux environnants[659].

Nous retenons donc que les limites du romanesque sont de plus en plus réduites dans la poétique zolienne. Les références pour son projet littéraire le confirment du reste. Balzac, Stendhal mais surtout Flaubert[660] et les Goncourt lui ont fourni, à des degrés plus ou moins différents mais selon une progression esthétique respective, une assise conceptuelle d'un nouveau genre qui proclamera l'arrêt définitif de l'influence du romantisme dans le récit. Il n'y a qu'à voir la comparaison que Zola fait de Balzac et de Flaubert pour noter sa volonté de ne pas faire dans le registre du romantisme, donc du romanesque :

être qui est composé d'organes et qui trempe dans un milieu dont il pénétré à chaque heure. Dès lors, il nous faut bien tenir de toute la machine et du monde extérieur. La description n'est qu'un complément nécessaire de l'analyse. Tous les sens vont agir sur l'âme. Dans chacun de ses mouvements, l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher. La conception d'une âme isolée, fonctionnant toute seule dans le vide, devient fausse. C'est de la mécanique psychologique, ce n'est plus de la vie. Sans doute, il peut y avoir abus, dans la description surtout ; la virtuosité emporte souvent les rhétoriciens ; on lutte avec les peintres, pour montrer la souplesse et l'éclat de sa phrase. Mais cet abus n'empêche pas que l'indication nette et précise des milieux et l'étude de leur influence sur les personnages, ne soient des nécessités scientifiques du roman contemporain ». *Ibid*., p. 485.

[659] *Ibid*., pp. 486-487.

[660] En remarquant l'apport de Gustave Flaubert dans la construction du naturalisme, Zola dira de lui : « Quand *Madame Bovary* parut, il y eut toute une évolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'œuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. Madame Bovary avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre. Il n'y avait plus, pour chaque romancier, qu'à suivre la voie tracée, en affirmant son tempérament particulier et en tâchant de faire des découvertes personnelles. Certes, les conteurs de second ordre continuèrent à battre monnaie avec leurs histoires à dormir debout ; les écrivains qui se sont taillé une spécialité en amusant les dames n'abandonnèrent pas leurs récits à l'eau de rose. Mais tous les débutants de quelque avenir reçurent une profonde secousse ; et il n'en est pas un aujourd'hui, parmi ceux qui ont grandi, qui ne doive reconnaître tout au moins un initiateur en Gustave Flaubert. Il a, je le répète, porté la hache et la lumière dans la forêt parfois inextricable de Balzac. Il a dit le mot vrai et juste que tout le monde attendait ». *Ibid*., p. 502.

> Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout événement romanesque. La composition de l'œuvre ne consiste plus que dans le choix des caractères et dans un certain ordre harmonique des développements. Les scènes sont elles-mêmes les premières venues : seulement, l'auteur les a soigneusement triées et équilibrées, de façon à faire de son ouvrage un monument d'art et de science. C'est de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture. Toute invention extraordinaire en est donc bannie. On n'y rencontre plus des enfants marqués à leur naissance, puis perdus, pour être retrouvés au dénouement. […] Balzac, dans ses chefs- d'œuvre : *Eugénie Grandet, Les Parents pauvres, Le Père Goriot,* a donné ainsi des images d'une nudité magistrale, où son imagination s'est contentée de créer du vrai. Mais, avant d'en arriver à cet unique souci des peintures exactes, il s'était longtemps perdu dans les inventions les plus singulières, dans la recherche d'une terreur et d'une grandeur fausse ; et l'on peut même dire que jamais il ne se débarrassa tout à fait de son amour des aventures extraordinaires, ce qui donne à une bonne moitié de ses œuvres l'air d'un rêve énorme fait tout haut par un homme éveillé[661].

Pour Zola, la touche naturaliste de Stendhal réside dans cette « absence de tout événement romanesque » là où Balzac s'ingénie, dans la représentation des extrêmes comportementaux, à faire de ses personnages des figures démesurées avec des traits grossis, qui manquent de vérité[662]. Ce manquement compositionnel que Zola observe chez Balzac rejoindrait une des constantes du romanesque dégagée par Jean-Marie Schaeffer à savoir « La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif ». L'exagération par Balzac des traits de caractère de ses personnages est mise à l'index par Zola ; ce qui ne l'empêche pas néanmoins de se sentir plus proche de l'œuvre de Balzac que de celui de Stendhal ou de Flaubert, du fait notamment de la proximité et de l'immensité de leurs ambitions romanesques.

Comme nous l'avons relevé tout au long de notre analyse, les limites ainsi que l'ensemble des restrictions mis devant la catégorie du romanesque n'empêchent cependant pas les marques propres à son expression de s'imposer dans le récit zolien. Il nous revient dès lors

---

[661] *Ibid*., p. 503.

[662] Il ajoute à cet effet à propos de Balzac : « Ce qui tiraille presque toujours les romans de Balzac, c'est le grossissement de ses héros ; il ne croit jamais les faire assez gigantesques ; ses poings puissants de créateur ne savent forger que des géants. Dans la formule naturaliste, cette exubérance de l'artiste, ce caprice de composition promenant un personnage d'une grandeur hors nature au milieu de personnages nains, se trouve forcément condamné. Un égal niveau abaisse toutes les têtes, car les occasions sont rares où l'on ait vraiment à mettre en scène un homme supérieur ». *Ibid*., p. 503.

de relever la part symbolique qu'acquiert la manifestation du romanesque dans le récit des *Rougon-Macquart*.

III.II.2. Signification de la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart*

Emile Zola, qui a consacré toute sa poétique du roman à restreindre les affects propres à la manifestation de la catégorie du romanesque dans son œuvre, en réfléchit sciemment ou inconsciemment quelques caractéristiques. Nous nous prononcerons sur la signification du romanesque, lorsque la catégorie fait une irruption dans le champ thématique du récit zolien en se vêtant soit de sa couleur blanche soit de sa couleur noire ou en mêlant les deux à la fois. Sa présence dans le récit n'est dès lors pas fortuite, elle témoigne d'un aspect symbolique qui met le plus souvent en scène d'une part la résurgence des mécanismes complexes de l'acte scripturaire, d'autre part les travers du roman qui, en tant que genre anormé, ne peut se résoudre à quelque délimitation esthétique ou poétique que ce soit. Ainsi que le remarquait Marthe Robert, le roman dépend et assure sa survie en réalité des genres (ou catégorie dans le cas qui nous concerne) qu'il réfute le plus :

> Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie. Paradoxalement, toutefois, cette liberté sans contrepartie n'est pas sans rappeler beaucoup celle du parasite, car par une nécessité de sa nature, il vit tout à la fois au frais des formes écrites et aux dépens des choses réelles dont il prétend « rendre la vérité ». Et ce double parasitisme, loin qu'il restreigne ses possibilités d'action, semble accroître ses forces et reculer encore ses limites[663].

Il convient de repréciser ici que ce serait totalement maladroit voire très réducteur de n'appréhender l'œuvre de Zola que sous un parallèle systématique dressé entre ses écrits critiques, son rejet de la quasi-totalité des poétiques ou esquisses de poétique du roman qui lui sont antérieures et l'application qu'il tente d'en faire notamment dans ses œuvres, dans sa propre conception de l'écriture romanesque. Il existe toujours une marge d'erreurs, d'approximation ou de correction entre poétique et texte, ou entre préface et texte. Il en est de même de la manifestation de la catégorie du romanesque dans les *Rougon-Macquart*. Nous

[663] Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Editions Bernard Grasset, 1972, pp. 14-15.

avons noté qu'elle apparaissait sous diverses étiquettes qui prennent surtout la marque du roman qui les exemplifie. Toutefois, la présence du romanesque dans le texte zolien a un aspect symbolique que nous allons étudier dans les manifestations propres au romanesque blanc d'une part et dans celles propres au romanesque noir d'autre part.

III.II.2.1. Signification du romanesque blanc dans les *Rougon-Macquart*

La Faute de l'abbé Mouret, *Le Rêve* et *Une page d'amour* font parti des romans de la saga au sein desquels la sous-catégorie du romanesque blanc a une visibilité importante. Les personnages formant respectivement les couples de ces romans nous invitent dans leurs troubles émotionnels où une véritable tension entre la raison et la passion est perceptible tout au long de l'histoire du récit. Dans son Ebauche de *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola mettait en premier plan la situation de ses deux personnages centraux, à savoir Serge Mouret et Albine :

> Ce roman est l'histoire d'un homme frappé dans sa virilité par une éducation première, devenu être neutre, se réveillant homme à vingt-cinq ans, dans les sollicitations de la nature, mais retombant fatalement à l'impuissance. […] Serge est un prêtre dans un village du midi, du côté d'Antibes. Par les faits, j'explique son éducation de séminaire. Il n'est plus un homme. Il a poussé dans la bêtise et dans l'ignorance. La serpe cléricale en a fait un tronc séché sans branches et sans feuilles. […] Blanche [Albine] est la fille d'un intendant, qui a la garde d'un grand parc (histoire à trouver). Serge est tombé malade d'une fièvre typhoïde affreuse. Le médecin conseille de le transporter dans une chambre d'un pavillon donnant sur le parc. Là, Blanche achève de le soigner. Puis ils sont lâchés dans le parc. Eve et Adam s'éveillant au printemps dans le paradis terrestre. Longue idylle, longue étude d'un homme qui naît à vingt-cinq ans. Serge a perdu en partie la mémoire. Il n'a plus la tonsure, plus de soutane, plus d'église. Il n'entend même plus la cloche ; le parc est dans un pli de terrain, à cinq minutes du village. Alors dans cette nature qui enfante, Serge revient à l'humanité. C'est la nature qui joue le rôle du Satan de la Bible ; c'est elle qui tente Serge et Blanche et qui les couche sous l'arbre du mal par une matinée splendide. Or, j'ai toute la nature, les végétaux, arbres, herbes, fleurs, etc. Je calque le drame de la Bible, et à la fin je montre sans doute Frère Archangias apparaissant comme le dieu de la Bible et chassant du paradis les deux amoureux[664].

[664] *Emile Zola. La Fabrique des Rougon-Macquart*, Volume II, Paris Honoré Champion, 2005, pp. 108-110. (Publié par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle).

Les premières impressions qui ressortent de cette ébauche de *La Faute de l'abbé* Mouret rapprochent l'intrigue du roman plus proche d'un roman romantique que de celui d'un roman naturaliste. Zola plante sciemment le décor d'un drame romantique qui verra Serge et Albine (Blanche) unis pour le meilleur et pour le pire. Il prendra le soin de « rabaisser » ses personnages à la dimension du drame romantique qu'ils vont vivre dans l'histoire du récit. Néanmoins, du fait de sa posture de critique du roman, d'auteur naturaliste qui a écrit de nombreuses diatribes adressées au roman romantique, donc au vecteur le plus visible de la catégorie du romanesque, Zola a l'obligation idéologique de rendre naturaliste son récit par quelques traits spécifiques qui complètent ses personnages. Serge, par son ascendance est un Rougon-Macquart, on est *a priori* édifié sur son cas. A Albine, voilà ce que Zola greffera sur son personnage pour en faire une modélisation de la poétique naturaliste :

> Le drame. Serge redevient prêtre. L'impuissance le reprend. Il retombe dans sa petite église, avec la tonsure, la soutane, les préjugés l'ignorance, etc. Là étude de la marque fatale de l'éducation première – On en a fait un eunuque – Et alors, le drame peut-être celui-ci – Blanche qu'il a éveillée, veut qu'il la suive dans l'amour. Elle lit, elle comprend, elle naît et s'irrite qu'il se refuse de la suivre. Toute l'éducation d'une femme par l'amour. Serge se courbe davantage, demande grâce, finit dans le sens catholique ; ce sera l'opposition, Serge catholique jusqu'à la fin, tandis que Blanche est le naturalisme, et va dans le libre sens de l'instinct et de la passion – Seulement, j'ai besoin d'un drame. Je la ferai se tuer, tandis que Serge lui-même n'aura pas la force d'en faire autant[665].

Si Serge, dans un premier temps, est le prototype du personnage romantique, qui serait plus visible dans un roman idéaliste du fait de son péché qu'il répare en rentrant dans les rangs de la chasteté et de l'orthodoxie cléricale ; un personnage hautement moralisateur mais surtout romanesque qui inspire une destinée cathartique, Albine, par contre, porte en elle les germes du personnage naturaliste, qui donne libre cours à l'expression de son tempérament d'animal social, avec la nuance près qu'elle vit en marge de la société, seule à végéter dans la nature du Paradou. Avec *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola joue dans un double registre compositionnel. Une subtilité qui apparaît dès sa première ébauche des personnages du roman. En effet, même si elle connaîtra des modifications sur le fond de l'intrigue, l'ébauche traduit la lutte que mène l'auteur naturaliste lorsqu'il est, dans l'instance scripturaire, sous l'influence de son héritage romantique et face aux règles esthétiques que lui dicte sa poétique du roman. La première esquisse du roman nous fournit en effet une mine d'informations sur cette dualité

[665] *Ibid*., p. 110.

compositionnelle. Elle fait apparaître par la même occasion la place symbolique de la catégorie du romanesque dans le récit zolien en instituant le paradoxe que Zola veut faire d'Albine un personnage naturaliste (« Blanche est le naturalisme, et va dans le libre sens de l'instinct et de la passion ») à la place de Serge qui est pourtant un Rougon-Macquart, censé porter en lui toutes les germes propres à l'exemplification de la poétique de l'auteur. Dès lors, l'on se demande logiquement si l'auteur n'intervertit pas les rôles attribués à ses personnages d'autant plus que sa démarche est totalement volontaire. Il fait de Serge, descendant de Tante Dide, le personnage humaniste, sensible aux reproches que lui fait le frère Archangias sur son comportement, sa faute, là où Albine, qui n'a aucune ascendance généalogique incriminée[666], est le prototype des idéaux du naturalisme. Elle trouverait cette identité dans son éducation faite en marge de la société, à l'état de nature, au stade primaire de bête humaine :

> Bref, quoique fille bonne à marier, elle est toute neuve, quand elle se perd dans le paradis avec Serge. Elle l'y promène et l'y instruit. La femme aide la nature ; elle est tentatrice. Cette deuxième partie n'est qu'une longue étude du réveil de l'humanité. – Mais dans la troisième partie, c'est Blanche qui prend la direction de l'action. La femme s'éveille en elle avec une puissance sauvage. Elle veut Serge, il lui appartient. Toute la brutalité de la nature qui va quand même à la génération, malgré l'obstacle – Une inconscience absolue, Eve sans aucun sens social, sans morale apprise, la bête humaine amoureuse. Seulement, Blanche, éveillée par la passion, dans sa soif de connaître, ne trouve plus dans la nature que des sollicitations brûlantes, des besoins que Serge ne contente plus[667].

Cette opposition pour le moins curieuse incite à réfléchir sur la thématique centrale du récit qui évoque le célibat des prêtres. Ce qui explique que le personnage de Serge jouisse d'une humanisation qui le dote d'une conscience morale, qui fait qu'il est sensible aux exigences idéologiques de son statut d'abbé. Bien qu'il vive une histoire romanesque avec Albine, dans le Paradou, il n'en demeure pas moins qu'il incarne le prototype du personnage romantique dans le récit. Une prédisposition qui semble l'exclure de sa lignée héréditaire et aussi de la poétique naturaliste du récit. L'abbé Mouret n'est pas victime de ses pulsions, à l'inverse de son double psychique, Serge, qui a cédé dans le Paradou. Il rentrera dans les rangs de l'ordre

[666] « Blanche devient le personnage important. Il faut en arrêter nettement la création. Son âge est à discuter. Elle n'a pas de père, mais simplement un oncle, gardien du parc. Son père, un industriel de province qui avait gagné beaucoup d'argent est mort dans la ruine. Elle était en pension, savait lire et écrire. C'était une petite demoiselle en germe. Son oncle [Jeanbernat], pas riche, la prend avec lui et la laisse libre. C'est une demoiselle étrange, avec des toilettes bizarres, un enfant qui a vu la civilisation dans un rêve de ses premières années, et qui retombe à la demi-sauvagerie. Adorable et bizarre création que cette fillette lâchée toute seule dans ce grand jardin où personne ne pénètre, et que de grands murs enferment de toute part ». *Ibid*., p. 112.
[667] *Ibid*., pp. 113-114.

clérical après avoir mené une lutte psychologique profonde avec son doublon épris d'Albine. Dès lors, sa dimension romanesque ressort au premier plan si l'on sait qu'Albine décédera comme pour prendre sur elle ce laisser-aller coupable aux instincts de vie. L'abbé est, dès lors, un personnage idéalisé dans le sens où il a commis une faute et qu'il s'est racheté de cette erreur en retournant à sa situation initiale d'homme d'Eglise. Si l'on sait que la logique du pardon est exclue des *Rougon-Macquart*, on est amené à se demander si Zola n'a pas délibérément pris fait et cause pour le célibat des prêtres et ce, en dépit du fait qu'il ait affirmé dans son ébauche du personnage de Serge (l'abbé) Mouret :

> Ne pas oublier de mettre Serge dans son milieu habituel. D'abord, parmi ses professeurs. Puis, parmi les prêtres du canton, avec le doyen et au-dessus l'archevêque et les autorités ecclésiastiques. […] Mais, en somme je veux autant que possible effacer le monde clérical autour de mon personnage. Je ne fais pas une étude sur les prêtres, sur leur vie, sur leur rôle dans la société ; mais une étude sur un tempérament et sur une question particulière, dans un cadre d'art[668].

La « question particulière » demeure le célibat des prêtres et dans l'exemple de *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola l'adapte à l'équation naturaliste de l'attitude de l'abbé Mouret face à la tentation pécheresse de la femme. Si la poétique naturaliste préconise l'étude du personnage qui sacrifie aux appels des sens en dehors de toute contrainte moralisatrice de quelque ordre que ce soit, l'abbé Mouret se trouve dès lors être un personnage « non-naturaliste » contrairement, comme nous le précisions, à son double narratif, Serge Mouret qui cède à ses pulsions de vie. Ce traitement du personnage de l'abbé Serge Mouret (en un double psychique représenté d'une part l'abbé Mouret et d'autre part par Serge) traduit une attitude compositionnelle de l'auteur qui semble être en proie à un tiraillement idéologico-religieux. On sent en effet un Zola qui prend des gants dans son traitement de l'homme d'Eglise et un autre Zola qui donne l'impression de traduire pleinement sa poétique naturaliste du récit qui donne la part belle à la bête humaine, qui ne se fie nullement aux censeurs des pulsions de vie. Henri Guillemin de l'illustrer ainsi :

> Le « oui » et le « non » se partagent *La Faute de l'abbé Mouret*. Oui et non, à la fois, au Christianisme ; oui et non, à la fois, à la sexualité. Selon les pages, selon les jours, un Zola tantôt qui voit dans la religion chrétienne un soulèvement contre notre nuit, un cri de victoire sur la mort, et tantôt une insulte à la nature, une lâcheté, une débilité exsangue et stérile un pessimisme morbide, la pire des maladies morales, la haine de la santé et de la joie, une

[668] *Ibid*., pp. 126-128.

préférence monstrueusement donnée à tout ce qui s'oppose aux forces élémentaires de la vie. « Il y a du prêtre dans cet enfant ». C'est Zola, à vingt-cinq ans, jugeant cet autre lui-même, le Claude de *La Confession*. Et Serge c'est encore lui, masqué. Et tout au long des *Trois Villes*, ce sera lui, l'abbé Pierre Froment, lui dans la part la plus secrète de son identité. Mais le catholicisme, en même temps, dans *La Faute*, c'est l'épouvantable Archangias. Selon les pages, selon les jours, un Zola tantôt qui voit dans la sexualité ce qu'elle est fondamentalement et de par la nature des choses : la condition même ici-bas de la vie ; la grande loi vénérable et sacrée ; sans elle, tout s'éteint ; s'en détourner ou la trahir, c'est l'équivalent d'un blasphème ; un attentat contre l'espèce ; non pas seulement une sécession, mais une insurrection criminelle qui fait du non-participant un maudit – et tantôt un Zola qui ne se résigne pas à ce qu'il en soit ainsi, qui en veut à la « nature » d'avoir choisi pour la perpétuation de la vie cette voie qui lui répugne, un Zola qui pressent dans la chair un abîme, qui tient le plaisir pour dangereux et la luxure pour meurtrière[669].

L'on peut convenir effectivement de cette double attitude de l'auteur quand il s'agit de traiter de la sexualité de ses personnages. Puisque, à ne pas s'y tromper, *La Faute de l'abbé Mouret*, évoque, comme le laisse penser son titre, la thématique de la sexualité. « Le Zola chrétien[670] » et le Zola naturaliste se relaient, sciemment ou inconsciemment, dans l'instance scripturaire. Néanmoins, il ressort çà et là, dans la saga des *Rougon-Macquart*, que le Zola chrétien émerge des instances naturalistes qui réglementent le récit et, dès lors, une écriture qui ouvre une brèche à la manifestation de la catégorie du romanesque prend place dans le récit. Dans ce cas, l'on note une conscience morale qui se caractérise par une censure liée à la sexualité des personnages, avec une analyse de l'auteur à qui répugne l'acte charnel. D'où la représentation des personnages de jeunes filles vierges qui meurent dans l'antichambre de leur sexualité naissante. Angélique Marie du *Rêve* en est le prototype idéal, ainsi que Miette entre autres. Ne pas aller dans le sens du traitement de la sexualité dans la vérité de sa manifestation ou se

[669] Henri Guillemin, *Présentation des Rougon-Macquart*, Editions Gallimard, 1964, pp. 100-101.

[670] Rappelons ici que Zola a été, dans son adolescence, fortement croyant, inspiré par l'existence d'un Dieu, Créateur de l'univers et des hommes. Plus tard, il se laissera influencer par la pensée d'une philosophie matérialiste, déterministe à la lumière des grands maîtres à penser de son époque tels que Taine, Littré, etc. On évoque ici une lettre datant du 10 août 1860 que l'adolescent Zola adresse à son ami de toujours Jean-Baptistin Baille et où il évoque sa foi en Dieu, tout en se gardant de toute appartenance religieuse : « Chacun ne reconnaît-il pas une suprême Puissance, chaque cœur généreux ne sent-il pas son âme tendre vers le ciel ? Je le dis en vérité, ce qui est mort, ce qui se meurt, ce sont les prêtres, les faiseurs de systèmes, les stupides fanatiques, les commentateurs. Mais tant que l'humanité vivra elle pensera à son Créateur et l'adorera en levant les yeux vers le ciel. Chaque secte religieuse a sa profession de foi, je veux faire ici la mienne : "Je crois en un Dieu tout-puissant, bon et juste. Je crois que ce Dieu m'a créé, qu'il me dirige ici-bas et qu'il m'attend dans les cieux. Mon âme est immortelle et, me donnant libre arbitre, le Maître s'est réservé le droit de peines et de récompenses. Je dois faire tout ce qui est bien, éviter tout ce qui est mal, et compter surtout sur la justice et sur la bonté de mon Juge." Maintenant je ne sais si je suis juif catholique, juif protestant ou mahométan, je sais que je suis créature de Dieu, et cela me suffit ». *Emile Zola. Correspondance I, 1858-1867*, Les Presses Universitaires de Montréal, 1978, p. 226.

réserver le choix d'atténuer son traitement dans le récit, c'est aller à l'encontre des principes édictés par la poétique naturaliste qui se donnait comme credo l'étude des cas du tempérament humain confronté à une situation spécifique et la relation de cette étude dans vérité de la fiction.

Dans un autre registre de cette dualité compositionnelle qui préside à la conception des romans de la saga zolienne, nous analyserons *Une page d'amour* comme un roman qui est en marge de la poétique naturaliste de son auteur. Si nous nous fions en effet à la remarque de Guillemin :

> *Une Page d'amour*, donc, après *L'Assommoir*, serait un livre conçu tout exprès en vue du contraste. Surprendre le public, piquer sa curiosité. Faire dire aux gens : ce M. Zola est extraordinaire ; il a tous les dons ! On le croit voué au noir-et-rouge. Pas du tout. Sa palette n'ignore point le rose. Voué aux miasmes et à l'asphyxie. Allons donc ! le voici dans les parfums suaves. Alexis [Paul] (« le caudataire ») nous expliquera très simplement que son maître et ami, après *L'Assommoir*, crut devoir, en effet, « obéir à la nécessité de varier ». Il avait dans l'esprit *Nana*, qui serait rude ; aussi « pensa »-t-il qu' « il serait d'une bonne tactique » d'introduire, entre deux œuvres plutôt brutales et « très montées de ton », « une note de demi-teinte[671] ».

