



La face cachée des Rougon-Macquart d'Emile Zola

Corinne Kubler

► To cite this version:

Corinne Kubler. La face cachée des Rougon-Macquart d'Emile Zola. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA019 . tel-01578158

HAL Id: tel-01578158

<https://theses.hal.science/tel-01578158>

Submitted on 28 Aug 2017

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.

COMUE Sorbonne Paris Cité

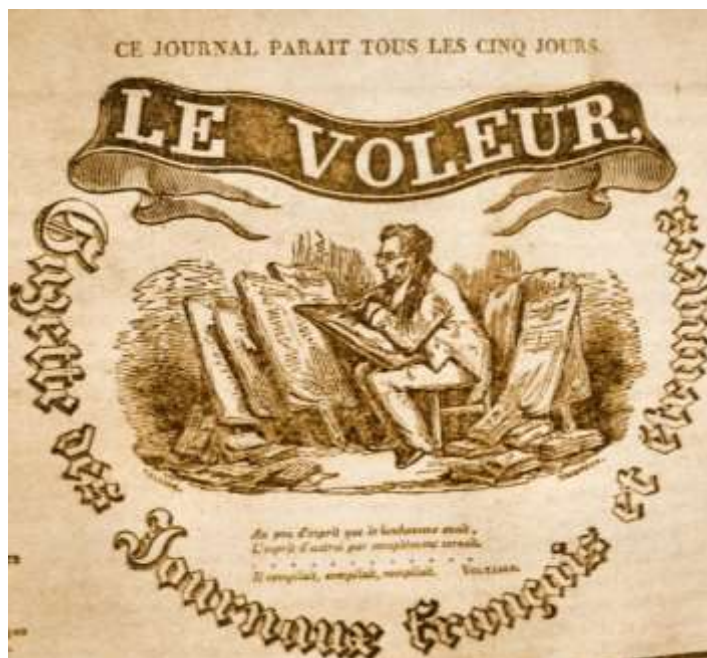
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée

Littérature et civilisation françaises

Corinne KUBLER

**LA FACE CACHÉE DES *ROUGON-MACQUART*
D'EMILE ZOLA**



Thèse dirigée par

Alain PAGÈS

Mercredi 25 janvier 2017

Composition du jury :

Anne-Simone DUFIEF, Professeur émérite, Université d'Angers

Philippe HAMON, Professeur émérite, Université Sorbonne nouvelle

Alain PAGÈS, Professeur émérite, Université Sorbonne nouvelle

Clive THOMSON, Professeur, Université de Guelph, Canada, Ontario.

L' illustration concerne le numéro du *Voleur* daté du 31 octobre 1832.

LA FACE CACHÉE DES *ROUGON-MACQUART* DE ZOLA

RÉSUMÉ

Selon nous, la face cachée des Rougon-Macquart réside dans l'articulation de deux histoires : l'une légitime, affichée, déclarée - l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire - l'autre cachée, illégitime, non déclarée - l'histoire culturelle et intellectuelle également sous le Second Empire. Cette histoire a culturelle a pu être mise en place car elle repose sur les deux aspects développés par cet auteur : l'aspect social en découpant la société en cinq mondes et l'aspect naturel ou héréditaire (la reproduction). En effet, avec cette histoire culturelle, nous retrouvons ce même découpage en cinq mondes : le monde des arts et des lettres, le monde des sciences, le monde des sciences humaines, le monde de l'information et de la communication et un monde à part (la mythologie et la religion). Cette histoire culturelle a également été envisagée sous l'angle de la reproduction textuelle et non plus sexuelle avec la mise en place d'une véritable machinerie à reproduire les textes-sources (ou textes insérés). La bande-reproductrice ou la bande-annonce qui définit le type de texte ; l'annonce (ou le texte reproduit). Le roman expérimental résiderait davantage dans la mise en place de cette autre histoire qui, de manière souterraine, a permis à Zola de réfléchir sur les différentes méthodes de composition et d'écriture qu'impliquent cette reproduction textuelle comme l'acte de reproduire. Si nous avons défini ces cinq mondes culturels, nous nous sommes davantage attachées à étudier le monde de l'information et de la communication, et en particulier le monde journalistique. Une telle approche nécessite sa prise en compte pour redéfinir tant l'esthétique zolienne que naturaliste.

Mots clés : histoire culturelle, journaux, mondes culturels, machinerie à reproduire, annonce, bande-annonce, annonce, naturalisme.

THE HIDDEN FACE OF THE *ROUGON-MACQUART* BY ÉMILE ZOLA

ABSTRACT

According to our view, the hidden of the Rougon-Macquart lies in expression of two histories : a legitimate one, which is stated, declared – the natural and social history of family under the Second Empire – and the other one, which is hidden, illegitimate and undeclared – the cultural and intellectual history under the Second Empire as well. The set up of this cultural history was made possible because it relies on the two aspects developed by this author : the social aspect by dividing society into five worlds and the natural or hereditary one (reproduction). Indeed, with this cultural history, we find the same division : the world of Arts and literature, the world of sciences, the world of human sciences, the world of information and of communication and a world apart (mythology and religion). This cultural history was also considered from the angle of textual reproduction, and not from the angle of sexual reproduction with the setting up of an authentic machinery able to reproduce the source texts (or inserted texts). This machinery includes an announcer or reproducer, the announce or reproduction verb in charge of defining the source text ; the reproductive or announcing substance which defines the sort of text ; the announce (or the reproduced text). The experimental novel would more strenuously reside in the setting up of this other history which in an underlying way enabled Zola to ponder on the different composition and writing methods with this textual reproduction involves as the act of reproducing. If we have defined these five cultural worlds, we have even more studied the world of information and of communication, and the journalistic world in particular. This sort of approach requires to take it into account in order to redefine Zola's and Naturalism's aesthetics.

Key words : cultural history, newspaper, cultural worlds, reproduction machinery, announce, announcing substance, naturalism.

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement M. Alain Pagès qui a accepté de reprendre très gentiment un travail entrepris il y a très longtemps puis arrêté sous la direction de M. P. Hamon. Sans ses encouragements, ses conseils comme sa confiance, sans sa proposition de présenter sous forme de chapitres ma thèse, ce travail n'aurait pas pu voir le jour. J'espère qu'il ne m'en veut pas d'avoir souvent envahi sa boîte mail...

Mes remerciements s'adressent également à M. P. Hamon qui dès le début m'a encouragée, soutenue, et que j'espère n'avoir pas trop désespéré... Je le remercie de m'avoir fait part de ces critiques, remarques et suggestions à chaque fois que je l'ai sollicité....

Toute ma gratitude va également à Bernard A. qui m'a donné du temps ce qui m'a permis de clôturer mon travail ainsi qu'à I*** (qui se reconnaîtra peut-être) et qui est arrivé à me faire comprendre qu'écrire une thèse n'était pas escalader l'Everest....

Merci à Marion, Sophie, Olivier pour leur gentillesse, leur intérêt et leur confiance qu'ils m'ont témoigné - ce qui m'a très souvent aidée, merci aussi à Pascal T. pour son amitié et pour tous les livres donnés, merci également à Jérémy E., Jérémy B., Paul D. pour leur aide en informatique et en anglais.

Merci encore à ma sœur Martine et à mon beau-frère Isamaël d'avoir toujours été présents, de m'avoir ouvert leur porte bretonne quand j'en avais besoin, de m'avoir offert mon billet d'avion pour la Nouvelle-Orléans. Merci à ma sœur Mauricette pour sa confiance indéfectible, sa gentillesse et sa générosité.

Un très grand merci à ma fille Laura pour son assistance informatique 24h/24, pour m'avoir établi et complété au fur et à mesure ma bibliographie, pour ses encouragements et sa disponibilité. Merci à mon fils Alban pour ses encouragements, ses « blagues » et son humour pour détendre l'atmosphère.... Merci à mon mari Éric de son soutien, d'avoir accepté des vacances zoliennes, des soirées zoliennes, d'avoir renouvelé mon matériel informatique afin que je puisse continuer d'écrire ma thèse dans de meilleures conditions.

À ma mère qui aurait été fière
de voir mon projet aboutir.

Puisque nous ne pouvons rien créer,
puisque nous ne sommes que des
reproducteurs débiles, autant vaudrait-il
nous casser la tête tout de suite.