Ainsi naîtrait donc *Une page d'amour*, de la volonté manifeste de l'auteur de faire dans le registre du romanesque, du « rose » dira Guillemin, du rose enduit de blanc dirons-nous. On comprend mieux alors la trame du récit d'*Une page d'amour* qui mêle à la secrète liaison du docteur Henri Deberle et d'Hélène la lourde menace de la maladie d'Henriette, fille d'Hélène, qui est mourante. Et c'est réellement cette maladie de la petite fille qui donne le ton de la romance vécue par sa mère. L'auteur a volontairement inscrit l'intrigue de son récit dans un registre moins empreint de son identité idéologique ; identité naturaliste qui, après *L'Assommoir* a contribué à le faire catégoriser dans le groupe des romanciers mis en marge des convenances esthétiques du genre, même si le roman se distingue par sa liberté de composition. Zola a voulu donc faire un récit romantique. Et il confessera, dans une correspondance, en pleine rédaction *d'Une Page d'amour*, sa volonté à un autre auteur naturaliste, Edmond de Goncourt :

> Je travaille donc beaucoup dans un isolement complet. Outre mes travaux de mercenaire [le journalisme], j'ai mon roman que je vais pousser le plus possible, car il doit commencer à

[671] *Ibid*., p. 149.

> paraître dans *Le Bien public* le 15 novembre. J'en ai quatre chapitres terminés, dont je suis très content. C'est une note nouvelle, très douce, attendrie et simple, bien différente de celle de *L'Assommoir*. Cela fera opposition, et l'on va me classer parmi les romanciers honnêtes. Par parti pris, je travaille pour les pensionnaires, je me fais plat et gris. Ensuite, avec Nana, je rentrerai dans le féroce[672].

Loin de prendre pour argent comptant les aveux faits par Zola à son correspondant Edmond de Goncourt, nous ne pouvons cependant ignorer cette intention de l'auteur de faire « une note nouvelle, très douce, attendrie et simple, bien différente de *L'Assommoir* » et de marquer celle-ci comme sceau pour son roman en gestation. Un roman qui romprait délibérément avec la dynamique très polémique de *L'Assommoir*[673]. Seulement, la stratégie adoptée par Zola est de faire semblant de reculer sur ses principes naturalistes afin de mieux lancer l'assaut définitif qui viendra confirmer, avec *Nana*, à un roman près, la dynamique de *L'Assommoir*. Symboliquement et à la lumière de ces confessions de Zola, *Une page d'amour* paraît être un cheval de Troie offert à la critique, un semblant de pas en arrière, une ruse initiée dans la démarche qui vise à faire du naturalisme la voie du roman dans cette seconde moitié du XIXe siècle. Un roman pour appâter la meute virulente de la critique anti-naturaliste qui n'a pas fini d'attaquer la « putridité » de l'histoire du récit de Gervaise Macquart. Comprenons en retour que la touche naturaliste de Zola ne disparaît nullement de la page d'amour d'Hélène et du docteur Deberle. Celle-ci se terminera en drame, d'ailleurs, à la suite de la mort de Jeanne, comme une sorte de sanction prononcée contre l'adultère de la mère et de l'amant marié. Ce qui n'enlève cependant en rien la touche de romanesque apportée à la trame du récit dont la thématique de l'amour et des nobles sentiments qu'il peut inspirer est celle qui se dégage le mieux à travers les postures d'Hélène, de M. Rambaud mais aussi du docteur Deberle.

Dans une autre approche de la place significative du romanesque dans le récit zolien, Le Rêve se place comme une parenthèse onirique dans la ligne directrice des *Rougon-Macquart*. En plus de *La Faute de l'abbé Mouret* en son livre deuxième ou d'*Une Page d'amour*, *Le Rêve* cristallise réellement cette envie de Zola de montrer une autre facette, celle qui est moins belliqueuse, moins prompte à se jeter dans de prétendues études physiologiques ou à analyser les tempéraments humains livrés à l'appel des sens, dans le but de faire ressortir

[672] *Emile Zola, Correspondance, III, 1877-1880*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1982, p. 82. Lettre du 23 juillet 1877.

[673] Dans la même correspondance, Zola fait remarquer à Edmond de Goncourt la nécessité pour les romanciers naturalistes de ne pas lâcher du lest face à leur ligne éditoriale (suite à la polémique qui a suivi la publication de *L'Assommoir* : « Il ne faut pas lâcher pied. Nous avons besoin d'achever la victoire. N'importe, nous avons porté cet hiver un rude coup. Je le juge mieux, depuis que j'ai la tête libre. Vous en verrez la conséquence dans quelques années. », *Ibid*.

la bête humaine. Justement, l'homme n'est pas que bête, il a une part d'humanité non négligeable, plus importante même que les travers de son comportement. On remarque dans ce roman que tous les traits humains brossés sont représentés positivement. On ne trouve nulle trace de criminel, de menteur, d'usurier, de voleur, de pécheur. Les personnages ont en commun leurs nobles aspirations à faire le bien pour eux et autour d'eux. Les Hubert, malgré le fait que leur couple est resté stérile, n'ont nullement éprouvé le besoin ou l'envie de voir ailleurs en dehors de leur couple pour une aventure occasionnelle d'où pourrait naître un enfant. Hubert et Hubertine ont recueilli puis adopté un enfant que le destin a bien voulu mettre dans leur existence. Ils l'ont éduqué en dehors de toute influence sociale négative, ont tué la part de bête qui était en elle (rappelons qu'Angélique est la fille de Sidonie Macquart, donc qu'elle appartient à une branche de la famille de tante Dide). Par ailleurs, notons aussi que le roman fait suite à la publication de *La Terre* (1887), un roman troublant de scènes qui traduisent la vérité complexe de l'homme lorsque l'envie de possession et de jouissance le consume. La critique littéraire s'en est bien évidemment prise à Zola avec une campagne plus virulente que celle que l'auteur a vécue après *L'Assommoir* (1877). *Le Manifeste des Cinq* et l'attaque frontale d'Anatole France sortent dans la presse et n'épargnent pas *La Terre* de Zola[674]. Et comme pour jouer le jeu de la critique en essayant de montrer une autre palette de sa composition, Zola décide de sortir *Le Rêve* comme il le confessera à son ami Jacques Van Santen Kolff (lettre du 5 mars 1888) :

> Que vous dirais-je sur l'œuvre elle-même [*Le Rêve*] ? J'y travaille, je la soigne, et elle me donne du mal, pour tous les documents qu'elle nécessite. Je la crains un peu nue, un peu banale ; mais j'ai voulu cette banalité du sujet, tout le mérite devant être dans l'exécution, surtout dans la philosophie cachée. On m'a souvent reproché de ne pas tenir compte de l'au-delà, et c'est pourquoi j'ai voulu faire la part du rêve dans ma série des *Rougon-Macquart*[675].

---

[674] « Le 18 août 1887, alors que Zola n'avait même pas terminé son livre [*La Terre*] et que la publication de l'ouvrage en feuilleton dans le *Gil Blas* ne devait prendre fin qu'un mois plus tard, en première page du *Figaro*, sur trois colonnes, surgissait le "manifeste" incandescent signé P. Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, P. Marguerite et G. Guiches. C'était l'insurrection d'anciens prétendus "disciples" qui n'en pouvaient plus, qui rejetaient, répudiaient, dénonçaient Zola. L'individu leur devenait irrespirable ; et ils lui disaient son fait, en plein visage, dans les termes, […], les plus choisis ». Henri Guillemin, *op*. cit., p. 301. « Anatole France, que le succès de Zola importunait beaucoup, avait cru pouvoir profiter du coup bas des Cinq pour liquider une bonne fois celui que Jules Lemaitre comparait hier à Homère et à Michel-Ange. Anatole Thibault, dit France, prit les choses, en conséquence, sur le mode le plus noble, et lança, le 28 août 1887, dans *Le Temps*, un article du type foudroyant :
"Il y a en nous tous, dans les petits comme dans les grands, chez les humbles comme chez les superbes, un instinct de la beauté […] M. Zola ne le sait pas.
" Le désir et la pudeur se mêlent parfois en nuances délicieuses dans les âmes. M. Zola ne le sait pas"… ». *Ibid*., p. 307.

[675] Emile Zola, Correspondance, VI, 1887-1890, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 258.

Zola, une fois de plus, prête le flanc aux exigences de la critique, au ressentiment des « pensionnaires » de couvent pour se conformer à un horizon d'attente qui, pour la majorité, semble ne pas s'être remis de la brutalité de *La Terre*. Il se détourne une fois de plus de sa ligne éditoriale, de sa poétique naturaliste en ouvrant une parenthèse dans sa série des *Rougon-Macquart* qui donne du coup une manifestation plus visible à la catégorie du romanesque. Angélique et Félicien, ce sont à peu près les personnages de Virginie et de Paul, héros du récit champêtre de Bernardin de Saint-Pierre. Beaucoup de ressemblances ressortent d'ailleurs de la trame du récit des deux romans. La part du rêve est ainsi bien servie. Dans l'architecture d'ensemble des *Rougon-Macquart* elle n'a pas d'équivalent excepté *La Faute de l'abbé Mouret*, en son livre deuxième. Comme pour apporter plus de contraste dans le schéma global de la fresque familiale, *Au Bonheur des Dames* vient jouer sur les nuances et confirmer la part de rose, ou de blanc apportée pour nuancer les pages les plus sombres, les plus noires des romans de la saga.

Au Bonheur des Dames ou la blancheur des rayons du magasin d'Octave Mouret qui illumine, d'une manière révolutionnaire, les emplettes des bonnes dames de Paris. Néanmoins, sous cette domination du magasin de Mouret, qui n'en finit pas d'écraser les petits commerces, apparaît une autre lutte de survie, celle des employés, dont l'avancement et la rétribution du travail fourni dans le magasin ne se mesurent qu'en terme de la marge des ventes effectuées. Une existence mécanique, mercantile avec en toile de fond une lutte de survie des employés mais aussi une des premières esquisses littéraires d'une société de consommation. Cependant, Zola fait dans le registre des sentiments nobles, de la blancheur d'âme en intégrant dans le récit le personnage de Denise. Denise apporte ainsi le contraste à tout son environnement social. Un personnage des plus simples que Zola a mis dans son histoire naturelle et sociale :

> Zola s'évertue à composer ce personnage-là. Il avait besoin, dans le dessein qu'il s'imposait, d'une « créature » propre. Pas seulement à cause de *Pot-Bouille* et parce que, si c'est vrai qu'existent des gens « heureux de vivre », c'est également vrai qu'il y a, ici-bas, des cœurs purs. Mais aussi cause de l'option dont son roman doit porter témoignage ; ce « siècle » des grandes entreprises, de l'activité bâtisseuse, Octave Mouret est impropre à en fournir une image exaltante. Mouret n'est qu'un jouisseur. Zola invente Denise pour donner à son thème la caution d'une noblesse. Denise, c'est le désintéressement, c'est l'enthousiasme généreux. Denise ne songe pas, comme Mouret, à des bénéfices ; l'or n'est pas son Dieu ; et ce n'est pas non plus l'action pour l'action qui l'enchante. Elle se passionne pour une œuvre où sa raison s'enivre d'applications vivantes, ordonnées, constructives, où son cœur se persuade

> qu'elle fait du bien, qu'elle fait le bien. Et il est bon qu'elle soit vierge, pour devenir comme la petite sainte moderne et laïque, patronne du Haut Commerce humanitaire[676].

Comme nous le remarquions, c'est le personnage de Denise qui humanise le récit d'*Au Bonheur des dames* en le sortant de la logique compositionnelle préétablie qui préside aux *Rougon-Macquart*. Nous noterons aussi qu'*Au Bonheur des dames* (1883) est publié juste après *Pot-Bouille* (1882) où Zola s'est ingénié à représenter les travers du monde des bourgeois. S'ensuit bien évidemment une réplique de la critique en sa défaveur comme commentaire à son roman. Pour jouer sur le contraste et fausser une fois de plus les certitudes de la critique littéraire face à sa ligne éditoriale, Zola joue à nouveau dans le registre du romanesque en faisant de la relation de Denise et d'Octave le nœud du récit. La longue et difficile conquête du patron du « Bonheur » pour cette modeste employée qui se refuse à lui là où les autres ne se font pas prier pour lui céder a des allures épiques. Et comme pour rehausser la posture presque cathartique de Denise, Zola fait se terminer sa romance par un *happy end*, une fin heureuse, chose rare dans les *Rougon-Macquart*. Une forme de récompense donnée à la jeune femme. La critique accueillera avec les éloges le roman de Zola :

> L'accueil de la presse pour au *Bonheur des dames* fut ce qu'il devait être : favorable, très favorable. Enfin un livre de M. Zola qui fournissait aux gens de bien, je veux dire aux amis de l'ordre, je veux dire aux possédants, les apaisements les plus sérieux. On était prêt à lui passer toutes les « audaces sensuelles » qui lui plairaient. Finie l'utilisation de ces mouchoirs dont on affectait, à droite, de protéger vivement ses narines au seul nom de l'écrivain pestilentiel. M. Zola, tout à coup, méritait la plus franche sympathie. Il ne touchait plus à l'Argent [sic]. Il n'avait plus d'objection au système régnant. Son dernier ouvrage lui méritait l'estime des personnes de bonne compagnie. Si *Le Mot d'ordre* concédait, avec un bienveillant sourire, que M. Zola n'avait pas dédaigné de terminer son livre par « le traditionnel mariage final » cher à Scribe dans ses comédies, il n'en soulignait pas moins que le « dénouement » du *Bonheur* était « simple, vrai, attendrissant ». […], la feuille royaliste *Le Soleil* saluait dans l'ouvrage les mêmes agréables tendances qu'on avait cru, déjà, du bon côté, discerner avec joie dans *Une Page d'amour*. La *Revue politique et littéraire* (Maxime Gaucher) se félicitait de voir M. Zola réparer, avec ce roman sain, le tort qu'il s'était fait avec son « atroce *Pot-Bouille* ». *Le Radical* du 14 mars [1883] célébrait avec émotion la noble peinture faite par M. Zola d'une fille du peuple comme elles devraient être toutes, « humble », « honnête », « courageuse » – et vous voyez bien, et M. Zola l'indique assez : la

[676] Henri Guillemin, *op. cit.*, p. 210.

> récompense est au bout de ces existences vertueuses. *Le Siècle* du 18 avril s'élèvera jusqu'au dithyrambe : non seulement une « œuvre originale », le *Bonheur*, mais « d'une grande allure » et qu' « éclairent deux étoiles : une haute pensée sociale et l'une des plus pures et des plus ravissante créations de l'art littéraires[677] ».

Les échos sont favorables du côté de la critique littéraire. Sous ses airs de roman naturaliste, *Une page d'amour* est reçu comme une page blanche dans les romans noirs qui illustrent la série de publications de son auteur. Cela est peut-être dû aussi au fait exceptionnel qu'une idylle amoureuse est menée jusqu'à son terme et se termine par le mariage et une large fenêtre esquissée sur un avenir heureux pour le couple.

Nous noterons en définitive que l'aspect significatif de l'exploitation du registre du romanesque, et de la sous-catégorie du romanesque blanc, dans le roman zolien ressort sous un double rapport qui fait coexister la tension existentielle entre théoricien et auteur, entre l'homme et l'auteur parfois. A ne pas s'y tromper, c'est réellement cette tension qui apparaît lorsque l'auteur est partagé entre ses influences littéraires (influences vécues le plus souvent en marge de tout projet idéologique) et la pratique de sa poétique du genre qu'il veut mettre sur orbite, le roman naturaliste dans le cas qui nous concerne. Zola est en effet sous la tension persistante de ses influences de jeunesse, d'une morale sociale fortement théologique d'une part (même si il n'a jamais affirmé ni par ses personnages ni dans sa vie d'ailleurs sa pratique de la religion) et les directives de sa poétique du roman naturaliste d'autre part. Il est aussi sous la hantise de la réception de son œuvre jugé par les lecteurs mais surtout noté par les critiques. Il aura passé aussi une partie de sa vie littéraire à défendre et à justifier ses romans. Dès lors, on n'est point surpris de voir l'auteur des *Rougon-Macquart* lâcher du lest dans sa démarche expérimentale de romancier naturaliste qui n'était prétendument occupé qu'à dire vrai, en dehors de tout amusement, de toute exigence de quelque ordre que ce soit. Il faut aussi signaler que ces compromissions de l'auteur par rapport à sa ligne éditoriale s'inscrivent dans une forme de jeu qui vise à s'attirer quelque peu la sympathie de la critique en essayant de calmer la tension qui fait suite à un roman très mal accueilli, ou incompris et par la critique et par les lecteurs. Il sera question de ces romans incompris, critiqués et qui sont porteurs des germes qui exemplifient la sous-catégorie du romanesque noir dans l'œuvre de Zola dans le chapitre suivant.

[677] *Ibid*., pp. 215-216.

III.II.2.2. Signification du romanesque noir dans les *Rougon-Macquart*

Quelle place et quel objectif Emile Zola attribue-t-il à la représentation poussée à l'extrême des traits de caractères les plus sombres de ses personnages ? Telle est la question autour de laquelle nous allons graviter dans ce chapitre afin d'apporter une réponse à la signification, à la part symbolique de la place et du rôle de la sous-catégorie du romanesque noir dans sa série romanesque. Cependant, prenons le soin de rappeler que, chez le personnage zolien, la manifestation du romanesque noir est corrélée à l'apparition de la bête humaine qui dessine autour d'elle les contours d'une passion dont les causes ne sont pas maîtrisées par le sujet. Ce sera à la lumière des romans les plus illustratifs de la mobilité du registre du romanesque noir tels que *L'Assommoir*, *Nana*, *La Terre* ou *La Bête humaine* que nous analyserons cette question relative au caractère symbolique du romanesque noir dans le récit zolien.

III.II.2.2.1. Une thématique de la déchéance humaine

L'immersion de l'histoire du récit de *L'Assommoir* dans le faubourg populeux mais surtout crasseux de ce Paris des logements ouvriers est propice à l'étude des tempéraments mis devant une situation et à l'analyse de leurs réflexes et des comportements qui en découlent. Si les chapitres de la vie de Gervaise servent de prétexte à l'intrigue, il n'empêche aussi que c'est à partir d'elle que le récit met à nu les ravages, en ce XIXe siècle, de l'alcool chez les ouvriers parisiens. Dans ses « Notes préparatoires » à *L'Assommoir*, Zola esquissait cette grande ébauche thématique de son roman :

> Le roman est la déchéance de Gervaise et de Coupeau, celui-ci entraînant celle-là, – dans le milieu ouvrier. Expliquer les mœurs du peuple, les vices, les chutes, la laideur morale et physique, par ce milieu, par la condition faite à l'ouvrier dans notre société[678].

Il est question de cette déchéance du sujet humain dans le roman de Zola, entièrement consacré au peuple, à ces ouvriers qui noient leur mal existentiel sur les comptoirs de l'alambic du père Colomb. Les ravages de l'alcool détruisent les ouvriers les plus zélés, les plus besogneux. Goujet, l'ouvrier modèle ne s'y trompe pas. Lui qui refuse de grandir, une tête d'enfant enfermée dans un corps d'adulte, le colosse ne peut non plus supporter la moindre goutte d'alcool. Coupeau aussi était à peu près de la trempe de Goujet jusqu'à ce

[678] Colette Becker, *Emile Zola. La Fabrique des Rougon-Macquart*, Paris, Honoré Champion Editions, 2005, p. 760.

qu'il trébuche et soit atteint d'incapacité physique puis morale et qu'il se laisse entraîner dans la flânerie des bistrots où l'eau de vie remplace l'eau pour la vie. Aussi l'existence de Gervaise et de Coupeau suffit-elle à dissuader les plus tenaces ivrognes à abandonner la consommation d'alcool. Un couple qui a vécu ses premières heures dans une parfaite harmonie rythmée par une conscience au travail, seul moyen honnête pour leur assurer le pain quotidien. C'est sans ménagement pour la moralité de ses personnages que Zola les peint jusque dans les bas-fonds de l'avachissement, de l'avilissement, de la déchéance de tout leur être comme pour dire que le laisser-aller à l'excès alcoolique est quelquefois irrémédiable. Coupeau, dans ses dernières heures, se verra représenter sous les traits d'un bouffon placé dans l'antichambre de la mort. Ses pas de danses, conséquence de son « délirium tremens », rythmeront lugubrement l'asile Sainte Anne, lieu où il est interné. Un bouffon à l'œuvre, mais un bouffon qui fait réfléchir. La posture de Gervaise devant Coupeau traduit singulièrement le drame du couple, jadis modèle :

> Ah ! mon Dieu ! quelle vue ! Elle resta saisie. La cellule était matelassée du haut en bas ; par terre, il y avait deux paillassons, l'un sur l'autre ; et, dans un coin, s'allongeaient un matelas et un traversin, pas davantage. Là-dedans, Coupeau dansait et gueulait. Un vrai chienlit de la Courtille, avec sa blouse en lambeaux et ses membres qui battaient l'air ; mais un chienlit pas drôle, oh ! non, un chienlit dont le chahut effrayant vous faisait dresser tout le poil du corps. Il était déguisé en un-qui-va-mourir. […] Quel cavalier seul ! Il butait contre la fenêtre, s'en retournait à reculons, les bras marquant la mesure, secouant les mains comme s'il avait voulu se les casser et les envoyer à la figure du monde. On rencontre des farceurs dans les bastringues, qui imitent ça ; seulement, ils l'imitent mal, il faut voir sauter ce rigodon des soûlards, si l'on veut juger quel chic ça prend, quand c'est exécuté pour de bon. La chanson a son cachet, une engueulade continue de carnaval, une bouche grande ouverte lâchant pendant des heures les mêmes notes de trombone enroué. Coupeau, lui, avait le cri d'une bête dont on a écrasé la patte[679].

Coupeau, l'ouvrier zingueur, qui, naguère, séduisit Gervaise par ses qualités de bon travailleur, révulse désormais sa femme par ce pitoyable spectacle qu'il lui offre. Il lui emboîte le pas cependant. Gervaise vivra ses dernières heures dans une déchéance totale, frôlant la vilénie de la prostitution, faisant le pitre, une réplique des bouffonneries morbides de son mari. Dès lors, elle n'a plus rien à attendre de la vie. La chute de Gervaise est sans doute la représentation la plus sombre de la déchéance humaine dans les *Rougon-Macquart*. Le lecteur attentif sort de *L'Assommoir* tout remué par cette forme de vérité qui survole les

[679] *L'A*, chap. XIII.

pages, par le bouleversement progressif de la vie de cette brave femme, corrompu par son entourage qui exploite sa faiblesse et la fait perdre dans les bassesses de l'existence humaine. Plus que son mari Coupeau, la déchéance de Gervaise est plus dure, parce que lente et parsemée d'épreuves qui nous la présentent dans la plus pitoyable des postures. Comme par exemple cette séquence où elle se transforme en femme de ménage dans son ancienne boutique, lieu où elle a régné en maîtresse. Elle y fait désormais le ménage pour une autre femme, qui plus est maîtresse de Lantier, son premier homme, qui l'a précipité dans la misère. Henri Guillemin nous commente la justesse de la scène :

> Gervaise, difforme et les cheveux gris, est à quatre pattes devant la Poisson [madame Poisson, Virginie]. Elle « récure » cette boutique, autrefois la sienne. Lantier est là qui se bourre de bonbons. Et il lâche à Gervaise, la bouche pleine : « – A propos, j'ai rencontré Nana, hier soir. » Du coup, Gervaise s'assit « dans la mare d'eau sale ». « – Ah ! murmura-t-elle simplement. » Et Lantier précise qu'elle a l'air à son aise, Nana fameusement nippée ! Elle « se tortillait au bras d'un vieux », quand il l'a rencontrée, rue des Martyrs. « – Ah ! répéta Gervaise, d'une voix plus sourde. » – « Elle m'a embrassé », dit Lantier ; « elle a voulu savoir des nouvelles de tout le monde ». Suante, par terre, sa brosse à la main, Gervaise « attendait toujours ; sa fille n'avait donc pas eu une parole pour elle ? » Et c'est Virginie qui prend la relève : « – Ce n'est pas parce que vous êtes là, madame Coupeau, mais votre fille est une jolie pourriture […]. » Lantier suce un sucre d'orge. Gervaise, sans rien dire, s'est « remise à frotter […] se traînant avec des mouvement engourdis de grenouille[680] ».

Gervaise est littéralement traînée dans la boue, elle perd totalement la face. Son existence est anéantie, vouée à l'abjection et au rejet total de son entourage qui se plaît à la voir, de retour de Sainte-Anne, en une bouffonne exécutant les délires de Coupeau, chose qu'elle fait de manière inconsciente[681], entraînée elle aussi dans une forme de folie naissante. Et pourtant, à y voir de très près, elle n'est coupable que de sa faiblesse héréditaire, comme celle-là qui,

[680] *op. cit.*, pp. 128-129.

[681] Comme nous le noterons dans cet extrait, Gervaise agit désormais en automate, conditionnée pour amuser la galerie que constitue son voisinage qui ne témoigne dès lors aucune forme de compassion à son égard : « Il y a pire. Il y a Gervaise, rentrée à la maison, et que les voisins entourent, avides de détails. Les Lorilleux, les Boche, la Poisson l'interrogent. Et Gervaise d'imiter son homme. Le lendemain, Boche insiste pour qu'elle recommence ; « encore un peu », un petit peu, « à la demande générale » ; deux voisines qui, la veille, avaient manqué le spectacle, viennent de « descendre pour assister au tableau ». Alors, Gervaise, « désirant prouver que ce n'était pas son histoire de se faire prier », entama « deux ou trois petits sauts ; mais elle devint toute chose et se rejeta en arrière. Parole d'honneur, elle ne pouvait pas. Un murmure de désappointement courut. C'était dommage. Elle imitait ça à la perfection ! Enfin ! Si elle ne pouvait pas… » Et les gens se remettent à parler de leurs affaires. « Mais on se tut brusquement, en apercevant Gervaise qu'on ne regardait plus et qui s'essayait toute seule, au fond de la loge, tremblant des pieds et des mains, faisant Coupeau. Bravo ! C'était ça ! […] Elle resta hébétée, ayant l'air de sortir d'un rêve. » *Ibid.*, p. 128.

jadis, avait entraîné tante Dide dans les bras du braconnier Macquart. Elle aussi se laissera entraînée par Lantier à Paris, avant que ce dernier ne l'y abandonne avec Etienne et Jacques, ses deux enfants. Le sort la liera à Coupeau plus par faiblesse que par amour. Ensuite Lantier fera une nouvelle apparition dans sa vie ; chose qu'elle acceptera, une fois de plus par faiblesse. Ce qui lui sera fatal et lui offrira une pente glissante vers le mauvais côté, celui de la déchéance. Rappelons aussi que Lantier se joindra entre-temps au couple Gervaise/Coupeau, menant le ménage vers une existence à trois dans laquelle Gervaise finira par se complaire, toujours par son incapacité de dire non.

Le drame de la vie de Gervaise apparaît symboliquement comme une sanction, et ce en rapport avec la logique compositionnelle des *Rougon-Macquart*, une sanction équivalente à celle de Tante Dide, qui sera condamnée à une décrépitude morale et physique. Si Gervaise est progressivement corrompue par son entourage de mâles, il est aussi apparent qu'elle est coupable de se laisser manipuler. D'autre part, cette immersion de l'auteur dans la plèbe ouvrière livre un véritable témoignage sociologique sur les conditions d'existence de cette classe sociale, véritable baromètre des transformations qui font suite à la révolution industrielle. La fin dramatique de Gervaise, dans le dénuement, dans la misère et l'épuisement de tout son être dresse le parallèle symbolique de cette population ouvrière qui s'use à l'œuvre, dans une continuelle lutte de survie où l'alcool est le plus souvent le seul remède, le seul recours qui permet d'alléger les souffrances existentielles. Le coup d'œil de l'écrivain naturaliste sur cette réalité sociale est confirmé par une peinture exacte et des plus vulgaires des conditions de vie des ouvriers, avec une narration qui suit les personnages jusques dans leurs couches, montrant la promiscuité de leurs logements. Il fera de même, dans un autre registre, avec *Germinal* qui est une véritable immersion dans le monde ouvrier des mineurs. Zola rapporte aussi le langage spécifique des ouvriers qu'il moule dans son écriture. Autant d'éléments qui susciteront l'ire et les remontrances de la critique littéraire à son égard[682]. La

[682] Comme par exemple cette tribune consacrée à *L'Assommoir* où Louis Boussès de Fourcaud (journaliste et critique littéraire 1851-1914) analyse, dans le Gaulois 21 septembre 1876, le roman de Zola : « Que voulez-vous qu'on fasse d'un pareil livre ? Que voulez-vous qu'on en pense ? […] Il n'y a pour [M. Zola] que le fumier. […] M. Zola appelle cela une tentative littéraire. Il a tracé en style populaire le tableau de la populace faubourienne. Est-ce donc de la littérature que le langage des ruisseaux ? […] Est-elle bonne, utile, féconde, cette philosophie de l'abjection doublée d'une philosophie de l'égout ? […] *L'Assommoir* est un scandale sans excuse. » *Emile Zola. Correspondance II, 1868-1877*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 495.
Zola lui répondra dans une correspondance datée du 23 septembre 1876 : « Monsieur, […] mes amis, devant l'étonnante attitude de la critique qui se rue sur *L'Assommoir* avant même que le livre ait paru, me conseillent de me défendre, de répondre, d'expliquer le livre. Quant à moi, j'estime que les livres doivent s'expliquer d'eux-mêmes. Pour *L'Assommoir*, qui, d'ailleurs, tient à tout un ensemble d'œuvres, il n'y a qu'une simple question d'art, une question de peinture exacte, doublée d'une question de philologie. Je n'y ai pas mis autre chose pour

peinture à l'extrême de la déchéance de Gervaise tient aussi lieu d'élément cathartique. On ne sort pas indemne de la lecture de *L'Assommoir*. Même s'il a émis le vœu de rendre son roman simple, de lui ôter toute complication romanesque, il faut reconnaître que le retour de l'amant Lantier dans la vie de Gervaise et le fait qu'elle soit partagée entre deux hommes est une complication on ne peut plus romanesque, nécessaire à l'auteur pour tenir son drame. Si l'on ajoute à cela, la véritable romance de l'œuvre qui est l'amour innocent de Gervaise et de Goujet, une romance subtilement nichée dans l'intrigue et qui est la seule éclaircie passionnelle dans le roman, on peut évidemment trouver à redire sur la simplicité de l'intrigue.

Par ailleurs, dans la même logique qui nous conduit à interpréter la part symbolique du registre de la sous-catégorie du romanesque noir, nous prendrons l'exemple de *La Terre* comme un autre *Rougon-Macquart* dans lequel l'auteur a analysé les tempéraments d'une classe donnée, les paysans, au prisme de sa théorie naturaliste, pour arriver en fin de compte à saisir l'apparition de la déchéance humaine sous une autre facette de son expression. Sur fond de parricide, l'histoire du récit rejoint en effet les premières lignes esquissées par Zola dans ses « Notes sur la marche générale de l'œuvre », son grand œuvre qui se dessinera sur un bloc compact de vingt romans :

> Une famille centrale sur laquelle agissent au moins deux familles. Epanouissement de cette famille dans le monde moderne, dans toutes les classes. Marche de cette famille vers tout ce qu'il y a de plus exquis dans la sensation et l'intelligence. Drame dans la famille par l'effet héréditaire lui-même (fils contre père, fille contre mère) Epuisement de l'intelligence par la rapidité de l'élan vers les hauteurs de la sensation et de la pensée. Retour à l'abrutissement. Influence du milieu fiévreux moderne sur les impatiences ambitieuses des personnages[683].

Autant dire qu'en rédigeant ces notes préparatoires à son grand projet des *Rougon-Macquart*, Zola avait en tête l'intrigue de *La Terre* qui se passe sur un fond de lutte familiale où les fils et les filles se liguent d'abord contre les parents, afin de précipiter leur mort, et, ensuite, mènent un combat qui a des allures fratricides, en ennemis farouches, pour sortir vainqueurs des oppositions afin de jouir de leur bien sans partage. Un roman où Zola puise dans le fond obscur de la bête humaine pour nous présenter les Fouan, une famille de paysans presque typique de la classe sociale qu'elle incarne, mais plus atypique par la représentation qui a été

---

mon compte, et je suis le premier stupéfait des étranges découvertes que la critique prétend y faire. » *Ibid*., p. 494.

[683] Colette Becker, *Emile Zola. La Fabrique des Rougon-Macquart*, Paris Honoré Champion Editions, 2003, p. 28.

faite de ses membres. Si Zola choisit de représenter Buteau, Jésus-Christ, la Grande, entre autres personnages, avec un grand contraste entre leurs personnalités, mais qui se rejoignent seulement sur leur désir commun de posséder la terre à quelque prix que ce soit, c'est sans doute pour dessiner en filigrane les grandes lignes de sa pensée. Zola analyse les appétits voraces de ses personnages sous l'angle sociologique du « mouvement moderne » en voie de remplacer une période révolue :

> La caractéristique du mouvement moderne est la bousculade de toutes les ambitions, l'élan démocratique, l'avènement de toutes les classes (de là la familiarité des pères et des fils, le mélange et le côtoiement de tous les individus). Mon roman [les *Rougon-Macquart*] eût été impossible avant 89. Je le base donc sur une vérité du temps : la bousculade des ambitions et des appétits. 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 monstruosités morales (le prêtre, le meurtrier, l'artiste). Le moment est trouble. C'est le trouble du moment que je peins[684].

L'ambition, le désir de posséder la terre est la seule passion qui existe dans le roman. Il n'y a pas d'amour sincère entre deux personnages. Les liens maritaux se nouent prenant en compte ce que le conjoint peut apporter de plus aux parcelles de terre déjà existantes. Le mariage de Buteau et de Lise en est illustratif. Et même si Zola a inséré ses personnages dans la sphère du monde des paysans, où leurs réflexes les conditionnent à vivre dans le refus de la modernité (on en veut pour exemple l'incompréhension des paysans face à Hourdequin qui veut révolutionner les méthodes archaïques de culture), il n'en demeure pas moins qu'il leur attribue aussi cette maladie du siècle qui est matérialisée par « la bousculade des ambitions et des appétits ». Zola transposera donc cette maladie dans son monde paysan et en décuplera les méfaits lorsqu'il représentera les Buteau qui tuent le père Fouan[685], pour précipiter sa mort, et

---

[684] *Ibid*., pp.29-30.

[685] Buteau et sa femme Lise planifient la mort du père Fouan et décident nuitamment de passer à l'action : « Lise suivit Buteau, les bras tendus, de crainte de se cogner. Ils ne sentaient plus le froid, leur chemise les gênait. La chandelle était par terre, dans un coin de la chambre du vieux. Mais elle éclairait assez pour qu'on le distinguât, allongé sur le dos, la tête glissée de l'oreiller. Il était si raidi, si décharné par l'âge, qu'on l'aurait cru mort, sans le râle pénible qui sortait de sa bouche largement ouverte. Les dents manquaient, il y avait là un trou noir, où les lèvres semblaient rentrer, un trou sur lequel tous les deux se penchèrent, comme pour voir ce qu'il restait de vie au fond. Longtemps, ils regardaient, côte à côte, se touchant de la hanche. Mais leurs bras mollissaient, c'était très facile et si lourd pourtant, de prendre n'importe quoi, de boucher le trou. Ils s'en allèrent, ils revinrent. Leur langue sèche n'aurait pu prononcer un mot, leurs yeux seuls se parlaient. D'un regard, elle lui avait montré l'oreiller : allons donc ! qu'attendait-il ? […]
Alors, Buteau se rua, pesa de tout le poids de son corps, pendant qu'elle, montée sur le lit, s'asseyait, enfonçait sa croupe nue de jument hydropique. Ce fut un enragement, l'un et l'autre foulaient, des poings, des épaules, des cuisses. Le père avait eu une secousse violente, ses jambes s'étaient détendues avec des bruits de ressort cassés.

surtout lorsque le même couple, Lise et son mari, tuera Françoise, la belle-sœur pour éviter que sa grossesse n'arrive à son terme et que ne naisse un individu de plus qui se positionnera comme futur héritier de la terre, leur terre. La réaction des Buteau est poussée à l'extrême, dirons-nous[686], mais elle traduit un principe que Zola a théorisé dans sa poétique du naturalisme, à savoir la dualité entre l'animalité et l'humanité dans le comportement de l'homme moderne :

> […] les hommes seront toujours des hommes, des animaux bons ou mauvais selon les circonstances. Si mes personnages n'arrivent pas au bien, c'est que nous débutons dans la perfectibilité. Les hommes modernes sont d'autant plus faillibles qu'ils sont plus nerveux et plus impatients. C'est pour cela qu'ils sont plus curieux à étudier. Pour résumer mon œuvre, en une phrase : je veux peindre, au début d'un siècle de liberté et de vérité, une famille qui s'élance vers les biens prochains, et qui roule détraquée par son élan lui-même, justement à cause des lueurs troubles du moment, des convulsions fatales de l'enfantement d'un nouveau monde[687].

Jean Macquart est le seul membre de la grande famille présent dans l'histoire du récit de *La Terre*. Cependant, les notes prises pour marquer sa famille biologique et héréditaire sont transposées à la population paysanne qui, dès lors, lui sert de miroir, alimentant sa réflexion sur cette folie humaine prompte à la pire bassesse pour posséder et jouir. Françoise, sa femme, est tuée par le couple Buteau, il en a la certitude. Mais il ne peut le dire, d'autant plus que Françoise se refuse à faire de lui, son mari, son légataire testamentaire pour la raison incompréhensible qu'il ne fait pas partie du monde (entendu ici selon la catégorisation terminologique de Zola) des paysans ; autrement dit qu'il n'adopte pas leur style de vie et leur façon de penser. Par conséquent, Jean prend la pleine mesure, par l'observation de cette classe paysanne, de la déchéance humaine, de cette lutte de tous les jours et de toutes les heures pour la survie de la bête humaine qui refuse de sortir de ses œillères et de ses prismes de valeurs

---

On aurait dit qu'il sautait, pareil à un poisson jeté sur l'herbe. Mais ce ne fut pas long. Ils le maintenaient trop rudement, ils le sentirent sous eux qui s'aplatissait, qui se vidait de l'existence. Un long frisson, un dernier tressaillement, puis rien du tout, quelque chose d'aussi mou qu'une chiffe ». *L'A*., quatrième partie, chap. V.

[686] Les Buteau, après avoir tué le père Fouan et constatant que la thèse du suicide gagnerait à être convaincante au vu de la transformation du vieux Fouan: « "Non de Dieu ! il est tout noir, nous sommes foutus !" En effet pas possible de raconter qu'il s'était mis lui-même dans un pareil état », décident de le brûler :
« "Si on le brûlait", murmura Lise.
Buteau , soulagé, respira fortement.
"C'est ça, nous dirons qu'il s'est allumé lui-même." […]
Tout de suite, il courut chercher la chandelle. Mais elle, qui avait peur de mettre le feu, ne voulut pas d'abord qu'il l'approchât du lit. Des liens de paille se trouvaient dans un coin, derrières les betteraves ; et elle en prit un, elle l'enflamma, commença par griller les cheveux et la barbe du père, très longue, toute blanche. Ça sentait la graisse répandue, ça crépitait, avec de petites flammes jaunes ». *Ibid*.

[687] *Ibid*., p. 30.

dépassées. Précisons que modernité ne rime pas avec sociabilité et humanisme chez Zola. Dès lors, c'est un Jean pessimiste sur la condition humaine qui nourrit une réflexion philosophique sur l'avenir de l'humanité :

> Il y avait aussi la douleur, le sang, les larmes, tout ce qu'on souffre et tout ce qui révolte, Françoise tuée, Fouan tué, les coquins triomphants, la vermine sanguinaire et puante des villages déshonorant et rongeant la terre. Seulement, est-ce qu'on sait ? De même que la gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse, sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. Qu'est-ce que notre malheur pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil ? Il se moque bien de nous, le bon Dieu ! Nous n'avons notre pain que par un duel terrible et de chaque jour. Et la terre seule demeure l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères[688].

Cette pensée philosophique de Jean (la position de l'auteur précisément), qui fait de la terre un spectateur immuable et quelque peu indifférent face aux drames des hommes pose une question de fond, somme toute symbolique, qui est celle de la place de l'être humain dans le cosmos : « Qu'est-ce que notre malheur pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil ? ». Une question qui, à vrai dire, est exploitée, en annexe, sous d'autres thématiques, avec une apparition sous une forme de leitmotiv dans les *Rougon-Macquart*. Si l'on prend en exemple les éléments naturels et physiques qui rappellent à l'homme sa petitesse face à la force des éléments, tels le Voreux dans *Germinal*, la locomotive de Jacques dans *La Bête humaine*, l'alambic de *L'Assommoir*, la mer dans *La Joie de Vivre* ou encore le Bonheur, on en arrive à la conclusion que le sujet zolien est victime des éléments, qu'il est incapable de prendre le dessus sur les éléments. Cette posture tue d'emblée le statut du héros classique qui disparaît quasiment dans le texte. On constate à l'opposé une force, presque un statut égal voire supérieur accordé aux objets qui, dès lors, marquent la logique du récit et donnent la ligne directrice de l'intrigue. Par conséquent, d'une déchéance individuelle du personnage zolien, on assiste à la dégénérescence du corps social qui fait de la conquête d'un élément le sens de sa survie.

[688] *L'A.*, quatrième partie, chap. VI.

III.II.2.2.2. Une peinture de la dégénérescence du corps social[689]

Si à l'échelle familiale les Fouan ont montré leur attachement viscéral à la terre, allant jusqu'au meurtre (du père Fouan et de Françoise), ce qui en soi traduit une forme de déchéance humaine dès lors que le personnage est dépourvu de toute humanité, préférant le bien matériel à la cohésion du groupe, on remarque un comportement analogue à l'échelle sociétale avec cette même déshumanisation qui est traitée sous divers angles par l'écrivain naturaliste comme lorsque toute une société se rue « sur le cul » pour les charmes de la prostituée Nana ou encore lorsque cette curée de Paris dessine les ambitions des vautours de la spéculation foncière autour de la ville.

Zola est un écrivain de son siècle. Il a en effet réussi à transposer dans son œuvre les crises et les mutations de son époque. Mutations sociologiques certes, mais aussi crise religieuse d'une société partagée entre son héritage chrétien et l'émergence d'une philosophie matérialiste :

> La religion nationale, le catholicisme, est une survivance sociale et souvent mondaine d'une époque révolue. A l'heure de l'expansion industrielle, dans le Paris des grands travaux aussi bien que dans les campagnes, la seule valeur profondément fédératrice, c'est l'or. Âprement entassé par les Fouan, dilapidé dans des spéculations hasardeuses par Saccard, thésaurisé par Gundermann, converti en équipements modernes par Octave, mangé goulûment par Nana, il est un talisman, un gage de vie[690].

A une croyance religieuse fortement ancrée dans les fondements de la religion chrétienne, Zola substitue, dans les *Rougon-Macquart*, « la royauté de l'or[691] », une idéologie du bien matériel terrestre qui prend le dessus sur la promesse d'un au-delà où la rétribution compenserait les malheurs et la pauvreté d'ici-bas ; promesse ancrée dans les fondements de la doxa chrétienne. Le personnage qui est le prototype de cette croyance en l'or et aux bienfaits de l'argent est certainement Aristide Saccard. Il symbolise l'extrapolation de cette croyance à toute une société. Sophie Guermès éclaire cette philosophie matérialiste, annonciatrice de la naissance d'une société capitaliste à venir :

> Le gagner, c'est repousser la hantise de la mort, et pouvoir créer un véritable paradis, ici et maintenant. Aussi l'or et les moyens de le faire fructifier sont-ils investis d'une valeur

[689] Nous empruntons ce titre à Sophie Guermès, *La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, Paris Honoré Champion, 2003, p. 163.
[690] Sophie Guermès, *op. cit*., pp. 163-164.
[691] *Ibid*., p.163.

sacrée : un déplacement s'opère de l'église vers le coffre-fort. Au début de la deuxième partie de *Germinal*, les cours baissent mais « (…) les Grégoire avaient maintenant une force obstinée en leur mine. Ça remonterait, Dieu n'était pas si solide. Puis, à cette croyance religieuse, se mêlait une profonde gratitude pour une valeur qui, depuis un siècle nourrissait la famille à ne rien faire. C'était comme une divinité à eux, que leur égoïsme entourait d'un culte. » La mine de charbon du Voreux se métamorphose donc en mine d'or. Le corps de Nana aussi, tout comme, dans des proportions moindres, la charcuterie des Quenu (dont le tas d'or, compté sur le lit de Lisa, avait scellé le mariage) et l'alambic du père Colombe, qui fait couler du « bel or liquide » dans le gosier des ouvriers du quartier de la Goutte-d'or. […] Gervaise, dans ses errances finales, voit encore le cabaret briller d'une lumière dorée, et les ouvriers y boire l'argent qu'ils viennent de recevoir[692]…

Seulement, loin de n'être qu'une simple substitution à la foi chrétienne, « la royauté de l'or » dicte dorénavant la marche du monde moderne. Cela, Zola l'a compris, lui qui est allé jusqu'à déshumaniser ses personnages, les dénaturer en faisant primer sur eux la force de l'avoir. Saccard, nous le notions, lorsqu'il prend en faute Renée et Maxime, utilise la peur et l'erreur où se trouvent sa femme et son fils et profite de ce moment de culpabilité de la première pour lui faire signer un acte de cession. Il répare son honneur par l'argent, par l'or. A cet égard, il est un maillon de la chaîne sociale qui rompt de plus en plus avec le prisme des valeurs d'un monde désuet, celui du catholicisme serions-nous tenté d'avancer. Par voie de conséquence, une fois que le lien qui représente le dogme de la religion est rompu, on assiste à une expression quelque peu ambiguë de la sexualité qui est corrélée, en des endroits du récit zolien, à la passion religieuse[693]. Rappelons que l'emprise de Nana s'exerce aussi sur toutes les couches de la société.

L'immatérialité de la foi religieuse cède ainsi la place à une pensée matérialiste qui tue les interdits et brise, chez le personnage zolien, la cloison morale mise pour freiner l'expression des pulsions de vie. Par conséquent, cela se traduit, dans la relation entre les personnages, par une forme d'hypocrisie qui est la résultante d'une substitution de la morale sociale dans son ensemble (qui est toujours une morale religieuse) à une volonté individuelle de la personne d'aspirer à une libre manifestation de ses pulsions de vie en dépit de toute

[692] *Ibid*., pp. 164-165.

[693] « Le va-et-vient de l'église à la chambre de Nana, de la religion à la luxure, est constitutif du personnage de Muffat, pour qui les deux éléments sont devenus interchangeables. Zola insiste sur ce paradoxe : "C'étaient les mêmes balbutiements, les mêmes prières et les mêmes désespoirs, surtout les mêmes humilités d'une créature maudite, écrasée sous la boue de son origine". *Mutatis mutandis*, on retrouve chez Muffat la lutte de la foi et de la chair qui caractérisait le drame de Serge Mouret ; et le rapprochement bien connu de l'extase religieuse et de l'orgasme a déjà été souligné par Zola à travers le personnage de Marthe, dans *La Conquête de Plassans*. » *Ibid*., p. 174.

contrainte de quelque autre ordre que ce soit. De fait, on note une infinité de relations adultérines dans les *Rougon-Macquart*. Des femmes aux faux airs de dévotes qui trompent leurs maris ou simplement des maris qui font de même à l'endroit de leurs épouses. Le couple Muffat en est le prototype ainsi que les intrigues d'Octaves Mouret dans l'immeuble bourgeois de *Pot-Bouille*[694]. Zola mêle, dans un moule identique, la religion et la sexualité ainsi qu'il le fait des instincts de vie et des instincts de mort. Il joue sur un double registre qui, symboliquement, ne fait que refléter l'entre-deux périodes épistémologiques caractéristique, d'abord, de ce Zola chrétien dans sa jeunesse et qui deviendra athée pour le reste de sa vie, ensuite d'une société en pleine mutation sociologique qui se posera réellement des questions sur sa foi. Dans le même ordre, on remarquera une opposition systématique entre le prêtre et le médecin (docteur) ; opposition présente de façon récurrente tout au long des *Rougon-Macquart* comme pour démontrer que la science et la religion, le matériel et l'immatériel n'empruntent pas toujours la même direction.