(L'Œuvre)

Sommaire

INTRODUCTION	20
Chapitre I – UNE HISTOIRE CULTURELLE COMPLEXE	33
I – LES QUATRE MONDES CULTURELS	33
A – Le monde des arts et des lettres	35
B – Le monde des sciences et des techniques	38
C – Le monde des sciences humaines	41
D – Un monde à part	44
II – LES CATÉGORIES TEXTUELLES	45
III – UNE HISTOIRE CULTURELLE MISE EN SOURDINE	53
A – Hérité textuelle, sérielle ou génétique ?	53
B – Les réseaux inter-textuels	56
C – Un itinéraire bis	59
IV – LE MONDE DE L’INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION..	60
A – La ville des signes	60
B – Envoyer des signes	64
C – Le monde des rumeurs	66
D – Des signes à expérimenter	68
CHAPITRE II - LE MONDE JOURNALISTIQUE	72
I – LA PRESSE SOUS LE SECOND EMPIRE	73
A – De la presse bâillonnée à la libéralisation de la presse	73
B – Les différents journaux	75
II – D’ENCRE ET DE PLUMES	79
A – Les personnages prête-noms	79
B – Les différents écrits journalistiques	80

C - Je n'est pas un autre	82
III – Les vrais-faux journaux dans les Rougon-Macquart	84
A – Les journaux fictionnels et les journaux fictifs	85
B- La description des journaux	94
CHAPITRE III – LES RUBRIQUES-PHARES	100
A – La politique	102
B - Les faits de société	105
C – La page romanesque	117
CHAPITRE IV – POUR UNE POÉTIQUE DE LA REPRODUCTION .	121
I – LES JOURNALISTES : UNE VOIX EN DISPARITION	123
A – Le carnet de notes	123
B – Une voix mise à distance	128
II – LA MACHINE Á REPRODUIRE	129
A – Une machine à reproduire complexe	131
B – L'opinion publique	164
CHAPITRE V – VERS UNE AUTRE APPROCHE DU NATURALISME .	171
I – LA TEMPÊTE SOUS UN CRÂNE DE VERRE	172
A – Une esthétique jubilatoire	173
II – ZOLA, UN CRÉATEUR SECRET ?	174
III – DEUX LABORATOIRES EXPÉRIMENTAUX ?	179
 CONCLUSION	 184
BIBLIOGRAPHIE	193
ANNEXES	225
LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES	255
TABLE DES MATIÈRES	257

AVERTISSEMENT

N.B : Sauf indications contraires, toutes les citations des Rougon-Macquart renvoient aux cinq volumes de La Pléiade notés de I à V. A chaque fois, nous mentionnerons le numéro du tome en chiffre romain, suivi du numéro de la page

Introduction

Et si les Rougon-Macquart ne racontaient pas seulement l'histoire d'une famille ? Et si cette histoire n'était pas une histoire naturelle ? Et si ce n'était pas une histoire sociale ? Et si ce n'était pas sous le Second Empire ? Et si ces signes n'étaient que des signaux ? Et si ces signes n'étaient que des consignes ? Et si les cinq mondes zoliens cachaient d'autres mondes ? Et s'ils n'étaient que la face d'autres interfaces ? Et si l'arbre généalogique avec sa branche légitime et sa branche illégitime cachaient d'autres racines ? d'autres ramifications ? Et si les Rougon-Macquart recélaient un secret ?

Si tant est que cela fût possible, il nous faut relire cette série tout en sachant que le docteur Pascal est mort en emportant avec lui la clef de ses recherches, que sa mère Félicité Rougon a pris soin de brûler tous les dossiers familiaux.

Si la « fabrique des Rougon-Macquart¹ » (Becker) nous informe sur la collecte des documents, sur l'organisation interne des avant-textes avant la rédaction des manuscrits eux-mêmes, sur les écueils à éviter, sur les consignes que l'écrivain se donne à lui-même, force est de constater que le mystère d'un pan de l'Écriture comme de la création de la série reste entier.

Cette face cachée à décrypter est la présence, au sein du cycle, de références, d'allusions, de citations comme de reformulations en tout genre lesquelles forment un tissu extraordinairement dense. Cette série fourmille également de « signes

¹ C. Becker, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, ouvr. cité.

sémaphoriques » (Hamon) c'est-à-dire de stéréotypes, de proverbes ou d'expressions figées. Elle regroupe donc tout un savoir encyclopédique contemporain ou non de l'époque de Zola. Ce que R. Barthes appelle, en se référant entre autre à Zola, la « mathésis »² de l'œuvre. Si l'on regroupait tout ce savoir, les Rougon-Macquart feraient concurrence, d'une certaine manière, au Grand Larousse Universel de P. Larousse. Ce qui semble paradoxal pour cette esthétique naturaliste qui prétend décrire le réel « tel quel » en ne faisant que réunir des documents humains.

Cette face cachée à déchiffrer serait l'articulation de l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire avec une histoire culturelle et intellectuelle allant des Origines jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette articulation entre ces deux types d'histoire serait possible d'une part, parce que le réel comme le texte possède ses propres classes, sous-classes, catégories et genres ; et, d'autre part, l'hérédité sexuelle comme l'hérédité (ou l'héritage) textuelle impliquent la notion de reproduction, de répétition, de reprises, d'empreintes, de codes génétiques.

Une première approche consisterait à envisager ce « réel textuel » tel un vaste ensemble à décrire et à décrypter comme l'écrivain l'a fait avec la société. A moins que le « réalisme référentiel » n'ait d'abord été perçu comme un gigantesque texte...

On le sait, le projet de Zola est d'avoir voulu décrire la société contemporaine de son temps d'où le découpage du réel en cinq mondes³. Ce qui lui a permis de parcourir méthodiquement et exhaustivement les différentes couches sociales propres à chaque monde. Ce programme est longuement expliqué dans les grands textes théoriques

² R. Barthes ., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Points, 1978. Voir en particulier la p. 17 : « Ces forces de la littérature, je veux en indiquer trois, que je rangerai sous trois concepts grecs : *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*. » Voir aussi P. Hamon, « Barthes et Zola » in *Les Cahiers naturalistes*, n° 90-2010, pp 271 à 276 où il déclare : « On a souvent, à lire Barthes, l'impression qu'il "tourne" autour de Zola, qu'il le "contourne" [...] Que Zola est un peu le *fantôme* de son discours critique et théorique » (p. 276).

³Rappelons ces cinq Mondes : « Il y a quatre mondes /(roman initial)/Peuple {ouvrier/{militaire/Commerçants{Spéculateur sur les démolitions et haut commerce(industrie)/Bourgeoisie{fils de parvenus/Grand monde{fonctionnaires officiels avec personnages du grand monde, *politique*... » (Documents et Plans préparatoires,V, p. 1734)

zoliens : « Différences entre Balzac et moi », « Notes générales sur la marche de l'œuvre », ses différentes Préfaces par exemple comme ses études sur Stendhal ou Flaubert.

Cette description du réel va de pair avec la notion de savoir d'où les enquêtes sur le terrain pour connaître chaque milieu comme chaque monde à décrire (« les notes prises sur le vif ») ; d'où aussi les notes de lecture encyclopédique, scientifique, médicale et autres ; d'où encore les notes données par les enquêteurs privés de l'auteur - ses amis.

Une telle démarche pointe l'ambiguïté du programme zolien. En effet, la restitution du réel passe aussi par la restitution des savoirs de l'époque de son auteur. Décrire et décrypter demeurent indissociables de l'esthétique naturaliste. D'où un cahier des charges rempli et « contraignant ». En effet, ces fiches accumulées quelles qu'en soient leur origine, vont devoir être ventilées sans que l'auteur et le narrateur transparaissent dans le roman, et ce, dans un souci de neutralité - l'un des traits majeurs de cette esthétique. C'est pourquoi, l'auteur des Rougon-Macquart va mettre en place un système de délégation qui passe par trois types de « fonctionnaires » (Hamon)⁴ opposés aux fictionnaires tels que ce critique les a définis : « le regardeur voyeur », « le bavard volubile » et « le technicien affairé ».

Cette ventilation des fiches constitue la matière même du roman ou sa « matrice littéraire » (Thérenty) à la différence des textes insérés qui, eux, sont désignés comme tels grâce à un système d'annonce avisant de la reproduction d'un texte. Si ces « choses vues », « lues » et « sues », pour reprendre des expressions de H. Mitterand, peuvent mettre à mal, dans une certaine mesure, l'esthétique zolienne en introduisant un savoir encyclopédique parfois illisible pour un lecteur non averti et l'inciter à « décrocher » c'est-à-dire à « sauter » ces pages ardues, les différents textes introduits,

⁴ P. Hamon., *Le Personnel du roman*, op. cité.

paratextes (titres d'œuvres ou organes de presse, nom d'auteurs) ou architextes (types ou genres de textes) permettent à l'auteur de se situer en les accompagnant d'un métatexte⁵ (ou commentaire). De fait, il demeure impossible pour un auteur réaliste de se définir comme tel. L'un des subterfuges utilisé par Zola est donc de citer des auteurs les plus opposés au naturalisme, ce qui lui permet, en contrecoup, de se situer c'est-à-dire de se poser comme auteur réaliste. Ces textes insérés comme les paratextes ou les architextes servent alors de « repoussoirs génériques » (Hamon).

Un autre stratagème usité par l'écrivain est d'introduire des textes réels « fictionnalisés » car ils sont reproduits dans le roman et de faire se côtoyer des textes « fictifs » c'est-à-dire inventés de toute pièce par Zola. Là, le vrai, le vraisemblable, le vérifiable en s'entremêlant se neutralisent.

Le dernier artifice auquel Zola a recours et qui lui donne l'occasion de se situer comme discours réaliste mais qui dessert les personnages est le recours à tous ces « signes et signaux sémaphoriques » que constituent le discours social, anonyme et désoriginé tels que les stéréotypes, les proverbes et les locutions figées qui traversent la série et que le lecteur connaît et reconnaît. Ce plaisir du texte crée d'une part une connivence entre le lecteur et son auteur, et d'autre part, en tant que bribes de textes identifiables, celles-ci posent le texte zolien comme un texte réaliste et « vrai ».

Ainsi conçu, le texte réaliste-naturaliste est donc à lire comme le « rendu » d'une surface - le monde réel - possédant une face externe à décrire (les cinq Mondes) et une face interne à décrypter (les subterfuges zoliens pour définir son esthétique). Toutefois, il s'agit uniquement de la macrostructure des Rougon-Macquart. Cette série possède également une microstructure à dé-voiler (la présence d'une autre histoire).

⁵ Ces termes sont de G. Genette qu'il définit dans *Palimpsestes*, *op. cité*.

Selon nous, la face cachée des Rougon-Macquart résiderait dans l'articulation de deux histoires : l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire avec une histoire culturelle et intellectuelle. Cette articulation entre deux types d'histoire a sans doute été possible parce qu'elles ont pu être envisagées comme un vaste texte avec ses genres, ses catégories et sous-catégories, ses classes et sous-classes, ses différents types et ses fonctions distinctes.

Cette série serait alors à lire comme une série expérimentale non pas seulement parce que Zola a voulu montrer l'influence du milieu et de l'hérédité sur ses personnages mais aussi parce qu'il a poursuivi son étude en mettant en place un laboratoire expérimental clandestin pour étudier cette autre histoire. Il va disséminer tout au long de ce cycle un Savoir, une Science⁶ re-connue dans cette deuxième partie du XIX^e siècle. A cette face externe (la société à décrire) et cette face interne (les dessous de l'esthétique naturaliste à décrypter) s'ajoute une interface à dé-lire (le laboratoire souterrain expérimental).

Ainsi, comme l'écriture et l'étude de l'histoire sociale d'une famille sous le Second Empire ont été rendues possible par un découpage en cinq Mondes de la société, de façon identique mais souterraine, cette histoire culturelle et intellectuelle sous le Second Empire serait écrite en recourant au même découpage en cinq Mondes : le Monde des Arts et des Lettres (la peinture, la musique et la sculpture ; le roman, le théâtre et la poésie) ; le Monde des Sciences et des Techniques (les livres de médecine, de sciences ou ceux plus techniques que lit Lazare pour tenter de construire un barrage dans *La Joie de vivre*), le Monde des Sciences humaines (les ouvrages de philosophie), le Monde de l'Information et de la Communication (les journaux, les dépêches, les écrireaux, les affiches ou les rumeurs) et un Monde à part (la religion avec la Bible ou les phrases latines de la messe dites par l'abbé Mouret dans *La Faute de l'abbé Mouret* ; la mythologie avec la référence, entre autre, à la louve et à ses louveteaux avec Adélaïde Fouque et ses deux enfants - Pierre Rougon et Antoine Macquart).

⁶ « Les sciences doivent être représentées quelque part, - souvent, comme une voix générale de l'œuvre. » (Documents et Plans préparatoires, V, p.1735)

Si le roman expérimental⁷ zolien se perpétue par la création, en sous-marin, d'une autre histoire, et qui serait le pendant de l'histoire sociale, il se prolonge également avec la notion d'hérédité et de reproduction qui serait, lui, le pendant de l'histoire naturelle.

De ce laboratoire clandestin et expérimental tant de Zola lui-même que de celui de Pascal émerge des procédés analogues. Il s'agit d'une sorte d'« ana-tomie » textuelle. Ainsi, Pascal coupe, découpe, pile, pille, broie, intègre et désintègre des organes comme des substances, l'auteur de ce cycle fait de même avec le texte des autres. Il en expérimente aussi les conséquences en extrayant ces morceaux de texte de leur milieu et en les insérant dans son propre texte. Qu'adviennent-ils de ces textes-sources ? Comment les personnages-lecteurs et les lecteurs de la série les perçoivent-ils et les comprennent-ils ? Comme Pascal examine et étudie ses patients, Zola exploite et explore aussi les réactions du public.

De même que Pascal greffe différentes graines de plantes entre elles et étudie leur évolution mais regarde surtout si ces greffes « prennent », de même Zola greffe, lui, différents « organes » textuels. Nous pourrions utiliser alors le vocabulaire propre à l'hérédité dont se sert Pascal : « combinaison » (textuelle/sexuelle), « élection » (choix textuel). Ces greffes, comme toute expérience scientifique, exigent la mise en place d'un système comme d'un terrain favorable. Ce que réalise aussi l'écrivain de cette série. Cet acte expérimental équivaut à la mise en place d'une véritable poétique de la reproduction. L'analogie entre ces deux « scientifiques » ou intellectuels se poursuit encore avec la création d'un arbre généalogique. Pascal crée l'arbre généalogique de la famille des Rougon et des Macquart. Zola, quant à lui, se charge de mettre en place une généalogie textuelle en distillant une histoire culturelle et intellectuelle, tout au long de ses romans, qui comprendrait, comme nous l'avons dit, cinq Mondes.

⁷ Voir l'article très éclairant d'A. Pagès, « En partant de la théorie du roman expérimental », pp. 70 -87, in *Les Cahiers naturalistes*, 1974.

Si Pascal se préoccupe d'une hérédité sexuelle, l'auteur de la série, lui, met en place une hérédité textuelle. Tous deux jouent et déjouent la production comme la reproduction - l'une sexuelle, l'autre textuelle. Le roman expérimental dont parle Zola qui sert de justification à sa démarche doit aussi être étudiée dans ce sens.

La face cachée des Rougon-Macquart résiderait dans l'articulation de ces deux histoires : l'histoire naturelle et sociale d'une famille (les Rougon-Macquart) et l'histoire culturelle et intellectuelle d'une famille textuelle qui constitue l'interface souterraine du roman expérimental. L'équivalent de l'aspect « social » de cette famille textuelle serait son découpage en cinq mondes intellectuels et l'équivalent de l'aspect « naturel » serait la reproduction des textes qui inclurait tant l'acte reproducteur lui-même que l'héritage esthétique et qui nécessite la mise en place d'une écriture, d'une stylistique et d'une forme particulières - donc d'une poétique de la reproduction. Cette poétique de la reproduction comprendrait l'ensemble des textes reproduits explicitement, l'acte de re-production c'est-à-dire le personnage qui ré-énonce le texte-source (ou texte original), une bande-reproductrice qui définirait le texte original et le texte inséré avec ses différentes « formules » ou « figures » relevant de la reproduction textuelle (la citation, la reformulation, la thématization, la translation) que le texte zolien accueille.

Comme l'hérédité (sexuelle) génère des combinaisons différentes que représentent l'arbre généalogique avec ses ramifications et ses racines différentes, l'hérédité textuelle ainsi que ce nouvel arbre génèrent aussi d'autres combinaisons et d'autres rhizomes. Cette autre interface se révélerait donc très riche et très complexe.