La dégénérescence sociale apparaît plus nettement dans la conception naturaliste, fondement des *Rougon-Macquart*, avec la thématique de l'hérédité qui est érigée telle une œillère compositionnelle. Cette théorie, pierre angulaire de la poétique zolienne, fait que, symboliquement, et dans le long terme, la société, dans son entièreté, va plancher vers une dégénérescence progressive et généralisée du fait d'un code de transmission génétique systématique[695]. Autrement dit, le fait que les enfants doivent payer pour le crime de leurs parents, ou qu'ils doivent être marqués par les traits physiologiques et moraux de leurs géniteurs, est un principe condamnant de fait la société à un cycle infernal de fatalité et de destruction progressive. Selon cette même logique, la pourriture du socle social des valeurs, comme dans le cas de Tante Dide, induit les souches qui naîtront de cette origine commune à porter en elles les germes de cette fêlure première. Ce point de vue de Zola, dont il

[694] « Le nombre de coquettes (voire d'hystériques) dévotes est considérable dans l'œuvre de Zola. Entre autres exemples, on peut citer celui de Mme Juzeur, jeune veuve de *Pot-Bouille* qui attire les hommes sans jamais accepter de véritable liaison. "(…) dans son obstination, il y avait comme une réserve jésuitique, une peur du confessionnal, une certitude d'obtenir le pardon des petits péchés, tandis que le gros lui causerait trop d'ennuis avec son directeur". Autre variante, dans le même roman : Valérie, qui trompe son mari sans y trouver pourtant de plaisir, laisse pendant ses rendez-vous son fils Camille à la garde de la loueuse de chaises de l'église Saint-Roch. » *Ibid*., p.171.

[695] « Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres se comporte en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit ***mathématiquement*** d'un homme à un autre. Et, quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble ». Colette Becker, *Emile Zola. La Fabrique des Rougon-Macquart, éd. cit.*, Nous soulignons.

remarquera les insuffisances quelques années plus tard, figure, *a contrario*, une logique qui s'oppose à la volonté de science et de progrès qu'il a lui-même prophétisée, en ce XIXe siècle avide de changement, et qu'il a extrapolée dans son œuvre. Même s'il se base sur des études génétiques, force est de constater que Zola pèche par une systématisation à outrance de cet extratexte scientifique. Ainsi que le remarque Colette Becker :

> Il a beau affirmer une volonté d'objectivité, Zola ne se débarrasse pas de certains présupposés sur la violence et le laisser-aller des ouvriers, très lisibles dans les premières lignes de l'ébauche de *L'Assommoir*, ou dans le début de celle de *Germinal*, où se lit la peur vivace de la Commune. Obsessions, angoisses et fantasmes donnent libre cours au moment même où il affirme vouloir faire un « tableau très exact de la vie du peuple », « ne pas flatter l'ouvrier et ne pas le noircir. Une réalité absolument exacte ».
>
> Dans les dossiers, s'exprime également en formules fulgurantes, la peur de ce qui demeure, en tout homme, de bestial, de forces incontrôlées prêtes à surgir, « la sauvagerie qui est au fond de l'homme », les « végétations sourdes du crime », au fond du crâne d'un enfant ou d'un homme, de ces « fauves tapis sous la civilisation », […] de Jacques, par exemple, brutalement emporté par le désir de tuer une femme : « et le voilà en chasse comme un fauve lancé derrière elle, près de la tuer[696] ».

Zola présente un type de personnage purement stéréotypé, qui porte en lui tout le descriptif physique et psychologique que ses contemporains ont dressé par exemple de l'ouvrier ou du paysan. En plus de cela, il lui confère les lourdes charges de sa poétique du récit. N'est-ce pas Zola qui établissait le portrait de sa famille naturelle et sociale ?

> Les *Rougon-Macquart*, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristiques le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge qui se rue aux jouissances. Partis du peuple, ils vont au pouvoir, au million, au génie et au crime, à l'héroïsme et l'infamie. Ils s'irradient dans toutes les classes, ils racontent le Second Empire, depuis le guet-apens du coup d'Etat jusqu'à la honte de Sedan[697].

Un cadrage historique qui délimite la sphère temporelle de l'expression de l'histoire naturelle et sociale de la famille issue de tante Dide. Les origines légitime et bâtarde des Rougon et des Macquart partiront de cette ancêtre commune, Adélaïde, marquée par une fêlure qu'elle transmettra à sa lignée. Et cette dernière de s'irradier dans toutes les classes, ainsi que le

[696] « Logique, fantaisie, jeu. Retour sur la méthode de travail de Zola » in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 491.
[697] Emile Zola. *La Fabrique des Rougon-Macquart, Edition des dossiers préparatoires*, *op. cit.*, p. 552.

formule le dossier préparatoire. Autant dire que le virus est lâché et que sa propagation est inéluctable. La société est dès lors en danger. D'où cette image récurrente qui reflète l'incertitude liée à l'avenir qui ressort dans la fin de quelques romans du cycle. A la fin de *Germinal* par exemple, Etienne, moralement diminué par l'échec du mouvement social dont il était l'un des principaux instigateurs, quitte Montsou en étant partagé par une espérance en l'avenir et une vision prophétique de la survie de l'inégalité des classes. Dans *La Terre*, Jean Macquart est aussi interpellé par l'incertitude de l'avenir d'autant plus que la guerre s'annonce aux portes de la France :

> Longtemps, cette rêvasserie confuse, mal formulée, roula dans le crâne de Jean. Mais un clairon sonna au loin, le clairon des pompiers de Bazoches-le-Doyen qui arrivaient au pas de course, trop tard. Et, à cet appel, brusquement, il se redressa. C'était la guerre passant dans la fumée, avec ses chevaux, ses canons, sa clameur de massacres.
>
> Il serrait les poings. Ah ! bon sang ! puisqu'il n'avait plus le cœur à la travailler, il la défendrait, la vieille terre de France !
>
> Il partait, lorsque, une dernière fois, il promena ses regards des deux fosses vierges d'herbe, aux labours sans fin de la Beauce, que les semeurs emplissaient de leur geste continu. Des morts, des semences, et le pain poussait de la terre[698].

Dans *La Bête humaine*, Jacques et Pecqueux, le mécanicien et le chauffeur du train qui achemine les soldats à la grande mobilisation pour la guerre, laissent l'appareil se lancer dans l'incertitude de l'avenir, entraînant avec lui la vie, l'avenir de plusieurs personnes, l'avenir de tout un pays.

> Qu'importaient les victimes que la machine écraserait en chemin ! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu ? Sans conducteur, au milieu des ténèbres en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient[699].

Nous retiendrons de cette grande incertitude liée à l'avenir la relation exacte mais surtout sociologique des grandes préoccupations de l'époque. Cette période du XIXe siècle traversée par « le mal du siècle », thématique cher au romantisme et qui ne traduit en réalité qu'une série d'interrogations épistémologiques sur la place et le devenir de l'homme dans la société mais aussi dans l'univers. Le naturalisme zolien s'intéressera tout particulièrement à

[698] *La Terre*. Cinquième partie, chap. VI.
[699] *LBH*, chap. X.

l'homme en faisant émerger sa dualité psychologique et physiologique. Le corps et l'esprit font l'être humain. Il s'agit donc de faire interagir celui-ci avec son environnement physique immédiat afin de l'y confronter à une expérimentation et de l'y observer pour noter enfin les mécanismes de son fonctionnement social. Telle semble être la maxime du naturalisme zolien. Il revient cependant de noter la fortune de la formule qu'Emile Zola a appliquée au roman et son avenir dans la littérature surtout lorsqu'elle s'est trouvée sevrée des interminables défenses que Zola n'a cessé de lui apporter

III.II.3. Pour l'avenir

Le Naturalisme, comme tous les courants, formules ou poétiques littéraires qui l'ont précédé, a connu son moment de gloire. Cependant même dans ses années fastes, la formule littéraire de Zola a toujours trouvé sur son chemin quelques voix discordantes qui se sont mises contre les grandes thématiques qu'elle a étudiées, mais surtout qui lui ont tenu grief la manière qui a servi à aborder ces mêmes thématiques. Zola a, en même temps que son succès, mené le combat de la défense de ses idées, celui de sa méthode littéraire, mais aussi de celui de son tempérament d'auteur. Il en fut ainsi après les publications de *Thérèse Raquin*, de *L'Assommoir*, de *Nana* ou de *La Terre*.

L'existence littéraire d'Emile Zola n'a jamais été un long fleuve tranquille où le père du roman naturaliste s'est simplement contenté de publier des romans et d'indiquer les lignes directrices de sa poétique du genre à de futurs auteurs. Parallèlement à ses plus belles heures de notoriété, Zola s'est approprié, en plus de son statut d'auteur confirmé, une force éditoriale qui allait dans le sens de défendre ses romans. Après la première édition de Thérèse Raquin, Zola se voit contraint d'apporter, lors de la deuxième, une préface explicative à son roman[700] qui, à ne point en douter, avait heurté un lectorat habitué à un certain conformisme éditorial dans les œuvres de l'époque. Zola de préciser :

> On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes : ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature

[700] « J'avais naïvement cru que ce roman pouvait se passer de préface. Ayant l'habitude de dire tout haut ma pensée, d'appuyer même sur les moindres détails de ce que j'écris, j'espérais être compris et être jugé sans explication préalable. Il paraît que je me suis trompé. » *Emile Zola. Œuvres Complètes, La naissance du naturalisme, tome 3, 1868-1870*, Paris, Nouveau Monde Editions, p. 27.

> sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres[701].

Nous sommes le 15 avril 1868 lorsque Zola rédige cette préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin* qui, comme on le remarque, annonce déjà les grandes lignes de l'ossature idéologique des *Rougon-Macquart*. Cette mise au point apportée au roman fait suite aux attaques portées sur l'auteur et sur son œuvre. Ulbach parlait déjà de « littérature putride ». Fort de cette attention de la critique sur son roman, Zola inaugure avec les *Rougon-Macquart* une rupture définitive avec le romantisme et s'inscrit en prolongateur affirmé du réalisme balzacien. Son réalisme à lui sera quand même différent puisqu'il lui affilie une démarche scientifique[702]. Chose qui ne plait pas à tous ses contemporains. Trois années après *Thérèse Raquin*, Zola ouvre la chronique des *Rougon-Macquart*, son histoire naturelle et sociale, porteuse de sa vision du roman moderne. Néanmoins, les premiers romans de sa série (*La Fortune des Rougon* (1871), *La Curée* (1871), *Le Ventre de Paris* (1873), *La Conquête de Plassans* (1874), *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), *Son Excellence Eugène Rougon* (1876)) sont publiés sans pour autant lui assurer une réputation de grand auteur et susciter par conséquent l'intérêt de la critique littéraire, même si ces derniers portaient en eux quelques thématiques fortes du naturalisme. Il faudra attendre *L'Assommoir* (1877) pour voir Zola susciter à nouveau l'attention de ses amis de la critique. Ferdinand Brunetière de remarquer à juste titre :

> Le grand défaut de M. Zola, comme romancier, c'est de fatiguer, de lasser, et, – tranchons le mot, – d'ennuyer. Je sais qu'il répond, et qu'il croit victorieusement répondre, en invoquant les soixante-seize ou soixante-dix-sept éditions de *L'Assommoir*, – sans compter l'édition illustrée. Lui plaît-il qu'on ajoute qu'il n'est pas douteux que *Nana* remporte à son tour le

[701] *Ibid*., p. 28.

[702] A l'endroit de la critique, Zola dira encore à propos de Thérèse Raquin : « Avouez qu'il est dur, quand on sort d'un pareil travail, tout entier encore aux graves jouissances de la recherche du vrai, d'entendre des gens vous accuser d'avoir eu pour unique but la peinture de tableaux obscènes. Je me suis trouvé dans le cas de ces peintres qui copient des nudités, sans qu'un seul désir les effleure, et qui restent profondément surpris lorsqu'un critique se déclare scandalisé par les chairs vivantes de son œuvre. Tant que j'ai écrit Thérèse Raquin, j'ai oublié le monde, je me suis perdu dans la copie exacte et minutieuse de la vie, me donnant tout entier à l'analyse du mécanisme humain, et je vous assure que les amours cruelles de Thérèse et de Laurent n'avaient pour moi rien d'immoral, rien qui puisse pousser aux passions mauvaises. L'humanité des modèles disparaissait comme elle disparaît aux yeux de l'artiste qui a une femme nue vautrée devant lui, et qui songe uniquement à mettre cette femme sur sa toile dans la vérité de ses formes et de ses colorations ». *Ibid*.

> même succès de librairie ? Soit encore. Mais *Une page d'amour* ? mais *Son Excellence Eugène Rougon* ? mais *La Conquête de Plassans* ? mais *La Faute de l'abbé Mouret* ? Combien ont-ils eu d'éditions ces fragments de l'interminable histoire des Rougon et des Macquart… ? C'en devrait être assez pour avertir M. Zola que le succès de *L'Assommoir* n'a tenu, comme celui de *Nana*, qu'à des causes tout extérieures[703].

Brunetière, même s'il est de loin le dernier admirateur qu'il soit permis à Zola d'espérer dans son groupe d'amis[704], a cependant la pertinence critique de remarquer la singularité qui différencie *L'Assommoir* ou *Nana* des premiers *Rougon-Macquart*. *L'Assommoir* et *Nana* épousent la même ligne éditoriale, idéologique dirons-nous, que *Thérèse Raquin* en ce sens où ils font une immersion remarquée dans la misère sociale mais surtout parce qu'ils livrent une tranche de vie qui fait ressortir le fond de la conscience humaine livrée à l'expérimentation naturaliste, pour reprendre le terme de Zola. Et c'est justement cette démarche naturaliste qui n'emporte pas l'assentiment de Brunetière ainsi qu'il le fait savoir :

> Regardez-y de près. « Je résume cette première partie [du *Roman expérimental*] en disant que les romanciers observent et expérimentent, et que toute leur besogne naît du doute où ils se placent en face des vérités mal connues, jusqu'à ce qu'une idée expérimentale éveille brusquement un jour leur génie, et les pousse à instituer une expérience pour analyser les faits et s'en rendre maîtres ». Veuillez relire attentivement cette seule phrase. Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'une expérience, et qu'il parle science ici, comme tout à l'heure vous l'entendrez parler métaphysique, avec une sérénité d'ignorance qui ferait la joie des savants et des métaphysiciens. Il est évident que M. Zola ne pèse pas la valeur des mots, car il n'appellerait pas l'idée d'une expérience possible une « idée expérimentale. » Si ces deux mots associés veulent dire quelque chose, ils ne peuvent signifier qu'une idée induite, conclue, tirée de l'expérience, quelque chose de postérieur à l'expérience, non pas d'antérieur, une acquisition faite, et non pas une conquête à faire. Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'« expérimenter » car le romancier comme le poète, s'il expérimente, ne peut expérimenter que sur soi, nullement sur les autres. Expérimenter sur

[703] *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 109.

[704] Brunetière n'a jamais reconnu en Zola un écrivain de talent. Voilà ce qu'il dit de lui dans *Le roman naturaliste* : « S'il y a des écrivains inférieurs à la réputation que les circonstances leur ont faite, on ne laisse pas aussi d'avoir vu quelquefois des esprits supérieurs à leurs œuvres. Je ne crois pas, à la vérité, que ce soit tout à fait le cas de M. Zola. Cependant, quand il serait l'auteur de romans moins bon encore que les siens, il se pourrait qu'il eût sur le roman des idées qui valussent la peine d'être discutées. Et quand la prose de ses feuilletons ou de ses études serait encore plus froide et plus embarrassée qu'elle n'est, cela n'empêcherait pas qu'il pût avoir, malgré tout, le coup d'œil aussi juste qu'il a la main hésitante, la pensée même aussi haute, ou profonde, qu'il a le style plat.
Car il a le style plat, et je ne puis pas même accorder aux admirateurs de M. Zola qu'il convienne de saluer en lui un "écrivain de race," encore moins "un maître de la langue". Il ne faut ici que quelques pages descriptives nous fassent illusion ». *Ibid*., pp. 106-107.

> Coupeau, ce serait se procurer un Coupeau qu'on tiendrait en charte privée, qu'on enivrerait quotidiennement à dose déterminée, que d'ailleurs on empêcherait de rien faire qui risquât d'interrompre ou de détourner le cours de l'expérience, 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 d'expérimentation, il n'y a qu'observation, et dès lors c'est assez pour que la théorie de M. Zola sur *Le Roman expérimental*, manque et croule aussitôt par la base[705].

Brunetière invalide les fondements qui régissent le fonctionnement interne des *Rougon-Macquart*. En remettant en cause la pertinence des notions d'observation et d'expérimentation, il annihile de fait tout le fondement théorique mais surtout scientifique que Zola a bien voulu emprunter à la science afin de légitimer son ambitieux projet littéraire qui, rappelons-le, était déjà fort bien entamé avant la publication du *Roman expérimental* (1881). Il est vrai que Zola a trouvé dans *l'Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard un coup de pouce qui lui a permis de propulser son œuvre. Par conséquent il se l'est appropriée avec un empressement coupable, presque sans réserve, en calquant une méthode destinée à la science dans le champ littéraire, celui du roman particulièrement. Dès lors, il se réduit officiellement le champ des possibles de l'imagination propre à l'auteur. Ce que Zola accepte en substituant à l'imagination le tempérament, non sans y renoncer ainsi que le démontre notre analyse sur la place et le rôle du romanesque dans les *Rougon-Macquart*, avec ce laisser-aller volontaire de l'auteur à la fantaisie, tel que le remarquera Colette Becker. Mais qu'on ne s'y trompe pas comme semble le faire Brunetière à la lecture de cette campagne de légitimation de son œuvre que Zola fait en mettant en exergue *Le Roman expérimental* présenté à la manière d'une forme de manifeste du naturalisme. En effet, Henri Mitterand l'a relevé, les convictions de Zola dans la formation de sa poétique du roman ne sont en réalité qu'une démarche en trompe-l'œil jetée à la critique :

> Cependant, il s'agit là du discours manifeste, dont il serait dommage d'être totalement dupe. La critique récente a montré que *Le Roman expérimental* faisait, en sous-main, la part belle à la littérature. L'expérimentation, présentée comme la grande nouveauté de la méthode, remet en selle l'imagination et les prestiges de l'intrigue, que la théorie « ordinaire » du naturalisme disqualifie au nom de la « simplicité » de la vie. C'est la ruse de la science, qui, exploitée à haute dose comme le fait Zola dans *Le Roman expérimental*, finit par réimposer une valeur fondamentale de la littérature : le pouvoir de l'imagination associé à un fantasme dirigiste très sensible sous la plume du théoricien du roman expérimental. Au fond, le

[705] *Ibid*., pp. 107-108.

> romancier dont il rêve est un romancier manipulateur, qui, en modifiant les données initiales de l'observation, donne libre cours au génie de l'invention. Aussi « l'écrivain, loin d'être diminué ici grandit singulièrement », note Zola, euphorique. L'exemple de *La Cousine Bette*, promu modèle du roman expérimental, est à cet égard éloquent, puisqu'il s'agit d'un roman des plus feuilletonesques de Balzac. Les critiques dubitatifs et vétilleux de 1880 (Brunetière comme Céard) n'ont pas vu que ce démarcage de l'*Introduction à la médecine expérimentale* était en définitive un essai sur l'art de la fiction. Il faut donc lire aussi cet étrange texte, auquel Zola ne donnera pas de suite, comme l'histoire d'un retour du refoulé – celui de l'imagination – au cœur d'un dispositif qui vise à l'exclure[706].

Le manifeste du roman naturaliste, *Le Roman expérimental*, donnerait ainsi la part belle à l'imagination par le processus d'un « retour du refoulé » ; refoulé qui n'est autre que les influences que Zola a reçues de sa jeunesse ; influences issues du romantisme notamment. Brunetière, toujours aussi critique à l'endroit de l'auteur des *Rougon-Macquart*, ne lui reconnaît aucun héritage réaliste[707] mais voit par contre chez lui un héritier de la veine romantique surtout dans le style d'écriture :

> C'est une grande ingratitude à lui [à Zola], notamment, que d'avoir traité Théophile Gautier comme il n'a pas craint de le faire. Je ne sache pas au moins une description de M. Zola qui ne soit pas dans la manière de Théophile Gautier : "La lumière du gaz et des bougies glissait sur les épaules satinées et lustrées de leurs mille reflets, et les yeux papillotaient, bleus ou noirs, les gorges demi-nues se modelaient hardiment sous les blondes et les diamants… Les petites mains gantées de blanc se posaient avec coquetterie sur le rebord des loges." Pourquoi cette description ne serait-elle pas de Théophile Gautier ? Mais, celle-ci, pourquoi ne serait-elle pas de M. Zola ? "Les rangées de fauteuils s'emplissaient peu à peu, une toilette claire se détachait, une tête au profil fin baissait son haut chignon… de jeunes messieurs, debout à l'orchestre, le gilet largement ouvert et un gardénia à la boutonnière, braquaient leurs jumelles du bout de leurs doigts gantés". Et, de fait, la première est bien de Théophile Gautier, comme la seconde est de M. Zola.
>
> Qu'il cesse donc de renier ses maîtres ! De grands mots, des épithètes voyantes, des métaphores bizarres, des comparaisons prétentieuses font tous les frais du style de M. Zola[708] !

---

[706] *Emile Zola. Œuvres Complètes, tome 9, Nana, 1880*, *op.cit.*, pp. 318-319.
[707] « Si l'observation de M. Zola n'est pas d'un "réaliste", j'ajoute que son style est d'un romantique. Chose bizarre ! ce "précurseur" retarde sur son siècle ! Ses études sonnent l'heure de l'an 1900, et ses romans marquent toujours l'heure de 1830 ». *Le roman naturaliste*, *op. cit.*, p. 129.
[708] *Ibid.*, pp. 129-130.

Brunetière ne fait que redire ce que Zola a lui-même confessé de son enfance. A travers ses flâneries d'adolescent, dans les champs, rythmées par les vers de Hugo dans un premier temps, ensuite charmées par le talent de Musset, Zola reconnaissait clairement les influences des auteurs romantiques dans sa vie et par-delà dans son œuvre. Par ailleurs, son défi était de se départir au plus vite de cette empreinte littéraire d'une adolescence insoucieuse. Au contact de Paris et des dures conditions d'existence, le jeune Zola a tout simplement dit adieu aux illusions et s'est confronté à la réalité. Chose qu'il répétera dans ses romans tout en sacrifiant quelquefois à ce jeu que lui impose son double psychique, ce Zola adolescent. Ainsi l'auteur romantique et l'auteur naturaliste se manifestent dans le récit zolien, se tiraillant des fois, se vouant une part équitable dans le récit ou s'excluant simultanément au fil des romans[709].