Si l'histoire de cette famille se déroule uniquement sous le Second Empire et les lieux restent, dans une certaine mesure, délimités même si le récit ne se passe pas nécessairement à Paris mais dans d'autres villes (Passy, Plassans ou Sedan) ou dans une région plus ou moins précise (la Beauce, le Nord de la France), d'une manière générale,

l'unité de lieu est respectée comme l'unité de l'intrigue au sein de chaque roman. La règle des trois unités qui régit toute œuvre classique se retrouve. L'insertion de ces textes-sources permettrait de déroger à cette règle : les Origines ne coïncideraient plus avec la naissance des deux branches (l'une légitime avec les Rougon, l'autre illégitime avec les Macquart) mais avec la mythologie et la Bible puis avec la mention des autres siècles. De même que la citation d'auteurs étrangers (Dickens dans *Pot-Bouille*) permettrait de rompre avec l'unité de lieu. Au fil de la série, nous croiserons des auteurs tels qu'Anacréon, Horace, Shakespeare, Voltaire, Holbach, Rousseau, Schubert, Wagner etc. et des œuvres comme *Les Plaideurs*, *Ivanhoë*, *Un Caprice*, *Le Contrat social* etc. L'unité de l'intrigue sera, quant à elle, brisée par l'insertion d'extraits de textes de tout horizon.

Tout au long de ce travail, nous voudrions montrer que la série recèle une face cachée : l'articulation de deux histoires, celle naturelle et sociale d'une famille et l'autre culturelle. Le roman expérimental se poursuivrait alors en mettant en place un laboratoire illégitime et clandestin.

Dans un premier chapitre, nous voudrions montrer que cette autre histoire culturelle se découperait en cinq Mondes (son aspect social qui est le premier point de jonction entre ces deux histoires) : le Monde des Lettres et des Arts, le Monde des Sciences humaines, le Monde des Sciences « exactes », le Monde de l'Information et de la Communication et un Monde à part (la religion et la mythologie). Nous le verrons, cette face cachée se révèle très complexe dans la mesure où Zola établit entre les romans de la série ou à l'intérieur du roman des réseaux topographiques (certains noms de rue correspond à des auteurs nommés), à des réseaux sériels (des bribes de phrases apparaissant d'un roman à l'autre - sorte d'hérédité textuelle qui accompagne certains personnages) comme à des réseaux thématiques qui se disséminent tout au long du cycle. De tels jeux d'écritures, de tels jeux avec toutes les écritures ne seraient lisibles et décelables que pour un lecteur connaissant l'ensemble de la série.

Étant donné l'importance du corpus, nous prendrons comme objet d'étude pour étayer notre thèse les extraits de journaux que nous rencontrons dans pratiquement chaque roman. Les journaux appartiennent au Monde de l'Information et de la Communication que nous étudierons à la fin de ce même chapitre.

Dans un deuxième chapitre, nous voudrions brièvement rappeler combien la presse était censurée sous le Second Empire, et ce, pour mieux comprendre le sens de certains textes journalistiques ou commentaires insérés. Dans le même temps, nous rappellerons que Zola fut toute sa vie un journaliste⁸ d'abord en rédigeant des comptes-rendus d'ouvrages, puis en écrivant des contes, des chroniques, des articles polémiques littéraires, politiques ou esthétiques (les « Salons ») pour la presse. Sans chercher à retrouver le Zola journaliste dans sa série, nous verrons que certains noms de personnages de fiction se retrouvent dans ses écrits journalistiques comme certains combats littéraires ou esthétiques trouvent un écho dans sa série. Tout se passerait alors comme si le Zola journaliste et le Zola écrivain se faisait l'échotier de l'un et de l'autre.

S'il a eu également pour ambition d'écrire un roman exclusivement consacré au monde journalistique il ne l'a fait que de façon éparse et notamment avec *Son Excellence Eugène Rougon* et le rédacteur du *Vœu national*, avec *Nana* et le journaliste Fauchery, ou avec *L'Argent* et le personnage de Jantrou, ou encore avec Jory dans *L'Œuvre*.

Rappelons que ce milieu a intéressé nombre d'écrivains réalistes ou naturalistes⁹ tel Balzac avec *Les Illusions perdues* ou *Une fille d'Ève*, ou les Goncourt avec *Charles Demailly*, ou Flaubert avec *L'Éducation sentimentale* ou Maupassant avec *Bel-Ami* par exemple. Comme il a fait l'objet de nombreux débats dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : peut-on être écrivain et journaliste¹⁰ ? Les journalistes sont-ils des écrivains ?

⁸ Cf Mitterand H., *Zola journaliste*, op. cité.

⁹ Voir sur cette période et les différents auteurs : P. Hamon et A. Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1914)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (2volumes) et R-P. Colin, *Dictionnaire du Naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012.

¹⁰ Cf le texte de Maupassant « Messieurs de la chronique » in *Chroniques*. Anthologie. (Textes choisis, présentés et annotés par Mitterand H., Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, p. 233-242.

Les journalistes ont-ils un style qui leur est propre ? Le feuilleton pervertit-il les lecteurs ?

Dans ce chapitre, nous montrerons que cette autre histoire culturelle, à travers les journaux, s'inscrit dans un cadre historique bien particulier - le Second Empire - comme l'histoire naturelle et sociale. Ce cadre général agit sur le monde de la presse en le censurant. Ce monde passe aussi par l'entremêlement de médias inventés (ou fictifs) et de médias réels (ou fictionnels), de tendances politiques différentes et dont le choix de certains noms de journaux est motivé. Le roman expérimental interviendrait alors dans cette sélection comme dans le jeu avec le fictionnel et le fictif.

L'élaboration de cette histoire du monde de la presse interviendrait aussi dans la sélection de certaines rubriques-phares que sont la chronique, le fait-divers ou le feuilleton par exemple. Ces rubriques embrassent trois domaines : la politique, les faits de société et la « culture populaire ». Leur rôle serait de souligner d'une part l'importance que remplissent peu à peu ces textes journalistiques tant pour les lecteurs que pour les médias eux-mêmes, et d'autre part, la censure effectuée par le régime politique et la façon dont certains la détournent.

Nous l'avons souligné, ce qui fera l'objet d'un autre chapitre, l'autre pendant de cette face cachée des Rougon-Macquart (l'élaboration d'une histoire culturelle et intellectuelle) serait à étudier non plus comme une sphère avec ses mondes et ses différentes classes, genres et types mais d'un point de vue « naturel » - la reproduction et l'hérédité textuelles et non plus sexuelles. Cette interface posséderait sa propre généalogie avec ses différentes ramifications.

Ce second aspect - la reproduction des textes journalistiques en particulier - permet à Zola de poursuivre sa réflexion sur l'écriture, les différents styles et donc de se préoccuper d'un autre aspect du roman expérimental ou du laboratoire clandestin souterrain jamais dévoilé. L'écrivain, en insérant des textes appartenant à des mondes différents, en incluant des genres de textes variés, en mentionnant des noms de

journalistes plutôt que leurs écrits, en citant des noms de journaux sans leurs articles ou vice-versa, en introduisant un thème particulier sans le texte, a dû réfléchir sur une méthode de composition particulière, sur une écriture différente en recourant à des figures de styles typiques comme à un style propre à chaque texte.

Le recours à une multiplicité de facettes aussi complexe les unes que les autres seraient l'équivalent de la mise en place d'une « poétique de la reproduction ». En effet, ces différentes mentions exigent la création d'une « machinerie » complexe : un personnage-reproducteur ou annonceur c'est-à-dire celui qui prend en charge dans son discours ou son « récit de paroles » (Genette) le texte à reproduire (le lecteur de journaux), un verbe d'annonce qui détermine la posture de l'annonceur et complète la bande-annonce ou « paperolle » définissant le texte-source et le texte reproduit (ou l'annonce elle-même) qui peut prendre la forme d'une citation, d'une reformulation, d'une translation ou d'une thématique.

Comme Zola aime bien explorer les marges du texte¹¹, il expérimentera aussi d'autres voies à la frontière du système de reproduction d'où une certaine « indécidabilité » quant au statut de certains textes.

Cette poétique de la reproduction devra tenir compte aussi de la production journalistique elle-même c'est-à-dire de l'acte d'écriture des journalistes. En contrepoint de cette voix, tout un carnet de notes (au sens musical) se donne à lire : les voix de la ville, les voix de la science ou les voix de la nature. Elle doit également tenir compte de l'acte de réception du texte lui-même dont font partie ce que l'on pourrait appeler les « faux amis » et qui sont toutes les « lectures mal digérées » par certains personnages qui suivent alors une mauvaise voie (ou voix) - la mauvaise réception ou interprétation du texte.

Les personnages-récepteurs deviennent les commentateurs des articles de journaux. En élaborant ce Monde de l'Information et de la Communication, l'originalité de Zola est d'avoir montré l'importance de ce nouveau public qui constitue à lui seul une force qu'il faut prendre en considération.

¹¹ Pour reprendre une expression de C. Becker in *Études françaises*, revue citée.

En dernier lieu, et c'est que nous désirons montrer, cette autre histoire permettrait à Zola de continuer à réfléchir sur son écriture comme sur son esthétique. C'est pourquoi, l'articulation de ces deux histoires, l'une légitime et l'autre illégitime, impose que l'on (re-) questionne l'esthétique naturaliste : existe-t-il un style naturaliste dans la mesure où celui-ci est un style fait d'autres styles ? Pourrait-on le rapprocher de l'Eclectisme - courant qui a sévi notamment en philosophie et en architecture dans la seconde moitié du XIX^e siècle ? Cette histoire culturelle avec ces mentions d'auteurs comme de textes « attendus » pourrait-elle être rapprochée de la notion de kitsch ? L'ensemble de ces textes-sources annoncerait-il les collages en tout genre du début du XX^e siècle ?

CHAPITRE I. : UNE HISTOIRE CULTURELLE COMPLEXE

D'après nous, les Rougon-Macquart possède une microstructure à dé-voiler et qui serait la présence d'une histoire culturelle au sein de ce cycle. Cette articulation entre l'histoire naturelle et sociale d'une famille et l'histoire culturelle d'une famille textuelle a été possible car toutes deux ont été envisagées comme un gigantesque texte avec ses propres classes, sous-classes, catégories et sous-catégories ou comme un vaste espace à découper. La première histoire légitime et légitimée est la division de la société en cinq Mondes et la seconde, illégitime parce que cachée est également la fragmentation de l'espace culturel en cinq Mondes.

Tel Pascal dans son laboratoire secret, isolé du reste de sa demeure, Zola va mettre en place un gigantesque laboratoire en sous-marin parce que clandestin et qui est à lire et à voir comme une énorme plate-forme d'un héritage culturel et comme une énorme plaque tournante du Savoir. Le roman expérimental se continue surtout par la mise en place de ce laboratoire qui lui permet de réfléchir sur la notion de style, d'écriture ou de méthode de composition. Ce qui ne lui aurait pas été possible avec l'unique étude de cette famille.

Deux branches existeraient donc : l'une légitime - l'histoire naturelle et sociale d'une famille - l'autre illégitime - une histoire culturelle et intellectuelle. Ces deux branches feraient écho aux deux branches de l'arbre généalogique constituées par les Rougon (la branche légitime) et par les Macquart (la branche illégitime). Comme se font écho également les notions d'hérédité sexuelle (les passions, les appétits, la génétique) et l'hérédité ou l'héritage textuelle avec sa propre génétique : les Dossiers

Préparatoires). Genèse, génésique et génétique s'entremêlent comme le savoir, le faire-savoir et le savoir-faire. Ce que lie et relie ces deux aspects du roman expérimental, nous semble-t-il.

Les cinq Mondes culturels disséminés tout au long des Rougon-Macquart sont : le Monde des Arts et des Lettres, le Monde des Sciences Humaines, le Monde de l'Information et de la Communication, le Monde des Sciences « exactes » et un Monde à part (la Religion et la Mythologie). L'élaboration de cette histoire culturelle se fait en recourant à des « transtextes¹² » (Genette) différents : paratextes (mention d'un nom d'auteur et/ou du titre d'une œuvre), à des textes-sources, des architextes (mention d'un genre ou d'un type de textes), à des hypertextes (la réécriture d'une phrase connue généralement). Zola entremêle également transtextes fictionnels c'est-à-dire existant mais intégrés dans la fiction et transtextes fictifs c'est-à-dire créés par les personnages du cycle. Cette diversité montre combien l'écriture zolienne se révèle tout à la fois riche et complexe.

Comme notre étude concerne principalement la présence des journaux dans les Rougon-Macquart qui relève du Monde de l'Information et de la Communication, nous ne ferons que parcourir brièvement ces autres mondes culturels.

I – LES QUATRE MONDES CULTURELS

Si l'histoire des Rougon-Macquart se déroulait uniquement sous le Second Empire et si, d'une manière générale, l'unité de lieu était respectée, la création de cette autre histoire va permettre de mettre en place une échelle chronologique ainsi qu'un cadre spatial différents.

¹² Cf G. Genette, *Palimpsestes*, op.cité, p. 8 et suiv.

1-Une frise chronologique

Les « Origines » ne commencent pas avec l'histoire d'Adélaïde Fouque - la louve et ses louveteaux - et de ses fils légitime (Pierre Rougon) et illégitime (Antoine Rougon) mais avec, outre les références mythologiques, la période gréco-latine (VIII^e siècle avant Jésus-Christ environ) : Horace, Anacréon, Homère, Virgile et Ovide ; la Bible ensuite. Puis avec tous les autres siècles qui sont représentés ou presque et qui vont du XIII^e siècle au XIX^e siècle. Pour le XIII^e siècle, nous avons Saint-Bonaventure (1221-1274) et Saint-Thomas d'Aquin (1225-1274) ; pour le XV^e siècle Machiavel (1469-1527) ; le XVI^e siècle Ignace de Loyola (1491-1556), Bellarmin (1542-1621), Shakespeare (1564-1616) et Rubens (1577-1640) ; le XVII^e siècle La Fontaine (1621-1695), Murillo (1618-1682) et Rembrandt (1606-1682). Au XVIII^e siècle, nous lisons des auteurs tels que Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778), Holbach (1723-1789), Piron (1689-1773), Liguori Alphonse Marie (Saint) (1696-1787), Hayden (1737-1806) ou encore Goethe (1749-1832). Un grand nombre d'auteurs de disciplines différentes sont insérés pour représenter le XIX^e siècle : Delacroix (1798-1863), Ingres (1780-1867), Courbet (1819-1877) pour la peinture ; Balzac (1799-1850), Lamartine (1790-1850), Musset (1810-1857), Sand (1804-1876), Scott (1771-1832), Sue (1804-1857) pour la littérature ; Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Weber (1786-1826), Wagner (1813-1883) pour la musique et l'opéra ; Schopenhauer ((1788-1860), Darwin (1809-1882), Marx (1818-1893), Galton (1822-1911), Haeckel (1834-1920) pour les sciences humaines ou « pures »

2 - Une couverture européenne

Cette histoire culturelle, en mentionnant des auteurs ou des œuvres étrangers, couvre tous les pays européens : l'Allemagne avec Lassalle, Haeckel et Weismann ; l'Angleterre avec Dickens, Galton et Darwin ; les Pays-Bas avec Rubens, David et Rembrandt ; la France avec La Fontaine, Napoléon, Holbach ou Bernard Palissy ; l'Espagne avec Murillo, Suarez et Ignace de Loyolla ; l'Italie avec Bellarmin, Machiavel, Rossini et Ligori ; la Grèce antique avec Homère et Anacréon et la Rome antique avec Horace, Ovide ou Virgile.

Cette autre histoire se découpe en cinq mondes culturels : le monde des arts et des lettres, le monde des sciences et des techniques, le monde des sciences humaines, un monde à part avec la mythologie et la religion et le monde de l'information et de la communication auxquels appartiennent les journaux.

A - Le Monde des arts et des lettres

Pour présenter un univers esthétique dans son intégralité, la visite d'un Salon ou d'un atelier de peintre (*L'Œuvre*) ou bien la visite d'un musée comme dans *L'Assommoir* où l'attente du repas sert de prétexte pour aller au Louvre demeurent le procédé le plus simple :

En bas, quand la noce se fut engagée dans le musée assyrien, elle eut un petit frisson [...] les couples avançaient [...] entre les colosses de pierre, les dieux de marbre noir muets dans leur raideur hiératique, les bêtes monstrueuses, moitié chattes et moitié femmes, avec des figures de mortes, le nez aminci, les lèvres gonflées. Ils trouvaient tout ça très vilain. Une inscription en caractères phéniciens les stupéfia [...] Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, des saints, des hommes et des femmes qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur donner un violent mal de tête [...] Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais¹³.

Le défilé des siècles d'art coïncident avec le défilé de la noce. Très peu de tableaux sont décrits : un thème est souvent associé à une couleur dominante, ou bien, l'originalité picturale correspond à une période ou à une école (les « Vénitiens », les « Hollandais »).

La peinture n'est pas seule indiquée - la musique également : « Mouret [...] donnait parfois à L'homme les billets que des dames patronnesses lui avait mis sur la gorge. Et il acheva de l'enchanter, en disant : - Ah ! Beethoven, ah ! Mozart... Quelle

¹³ II, pp. 444-445.

musique¹⁴ ! » Si Octave partage un intérêt commun avec un de ses employés, aucun commentaire n'est fait pour expliquer cet engouement. Comme si les points d'exclamation et de suspension à eux seuls suffisaient.