Le naturalisme ne saurait en effet effacer le romanesque de son champ scripturaire au risque de déclarer son arrêt de mort. Si la formule de Zola ne se limitait qu'à projeter dans sa sphère compositionnelle une relation strictement fidèle de sa théorie du roman, elle serait synonyme de littérature lassante, tant la méthode adoptée par Zola était à rebours de son époque. De là, on comprend mieux *Le Manifeste des Cinq* publié dans *Le Figaro* du 18 août 1887 par cinq jeunes écrivains qui se déclarent naturalistes mais réfutent la méthode que Zola a insufflée au genre. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches[710], « ces gamins », comme se plaira à les nommer Zola dans ses correspondances, attaqueront l'auteur de *La Terre* tant sur son statut d'écrivain naturaliste que

[709] Après la publication de *La Confession de Claude* (1865), le journaliste Philippe Dauriac en fait « un long compte rendu » dans *Le Monde illustré* du 2 décembre 1865 où tire la conclusion suivante : « Je ne conseille pas à M. Zola d'étouffer en lui ou de faire dévier ce penchant poétique, il perdrait le meilleur de lui-même. C'est une source de richesse qu'il ne doit pas volontairement tarir. C'est le devoir bien entendu d'un écrivain de développer au contraire les facultés que la nature lui a données ». *Emile Zola. Correspondance, I, 1858-1867, op., cit.* p. 425.
Zola lui répondra par une lettre datée du lendemain : « Cher Monsieur, Je viens de lire l'article du *Monde illustré*, et j'ai hâte de vous remercier. Il est excellent, et je suis surtout de votre avis dans votre conclusion. Je crois comme vous qu'il y a au fond de moi un vieux levain de poésie dont je ne saurais me débarrasser et qu'il est plus sage d'employer ». *Ibid.*

[710] « Le jeudi 18 août [1887] – le jour même où il acheva la rédaction du quinzième volume des *Rougon-Macquart* [*La Terre*] – Zola avait pu lire dans *Le Figaro* un article intitulé « La Terre » et en sous-titre « A Emile Zola ». Signé de Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches, ce factum, que ses auteurs qualifiaient de « dictamen de conscience », fut tout de suite appelé le « manifeste des Cinq ». […] Rappelons seulement ici que les Cinq, en répétant des reproches et des injures depuis longtemps adressées à Zola, avaient cherché à expliquer l'œuvre du romancier par sa personnalité : « Il est bien vrai que Zola semble excessivement préoccupé (et ceux d'entre nous qui l'ont entendu causer ne l'ignorent pas) de la question de vente ; mais il est notoire aussi qu'il a vécu de bonne heure à l'écart de ce qu'il a exagéré la continence, d'abord par nécessité, ensuite par principe. Jeune, il fut très pauvre, très timide, et la femme, qu'il n'a point connue à l'âge où l'on doit la connaître, le hante d'une vision évidemment fausse. Puis, le trouble d'équilibre qui résulte de sa maladie rénale contribue sans doute à l'inquiéter outre mesure de certaines fonctions, le pousse à grossir leur importance. […] Et, à ces mobiles morbides, ne faut-il pas ajouter l'inquiétude, si fréquemment observée chez les misogynes, de même que chez les tout jeunes gens, qu'on ne nie leur compétence en matière d'amour ? ». *Emile Zola. Correspondance, VI, 1887-1890*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 168.

sur sa condition d'homme. Ils considèrent que Zola a trahi son œuvre, autrement dit sa poétique du naturalisme littéraire :

> Zola, en effet, parjurait chaque jour davantage son programme. Incroyablement paresseux à l'expérimentation personnelle, armé de documents de pacotille ramassés par des tiers, plein d'une enflure hugolique, d'autant plus énervante qu'il prêchait âprement la simplicité, croulant dans des rabâchages et des clichés perpétuels, il déconcertait les plus enthousiastes de ses disciples.
>
> Puis, les moins perspicaces avaient fini par s'apercevoir du ridicule de cette soi-disant Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, de la fragilité du fil héréditaire, de l'enfantillage du fameux arbre généalogique, de l'ignorance médicale et scientifique, profonde du Maître[711].

Les critiques qui ont poursuivi Zola depuis le début de sa carrière littéraire refont surface mais cette fois sous la plume de « jeunes auteurs naturalistes » dont on pense qu'ils sont secrètement commandés par Edmond de Goncourt et Alphonse Daudet[712]. Zola est attaqué frontalement, sur la base de ses théories sur le roman naturaliste, par un groupe de jeunes qui se déclarent lassés par ce retournement perpétuel du fond humain effectué dans ses romans, par ce romanesque noir qui resurgit tel un leitmotiv dans l'œuvre du maître. Cette prise de position générationnelle traduit-elle la mort du naturalisme avec ce que nous lui reconnaissons comme fondement théorique et idéologique ? C'est la question qu'il convient de se poser. On serait tenté de répondre oui, d'autant plus qu'après la publication du *Manifeste des Cinq*, qui coïncidait avec la publication de *La Terre* (d'où le titre premier du manifeste), Zola fait une immersion remarquée dans le rêve avec son roman *Le Rêve* qui, de tous les *Rougon-Macquart*, est celui qui donne une manifestation plus libre à un laisser-aller volontaire à la fantaisie, un registre proche du roman romanesque. Néanmoins, après *Le Rêve*, Zola fait paraître *La Bête humaine*, roman que nous marquions comme étant vecteur de la sous-catégorie du romanesque noir. Toutefois, le naturalisme zolien ne mourra évidemment pas après ce coup de couteau porté par les Cinq d'autant plus qu'à la suite de ce « factum »

---

[711] Le Manifeste des Cinq, Cf. *Les Rougon-Macquart*., t. IV, p. 1525-1529, Edition de La Terre

[712] Dans une lettre en date du 19 août 1887 que Zola a adressée à Henry Bauër, il y laisse penser implicitement les mains assassines de Goncourt et de Daudet qui ont inspiré le fameux manifeste : « Vous faites allusion à de bien vilains dessous, que je m'entête à ne pas vouloir constater. Heureusement, aucun des cinq signataires n'est de mon intimité, pas un n'est venu chez moi, je ne les ai jamais rencontrés que chez Goncourt et Daudet. Cela m'a rendu leur manifeste moins dur. J'ai toujours été affamé de solitude et d'impopularité, à peine ai-je quelques amis, et je tiens à eux ». *Ibid*., p. 168.

rédigé contre Zola, celui-ci reconnaît dans un entretien accordé au *Figaro*, daté du 29 mars 1888 :

> Depuis le jour où parut leur bruyante… Encyclique, les Cinq, en tant que collectivité, n'ont pas fait parler d'eux. Isolément, ils ont publié des livres. J'ai suivi ces efforts individuels, très louables et non sans valeur. Mais j'avoue n'y avoir rien trouvé de bien nouveau, rien qui fasse entrevoir, à brève échéance, la révolution promise[713].

Zola, très au fait des rouages de la polémique et toujours prompt à faire tourner les attaques de la critique en sa faveur, s'empresse de nuancer sa ligne éditoriale. Il rebondit sur les Cinq en affirmant :

> Car, enfin, il faut bien s'entendre. Lorsque j'ai formulé le naturalisme, c'est-à-dire baptisé le mouvement littéraire qui, depuis Balzac et Stendhal, s'est manifesté chez nous et y a tenu la corde, je n'ai pas eu la prétention de fixer à jamais la littérature française ni de lui interdire toute marche en avant. Je dirais presque : au contraire.
>
> J'ai voulu simplement noter la formule littéraire de notre fin de siècle, laquelle, comme des siècles antérieurs, découle nettement de la philosophie. La littérature du XVIIe est fille de Descartes ; celle du XVIIIe, de Rousseau, Diderot et Voltaire, comme le naturalisme est fils de la philosophie positive et matérialiste. Cette genèse ne saurait être contestée.
>
> Il n'est pas douteux qu'avec une nouvelle philosophie n'éclose une nouvelle littérature, et que le naturalisme ne prenne rang parmi les vieilles lunes.
>
> Ce jour, sans regrets et sans amertume, j'entrerai, comme les autres, « au Musée », ayant accompli ma tâche tout entière, et fier de l'avoir accomplie. A vous dire vrai, je crains que cette heure ne sonne avant que ne soit née la littérature nouvelle. Dans quatre ou cinq ans au plus, mon œuvre, cette œuvre à laquelle j'ai consacré toute ma vie, sera terminée. Les *Rougon-Macquart* ont encore quatre volumes [*La Bête humaine, L'Argent, La Débâcle, Le Docteur Pasqual*] à vivre. Après quoi, tout aux Nouvelles, à la Critique, au Théâtre[714].

Zola prophétisait ainsi en 1888, tout averti qu'il était, l'épuisement de sa formule littéraire qui à l'époque était sérieusement concurrencée par le symbolisme. Mais en dehors de cette alerte exogène au naturalisme, il convient ici de relever les signaux endogènes au courant et qui avertissaient non pas d'une mort du naturalisme zolien, mais d'une baisse de régime certaine.

---

[713] *Emile Zola. Œuvres Complètes, tome 13, « Naturalisme pas mort », 1886-1888*, Nouveau Monde Editions, 2005, p. 815.
[714] *Ibid*., pp. 815-816. Nous notons.

Après *Le Docteur Pascal* qui tient lieu de résumé mais aussi de clôture du cycle, Zola donne une nouvelle direction à son œuvre littéraire. *Les Trois villes* (*Lourdes* 1894, *Rome* 1896, *Paris* 1897) et les *Quatre Evangiles* (*Fécondité* 1899, *Travail* 1901, *Vérité* 1902,) forment un bloc compact et traduiront une vision nouvelle de l'esthétique littéraire du naturalisme zolien[715]. Cependant, leur composition ainsi que les thématiques traitées par l'auteur ne constituent nullement une prolongation des *Rougon-Macquart*. Zola aborde ce deuxième grand projet de son œuvre sous le symbole d'une réflexion métaphysique des croyances religieuses des hommes. Il ressort de cette nouvelle démarche de l'auteur une rupture esthétique d'avec son premier bloc littéraire des *Rougon-Macquart*. Dans *Les Trois Villes*, il n'est point question d'une histoire naturelle et sociale d'une famille fondée sur une faute. Il s'agit en effet d'une analyse à thèse où Zola s'emploie à étudier l'existence de la religion chrétienne au-delà des âges et des croyances. C'est donc sur un fond à la fois théologique et social, sur une thématique religieuse qui ne se départ néanmoins pas des directives naturalistes qui président à la naissance de l'œuvre comme la documentation que Zola entame son autre grand projet littéraire. Il visite Lourdes et Rome, les deux cités religieuses et se documente sur place de la même manière qu'il l'avait fait pour les romans des *Rougon-Macquart*. Dans *Lourdes* et *Rome*, il sera question de soumettre le christianisme à l'épreuve de la société, à l'analyser sous l'angle des croyances dogmatiques tels les miracles par exemple dans *Lourdes*, et à l'usure du temps (usure en la croyance religieuse mais aussi usure socio-économique) dans *Rome*, jadis joyau de la civilisation latine. Le fondement poétique de ce deuxième cycle romanesque qui est aussi analysé sous le prisme d'une histoire familiale (celui des Froment) n'est pas le même que celui des *Rougon-Macquart* même si *Les Trois Villes* et *Les Quatre Evangiles* apportent des réponses laissées en suspens dans la série antérieure. Ecoutons Zola souligner successivement les grandes lignes de ce nouveau projet :

> Pour le premier [roman], *Lourdes*, je pourrais montrer le besoin d'illusions et de croyance que l'humanité a. Le besoin de bonheur, et ici-bas. L'amour de la vie, car Lourdes n'est pas autre chose (rien que la constatation des faits et besoin d'un espoir en l'avenir). – Dans *Rome*, je pourrai montrer l'écroulement du vieux catholicisme, l'effort du néo-catholicisme

[715] « Les six derniers romans de Zola forment une unité, puisqu'ils racontent l'histoire d'une même famille, les Froment : le destin de Pierre Froment est retracé dans *Lourdes*, *Rome* et *Paris* ; celui de ses fils – Mathieu, Luc et Marc – est exposé dans *Fécondité*, *Travail* et *Vérité*. Zola a d'abord imaginé le projet de Lourdes, en 1891, alors qu'il était fatigué de sa série des *Rougon-Macquart* et cherchait à se tourner vers d'autres horizons littéraires. Puis l'idée de la trilogie des *Trois Villes* a surgi dans son esprit, et, en 1897, le sujet des *Quatre Evangiles* s'est imposé comme une conséquence logique de ce qui avait précédé. Le dernier épisode des *Evangiles*, *Justice* (dont Jean Froment devait être le héros), n'a pu voir le jour ; il est demeuré à l'état de notes. » Alain Pagès, Owen Morgan, *Guide. Emile Zola*, Paris, Ellipses Edition, 2002, p. 305.

> pour reprendre la direction du monde : bilan du siècle, la science discutée, mise en doute et réaction spiritualiste : mais échec sans doute. – dans *Paris* enfin, le socialisme triomphant (l'hymne à l'aurore), une religion humaine à trouver, la réactualisation du bonheur, et cela dans le cadre du Paris actuel. Mais ne pas m'asservir de la réalité. Du rêve[716].

La mise en évidence « du rêve » dans ces notes préparatoires aux *Trois Villes* dénote une volonté épistémologique nouvelle autre que celle qui a présidé à la conception des *Rougon-Macquart*. Zola affirme clairement sa volonté de « ne pas [s'] asservir de la réalité », de donner en retour une libre expression à son imagination ; chose qu'il s'interdisait plus ou moins dans son histoire naturelle et familiale. Il renchérit notamment :

> Je voudrais un optimisme éclatant. C'est la conclusion naturelle de toute mon œuvre : après la longue constatation de la réalité, une prolongation dans demain, et d'une façon logique, mon amour de la force et de la santé, de la fécondité et du travail, mon besoin latent de justice, éclatant enfin. Puis, je finis le siècle, j'ouvre le siècle prochain. Tout cela basé sur la science, le rêve que la science autorise. Je suis content surtout de pouvoir changer ma manière, de pouvoir me livrer à tout mon lyrisme et à toute mon imagination. Mais surtout tremper cela de bonté, de tendresse, un cantique de bonté, de tendresse, je ne saurais trop insister. Toute une floraison admirable sortant de là. Il faut que ce soit poignant et éclatant[717].

Une recherche de la vérité légitimée par la science était préétablie à la construction idéologique des *Rougon-Macquart* ; démarche qui interdisait à Zola d'interférer dans son récit et d'y neutraliser par conséquent sa part d'imagination, du moins théoriquement. Dans *Les Trois Villes* et *Les Quatre Evangiles*, Zola veut autoriser son imagination à aller à la recherche d'un monde meilleur, réconcilié avec lui-même. Un monde autre que celui qui se limitait au cadre historique du Second Empire. Zola envisage ainsi à la suite des *Rougon-Macquart* de laisser libre cours à son entité imaginative qui n'obéit plus aux exigences de sa poétique naturaliste du récit. Il s'agit pour lui de s'inviter dans une forme de littérature fantaisiste, même s'il est conscient du décalage que cela pourra entraîner face à ses fidèles lecteurs :

> Rien n'est plus glacial que les fantaisies, que les symboles trop longtemps prolongés. Une « Icarie » est illisible. Et le rêve de la fraternité universelle fait sourire. Donc, c'est là le grand écueil, qui m'a fait hésiter un instant à me lancer dans ce grand travail ; et si je passe outre, c'est que le danger m'attire et que justement le renouvellement de ma manière peut

[716] *Ibid*., p. 305. [Document préparatoire aux *Trois Villes*, Bibl. Méjanes, Ms. 1455, f° 28).
[717] *Ibid*., p. 306. [Document préparatoire aux *Quatre Evangiles* in *Emile Zola, Œuvres Complètes*, édition publiée sous la direction d'H. Mitterand, Tchou, Cercle du Livre Précieux, 1966-1970, 15 tomes].

> être dans cette formule nouvelle et inquiétante. Mais je ne saurais trop me méfier […]. Il faut que sous l'affabulation toute une humanité s'agite, très intense. L'intérêt pour le public, c'est ce que je veux. Il faut que ces romans n'aillent pas qu'à des lettrés, mais passionnent les femmes. Donc nécessairement tout un côté dramatique et tendre, mais d'une intensité décuplée[718].

Pour résumer, l'on peut affirmer que Zola s'autorise réellement l'usage de l'imagination et du rêve en référence à une application du romanesque dans son projet nouveau. Il aspire à un monde meilleur, mieux que celui des *Rougon-Macquart*, réconcilié avec la science qui aura fini de supplanter les croyances dogmatiques et les prétendus miracles attribués à la religion. Cette démarche ressort dans *Lourdes*, par exemple. Une fois que la science aura pris la place de la religion dans l'inconscient collectif, il appartiendra aux hommes d'œuvrer à une harmonisation de leur coexistence sociale par le culte du travail, par l'instauration de la vérité et de la justice dans une société où ces valeurs seront les socles du bien-être. Dès lors, on conçoit mieux cette anticipation que Zola effectue sur la temporalité de l'histoire du récit des *Evangiles* qu'il projette dans le futur, contrairement au cycle des *Rougon-Macquart* qui avait une entité temporelle entièrement maîtrisée et délimitée par l'auteur :

> Les *Evangiles* se projettent dans un monde à venir. Peuvent-ils être lus comme des romans d'anticipation ? Si l'on admet que l'action de Paris se déroule en 1897, Jean, l'aîné des fils de Pierre et de Marie, voit le jour à la fin de l'année 1898. Ses frères, Mathieu, Marc et Luc – qui sont respectivement les héros de *Fécondité*, *Vérité* et *Travail* – naissent dans les années qui suivent. Dans ces conditions, l'action de *Fécondité* se déroule, approximativement, entre 1927 et 1990, celle de *Travail* entre 1927 et 1987, et celle de *Vérité* entre 1935 et 1985. « *Les Quatre Evangiles* iront de l'an 1900 à l'an 2000. C'est mon droit de poète », déclare Zola dans l'une de ses lettres, en novembre 1899 (*Corr.*, t. X, n° 36). Mais il se garde bien de préciser ces dates dans le texte des romans. Et aucun effort n'est tenté pour décrire un quelconque progrès des techniques transformant la vie des personnages. Les formes de la vie économique et les modes de transport demeurent stables, du début à la fin du récit. Zola, qui n'aimait guère Jules Verne, ne l'a pas suivi sur le chemin d'un imaginaire scientifique. Sa vision du futur est uniquement morale[719].

Zola se projette dans l'avenir avec une vision morale réparatrice, marquée par un optimisme sur l'harmonie sociale, optimisme sur l'homme, sur son devenir et sur la marque de son humanité. Ce qui contraste bien évidemment avec le pessimisme obsessionnel sur l'espèce

[718] *Ibid.*, p. 308.
[719] *Guides, Emile Zola, op. cit.*, p. 307.

humaine qui ressort des *Rougon-Macquart*. *Les Quatre Evangiles* professent un espoir immense, utopique de la part de Zola[720]. *Fécondité* traduit une vision de Zola sur le problème de natalité des couples. Il y aborde la naissance sous toutes les coutures :

> Il y a longtemps que le sujet de *Fécondité* me préoccupait. Dans ma conception première, cela devait s'intituler : *Le Déchet* et je ne songeais pas encore à opposer aux pratiques malthusiennes, à la stérilité voulue d'une certaine bourgeoisie, pratique d'où résultent des vices, la désorganisation de la famille et les pires catastrophes, l'exemple d'un groupe social où l'on ne frauderait pas la nature et où le grand nombre des enfants deviendrait une cause de prospérité. *Le Déchet*, ç'aurait été un tableau fort sombre, sans atténuations et qui, peut-être, aurait fait une impression par trop pénible sur l'esprit du lecteur. Ce fut quand j'eus terminé *Les Trois Villes* que mes idées se modifièrent à cet égard. Je résolus de placer le remède à côté du mal et de là, le volume sous la forme que vous connaissez[721].

Zola place ses espérances en un monde meilleur fondé sur le socle familial ; celui-ci étant marqué par une fécondité notable. Une fois cette première étape franchie, le travail sera le complément logique et nécessaire à ce fil harmonieux de la société[722]. Dès lors, Zola amorce dans *Vérité* une réflexion sur le rôle de l'école dans l'éducation des enfants, futurs citoyens, qui seront appelés à appliquer les fondements théoriques de la cité idéale.

En somme, il ressort du deuxième grand projet romanesque de Zola une nette rupture idéologique de l'auteur par rapport à sa fresque première des *Rougon-Macquart*. Si les thèmes abordés n'ont pas foncièrement changé, l'angle d'approche s'est, dirons-nous, adouci, est devenu moins tranchant, moins incisif, moins naturaliste, pour devenir, en fin de compte, idéaliste et quelque peu romanesque.

---

[720] « Merci, mon cher confrère, de ce que vous voulez bien dire de *Fécondité*. Vous avez raison, La France actuelle me donne tort. Mais, comme vous le dites aussi, le rêve utopique du bonheur est le droit du poète ». *Emile Zola. Correspondance X*, 1899-1902, Les Presses de l'Université de Montréal, 1995, pp. 75-76.

[721] *Guide. Emile Zola, op. cit.*, p. 322.

[722] « Dans Fécondité, j'ai créé la famille. – Travail est l'œuvre que je voudrais faire avec Fourier, l'organisation du travail, le travail père et régulateur du monde. Avec Luc, fils de Pierre et de Marie, je crée la cité, une ville de l'avenir, une sorte de phalanstère. Difficulté pour faire, avec cela, un livre vivant et humain. Montrer la nécessité du travail par la santé physiologique. Un hosanna du travail créant la cité, la ruche en travail, et faire découler de là tous les bonheurs. Mais redouter l'idylle, le fleuve de lait. La nécessité des loups dans la bergerie. – Je vois bien des tableaux séduisants du travail, les travaux manuels anoblis, les travaux de la terre seulement pittoresques, vendanges, moissons, etc. et ma Terre. Enfin arriver à constituer la cité par le travail ». *Ibid.*, p. 327.

Conclusion générale

Au terme de notre analyse de la place et du rôle du romanesque dans la poétique d'Emile Zola, nous osons affirmer que « romanesque » et naturalisme ont mené une coexistence à l'image d'un couple belliqueux, en perpétuelle querelle, mais qui au fond ne peut considérer une vie sans l'autre. Le naturalisme étant dépendant de ce compagnonnage qu'il n'a pas cessé, du reste, de décrier, prétendant s'en préserver. S'il est vrai que Zola a prôné une recherche de la vérité dans la mission que doit remplir le roman au sein de la littérature et par là-même au sein de la société, il n'en demeure pas moins évident qu'il a largement utilisé la méthode et les affects propres à ces rejets de sa théorie du roman afin de les mettre à profit dans sa tâche scripturaire d'auteur en quête d'immortalité. Sciemment ou involontairement, le chef de file de la formule naturaliste a parfois, au cours de sa longue carrière d'auteur, joué double lorsque, dans ses romans, l'illusion et le rêve se sont invités dans l'analyse et l'étude des tempéraments de ses personnages.

Le romanesque est à l'image du roman, genre littéraire qui l'exemplifie le mieux. Il est en effet difficile à cerner, à définir. Même si les traits définitoires du romanesque varient d'un critique à un autre, ou d'un auteur à un autre, à l'image de ce que révèle l'enquête sur le romanesque menée par Jules Huret en 1891, il ressort, cependant, des constantes qui donnent à la catégorie une certaine homogénéité dans sa signification. Cette homogénéité réside dans la présence de traits qui convergent le plus souvent vers la matérialisation d'une représentation idéale voire idéalisée de la vie dans l'œuvre littéraire. Ainsi, c'est surtout cet aspect qui est remis en cause par le critique littéraire Zola lorsqu'il s'emploie à rejeter toute influence du courant romantique dans son œuvre :

> Comme nous voilà [les romanciers naturalistes] loin des tirades en faveur de la vertu qui n'engagent personne ! Notre vertu n'est plus dans les mots, mais dans les faits ; nous sommes les actifs ouvriers qui sondons l'édifice, indiquant les poutres pourries, les crevasses intérieures, les pierres descellées, tous ces dégâts qu'on ne voit pas du dehors et qui peuvent entraîner la ruine du monument entier. N'est-ce pas là un travail plus vraiment utile, plus sérieux et plus digne que de se planter sur un rocher, une lyre au bras, et d'encourager les hommes par une fanfare sonore ? Et si j'établissais un parallèle entre les œuvres romanesques et les œuvres naturalistes ! L'idéal engendre toutes les rêveries dangereuses ; c'est l'idéal qui jette la jeune fille aux bras du passant, c'est l'idéal qui fait la femme adultère. Du moment où l'on quitte le terrain solide du vrai, on est lancé dans toutes les monstruosités[723].

[723] Emile Zola, *Œuvres Complètes, tome 9, Nana, 1880*, éd. cit., p. 369.

Zola milite pour la restauration de l'édifice sociale par le culte du vrai qui doit animer la démarche des auteurs. Il semble vouloir écarter les poètes, créateurs d'illusions, qu'il identifie chez les romantiques, de la cité idéale. Leur action qu'il juge comme étant « un travail pas vraiment utile » génère, par une propension affirmée vers l'idéale représentation de la vie, les rêveries dangereuses de leurs contemporains.

S'il est vrai que cette représentation candide, presque abstraite de la vie n'est pas là la seule constante qui ressort des écrits des auteurs romantiques, on remarquera cependant que c'est le grief qui leur est tenu par la formule naturaliste. Tel un péché originel, ce reproche revient fréquemment dans les analyses de Zola quand il s'agit pour lui de se démarquer de l'influence du courant romantique dans son œuvre. De là, il est facile d'établir un rapprochement entre les affects qui ont poursuivi le romanesque tout au long de son évolution sémantique et le roman romanesque que rejette la formule naturaliste. Partant de cette logique, la campagne anti-roman romanesque se dessine clairement dans les fondements de la formule naturaliste.

Nous avons identifié, par ailleurs, les marques spécifiques à la présence du romanesque dans le récit zolien. Que son attitude soit consonante ou qu'elle soit dissonante face à la catégorie du romanesque, Emile Zola semble maîtriser la ligne directrice qu'il attribue à un roman de la fresque des *Rougon-Macquart*. Ainsi, s'invite-t-il au jeu de la critique en espaçant ou en insérant parmi ses romans, qui sont les plus à même d'illustrer sa formule naturaliste, quelque autre publication propre à se rapprocher du roman romanesque, une sorte de « laisser-aller volontaire à la fantaisie » comme le dira Colette Becker. Après *L'Assommoir* (1877) qui rapporte, dans un réalisme convaincant, les dures conditions du monde des ouvriers, Zola fait paraître *Une page d'amour* (1878) qui, comme son titre le laisse deviner, est une page d'éclaircie ouverte entre ces deux romans naturalistes à proprement parler que sont *L'Assommoir* et *Nana*, celui-ci publié en 1880. Il en sera de même après les publications successives de *Germinal* (1885), de *L'Œuvre* (1886) de *La Terre* (1887), romans porteurs des germes de la formule naturaliste, de la parution du *Rêve*, venu constituer le bémol donné pour calmer le déchaînement de la critique littéraire à l'encontre d'un Zola, plus que convaincu d'avoir posé la marque de sa formule littéraire. Et pour illustrer ce « laisser-aller volontaire » de l'auteur à la fantaisie, nous remarquons que Zola fait suivre du roman *Le Rêve* de *La Bête humaine* (1890), autre exemplification des lignes directrices de sa poétique naturaliste, une manière pour lui de conforter, en quelque sorte, son attachement aux principes qui fondent sa poétique.

L'attitude de Zola, sa versatilité face au romanesque – un jeu double qu'il se plaît à mener, ne fait pas l'ombre d'un doute à la lecture comparative de ses prises de positions critiques et des romans constitutifs de sa saga des *Rougon-Macquart*. Une comparaison entre le critique ou théoricien du roman et le romancier-scripteur justifie clairement cette dualité.

L'axiologisation du romanesque, qui ressort dans les sous-catégories du romanesque blanc et du romanesque noir, obéit à la logique qui guide la composition de l'histoire naturelle et sociale des *Rougon-Macquart* en ce sens où elle situe tour à tour les traits spécifiques du bien et du mal au niveau de toutes les composantes de la société. Il en est de même de la localisation des membres de la fratrie des Rougon-Macquart qui irradient dans toutes les couches représentatives de la société du Second Empire. Dès lors, l'auteur peut se permettre un traitement thématique de grande envergure. Ce qui apparaît dans l'architecture compositionnelle des vingt romans de l'histoire naturelle et sociale de la grande famille de tante Dide. Du moment où il proclame promener son regard dans toute la société, affirmant de surcroît observer toutes les attitudes des éléments qui la composent, l'auteur ne manquera pas de décrire le mécanisme des passions qui régit l'interaction entre les différents protagonistes de son étude. Et cette étude, Zola entend la mener avec une totale impartialité, en mettant de côté tout *a priori* susceptible d'entacher le caractère scientifique de son projet littéraire. Une méthode scientifique utilisée sans conteste pour légitimer les prétentions d'un Zola qui entend décrire le mécanisme des passions sous l'angle de l'hérédité de l'espèce humaine ; une hérédité convoquée pour donner le ton à tous les faits et gestes de la grande famille des Rougon-Macquart. Seulement, le système qui régit le mécanisme des passions humaines n'est pas exclusivement de l'ordre de la raison. Les passions sont en effet ancrées dans la complexité du sujet humain qui, lorsqu'il est sous leur forte emprise, réduit considérablement sa part d'humanité, invitant par conséquent la bête humaine à affirmer sa présence dans la dualité existentielle qui préexiste et conditionne le fonctionnement psychologique et physiologique de l'être humain. De là le rôle important joué par le romanesque noir qui décrit l'envers du décor humain lorsqu'il s'agit d'analyser les traits spécifiques à la manifestation de la bête humaine. Le romanesque noir est dès lors utilisé pour décrire et exemplifier les marques spécifiques au personnage lorsque sa raison est reléguée au second plan et que son tempérament prend le dessus.

A cet égard, *Nana* est le roman qui illustre le mieux cette emprise de l'homme-passion sur l'homme raison, ce primat du corps sur la raison. Avec *Nana*, Zola identifie les racines du mal et de la perversité dans toutes les sphères de la société, jusque dans les couches de

l'aristocratie et de la grande bourgeoisie. Son héroïne, ou plutôt le personnage principal et éponyme du roman, part du peuple pour étendre les tentacules de son emprise sexuelle dans toutes les directions, tels des pièges à mâles, et happer toute âme égarée qui s'approche d'elle. Le comte Muffat sera l'exemple donné pour illustrer l'emprise de Nana sur ses victimes et permettre à Zola d'expérimenter les fruits de son observation sur ce personnage issu du haut de l'échelon social. Muffat sera livré sans aucune retenue, sans aucune résistance, au pouvoir maléfique de sa maîtresse qui le dépossède de tout acquis culturel, le renvoyant par conséquent au statut primaire de bête, mis juste présent pour satisfaire ses instincts primaires.

Il est évident que *Nana* sert de prétexte à l'auteur pour appliquer les grandes idées de sa poétique du récit à la haute société, lui qui se fait reprocher constamment une certaine forme d'acharnement dans l'analyse qu'il fait du peuple et de ses composantes au sein desquelles il identifie tous les vices. *Nana* sera suivi de *Pot-Bouille* (1882) qui aura quasiment la même ligne idéologique, celle de révéler au grand jour les travers de ces gens comme il faut, de cette société qui méprise le peuple alors qu'elle ne se comporte pas mieux que lui, en se livrant, derrière le manteau des convenances et de l'apparence, à une grande débauche. Octave Mouret, même s'il le fait moins brutalement, a la même mission que Nana, celui de montrer l'envers du décor du comportement de l'homme, de lever le vernis culturel qui empêche la bête humaine de matérialiser son emprise sur l'individu. Le romanesque noir joue de fait une partition esthétique propre à éclairer ces deux facettes dans les traits définitoires des personnages de *Nana* et de *Pot-Bouille*.

Comme nous l'avons remarqué, le romanesque noir assure la plénitude de sa signification à côté du romanesque blanc. Ce qui apparaît nettement dans l'architecture des *Rougon-Macquart*. Tout au long du cycle mais aussi au sein même des romans qui le composent, existent, à côté des pages sombres de la saga, des histoires moins nerveuses, moins sanguines, qui, même si elles ne se terminent pas par des *happy ends*, renferment la symbolique substance d'une destinée heureuse. Le romanesque blanc s'invite dès lors dans l'exemplification d'une telle destinée lorsqu'elle est racontée dans la fresque romanesque de Zola. De telles existences sont mises en récit par des romans qui sont presque en marge de la ligne idéologique et éditoriale qui constitue le filon thématique de l'histoire naturelle et sociale observée et expérimentée dans l'œuvre de Zola. *Une page d'amour*, *Le Rêve* s'invitent dans ce cercle très restreint des *Rougon-Macquart* à la saveur de roman bleu, moins naturaliste que le reste des œuvres qui composent la fresque. Ces romans exemplifient la sous-catégorie du romanesque blanc. Hélène, le personnage principal d'*Une page d'amour* éprouve

le besoin d'aimer à la manière des romans romanesques. Elle ressent la nécessité de vivre une romance, une de ces histoires d'amour qu'elle lit dans les romans, comme dans l'*Ivanhoé* de Walter Scott, non sans prendre du recul par rapport à leur caractère irréaliste. Elle se rend effectivement compte de leur décalage face à la réalité. Seulement, elle éprouve le besoin de l'aventure, de la liaison adultérine. Son désir est cependant stoppé par la présence de sa fille Jeanne, prototype du personnage naturaliste en proie à une dégénérescence du corps. Symboliquement, Jeanne représente l'ordre donné à Hélène, le référent physique qui lui interdit tout saut dans les étoiles. La maladie de Jeanne pousse Hélène à ne pas s'éloigner de la réalité, à ne pas s'embarquer dans l'imaginaire du monde romanesque, ce que rejette théoriquement le naturalisme. Elle représente dès lors la poétique naturaliste qui cadre le récit dans une histoire plus réaliste.

Le Rêve s'invite aussi dans cette même axiologie qui donne libre cours à la matérialisation du romanesque dans le récit zolien. L'histoire d'Angélique Marie entre en outre dans une volonté affirmée de l'auteur de s'essayer dans le roman idéaliste, avec une intrigue amoureuse qui surplombe toutes les autres intrigues. On note en effet une démarche de Zola consonante par rapport à la catégorie du romanesque. *Une page d'amour*, *Le Rêve* et *La Faute de l'abbé Mouret* constituent, à cet égard, les seuls *Rougon-Macquart* où l'intrigue amoureuse requiert beaucoup plus d'intérêt dans le traitement auctorial qui lui est accordé que les autres thématiques sociologiques ou politiques. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, bien qu'il soit question de l'étude du cas spécifique de l'homme d'Eglise qui est confronté aux tourments de la passion, la relation amoureuse qui unit Serge et Albine occupe cependant le tiers de l'œuvre, tout en ne manquant pas de marquer d'allusions fréquentes le reste du récit.

Serge et Albine, isolés de la terre des hommes et plongés dans l'éden du Paradou, sont aussi mis en retrait de toute influence extérieure à leur couple, de toute intervention susceptible de leur poser un cas de conscience dans la relation qu'ils vivent dans le jardin des délices. Dès lors, le temps et le lieu du désir sont adaptés aux attentes du couple qui voit son environnement physique entrer en communion avec ses aspirations d'amour et d'union. L'équilibre passionnel et la réciprocité des sentiments des deux amoureux conditionnent une réponse consonante du cadre physique dont la mission est de faciliter l'union de Serge et d'Albine. Le même cadre physique entre en dissonance avec le couple une fois que l'un des membres qui le composent, Serge en l'occurrence, éprouve le besoin de rompre l'alchimie triptyque précédemment établie entre lui, Albine et le jardin (la nature donc). Il ressort de ce constat que la catégorie du romanesque est largement dépendante du temps et de l'espace qui

lui confèrent une chronotopie propre à montrer le lieu du désir ainsi que la matérialisation de la scène du moment romanesque en totale adéquation avec la sous-catégorie, blanche ou noire, qui est exemplifiée dans le récit.

La chronotopie du romanesque blanc est localisée dans l'enceinte du Paradou. Il en est de même pour la localisation dans le temps et dans l'espace du romanesque noir. La blanchisserie de Gervaise est illustrative du traitement temporel et spatial du romanesque noir. D'un statut premier d'endroit enviable de tout le voisinage, la blanchisserie de Gervaise périclite à mesure que Lantier, l'amant gênant, prend de plus en plus ses aises avec la propriétaire des lieux. Son intrusion dans le couple Gervaise/Coupeau rompt la quiétude de celui-ci et précipite la ruine de Gervaise. La blanchisserie subit de plein fouet les conséquences négatives du ménage à trois entre Gervaise, Coupeau et Lantier. Le lieu de travail de Gervaise va devenir progressivement le réceptacle des écarts de conduite de la jeune femme. Son travail ainsi que son existence seront affectés par son comportement. Une manière pour Zola d'appliquer les fondements naturalistes de sa poétique du roman à une Gervaise qui n'est certes pas en proie à une affection nerveuse comme ses autres frères, mais dont la destinée a pour objet d'illustrer les conséquences de l'alcool sur le peuple, sur ce monde des ouvriers où la promiscuité, qui découle de la pauvreté, témoigne des difficiles conditions d'existence dans ce Paris du XIXe siècle, en pleine mutation socio-économique. S'invite dès lors, dans notre analyse, le rapport entre la catégorie du romanesque et l'Histoire, celle-ci conçue en tant qu'entité spécifique pourvoyeuse de savoir et un réceptacle d'éléments à valeurs d'anecdotes propres à alimenter un rapprochement implicite ou explicite entre les faits tels qu'ils se sont déroulés dans la réalité et tels qu'ils ont été mis en récit dans le roman zolien.

Il est vrai que les *Rougon-Macquart*, par leur intitulé d'« histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », lèvent d'emblée toute équivoque quant à sa période de référence historique en dehors même du fait que l'auteur ait attendu la fin de cette ère politique pour commencer à publier les ouvrages qui composent son odyssée romanesque. Le lien entre l'Histoire et les romans est évident en fonction du principe naturaliste qui commande à l'auteur de partir de l'observation du milieu physique et de mener à cette étape une première expérimentation dans son texte afin d'adopter une posture plus que réaliste : naturaliste. La trame romanesque est dès lors alimentée par le matériau historique du fait qu'elle repose sur son socle pour faire mouvoir les personnages dans une temporalité qui accueille et délimite tous les éléments constitutifs de l'histoire du récit. A cet égard, les

Rougon-Macquart renferment une série d'anecdotes qui suffisent, dès leur évocation, à convoquer une multitude d'éléments relevant d'un code référentiel dense. En outre, ces mêmes références requièrent, pour leur compréhension, des informations extratextuelles nécessaires qui se rapportent à cette même période délimitée en amont de la création littéraire. Dans le récit de *La Débâcle*, Zola a largement profité du matériau historique pour constituer son intrigue. Il fait suivre à ses personnages la trajectoire des troupes françaises piégées, face au génie militaire prussien, dans la défaite et le désastre de Sedan. Il les fait ensuite mener de Sedan à Paris, devant les barricades de la Commune où se dénouera, dans la mort, l'intrigue fraternelle du récit qui unit Jean Macquart à Maurice.

Les situations politiques, économiques et sociales sont largement exploitées par l'auteur qui les adapte à sa trame romanesque pour y étoffer son intrigue qui sera du même ordre. Il en est ainsi de la boulimie foncière qui s'empare de tous les hommes d'affaires dans *La Curée*, véritable intrigue foncière, qui n'est autre qu'un témoignage historico-sociologique des grandes œuvres qui ont modernisé la face de Paris, l'hausmannisation de la ville à proprement parler. Cette relation entre l'Histoire et le récit génère dans la catégorie du romanesque une profusion de situations à caractère sériel, comme dans le récit de *La Débâcle* où les événements s'enchaînent en suivant l'ordre chronologique ; aspect propre à convoquer une multiplication des épisodes et des coups de théâtre, une des spécificités du romanesque. L'Histoire est ainsi un des vecteurs de la catégorie du romanesque dans le récit zolien. Elle est à l'image de ces personnages qui portent dans leurs traits spécifiques les germes d'une exemplification du romanesque et de ses sous-catégories.

Dans *Germinal*, Lantier constitue le personnage le plus noir, entendu ici comme étant le prototype du romanesque noir. Sa mission dans l'histoire du récit est de précipiter le couple Gervaise/Coupeau dans une déchéance totale, d'ailleurs il se délectera de cette situation. Il constitue le pivot de l'intrigue, l'élément qui symbolise un avant et un après dans l'existence de Gervaise. Toutes les occurrences liées à la jeune femme sont quasiment positives après sa séparation avec Lantier jusqu'à son mariage avec Coupeau. La blanchisseuse est mariée à un brave ouvrier et son bon travail lui procure une clientèle fidèle. Une fois que Lantier réapparaît dans le récit, une structuration négative, marquée par une évolution progressive, s'empare des traits caractériels liés à la jeune femme : son mari Coupeau a un grave accident et sombre dans l'alcoolisme, elle perd ensuite sa clientèle qui n'est plus satisfaite de ses prestations. Son existence s'en trouve dès lors affectée. Elle finira dans une misère extrême au point de tenter la prostitution pour avoir de quoi survivre. Cependant, à côté de Lantier,

comme à côté du romanesque noir, Goujet a la mission d'assurer au romanesque blanc une présence opposée à celle de l'autre facette de la paire. En effet, Goujet aime sincèrement Gervaise, d'un amour pur et innocent. Son innocence, qui contraste avec sa force physique, fait du forgeron une âme bienfaitrice, apportée dans le récit comme étant le pendant opposé à la posture de Lantier. Il offre à Gervaise un amour secret, à peine avoué ; ce qui change la jeune femme des brutalités et de la misère que lui procurent ses deux premiers hommes à savoir Lantier et Coupeau. Par ces deux personnages, Lantier et Goujet, les deux entités, blanche et noire, du romanesque confirment une fois de plus la présence et la manifestation de la catégorie dans le récit zolien.

D'un autre côté, à l'image de ces personnages qui ont la tâche d'exemplifier le romanesque dans le récit zolien, d'autres personnages ont aussi la mission d'ancrer plus solidement les fondements de la poétique naturaliste. Dans *Une page d'amour*, Jeanne, fille d'Hélène, est dans cette posture. Elle empêche Hélène de donner une libre expression à son désir de l'aventure amoureuse. Dans *La Bête humaine*, la posture de Jacques, dans sa relation avec Séverine, est du même ordre. Jacques est en effet trahi par son legs héréditaire des Rougon-Macquart. La fêlure de tante Dide cumulée à l'ivrognerie de sa mère Gervaise font de Jacques la réplique du personnage naturaliste, un sujet au tempérament sanguin, totalement dominé par ses nerfs. Chez Jacques, cette forte hérédité a les accents d'une propension affirmée pour le crime. Il ne peut soutenir en effet la vue de la nudité féminine. Ce qui lui occasionne des crises. Sa relation avec Séverine, liaison qui a toutes les intonations d'une aventure amoureuse, d'une aventure digne d'un roman romanesque, n'est en réalité pour Jacques qu'une manière d'essayer de se guérir de son mal, de cette incapacité à approcher les femmes. Il croira réussir ce pari. Cependant la force de son hérédité prendra le dessus sur cette relation, qui n'en était pas une réellement et Séverine paiera au prix de sa vie cette aventure avec un Rougon-Macquart.

Il ressort aussi de *La Bête humaine* une intrigue savamment menée, loin d'être simplement le récit de la tranche de vie d'un *quidam* pris, par le plus grand des hasards, sur le pavé de Paris. L'esthétique de la tranche de vie que les auteurs naturalistes prônent n'est dès lors réalisée que théoriquement, une vue de l'esprit dans l'œuvre de Zola. S'il est vrai que l'écriture généalogique s'invite clairement dans les *Rougon-Macquart*, l'on convient aussi que l'auteur a mené de main de maître les intrigues de sa fresque romanesque. Le travail que Zola effectue en amont de la rédaction de ses romans est d'ailleurs là pour le prouver. L'intrigue de *La Bête humaine*, par exemple, n'a du reste rien d'anodin : un homme en proie à un penchant

criminel qui devient le témoin d'un meurtre commis par un couple ; le même couple qui prend conscience de l'existence de ce témoin gênant se rapproche de ce dernier au point qu'une relation amoureuse soit nouée entre le témoin et la femme, ceci devant un mari complaisant ; la femme qui finit par tomber éperdument amoureuse du témoin demande à celui-ci de tuer le mari ; le témoin tue la femme à la place du mari du fait qu'il ne supporte pas de voir la nudité féminine. On s'éloigne évidemment de l'esthétique de la tranche de vie.

Dans un autre registre, la catégorie du romanesque s'invite dans le récit zolien par l'emprunt d'un extratexte propre à reléguer la poétique naturaliste en seconde zone. *Le Rêve* est illustratif de cet empiètement du romanesque dans le champ du récit naturaliste. Le récit hagiographique de *La Légende dorée de Saint Julien l'Hospitalier* influence toute l'architecture compositionnelle du roman, ainsi que le personnage central Angélique Marie. Toutefois, même dans les romans spécifiques à l'exemplification des principes directeurs de la poétique naturaliste, le rêve et l'imagination stériles s'invitent dans l'intrigue. Il en est ainsi de *La Fortune des Rougon* où Pierre et Félicité ont accompli leur dessein de trôner sur Plassans par une création quasi mythifiée de l'exploit accompli par le mari lorsqu'il s'est prétendument sacrifié pour réprimer la menace républicaine présente aux portes de Plassans et restaurer, par la même occasion, l'ordre monarchique. Pierre Rougon sortira auréolé de gloire de cet exploit monté de toute pièce, grandi dans l'imaginaire collectif des habitants de Plassans. Les Rougon ont donc créé leur fortune sur un récit imaginaire.

A l'inverse, dans une logique de consolidation des principes directeurs de la poétique naturaliste, d'autres personnages sont utilisés dans le récit pour donner une assise à la formule zolienne et démontrer, par la même occasion, le postulat de l'hérédité et du déterminisme du milieu physique sur les protagonistes du récit. A cet égard, le traitement apporté aux personnages-enfants dans les *Rougon-Macquart* démontre une volonté de l'auteur de traduire dans son œuvre les difficiles réalités de son époque. Dans le récit zolien, l'enfant reflète presque toutes les tares du milieu qui l'a vu grandir, s'il ne fait pas ressortir, dans son comportement, les reliques d'une hérédité familiale. Jeanlin dans *Germinal* ou les enfants de *La Joie de Vivre* sont les prototypes de ce postulat. Afin de mieux faire ressortir cette situation qui ôte à l'enfant toute son innocence, Zola marque l'enfant héritier des Rougon-Macquart soit d'un mal qui le ronge dès sa naissance soit d'une déviance comportementale dont les conséquences seront tragiques. Dans *La Curée*, Maxime, fils de Saccard, commet l'inceste avec Renée, sa belle-mère. Dans *L'Argent*, Victor, enfant illégitime de Saccard, viole une gamine de son âge. Dans les deux cas, ces deux enfants traduisent par leurs écarts de conduite

le legs familial des Rougon-Macquart. Ils ont aussi la mission de consolider les principes directeurs de l'esthétique naturaliste, éloignant du même coup toute forme d'idéalisme propre au traitement de la figure de l'enfant qui passe du statut de l'ange à celui de monstre.

Nous convenons du rejet qu'inspire la catégorie du romanesque à la poétique naturaliste. Cependant, on ne manque pas de constater que ce rejet n'est que théorique et que, dans le cas de Zola, l'usage du romanesque et de ses schèmes illustratifs est à la limite devenu banal, usage que l'auteur fait dans une attitude consonante ou dissonante face à la catégorie. L'anticonformisme de Zola face au romanesque coule de source et toutes ses prises de position esthétiques à l'encontre des auteurs romantiques ont manifesté le fréquent reproche de représenter le monde réel en voilant les vérités physiologiques sous le manteau des convenances sociales. Du reste, l'usage du matériau romanesque dans le récit zolien témoigne d'un aspect purement symbolique à défaut de s'inscrire dans une logique de l'auteur d'aller, dans une logique de consonance, dans le sens de la persuasion de la critique littéraire qui n'a jamais cessé de lui reprocher une tendance d'écriture plus portée sur la déchéance humaine, sur la pourriture qu'autre chose. Le romanesque blanc vient, en quelques romans de la saga des *Rougon-Macquart*, réparer ce reproche tenu à l'endroit de Zola. *Une page d'amour*, *Le Rêve*, *La Faute de l'abbé Mouret* en son livre deuxième, sont en effet un « laisser-aller volontaire » de Zola dans le registre du romanesque. Paradoxalement, les principes directeurs de la formule naturaliste sont aussi véhiculés par le registre du romanesque. Lorsqu'il s'agit de représenter les manifestations de la bête humaine, l'auteur utilise les mêmes procédés qui caractérisent l'exemplification de la catégorie du romanesque utilisé dès lors en sa sous-catégorie du romanesque noir. Par une représentation exagérée des traits spécifiques aux personnages, c'est le cas de Gervaise présentée dans ses heures les plus sombres comme une loque humaine, le romanesque s'invite dans l'écriture zolienne. Dès lors, il ne s'agit plus de parler de rejet de la catégorie, mais plutôt d'une forme de réappropriation, une forme de moulage adaptée à la logique naturaliste. Zola procède à une réécriture des topiques classiques propres à la fiction romanesque ; figures communes dont il ne saurait se départir totalement du fait de leur fort ancrage dans le genre. De même la « généricité », terme que nous empruntons à David Baguley, de la poétique naturaliste ne saurait entièrement tenir à l'écart ces mêmes figures exemplifiées par les courants qui lui sont antérieurs. Ce qui, du reste, est une aubaine pour le naturalisme zolien du fait de l'étiolement progressif des charpentes, surtout à valeur scientifique, sur lesquelles l'auteur a édifié sa poétique. Dès

l'instant où la formule zolienne a commencé à montrer ses limites[724], seule la catégorie du romanesque, à travers ses topiques transgénériques a pu survivre et garder une certaine jeunesse après l'essoufflement de la formule. Ainsi donc le romanesque est ce qui reste lorsque tous les apparats théoriques disparaissent du récit zolien.