Ou bien dans *Pot-Bouille* : « Un recueil d'anciens airs était ouvert sur le chapitre. Elle [Mme Duveyrier] avait choisi un morceau de *Zémir et Azor* de Grétry¹⁵. »

En ce qui concerne la littérature sont mentionnés un nom d'auteur et/ou le titre d'un de leur roman ou encore la seule indication du genre de lecture que les personnages aiment lire. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Clorinde raconte une séance à l'Académie où elle est allée avec M. de Plouguern. Ce qui lui donne l'occasion, à elle comme à Rougon de vitupérer contre les auteurs de roman - chacun à leur façon :

On recevait un écrivain, qu'elle plaisantait beaucoup, parce qu'il était chauve. Elle tenait d'ailleurs les livres en horreur. Dès qu'elle s'entêtait à lire, elle devait se mettre au lit avec des crises de nerfs. Elle ne comprenait pas ce qu'elle lisait [...] Rougon, à son tour, tonnait contre les livres [...] Il prononça encore le mot « pornographie », et alla jusqu'à prononcer le marquis de Sade, qu'il n'avait jamais lu, d'ailleurs [...] " Oh ! moi, les romans, je n'en ai jamais ouvert un seul. C'est bête, tous ces mensonges.... Vous ne connaissez pas *Léonora la bohémienne*. Ça, c'est gentil. J'ai lu ça quand j'étais petite. On y parle d'une jeune fille qui épouse un seigneur à la fin. Elle est prise par des brigands¹⁶...

Clorinde n'aime pas les romans mensongers mais le roman présent dans sa mémoire est justement un livre appartenant à cette catégorie. Tout se passe comme si elle n'avait jamais dépassé le stade des lectures d'enfants. Quant à Rougon, son avis est dévalorisé car il cite un auteur qu'il ne connaît pas et prône la morale alors que le stratagème qu'il poursuit est de violer Clorinde. Dans *Nana*, ce personnage éponyme se révolte aussi contre les romans portant atteinte aux bonnes mœurs – le roman dont elle parle est le sujet du livre lui-même :

¹⁴ III, p. 430.

¹⁵ III, p. 183.

¹⁶ II, pp 113-114.

Elle avait lu dans la journée un roman qui faisait grand bruit, l'histoire d'une fille ; et elle se révoltait, elle disait que tout cela était faux, témoignant d'ailleurs une répugnance indignée contre cette littérature immonde, dont la prétention était de rendre la nature ; comme si l'on pouvait tout montrer ! comme si un roman ne devait pas être écrit pour passer une heure agréable ! En matière de livres et de drames, Nana avait des opinions très arrêtées : elle voulait des œuvres tendres et nobles, des choses pour la faire rêver et lui grandir l'âme¹⁷

Les romans dont rêve Nana sont aux antipodes de sa vie comme de l'esthétique naturaliste.

Ou, dans *Pot-Bouille*, Mme Campardon lit Dickens : « Rose reprit Dickens, qui avait glissé sur son ventre ; il lui suffisait, elle en lirait encore quelques pages, puis s'endormirait, en le laissant couler dans le lit, comme tous les soirs, lasse d'émotion¹⁸. »

Cette lecture trompeuse suffit à ce personnage trompée par son mari. Tout devient mensonge : les romans, la vie elle-même.

Zola ne mentionne pas seulement des romans mais également des auteurs de fables : « Dans l'autre voiture, Mignon, pour étonner Lucy, exigeait de ses fils une fable de La Fontaine¹⁹. »

Ou bien, une allusion peut être faite à une pièce : « on causa d'une pièce du Vaudeville, où un calicot jouait un mauvais rôle²⁰ ». Ou encore, dans *Une page d'amour* : « elle [Pauline] dit que c'était bien stupide, que les auteurs auraient dû écrire des pièces pour les jeunes filles. On ne lui permettait que *La Dame blanche* et le théâtre classique²¹. »

Pauline, la sœur de Mme Deberle, plaide en faveur d'une autre culture pour les jeunes filles que celle qui lui est réservée. Ça et là, au cours de la série, nous rencontrons un plaidoyer ou quelques remarques en faveur de l'éducation des filles que confirmeraient les lectures de Pauline Quenu ou celles des dossiers de Pascal par Clotilde et qui indiqueraient que Zola serait plutôt favorable à une instruction plus large pour la gente féminine.

¹⁷ II, p. 1369.

¹⁸ III, p. 292.

¹⁹ II, p. 1253

²⁰ *Au Bonheur des dames*, III, p. 666.

²¹ II, p. 839. Il s'agit d'un opéra-comique de Boieldieu.

B - Le Monde des sciences et des techniques

Le Monde des sciences et des techniques se rencontre notamment dans *La Joie de vivre* avec les livres de médecine appartenant à Lazare que lit Pauline :

Mais, en haut, la Mythologie traînait au bout de la table, c'était sur les ouvrages de médecine laissés dans l'armoire, qu'elle passait des journées entière, les yeux élargis par le besoin d'apprendre [...] le *Traité de Physiologie*, de Longuet, l'*Anatomie descriptive* de Cruveilhier [...] D'abord, elle n'avait pas compris, rebutée par les mots techniques qu'il lui fallait chercher dans le dictionnaire. Devinant ensuite la nécessité d'une méthode, elle s'était acharnée sur l'*Anatomie descriptive*, avant de passer au *Traité de physiologie* [...] La découverte lente de cette machine l'emplissait d'admiration. Elle lisait cela passionnément, jamais les contes de fées, ni Robinson, autrefois, ne lui avait ainsi élargi l'intelligence. Puis, le *Traité de physiologie* fut comme le commentaire des planches, rien ne lui demeura caché. Même elle trouva un *Manuel de pathologie et de clinique médicale*, elle descendit dans les maladies affreuses son ancien rêve de tout connaître, afin de tout guérir [...] comme une récréation, de lire les chapitres des névroses, en songeant à son cousin, ou le traitement de la goutte, avec l'idée de soulager son oncle²².

Le *Credo* de Pauline nous le retrouverons avec le docteur Pascal. Ce passage oppose les lectures expliquant le corps humain - la physiologie comme la « psychologie » - qui passionne ce personnage à la Mythologie et aux romans mensongers.

Lorsque Lazare s'intéresse à la chimie, lui et Pauline lisent ensemble un manuel concernant les algues : « C'était un traité de Phycologie qu'ils feuilletaient ensemble²³ ». L'absence d'italique indique-t-il le sujet ou le sous-titre de l'ouvrage en question ? Le lecteur est en droit de se poser la question. Toujours avec Lazare, le monde de la technique se trouve représenté lorsque ce protagoniste s'enthousiasme pour la construction d'un barrage afin d'éviter les inondations dans le village :

²² III, pp. 854, 855, 856.

²³ *Id.*, p. 876.

Lazare avait trouvé l'idée première dans le *Manuel du parfait charpentier*, un bouquin aux planches naïves, acheté sans doute autrefois par le grand-père ; mais il perfectionnait cette idée²⁴

Même si Lazare étudie les différentes forces dont il doit tenir compte pour mener à bien son projet, celui-ci est d'ores et déjà voué à l'échec, d'une part, parce que sa volonté est telle que ses idées restent toujours à l'état d'ébauche, et d'autre part, parce que l'ancienneté du livre ne tient pas compte de l'évolution des techniques.

Ou dans *Le Docteur Pascal* :

Il [Pascal] était donc allé des gemmules de Darwin, de sa pangenèse, à la périgenèse de Haeckel, en passant par les stirpes de Galton. Puis, il avait eu l'intuition de la théorie que Weismann devait faire triompher plus tard²⁵

L'énumération de ces scientifiques permet de montrer le cheminement intellectuel du docteur mais aussi de ses intuitions avec la théorie mise au point ultérieurement par Weismann. Il n'hésite toutefois pas à consulter un vieil ouvrage à partir duquel il met au point une « autre médecine » :

Vers ce temps, le docteur, lisant un vieux livre de médecine du quinzième siècle, fut très frappé par une médication, dite « médecine des signatures » [...] La théorie était de réparer par le semblable, et dans les maladies du foie surtout, disait le vieil ouvrage, les guérisons ne se comptaient plus [...] Puisqu'il voulait régénérer les héréditaires affaiblis, à qui la substance nerveuse manquait, il n'avait qu'à leur fournir de la substance nerveuse, normale et saine²⁶.