[724] Ainsi que le remarque David Baguley : « Il est essentiel d'ajouter ces facteurs socio-économiques à ceux qu'on évoque habituellement – la prétendue " banqueroute de la science", la réaction contre le positivisme, le succès du roman psychologique et du roman religieux – pour expliquer le déclin du mouvement naturaliste en France. Mais, pour rester fidèle à notre approche, il nous faut tenir compte aussi des facteurs plus intrinsèques, plus caractéristiques de l'évolution des genres en général et propres à la nature du genre naturaliste lui-même. Les genres, comme les gens, à mesure qu'ils mûrissent, ont tendance à se répéter. C'est à peu près l'explication que donne Huysmans, par exemple, dans sa préface de l'édition d'*A rebours* de 1903, où il expose les circonstances de sa rupture avec le mouvement naturaliste qui, selon lui, était condamné à se rabâcher et "s'essoufflait à tourner la meule dans le même dans le même cercle". […] C'est sans doute d'autant plus le cas que la pragmatique naturaliste, ainsi que nous venons de le voir, est celle d'une littérature qui vise à choquer et à décevoir. Inévitablement donc, elle doit enchérir constamment sur les audaces précédentes, revêtant par sa nature même une tendance à l'excès. A la longue, à force de familiarité, l'effet scandaleux s'use, le choc s'amortit, on se lasse des blasés ». *Le Naturalisme et ses genres*, éd. cit., pp. 150-151.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I. Corpus et édition de référence des *Rougon-Macquart*

- Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, 20 vol., Collection Nationale des Grands Auteurs de la Nouvelle Librairie de France, Société Générale d'Edition et de Diffusion (SGED), Paris 1999.

II. Ouvrages de référence sur *Les Rougon-Macquart*

- ZOLA (Emile), *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand, 20 vol. Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966-2009.

_____Tome 1. Les débuts (1858-1865)

_____ Tome 2. Le feuilletoniste (1866-1867)

_____ Tome 3 : La naissance du naturalisme (1868-1870)

_____ Tome 4. La guerre de la Commune (1870-1871)

_____ Tome 5. Thiers au pouvoir (1871-1873)

_____ Tome 6. L'ordre moral (1873-1874)

_____ Tome 7. La République en marche (1875-1876)

_____ Tome 8. Le scandale de *L'Assommoir* (1877-1879)

_____ Tome 9. *Nana* (1880)

_____ Tome 10. La critique naturaliste (1881)

_____ Tome 11. La fortune d'Octave Mouret (1882-1883)

_____ Tome 12. Souffrance et Révolte (1884-1885)

_____ Tome 13. Naturalisme pas mort (1886-1888)

_____ Tome 14. Le sang et l'argent (1889-1891)

_____ Tome 15. La clôture (1892-1893)

_____ Tome 16. De Lourdes à Rome : *Les Trois Villes* [1] (1894-1896)

_____ Tome 17. Paris fin de siècle : *Les Trois Villes* [2] (1897)

_____ Tome 18. De l'affaire aux *Quatre Evangiles* (1897-1901)

_____ Tome 19. L'Utopie sociale : *Les Quatre Evangiles* [2] (1901)

_____ Tome 20. Vérité et Justice : *Les Quatre Evangiles* (1902-1903)

- Emile Zola, *Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. Bakker. 10 vol., Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/C.N.R.S., 1978-1995.

_____ I. 1858 – 1867.

_____ II. 1868 – mai 1877

_____ III. juin 1877 – mai 1880.

_____ IV. juin 1880 – 1883.

_____ V. 1884 – 1886.

_____ VI. 1887 – mai 1890.

_____ VII. juin 1890 – septembre 1893.

_____ VIII. octobre 1893 – septembre 1897.

_____ IX. octobre 1897 – septembre 1899

_____ X. octobre 1899 – septembre 1902.

- *Les Cahiers naturalistes*, Paris, Fasquelle, volume annuel.

- *Entretiens avec Zola*, édités par Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

III. Etudes critiques sur l'auteur et sur les *Rougon-Macquart*

a) Ouvrages

- BAGULEY (David), *Naturalist Fiction*, Cambridge University Press, 1990, 287 p.

- _____, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

- BECKER (Colette), *Emile Zola* : *Le saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 335 p.

- BECKER (Colette), *Emile Zola. La Fabrique des Rougon-Macquart*, 5 vol., Paris, Honoré Champion, 2003-2011.

- _____, *Zola en toute lettres*, Bordas, Paris, 1990, 175 p.

- _____, *Les apprentissages de Zola* : *du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 414 pages.

- _____, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, DUNOD, 1992, 202 pages.

- BECKER (Colette) Gourdin-Servenière (Gina), Lavielle (Véronique), *Dictionnaire d'Emile Zola*, Paris, Robert Laffont, 1993.

- BEST (Janice), *Expérimentation et adaptation. Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Librairie José Corti, 1986.

- BERTRAND-JENNINGS (Chantal), *L'Eros et la femme chez Zola*, Paris, Editions Klincksieck, 1977.

- BORIE (Jean), *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Librairie Générale Française, 2003. Voir aussi les premières éditions : *Zola et les mythes*, Seuil, 1970 ; *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Seuil, 1971.

- BROWN (Frederick), *Emile Zola. Une vie*, Paris, Belfond, 1993.

- BRUNET (Etienne), *Le Vocabulaire de Zola*, 3 vol., Genève-Paris, Slatkine, 1985.

- BRUNETIERE, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

- CHEVREL (Yves), *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982.

- COLIN (René-Pierre), *Zola. Renégats et alliés. La République naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

- _____, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Editions du Lérot, 1991.

- COLLOT (Sylvie), *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992.

- DE FARIA (Neide), *Structures et unité dans les « Rougon-Macquart »*, Paris, Nizet, 1977.

- DE LATTRE (Alain), *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, P.U.F., 1975, 252 p.

- DESCHANEL (Emile), *Physiologie des écrivains et des artistes, ou Essais de critique naturelle*, Paris, Hachette, 1864.

- DEZALAY (Auguste), *Lectures de Zola*, Librairie Armand Colin, Paris, 1973, 295 p.

- _____, *L'opéra des « Rougon-Macquart ». Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

- DUFOUR (Philippe), *Le Réalisme*, Paris, PUF, 1998.

- FRIGERIO (Vittorio), *Emile Zola au pays de l'anarchie*, ELLUG, Université Stendhal Grenoble 2006.

- GUILLEMIN (Henri), *Présentation des Rougon-Macquart*, Editions Gallimard, 1964.

- GUERMES (Sophie), *La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion, 2003.

- HAMON (Philippe), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola*, Genève, DROZ, 1983, 1998.

- _____ , *La bête humaine d'Emile Zola*. Paris: Editions Gallimard, 1994.

- _____ , *Texte et idéologie*, PUF, 1984.

- KAEMPFER (Jean), *Emile Zola : d'un naturalisme pervers*, Corti, 1989.

- KRANOWSKI (Nathan), *Paris dans les romans d'Emile Zola*, Presses Universitaires de France, 1994.

- LARROUX (Guy), *Le Réalisme*, Paris, Nathan, 1995.

- MITTERAND (Henri), *Zola journaliste*, Paris, Armand Colin, 1962.

- _____, *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F., 1986.

- _____, *Zola, I. Sous le regard d'Olympia*, Paris, Fayard, 1999.

- _____, *Zola, II, L'Homme de Germina*l, Paris, Fayard, 2001.

- _____, *Zola, III, L'Honneur*, Paris, Fayard, 2002.

- _____, *Emile Zola. Ecrits sur le roman*, Librairie Générale Française, 2004.

- _____, *Zola. Le roman naturaliste*, Librairie Générale Française, 1999.

- _____, *Zola : Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, Tome I, Librairie Arthème Fayard, 1999.

- _____, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Presses Universitaires de France, 1994.

- MITTERAND (Henri) et Suwala (Halina), *Emile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique, I. 1859-1881*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

- MOURAD (François-Marie), *Zola critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2003, 527 pages

- PIERRE-GNASSOUNOU (Chantal), *Zola : les fortunes de la fiction*, Paris, Nathan/HER, 1999.

- RIPOLL (Roger), *Emile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique, II. Le Sémaphore de Marseille 1871-1877*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

- _____, *Réalité et mythe chez Zola*, Paris, Champion, 1981.

- ROBERT (Guy), *Emile Zola. Principes et caractère généraux de son œuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

- ROLLET (Catherine), *Les enfants au XIXe siècle*, Paris, Hachette Littérature, « vie quotidienne », 2001.

- SERRES (Michel), *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Editions Bernard Grasset et Fasquelle, 1975, 379 p.

- SUWALA (Halina), *Naissance d'une doctrine. Formation des idées littéraires et esthétiques de Zola (1859-1861)*, Varsovie, 1976.

- THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), *Zola. La pertinence réaliste*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, 217 pages.

- *ZOLA*, Collection Génie et Réalité, Librairie Hachette 1969, p. 253.

b) Articles et revues

- BAGULEY (David), « Histoire et fiction : Les *Rougon-Macquart* de Zola », *Romanesque 3*, (« Romanesque et histoire »), Université de Picardie, Encrage Université, 2008.

- BAUDET Marion, « Le jardin décadent : de l'intimité dévoilée à l'intimité dévoyée », *Jardins et intimité dans la Littérature européenne* (1750-1920), Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques Université Blaise-Pascal (Clermont – Ferrand, 22-24 mai 2006), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, avril 2008, (Collection Révolutions et Romantismes n° 12).

- BECKER (Colette), « Le Rêve d'Angélique », in *Les Cahiers naturalistes*, Dossier littéraire autour du Rêve. Intertextualités, n° 76, 2002

- BOURSE (Anne), « Ecriture généalogique et "connaissance de la vie" dans les romans d'Emile Zola *Le Docteur Pascal*, William Faulkner *Absalom Absalom* ! et Ricardo Piglia *Respiración artificial*», in *EPISTEMOCRITIQUE* (Volume V-Automne 2009). http://www.epistemocritique.org/spip.php?article98

- CABANES (Jean-Louis), « Rêver la Légende dorée », in *Les Cahiers naturalistes*, n° 76, 2002.

- CAMARA (Boubacar), « Inscription de l'intertexte scientifique dans le texte zolien », in *Revue G.E.L.L.*, Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2007.

- CHALAYE (Gérard), « Les jardins de l'Empire. Sand-Zola (1867-1870), in *Jardins et intimité dans la Littérature européenne* (1750-1920), Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand, 22-24 mai 2006), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, avril 2008, (Collection Révolutions et Romantismes n° 12).

- CHARPENTIER (John. L.), « Nouveaux dialogues des morts. Charles Baudelaire - Emile Zola », *Les Temps nouveaux*, n° 3, du 21 au 27 mai 1904 et n° 4, du 28 mai au 3 juin 1904.

- SEGINGER (Gisèle), « Zola et la machine vivante. Les apories d'un modèle mixte », in *Epistémocritique*, Volume VII-Automne 2010. (http://www.epistemocritique.org/spip.php?article176).

- « Logique, fantaisie, jeu. Retour sur la méthode de travail de Zola », in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

- PRIOUX (Virginie), « Enfance volée : le personnage de l'enfant dans les romans naturalistes français et espagnols », in *Thélème. Revista Complutense de Estiodos Franceses*, 2010, vol. 25, pp. 221-234. (Université François Rabelais de Tours. Département Lettres et Langues.)

- WILSON (Colette), « Florent/Flourens : Du nouveau sur la dimension politique du Ventre de Paris », in *Les Cahiers naturalistes*, LI, n° 79, 2005.

IV. Etudes critiques sur le roman et sur le romanesque

a) Ouvrages

- ABLAMOWICZ (Aleksander), *La structure du romanesque dans Nadja d'André Breton*, Publication du Centre d'Etude du Roman et du Romanesque, Université de Picardie, Presses Universitaires de France, 1986.

- AUERBACH (Eric), *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968.

- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Editions Gallimard, 1978.

- BARTHES (Roland), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

- _____, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, 1953, 1972.

- _____, *Critique et vérité*, Editions du Seuil, 1999.

- BARTHES (R.), KAYSER (W.), BOOTH (W.C.), HAMON (Ph.), *Poétique du récit*, Editions du Seuil, 1977.

- BARTHES (Roland), BERSANI (Leo), HAMON (Philippe), RIFFATERRE (Michel), WATT (Ian), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

- BLANCHOT (Maurice), *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, 1955.

- BRUNN (Alain), *L'auteur*, GF Flammarion, Paris, 2001.

- BUTOR (Michel), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard/Minuit, 1964.

- CASTEX (P.-G.), SURER (P.), BECKER (G.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1974.

- CHARTIER (Philippe), *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998.

- COHN (Dorrit), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

- COULET (Henri), *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, 2000.

- COMBE (Dominique), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

- DECLERQ (Gilles), Murat (Michel), *Le Romanesque*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.

- DUFLO (Cola) et RUIZ (Luc), *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. "Institut Claude Longeon. Renaissance et âge classique", 2003.

- DURAND (Gilbert), *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

- _____, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.

- _____, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

- FOURNIER (Michel), *Généalogie du roman. Emergence d'une formation culturelle au XVIIIe*, siècle, PUL, 2006.

- FRYE (Northrop), *L'Ecriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, Editions Circé, Courtry, 1998.

- GENETTE (Gérard), *Figure I*, Paris, Seuil, « Points », 1976.

- _____, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972.

- _____, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, 1983.

- GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Editions Gallimard, 1964.

- GRIVEL (Charles), *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, éditions Mouton, 1973.

- HAMON (Philippe), *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993.

- JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

- JAUSS (Hans Robert), *Pour une herméneutique littéraire*, Editions Gallimard, 1988.

- LARROUX (Guy), *Le Réalisme*, Editions Nathan, 1995.

- LUKACS (Georges), *Le roman historique*, Payot, 1965.

- PAVEL (Thomas), *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

- PHILIPPE (Gilles) et SPIQUEL (Agnès), *Pour un humanisme romanesque*, Ouvrage publié avec le concours du Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, Jules Verne, Editions SEDES, 1999.

- PIA (Pascal), *Romanciers, Poètes, Essayistes du XIXe siècle*, Paris, éd Denoël, 1971.

- PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le roman*, Paris, Flammarion, coll. GF-Corpus/Lettres, 2005.

- POUILLON (Jean), *Temps et roman*, Editions Gallimard, 1978.

- PREVOST (Jean), *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Gallimard, 1996.

- RAIMOND (Michel), *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981.

- RICHARD (Jean-Pierre), *Littérature et sensation. Stendhal-Flaubert*, Paris, Seuil, 1954.

- RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, Editions du Seuil, 1971.

- RICŒUR (Paul), *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, tome I, Editions du Seuil, février 1983.

- ROBERT (Marthe), *Roman des Origines et Origines du roman*, éd. Bernard Grasset 1972.

- ROY REVERZY (Eléonore), *Le roman au XIXe siècle*, Editions SEDES, 1998.

- SARTRE (Jean-Paul), Qu'est-ce que la littérature, Editions Gallimard, 1948, 2008.

- « *Enquête sur le roman romanesque* » (Dossier), présentée par J.-M. Seillan, *Romanesque 2*, Université de Picardie, Encrage Université, 2005.

- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction*, Editions du Seuil, septembre 1999.

- SCHAFFNER (Alain) (dir.), *Romanesques I. Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'Études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie, 2005.

- STAROBINSKI (Jean), *L'Œil vivant*, Editions Gallimard, 1961.

- STALLONI (Yves), *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.

- THIBAUDET (Albert), *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

- TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

- _____, *Poétique*, Paris, le Seuil, 1973.

- VALETTE (Bernard), *Le roman. Initiations aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Edition Nathan, 1992.

- VIEGNES (Michel), *Le fantastique*, GF Flammarion, Paris 2006.

- ZERAFFA (Michel), *Roman et société*, Presses Universitaires de France, 1971.

b) Articles et revues

- BARTHES (Laurent), « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Editions du Seuil, 1982, pp. 81-90.

- BERSANI (Léo), « Le réalisme et la peur du désir », in *Littérature et réalité*, Editions du Seuil, 1982, pp. 47-80.

- BASILIO (Kelly), « "Incipit" romanesque et coup de foudre amoureux », in *POETIQUE*, revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris, Seuil, février 2009, pp. 69-88.

- DUMOUCHEL (Suzanne), « De l'errance romanesque au voyage dans " le pays" du roman : la régulation de l'activité fantasmatique », *Acta Fabula*, Septembre 2007 (volume 8, numéro 4), URL : http://www.fabula.org/revue/document3748.php. Consulté le 30 avril 2010.

- MARTINET (Jean-Luc), "La marquise et la femme de chambre : le romanesque stendhalien", *Acta Fabula*, Septembre 2007 (volume 8, numéro 4), URL : http://www.fabula.org/revue/document3485.php. Consulté le 30 avril 2010.

- _____, "Le romanesque légitimé par l'histoire". *Acta Fabula*, Ouvrages collectifs, URL : http : // www.fabula.org/revue/document4796.php. Consulté le 30 avril 2010.

- PIEGAY-GROS (Nathalie), "La vie comme un roman : le romanesque, au-delà du roman", *Acta Fabula*, Automne 2004 (Volume 5, Numéro 4), URL : http://www.fabula.org/revue/document660.php. Consulté le 30 avril 2010.

- RIFFATERRE (Michel), « L'illusion référentielle », in *Littérature et société*, Paris, Editions du Seuil, 1982, pp. 91-118.

- ZANONE (Damien), « Romantiques ou romanesques ? Situer les romans de Georges Sans », *Littérature*, n° 134, 2004, pp. 5-21.

- ZERAFFA (Michel), « Fiction et répétition », in *Création et répétition*, Paris Clancier-Guénaud, 1982.

v. Généralités

- BERNARD (Claude), *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière, 1865.

Freud (Sigmund), *Cinq leçons de psychanalyse*, Traduction de l'allemand par Yves Le Lay, 1921. Réimpression : Paris : Editions Payot, 1965

- LUCAS (Prosper), Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle, 2 vol., Paris, Baillière, 1847-1850.

Index des auteurs et des noms propres

A

Aristote, 26.

B

Baguley (David), 166, 171.

Bakhtine (Mikhaïl)

Balzac, 14, 46, 48, 49, 56, 60, 61, 63, 71, 72, 84, 167, 168, 169, 170, 171, 191, 195, 196, 349, 369, 370, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 428, 431, 434.

Barthes, 92.

Becker (Colette), 18, 191, 193, 213, 214, 238, 253, 327, 425, 430, 441.

Bernard (Claude), 69, 70, 73, 75, 190, 427.

Bonnetain (Paul), 432.

Bonaparte, 190, 333.

Brunetière, 328, 428, 429, 430, 431, 432.

C

Cervantès (Miguel de), 50, 51.

Cohn (Dorrit), 31.

D

Darwin (Charles), 53, 367.

Daudet (Alphonse), 433.

Descartes, 434.

Descaves (Lucien), 432.

Diderot, 395, 434.

Don Quichotte, 49, 50.

Dumas (Alexandre), 13.

Dumouchel (Suzanne), 168.

F

Flaubert (Gustave), 49, 191, 400, 401.

Fournier (Michel), 168, 169.

Foucault (Michel), 110.

Freud (Sigmund), 38, 39, 55, 88, 89, 378, 379, 380.

Frye (Northrop), 11, 12, 18, 40, 188, 296, 297, 319.

G

Gautier (Théophile), 431.

Genette (Gérard), 64, 197.

Guillemin (Henri), 406, 408, 416.

H

Hamon (Philippe), 263, 322, 324, 331.

Homère, 57, 59, 124.

Hugo (Victor), 13, 14, 32, 33, 46, 48, 49, 54, 55, 56, 60, 61, 66, 195, 290, 351, 352, 356, 368, 397, 398, 432, 433.

Huret (Jules), 440.

Huysmans (Joris-Karl), 15.

L

Lamartine (Alphonse de), 53.

Lattre, de (Alain), 373, 374, 383.

M

Margueritte (Paul), 429.

Martinet (Jean-Luc), 16.

Mitterand (Henri), 47, 66, 262, 288, 289, 308, 427.

Molière, 25, 40, 41.

Musset (Alfred de), 53.

N

Napoléon, 171, 369.

Navarre, de (Marguerite), 27.

Nietzsche, 175, 377.

P

Pavel (Thomas), 85.

Piégay-Gros (Nathalie), 18.

Prioux (Virginie), 350.

R

Ripoll (Roger), 129.

Robert (Marthe), 402.

Rosny (J.-H.), 432.

Rousseau (Jean-Jacques), 27, 28, 36, 41, 43, 44, 45, 120, 145, 194, 215, 391, 395, 434.

Roy-Reversy (Eléonore), 45.

S

Sade, 36, 129, 188.

Sand (Georges), 13, 72, 193, 194, 195, 196.

Schaeffer (Jean-Marie), 17, 19, 26, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 80, 85, 90, 96, 188, 263, 401.

Schianno-Bennis (Sandrine), 52, 53.

Seillière (Ernest), 27, 28.

Serres (Michel), 81, 107, 109, 376.

Scott (Walter), 59, 331.

Shakespeare (William), 158.

Stendhal, 14, 49, 63, 349, 395, 398, 399, 400, 401, 434.

T

Thibaudet (Albert), 27, 40.

U

Ulbach (Louis), 428.

V

Van Santen-Kolff, 410.

Voltaire, 400, 434.

W

Wilson (Colette), 175, 176, 178.

Index des thèmes et notions

A

Animal, Animalité, 60, 61, 74, 80, 107, 118, 122, 131, 132, 135, 140, 169, 210, 290, 301, 302, 310, 316, 317, 318, 379, 380, 383, 391, 393, 404, 420.

Action, 35, 36, 39, 51, 61, 69, 83, 84, 86, 88, 136, 137, 174, 184, 289, 307, 335, 337, 338, 339, 340, 371, 380, 390, 393, 402, 405, 411, 437, 441.

Adultère, 47 ; 67, 71, 77, 87, 119, 147, 148, 202, 221, 227, 228, 229, 241, 255, 278, 280, 283, 299, 409, 440.

Anthropologie, anthropologique, 37, 57, 61, 71, 258, 399.

Art, 10, 13, 25, 48, 54, 55, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 82, 83, 121, 167, 191, 244, 245, 247, 248, 368, 388, 398, 403, 410, 428.

Artifice, 141, 168, 229, 238, 323, 357.

Artiste, 63, 74, 128, 129, 141, 192, 202, 203, 240, 242, 243, 248, 249, 343, 346, 388, 389, 416.

Atavisme, 35, 88, 131, 257, 373.

Auctorial, 21, 45, 59, 444.

Axiologie, Axiologisation, 14, 19, 20, 28, 79, 80, 86, 140, 204, 255, 442, 444.

B

Bête, 19, 20, 34, 35, 60, 61, 62, 68, 69, 70, 75, 78, 82, 84, 102, 109, 110, 115, 116, 124, 128, 132, 133, 134, 136, 137, 140, 159, 186, 199, 205, 208, 209, 211, 220, 227, 233, 234, 236, 275, 278, 283, 284, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 305, 309, 310, 316, 317, 318, 325, 347, 355, 356, 357, 372, 374, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 393, 405, 406, 410, 414, 415, 418, 420, 421, 426, 428, 433, 434, 441, 442, 443, 447, 449.

Biologique, 218, 356, 379, 420.

Blanc, blanche, 19, 20, 35, 36, 45, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 87, 90, 91, 96, 97, 100, 101, 102, 104, 108, 109, 114, 116, 117, 124, 125, 129, 139, 140, 142, 143, 149, 153, 154, 155, 157, 160, 162, 165, 169, 175, 201, 203, 204, 205, 211, 213, 217, 219, 223, 225, 227, 229, 233, 236, 239, 251, 253, 260, 262, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 279, 294, 303, 310, 312, 314, 315, 319, 327, 358, 402, 403, 404, 405, 408, 411, 413, 431, 442, 443, 445, 447, 449.

Bonheur, 43, 44, 45, 48, 62, 81, 90, 94, 97, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 122, 139, 149, 152, 156, 157, 158, 186, 199, 203, 224, 235, 236, 238, 246, 249, 264, 271, 285, 291, 292, 293, 304, 307, 310, 312,

324, 326, 328, 329, 330, 331, 357, 363, 375, 380, 410, 411, 412, 421, 435.

Bourgeois, bourgeoisie, 59, 61, 71, 72, 73, 76, 77, 87, 108, 110, 115, 119, 130, 133, 135, 174, 175, 176, 190, 199, 274, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 293, 318, 333, 334, 345, 349, 354, 363, 373, 374, 375, 382, 383, 384, 385, 402, 411, 423, 437, 442.

C

Cathartique, 37, 45, 90, 392, 404, 412, 418.

Chair, 67, 68, 88, 101, 102, 103, 104, 110, 124, 126, 128, 129, 135, 136, 139, 145, 146, 148, 155, 187, 202, 205, 216, 235, 242, 244, 247, 250, 253, 264, 265, 266, 286, 288, 291, 300, 301, 304, 311, 314, 315, 318, 326, 349, 359, 375, 382, 390, 399, 407, 426.

Chaste, chasteté, 44, 96, 101, 102, 107, 145, 152, 156, 243, 264, 404.

Chrétien, chrétienne, 57, 58, 268, 339, 406, 407, 422, 423, 424, 435.

Chronotope, Chronotopie, 165, 204, 205, 207, 211, 213, 219, 220, 236, 319, 445.

Consanguinité, 254.

Conscience, 35, 46, 70, 88, 89, 95, 136, 157, 162, 177, 229, 230, 235, 241, 245, 249, 255, 259, 265, 266, 290, 294, 308, 313, 328, 330, 362, 378, 391, 407, 415, 429, 444, 448.

Consonance, 17, 21, 37, 196, 207, 236, 320, 323, 449.

Contrainte, 21, 25, 36, 42, 43, 46, 64, 110, 164, 165, 191, 219, 236, 238, 241, 309, 322, 328, 392, 406, 424.

Corps, 15, 52, 62, 67, 70, 72, 74, 76, 83, 89, 91, 92, 96, 102, 112, 114, 122, 125, 127, 128, 129, 164, 168, 170, 172, 173, 197, 200, 209, 231, 233, 235, 242, 246, 247, 248, 250, 258, 268, 272, 283, 284, 285, 286, 288, 298, 302, 306, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 338, 350, 353, 357, 377, 380, 392, 399, 400, 414, 415, 421, 422, 423, 427, 428, 442, 444.

D

Déchéance, 52, 89, 109, 111, 118, 119, 121, 127, 144, 199, 227, 248, 256, 341, 356, 364, 365, 368, 374, 414, 415, 416, 417, 418, 420, 421, 422, 446, 449.

Décrépitude, 356, 417.

Démon, démoniaque, 58, 87, 90, 111, 212, 256, 266.

Détraquement, 74, 88, 111, 129, 261.

Diktat, 34, 89, 264, 289, 341, 348.

Dissonance, 17, 21, 34, 60, 214, 285, 320, 331, 348, 444.

Drame, 59, 60, 63, 93, 107, 170, 182, 188, 203, 249, 267, 283, 284, 305, 349, 350, 351, 352, 357, 392, 394, 403, 404, 409, 415, 417, 418, 421, 428.

E

Emotion, émotionnel, 32, 83, 89, 92, 108, 116, 137, 160, 200, 201, 202, 207, 209, 223, 242, 269, 273, 298, 300, 312, 336, 343, 385, 386, 403, 412.

Empire, 11, 15, 17, 52, 60, 75, 78, 87, 89, 91, 95, 96, 99, 100, 115, 127, 128, 130, 136, 165, 170, 171, 172, 173, 174, 180, 185, 186, 190, 198, 214, 217, 238, 239, 257, 262, 275, 343, 352, 366, 373, 425, 433, 436, 442, 445.

Emprise, 15, 55, 74, 87, 102, 125, 132, 140, 148, 154, 155, 211, 232, 298, 301, 364, 375, 423, 442, 443.

Enfant, 15, 56, 91, 92, 94, 95, 96, 102, 114, 117, 118, 122, 124, 126, 128, 134, 144, 148, 179, 184, 185, 202, 210, 211, 215, 218, 219, 222, 225, 236, 247, 250, 254, 257, 259, 260, 269, 270, 281, 288, 289, 298, 306, 307, 309, 314, 316, 329, 330, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 384, 391, 401, 407, 410, 414, 417, 420, 424, 425, 438, 448, 449.

Espace, 14, 43, 76, 107, 130, 131, 165, 202, 204, 215, 216, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 236, 244, 249, 289, 290, 299, 304, 319, 324, 347, 444, 445.

Existence, 15, 27, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 40, 43, 46, 59, 72, 73, 74, 75, 82, 83, 88, 94, 96, 101, 111, 116, 117, 118, 121, 122, 125, 146, 152, 157, 168, 176, 184, 186, 202, 205, 209, 210, 212, 216, 223, 225, 235, 241, 249, 260, 270, 274, 284, 285, 286, 290, 294, 309, 322, 341, 343, 346, 351, 352, 353, 373, 390, 392, 410, 411, 413, 415, 416, 417, 427, 432, 435, 437, 440, 443, 445, 446, 448.

Expérimental, 70, 71, 74, 76, 191, 192, 295, 390, 393, 413, 429, 460, 431.

Expérimentation, 74, 131, 135, 136, 143, 165, 170, 174, 191, 347, 349, 366, 367, 370, 375, 427, 429, 430, 433, 445.

Extraconjugal, 247.

Extratexte, 323, 324, 325, 327, 330, 331, 424, 448.

F

Fatalité, 58, 88, 187, 211, 424.

Faute, 17, 75, 79, 81, 84, 85, 87, 90, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 113, 116, 130, 138, 143, 144, 145, 151, 153, 154, 155, 182, 204, 205, 209, 212, 213, 217, 222, 223, 229, 230, 231, 232, 236, 241, 248, 264, 265, 268, 272, 278, 279, 289, 298, 331, 347, 357, 358, 361, 365, 367, 402,

403, 404, 405, 406, 409, 410, 422, 428, 435, 441, 449.

Fêlure, 372, 378, 424, 425, 447.

Femme, 13, 15, 27, 34, 38, 39, 40, 48, 67, 69, 73, 75, 81, 82, 90, 91, 94, 97, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 145, 146, 147, 148, 152, 159, 160, 161, 169, 175 ; 179, 182, 183, 184, 193, 200, 201, 202, 203, 218, 220, 221, 222, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 255, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 294, 297, 298, 299, 300, 303, 304, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 318, 324, 328, 329, 330, 334, 340, 344, 345, 356, 357, 365, 368, 377, 378, 381, 382, 391, 392, 404, 405, 406, 412, 415, 416, 420, 423, 424, 425, 428, 437, 440, 445, 446, 447, 448.

Fiction, 11, 15, 17, 26, 27, 28, 31, 33, 37, 41, 51, 56, 59, 65, 77, 80, 85, 90, 165, 166, 169, 171, 177, 189, 196, 252, 262, 322, 325, 393, 399, 408, 431, 449.

Folie, 94, 128, 132, 138, 188, 218, 256, 257, 264, 274, 317, 340, 364, 365, 381, 382, 398, 416, 420.

G

Généalogie, 28, 168, 176, 361.

Gènes, 89, 363, 364.

Génétique, 90, 228, 249, 256, 259, 260, 261, 348, 361, 365, 368, 369, 393, 424, 425.

Genre, 11, 12, 14, 15, 20, 25, 26, 29, 30, 38, 40, 41, 42, 46, 47, 49, 58, 59, 65, 83, 85, 86, 169, 179, 191, 196, 224, 241, 249, 254, 275, 284, 300, 322, 324, 341, 366, 390, 391, 395, 396, 397, 400, 402, 408, 413, 427, 432, 440, 449.

H

Hérédité, 15, 35, 74, 76, 77, 87, 89, 109, 110, 114, 120, 131, 138, 145, 170, 187, 218, 228, 249, 257, 258, 260, 261, 345, 350, 361, 366, 367, 369, 373, 378, 393, 424, 442, 447, 448.

Histoire, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 43, 45, 53, 60, 61, 63, 64, 71, 72, 75, 79, 82, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 95, 103, 106, 107, 108, 109, 113, 116, 118, 122, 124, 130, 131, 137, 140, 142, 146, 152, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 197, 198, 199, 203, 204, 205, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 228, 236, 239, 240, 242, 251, 253, 254, 255, 257, 262, 264, 275, 288, 296,

297, 319, 324, 325, 326, 332, 335, 336, 337, 340, 342, 350, 352, 361, 364, 366, 373, 374, 375, 376, 378, 386, 388, 389, 392, 394, 398, 403, 404, 405, 409, 411, 414, 418, 420, 425, 428, 429, 431, 433, 435, 436, 437, 442, 443, 444, 445, 446..

Homme, 13, 16, 34, 35, 38, 39, 42, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82 83, 86, 88, 89, 95, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 157, 158, 160, 169, 170, 172, 173, 174, 178, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 193, 194, 201, 205, 210, 211, 213, 220, 222, 223, 225, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 241, 242, 244, 245, 246, 249, 250, 253, 255, 256, 261, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 283, 287, 288, 292, 298, 299, 300, 302, 303, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 331, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 348, 352, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 368, 372, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 399, 400, 401, 403, 406, 410, 413, 416, 418, 420, 421, 425, 426, 427, 428, 433, 435, 437, 440, 442, 443, 444, 446, 447.

I

Idéalisme, 12, 53, 65, 66, 194, 195, 397, 399, 449.

Idéologie, 20, 31, 44, 45, 84, 99, 100, 171, 175, 213, 236, 240, 253, 263, 265, 275, 342, 422.

Illégitime, 361, 363, 448.

Inconscience, 59, 115, 340, 405.

Inconscient, 38, 40, 56, 88, 136, 152, 184, 244, 247, 293, 328, 379, 380, 382, 388, 416, 437.

Injustice, 174, 341, 342, 345.

Intertexte, intertextualité, 52, 54, 56, 64, 154, 184, 209, 258, 323, 324, 331, 348, 370.

Intratexte, 323, 327, 331.

Intrigue, 14, 15, 16, 20, 33, 36, 46, 60, 82, 86, 94, 104, 106, 112, 113, 115, 116, 117, 140, 144, 147, 148, 151, 152, 153, 165, 168, 170, 171, 171, 172, 174, 176, 180, 182, 183, 186, 188, 198, 199, 200, 204, 223, 227, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258 262, 275, 276, 280, 282, 283, 284, 288, 289, 319, 322, 325, 329, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 366, 370, 386, 394, 404, 408, 414, 418, 421, 424, 430, 444, 446, 447, 448.

Innéité, 257, 258.

J

Joie, 90, 135, 157, 178, 203, 247, 282, 284, 285, 288, 310, 312, 325, 327, 328, 329, 331, 343, 346, 347, 350, 354, 355, 356, 357, 366, 406, 412, 421, 429, 448.

Juif, juive, 145, 202, 337.

Justice, 51, 100, 103, 173, 178, 194, 307, 308, 341, 344, 386, 435, 436.

K

Kitsch, 28.

L

Lecteur, 13, 14, 16, 19, 27, 28, 34, 37, 40, 44, 51, 52, 54,63, 64, 69, 70, 71, 77, 84, 86, 90, 101, 105, 108, 112, 141, 142, 145, 169, 185, 195, 197, 198, 199, 204, 206, 238, 250, 261, 269, 296, 322, 323, 325, 327, 340, 348, 350, 367, 389, 392, 395, 413, 415, 436, 437.

Légitime, légitimer, 11, 47, 51, 93, 107, 179, 184, 185, 243, 278, 287, 361, 362, 363, 369, 370, 425, 430, 442.

Legs, 83, 292, 363, 386, 447, 449.

Lexique, 99, 100, 296, 300, 302, 309, 312, 314, 316, 317, 318, 371, 383.

Logique, 11, 15, 37, 46, 50, 52, 62, 68, 69, 70, 77, 78, 84, 100, 101, 106, 107, 108, 119, 148, 152, 161, 166, 188, 189, 193, 196, 197, 198, 200, 212, 215, 216, 219, 223, 224, 241, 252, 253, 276, 295, 297, 316, 328, 337, 339, 340, 341, 342, 357, 365, 366, 375, 377, 378, 397, 406, 412, 417, 418, 421, 425, 436, 438, 441, 442, 448, 449.

Lutte, 11, 33, 46, 50, 69, 87, 88, 90, 91, 96, 97, 108, 123, 124, 129, 139, 140, 164, 174, 175, 192, 209, 214, 231, 242, 246, 247, 250, 253, 261, 264, 266, 288, 293, 302, 304, 312, 328, 329, 336, 342, 345, 346, 353, 357, 358, 375, 376, 382, 391, 404, 406, 411, 417, 418, 420.

M

Médecine, 70, 430, 431.

Mélodrame, 16.

Meurtre, 89, 109, 137, 138, 139, 140, 176, 177, 186, 220, 222, 223, 284, 288, 301, 307, 312, 313, 314, 315, 355, 365, 422, 448.

Meute, 132, 136, 140, 190, 409.

Mine, mineur, 98, 154, 169, 234, 235, 289, 290, 300, 301, 302, 318, 341, 343, 344, 345, 353, 354, 373, 377, 382, 391, 404, 417, 423.

Modernité, 116, 117, 250, 293, 419, 421.

Monarchie, 112, 172, 173, 174, 175, 287, 332, 357.

Monstre, 108, 159, 218, 261, 293, 300, 351, 373, 376, 377, 449.

Mythe, 12, 38, 54, 82, 175, 176, 332, 333, 340, 341, 377.

Mythologie, 27, 54, 339.

N

Naturalisme, 11, 12, 13, 14, 15, 47, 52, 53, 64, 66, 68, 73, 78, 120, 130, 142, 143, 149, 160, 191, 195, 200, 251, 254, 261, 262, 263, 274, 309, 328, 341, 347, 361, 371, 372, 383, 387, 396, 398, 400, 404, 405, 409, 420, 426, 427, 428, 430, 432, 433, 434, 435, 440, 444, 449.

Nature, naturel, 11, 12, 17, 18, 20, 23, 25, 27, 31, 43, 44, 45, 48, 50, 53, 60, 67, 71, 75, 76, 82, 83, 87, 89, 98, 103, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 130, 131, 139, 142, 146, 152, 164, 165, 169, 171, 180, 182, 183, 190, 191, 194, 198, 200, 203, 207, 208, 210, 213, 214, 226, 238, 239, 241, 245, 246, 250, 253, 254, 257, 258, 261, 264, 268, 269, 277, 290, 291, 296, 308, 310, 321, 342, 346, 348, 350, 358, 361, 364, 366, 377, 379, 383, 386, 388, 391, 392, 393, 397, 398, 400, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 419, 421, 425, 427, 428, 433, 435, 436, 438, 442, 443, 444, 445.

Noir, noire, noirceur, 19, 20, 34, 35, 36, 45, 53, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 90, 92, 95, 96, 97, 99, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 116, 117, 120, 122, 125, 126, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 149, 153, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 182, 186, 188, 201, 204, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 227, 231, 233, 234, 235, 236, 239, 242, 245, 249, 254, 262, 263, 267, 268, 269, 274, 277, 283, 286, 293, 294, 305, 313, 314, 316, 317, 319, 335, 351, 352, 353, 357, 361, 367, 370, 380, 382, 386, 402, 403, 408, 411, 413, 414, 418, 425, 431, 433, 442, 443, 445, 446, 447, 449.

O

Œuvre, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 30, 32, 33, 34, 36, 38, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 75, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 94, 101, 108, 109, 111, 112, 120, 123, 124, 126, 142, 143, 144, 153, 162, 165, 166, 168, 169, 170, 172, 175, 191, 193, 195, 198, 200, 213, 214, 218, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 261, 264, 265, 280, 285, 290, 317, 322, 323, 327, 330, 331, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 355, 357, 361, 367, 369, 370, 371, 372, 377, 388, 390, 392, 393, 394, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 408, 410, 411, 413, 415, 417, 418, 420, 422, 425, 427, 428, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 440, 441, 443, 444, 446, 447, 448.

Ouvrier, 61, 76, 117, 118, 119, 120, 123, 127, 136, 159, 181, 225, 270, 280, 342, 343, 345, 350, 353, 354, 357, 373, 376,

380, 381, 414, 415, 417, 423, 425, 440, 441, 445, 446.

P

Pacte, 102, 151, 369, 370, 371.

Panoptique, 110.

Paradis, 44, 101, 102, 145, 152, 161, 26, 209, 403, 405, 422.

Paradou, 101, 102, 103, 144, 153, 154, 155, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 223, 224, 232, 264, 265, 266, 267, 290, 347, 404, 405, 444, 445.

Passion, passionnel, 13, 15, 17, 19, 21, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 48, 55, 58, 59, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 102, 103, 108, 110, 115, 122, 129, 138, 140, 141, 146, 147, 151, 162, 169, 176, 201, 202, 205, 209, 210, 211, 212, 214, 216, 225, 232, 233, 235, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 249, 258, 262, 264, 283, 286, 287, 288, 291, 293, 295, 296, 297, 300, 304, 308, 310, 312, 328, 330, 349, 371, 372, 373, 375, 377, 379, 382, 387, 389, 392, 398, 399, 402, 404, 405, 413, 417, 419, 423, 442, 444.

Pathologie, 140, 256, 361, 395.

Peuple, 50, 55, 56, 75, 76, 86, 96, 108, 136, 169, 177, 178, 180, 254, 278, 279, 281, 330, 339, 341, 347, 350, 369, 372, 378, 388, 391, 409, 411, 421, 422, 439, 440, 442.

Physiologie, 67, 70, 71, 77, 125, 129, 138, 284, 285, 294, 295, 309, 399, 428.

Poésie, 45, 53, 54, 55, 57, 58, 65, 143, 166, 350, 385, 387, 392.

Prêtre, 61, 101, 102, 103, 145, 204, 206, 212, 264, 265, 266, 324, 333, 394, 403, 404, 405, 406, 407, 419, 424.

Prolétaire, 174.

Préromantisme, 43, 44, 45, 391.

Psychologie, 24, 31, 32, 35, 61, 71, 83, 87, 125, 129, 188, 207, 213, 214, 284, 285, 294, 295, 350, 366, 369, 372.

Putride, 78, 110, 214, 428.

Q

Qualité, 14, 142, 227, 278, 290, 291, 294, 311, 376, 377, 415.

Quête, 65, 114, 146, 180, 200, 207, 229, 277, 317, 353, 439.

R

Réalisme, 11, 12, 26, 28, 40, 44, 65, 66 168, 191, 195, 198, 350, 370, 372, 399, 427, 441.

Réalité, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 25, 26, 33, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,

66, 69, 72, 73, 75, 80, 82, 83, 84, 885, 86, 87, 90, 109, 116, 128, 130, 131, 137, 141, 142, 144, 145, 157, 158, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 189, 190, 191, 193, 194, 196, 197, 198, 202, 203, 204, 211, 212, 213, 215, 217, 219, 238, 244, 245, 246, 247, 251, 255, 257, 258, 261, 262, 270, 277, 282, 300, 312, 316, 318, 324, 326, 327, 328, 331, 340, 347, 349, 350, 354, 355, 361, 364, 370, 373, 386, 392, 394, 395, 399, 402, 417, 423, 426, 430, 432, 436, 444, 445, 447, 448.

Refus, 45, 61, 64, 65, 66, 87, 105, 106, 149, 192, 196, 197, 200, 203, 221, 235, 242, 252, 262, 270, 305, 316, 347, 376, 419.

République, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 136, 174, 175, 178, 190, 332.

Romantisme, 11, 28, 32, 48, 54, 58, 59, 65, 66, 84, 159, 191, 251, 295, 391, 395, 397, 398, 400, 426, 428, 431.

Royal, Royaliste, Royauté, 87, 170, 255, 258, 310, 412, 422, 423.

Rupture, 13, 51, 54, 69, 83, 99, 130, 134, 160, 375, 396, 428, 435, 438.

S

Sang, sanguin, 14, 69, 81, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 104, 111, 112, 114, 123, 136, 139, 151, 152, 161, 175, 176, 178, 179, 184, 185, 186, 188, 190, 218, 220, 223, 227, 242, 247, 249, 255, 260, 279, 288, 289, 295, 296, 304, 311, 316, 343, 353, 355, 363, 364, 375, 381, 421, 426, 428, 443, 447.

Scénario, 287, 332, 337.

Scène, 33, 34, 63, 93, 99, 105, 123, 129, 131, 133, 137, 142, 153, 155, 158, 159, 160, 162, 183, 186, 218, 220, 224, 225, 227, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 241, 258, 263, 264, 266, 271, 278, 279, 283, 287, 297, 298, 300, 308, 309, 310, 311, 312, 317, 318, 359, 370, 378, 386, 387, 389, 401, 402, 410, 416, 445.

Science, 13, 14, 25, 49, 51, 52, 53, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 92, 123, 144, 170, 191, 217, 255, 256, 295, 367, 369, 387, 390, 391, 395, 398, 400, 401, 424, 425, 429, 430, 436, 437..

Scripteur, 20, 442.

Scripturaire, 20, 21, 41, 84, 103, 142, 164, 192, 203, 209, 236, 240, 296, 321, 322, 348, 388, 402, 404, 407, 432, 440.

Sexe, 39, 91, 114, 128, 129, 134, 139, 232, 311, 380.

Sociologie, 71, 391.

Suicide, 75, 248, 285, 347.

Surnaturel, 61, 65, 66, 252, 322.

Spéculation, 98, 114, 172, 182, 234, 242, 287, 289, 292, 422.

T

Temps, 8, 14, 24, 32, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 59, 61, 66, 69, 88, 89, 91, 92, 93, 107, 110, 130, 132, 144, 150, 152, 154, 155, 159, 165, 180, 186, 187, 197, 198, 204, 205, 206, 207, 211, 215, 217, 219, 224, 225, 227, 228, 233, 236, 243, 244, 267, 269, 273, 279, 285, 295, 299, 301, 302, 305, 307, 310, 312, 319, 336, 340, 342, 344, 345, 349, 361, 368, 389, 390, 392, 395, 404, 407, 419, 427, 432, 435, 444, 445.

Terminologie, 31, 165, 379.

Terre, 16, 51, 53, 57, 58, 75, 78, 82, 93, 101, 103, 108, 115, 120, 121, 136, 150, 194, 205, 206, 211, 212, 214, 233, 240, 253, 254, 255, 264, 267, 268, 287, 288, 289, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 315, 317, 318, 327, 328, 342, 346, 347, 357, 358, 359, 360, 365, 368, 373, 384, 386, 390, 392, 394, 410, 411, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 426, 427, 432, 433, 441, 444.

Thérapie, 34, 138, 284, 285.

Tradition, traditionnel, 15, 16, 19, 47, 66, 86, 155, 190, 238, 350, 366, 393, 394, 398, 414.

Travail, 36, 62, 64, 70, 75, 76, 88, 105, 109, 113, 117, 118, 122, 124, 159, 171, 192, 217, 225, 227, 228, 229, 254, 259, 269, 270, 271, 285, 288, 293, 341, 345, 346, 351, 352, 354, 356, 372, 385, 395, 411, 415, 428, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 445, 446, 447.

Topique, 15, 39, 70, 79, 84, 103, 125, 141, 143, 144, 148, 151, 152, 154, 157, 208, 212, 223, 236, 248, 253, 256, 302, 308, 320, 329, 330, 346, 348, 355, 446, 447.

Topologie, 219.

U

Utopique, 45, 136, 339, 342, 438.

Usure, 435.

V

Vérité, 14, 37, 43, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 66, 68, 70, 71, 79, 84, 95, 100, 106, 121, 166, 167, 168, 174, 178, 179, 191, 195, 203, 251, 256, 257, 281, 284, 291, 297, 307, 308, 335, 339, 341, 343, 364, 390, 392, 393, 394, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 407, 408, 410, 415, 419, 420, 429, 435, 436, 437, 438, 440, 449.

Vecteur, 14, 20, 25, 44, 45, 53, 55, 72, 81, 84, 85, 91, 110, 164, 170, 183, 197, 203, 236, 250, 261, 329, 359, 400, 430, 443.

Viatique, 66, 203.

Vierge, 81, 83, 96, 101, 102, 205, 211, 212, 221, 232, 247, 250, 255, 264, 286, 326, 359, 367, 407, 412, 426.

Virus, 109, 129, 131, 136, 426.

Vocabulaire, 85, 165, 210, 237, 238, 295, 296, 300, 308, 327, 371, 383, 384..

Z

Zoologie, 61, 169, 258.