Le point de départ des recherches de Pascal²⁷ débute avec ce vieil ouvrage dont il reformule une phrase signalée par « disait le vieil ouvrage ». Mais il va tenter de mettre au point une autre formule en distillant de la cervelle et des cerveaux de moutons. La recherche scientifique aujourd'hui a la même démarche : sélectionner des gènes sains et les injecter dans des corps malades. Remarquons qu'une bande-annonce décrit et date ce livre.

²⁴ *Id*, p. 904.

²⁵ *V*, p. 946.

²⁶ *V*, p. 948.

²⁷ Voir notre annexe 4 où les théories zoliennes concernant la science ont été plutôt bien accueillies à la fin du XIX^e siècle.

Toujours à propos du monde des sciences et des techniques, Etienne comme le docteur Pascal lit également Darwin :

Étienne, maintenant, en était à Darwin. Il en avait lu des fragments, résumés et vulgarisés dans un volume à cinq sous ; et, de cette lecture mal comprise, il se faisait une idée révolutionnaire du combat pour l'existence, les maigres mangeant les gras, le peuple fort dévorant la blême bourgeoisie²⁸.

Cette image de la lutte entre les Gras et les Maigres est déjà évoquée dans *Le Ventre de Paris* que Claude explique à Florent. Là, elle est inversée : Étienne espère que les maigres pourront dévorer les gras. Implicitement, cette image évoque aussi celle de Plaute (« Homo homini lupus est » in *Asunaria*, 195 av. Jésus-Christ). Si Étienne comprend mal cet auteur c'est sans doute dû aux seuls fragments lus qui, hors contexte, perdent leur signification. Il lit aussi d'autre ouvrage scientifique :

Il se fit envoyer des livres, dont la lecture mal digérée acheva de l'exalter : un livre de médecine surtout, *l'Hygiène du mineur* où un docteur belge avait résumé les maux dont se meurt le peuple des houillères²⁹

Ces maux sont évoqués dès le début du roman avec Bonnemort qui déclare à Étienne :

C'est du charbon... J'en ai dans la carcasse de quoi me chauffer jusqu'à la fin de mes jours. Et voilà cinq ans que je ne remets pas les pieds au fond. J'avais ça en magasin, paraît-il, sans même m'en douter. Bah ! ça conserve³⁰ !

L'incise indique que Bonnemort rapporte sans doute les propos du médecin évoqués plus haut³¹ dans le roman par ce même personnage.

Enfin, dans *La Conquête de Plassans*, les « histoires » que racontent le docteur Porquier puis l'anecdote de l'abbé Bourrette font appel à la « folie lucide » :

Il n'a pas grand mal, lorsqu'on ne tue que des mouches, fit remarquer le docteur. Mais les fous lucides n'ont pas tous cette innocence. Il en est qui torturent leur famille par quelque vice caché, passé à l'état de manie : des misérables qui boivent, qui se livrent à des débauches

²⁸ *Germinal*, III, p. 1524.

²⁹ *Germinal*, II, p. 1274.

³⁰ *Id.*, p. 1139.

³¹ *Ibid.* « jusqu'au moment où il a fallu me sortir du fond, parce que le médecin disait que j'allais y rester. »

secrètes [...] M. Mouret a toujours été taquin, inquiet, despotique. La lésion paraît s'être aggravée avec l'âge. Aujourd'hui, je n'hésite pas à le placer parmi les fous méchants...

[...]

Bah ! conclut méchamment M. de Condamin, les plus fous ne sont pas ceux qu'on pense... Il n'y a pas de cervelle saine, pour un médecin aliéniste... Le docteur vient de nous réciter là une page d'un livre sur la folie lucide, que j'ai lu, et qui est intéressant comme un roman³².

Cet ouvrage est comparé à une fiction à cause des histoires « extravagantes » et « surprenantes ». Pour des raisons politiques, ce n'est pas Marthe Mouret qui est qualifiée de « folle » malgré ses crises d'hystérie mais son époux. Ce que ne manque pas de remarquer M. de Condamin.

C - Le Monde des sciences humaines

Ce monde est construit en mentionnant des auteurs ou des œuvres appartenant à toutes les branches : la philosophie, l'histoire politique, le droit, la société d'une manière générale. Ainsi dans *Germinal* :

Pourtant, il [Étienne] l'expliquait mal, en phrases dont la confusion gardait un peu de toutes les théories traversées et successivement abandonnées. Au sommet, restait debout l'idée de Karl Marx : le capital était le résultat de la spoliation, le travail avait le devoir et le droit de reconquérir cette richesse volée. Dans la pratique, il s'était d'abord avec Proudhon, laissé prendre par la chimère du crédit mutuel, d'une vaste banque d'échange, qui supprimait les intermédiaires ; puis, les sociétés coopératives de Lassalle [...] et il en arrivait depuis peu au collectivisme³³

Marx sera à nouveau cité dans *L'Argent* avec Sigismond Busch un des rédacteurs de la *Nouvelle Gazette rhénane* créée par l'auteur du *Capital*.

³² Pp. 1125-1126. Zola fait sans doute allusion au livre du Dr Trélat, *La folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Paris, 1861. Cf. le dossier de H. Mitterand p. 1647 et suiv.

³³ III, p. 1340.

Les philosophes se rencontrent avec Jeanbernat surnommé le Philosophe dans *La Faute de l'abbé Mouret* :

Il y a là-haut, dans une chambre, quelques milliers de volumes sauvés de l'incendie du Paradou, tous les philosophes du dix-huitième siècle, un tas de bouquins sur la religion. J'en ai appris de belles, là-dedans. Depuis vingt ans, je lis ça³⁴

Pascal le déclare « matérialiste » - ce qu'il est. A la mort d'Albine qui aura tenté de lutter contre la religion, contre l'autre femme aimée - la Vierge Marie - Jeanbernat lira un volume d'Holbach : « Il prit un livre sur la petite table [...] C'était un des bouquins du grenier, un volume dépareillé d'Holbach, qu'il lisait depuis le matin, en veillant le corps d'Albine³⁵ » Un autre philosophe est cité ainsi que des extraits : Rousseau avec *Le Contrat social* dans *Le Ventre de Paris* :

Florent, qui avait une belle main, préparait des modèles, des bandes de papier, sur lesquelles il écrivait, en gros et en demi-gros, des mots très longs, tenant toute la ligne. Il affectionnait les mots « tyranniquement, liberticide, anticonstitutionnel, révolutionnaire » ; ou bien, il faisait copier à l'enfant des phrases comme celles-ci : « Le jour de la justice viendra... La souffrance du juste est la condamnation du pervers... Quand l'heure sonnera, le coupable tombera. » Il obéissait très naïvement, en écrivant les modèles d'écriture, aux idées qui lui hantaient le cerveau [...] Muche aurait copié le *Contrat social*. Il alignait, pendant des pages entières, des « tyranniquement » et des « anticonstitutionnel », en dessinant chaque lettre³⁶.

Ce seront ces phrases qui feront condamner Florent lorsque la Normande remettra les cahiers de Muche au commissaire³⁷. Leur contenu fonctionne comme une mise en abyme du destin de Florent mais les mots copiés révèlent également le rôle que jouent le quartier puis la police vis-à-vis de cet ancien bagnard déjà condamné à tort.

³⁴ I, p. 1251. Jeanbernat à l'abbé Mouret.

³⁵ *Id.*, p. 1519.

³⁶ p. 736.

³⁷ p. 876 : « le commissaire lisait les modèles d'écriture, d'un air sérieux [...] " C'est très grave, très grave". »

La lecture de Rousseau se trouve déjà dans *La Fortune des Rougon* avec Silvère : « Silvère, la nuit, au fond de son taudis, lisait et relisait un volume de Rousseau, qu'il avait découvert chez le fripier voisin, au milieu de vieilles serrures³⁸ ».

« Ces vieilles serrures » demeurent emblématiques. Signifient-elles que Silvère ne possède pas les clefs pour comprendre la pensée de Rousseau ou la philosophie de cet auteur relève d'un « mécanisme » qui n'a plus cours au milieu du XIX^e siècle ? Comme beaucoup de personnages zoliens, les « lectures mal digérées³⁹ » vont de pairs avec les volumes dépareillés achetés dans des endroits inhabituels.

Ou enfin, le contenu de la malle de Lantier qui mêle tant des journaux que des livres sur l'histoire où une période de l'histoire ou des « romans à rebondissements » :

Il possédait l'*Histoire de dix ans*, de Louis Blanc, moins le premier volume, qu'il n'avait jamais eu d'ailleurs, les *Girondins*, de Lamartine, en livraisons à deux sous, *Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant*, d'Eugène Sue, sans compter un tas de bouquins philosophiques et humanitaires, ramassés chez les marchands de vieux clous⁴⁰.

En stipulant que les livres de Lantier sont enfermés dans une malle, Zola veut-il nous signifier que ces œuvres « sentent le renfermé » c'est-à-dire qu'il s'agit d'ouvrages dépassés que l'on trouve n'importe où ? Le volume manquant souligne que Lantier possède une culture incomplète. Cette bibliothèque l'affiche sans plus.

D'autres personnages n'hésitent pas à consulter le Code. Ce que fait, entre autre, Mme Caroline dans *L'Argent*, lorsqu'elle a des doutes sur le bien-fondé des statuts de la Banque Universelle :

Vous ne savez pas ce que je voudrais, moi ? ce serait qu'à la place de ces actions, ces cinquante mille actions que vous allez lancer, vous n'émettiez que des obligations. Oh ! vous voyez que je suis très forte, depuis que je lis le Code, je n'ignore plus qu'on ne joue pas sur une obligation⁴¹

³⁸ I, p. 139.

³⁹ *Id.*, p. 185 : « A cette époque, il s'était déjà jeté avidement dans la lecture de tous les bouquins dépareillés qu'il trouvait chez les brocanteurs [...] cette instruction mal digérée ».

⁴⁰ *L'Assommoir*, II, p. 606.

⁴¹ V, p. 114. Saccard, dans *La Curée*, consultera également le Code (I, p. 382) ou Mme Chanteau dans *La Joie de vivre* (III, p. 59)

Mme Caroline, en se référant au Code, tente de contrecarrer Saccard dans ses agissements frauduleux. Cela n'aura aucun effet sur lui. Il arrivera à éblouir tant son frère qu'elle. Cette explication vaut aussi pour le lecteur qui peut alors comprendre que Saccard court déjà à sa perte et anticiper sur la faillite de cette banque.

D – Un Monde à part

Ce monde concerne tant la religion que la mythologie. Nous avons vu que Pauline feuillète avant les livres de médecine de Lazare un manuel sur la Mythologie. La Bible ou le Missel sont mentionnés mais aussi des livres participant à l'éducation des jeunes séminaristes. Ainsi, Serge Mouret dans *La Conquête de Plassans* : « C'est un livre que l'abbé Bourrette m'a prêté, la relation des *Missions en Chine*⁴². » Ou lorsque, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, il rentre au séminaire : « Il disait, avec David : " Marie est faite pour moi." Il ajoutait, avec l'évangéliste : " Je l'ai prise pour tout mon bien⁴³." ». Ou : « il restait une demi-heure agenouillé, à méditer sur cette pensée d'Ignace : " Que sert à l'homme de conquérir l'univers, s'il perd son âme⁴⁴ ?" » Enfin : « ses camarades et lui récitaient en chœur l'Office de la Vierge ou lisaient, deux à deux, les *Petites Heures*, le bréviaire facultatif des jeunes séminaristes⁴⁵. »

Plus tard, en théologie, il ne suivait plus le cours d'*Histoire ecclésiastique*, de Rorbacher, que par soumission ; il allait jusqu'aux arguments de Gousset, jusqu'à *l'Instruction théologique*, de Bouvier, sans oser toucher à Bellarmin, à Liguori, à Suarez, à saint Thomas d'Aquin. Seule *l'Écriture sainte* le passionnait⁴⁶.

Non seulement sont mentionnés des titres mais aussi des paroles de religieux vraisemblabilisant ainsi l'éducation des séminaristes comme l'importance de la foi religieuse de l'abbé Mouret.

⁴² I, p. 902.

⁴³ I, p. 1289.

⁴⁴ I, p. 1298.

⁴⁵ I, p. 1301.

⁴⁶ *Id.*, pp. 1302-1303.

La Bible est aussi mentionnée dans *Le Docteur Pascal* lorsque sont évoqués les amours de Pascal avec Clotilde. Ou bien un paroissien qui se trouve toujours à côté de *la Clef des songes* dans *Le Ventre de Paris* : « Il [Florent] avait repoussé le paroissien et *la Clef des songes*⁴⁷. »

Le Monde des Arts et les Lettres (Delacroix, Courbet, Sand etc.), le Monde des Sciences Humaines (Rousseau, Holbach), le Monde des Sciences et des Techniques (Darwin, *Le Manuel du parfait charpentier*) comme le Monde à part (la religion ou la mythologie) ont été élaborés en faisant appel à des classes, à des genres, à des catégories ou à des types de textes différents ainsi que Zola a pu le faire en découpant la société en cinq mondes pour écrire son histoire naturelle et sociale.

II – LES CATÉGORIES TEXTUELLES

Les différentes catégories que mentionne Zola sont le nom de l’auteur, le titre de l’œuvre, la précision du genre comme l’insertion d’un extrait de texte.

1- La mention de l’auteur, du titre de l’œuvre et du genre

La première catégorie à laquelle l’écrivain fait appel est la mention de l’auteur et/ou du titre de l’œuvre (le paratexte). Ainsi, dans *La Fortune des Rougon* :

Il [Vuillet] alla, dans son contentement, jusqu’à donner à un de ses employés un exemplaire des *Œuvres badines* de Piron. Vuillet avait un fonds très assorti de livres obscènes, qu’il cachait dans un grand tiroir, sous une couche de chapelets et d’images saintes⁴⁸

Ce mélange de livres érotiques et de catholicisme, s’il participe à l’élaboration d’une histoire culturelle, dévalorise aussi la croyance religieuse du personnage.

⁴⁷ p. 732. Ou : « et là, entre le paroissien et *la Clef des songes*, elle découvrit ce qu’elle cherchait, des notes compromettantes ».

⁴⁸ I, p. 235

Seul peut être signalé le nom de l'auteur et le siècle auquel il appartient : « Il adorait les littératures anciennes. On racontait qu'il traduisait Horace en secret; les petits vers de l'Anthologie grecque l'enthousiasmaient également⁴⁹ »

Ou le titre d'une œuvre : « Après-demain, les artistes de la Comédie-Française doivent venir jouer *Les Plaideurs*⁵⁰. »

Le paratexte (le nom de l'auteur et/ou la mention du titre) est parfois accompagné de l'indication du type ou du genre de texte. Ainsi : « Alors, Clotilde Duveyrier attaqua un nocturne de Chopin, d'une extrême difficulté⁵¹ »

2 - La mention d'un extrait de texte

Pour construire chacun de ces Mondes, Zola peut insérer des extraits de textes – et ce, quel que soit le monde. Ainsi, de ces extraits de la Bible dans *Le Docteur Pascal* :

Dans une Bible du quinzième 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 chercherons une jeune fille vierge pour le roi"⁵²

Ou des extraits du *Caprice* de Musset que Mme Deberle et ses amies jouent:

Nous répétons *Le Caprice* [...]tenant un volume de Musset [...]

« Vous n'êtes pas assez émues, déclarait Juliette [...] " Nous allons donc, ma chère petite bourse, vous faire votre dernière toilette..." Recommencez.⁵³ »

Ces fragments inclus dans le discours direct des personnages sont signalés par des guillemets mettant ainsi bien en évidence le texte de la Bible comme celui de Musset.

⁴⁹ *La Conquête de Plassans*, I, p. 1015.

⁵⁰ *Son Excellence Eugène Rougon*, II, p. 167.

⁵¹ *Pot-Bouille*, III, p.81.

⁵² *Le Docteur Pascal* V, p. 1048. Cette lecture se poursuit p. 1049. Puis, lorsque Pascal et Clotilde deviennent amants, Clotilde représentera cette scène en en faisant un pastel. p.1077 et 1078. Ensemble, cette fois, ils parcourent la Bible. (p. 1079)

⁵³ *Une page d'amour*, p. 1002. Juliette s'adresse à Mme Berthier, une de ses amies. Cette répétition continue pp. 1002 à 1004.

Les extraits de cette pièce, sortis de leur contexte perdent toute signification. Implicitement, Zola veut-il dire à son lecteur que cette pièce est sans valeur comme la répétition qu'en font Juliette et ses amies ? Est-ce un faux exercice de style ?

Les chansons que chantent Gervaise et ses invités lors de sa fête, *La Bénédiction des poignards* dans *Pot-Bouille*, ou bien sûr, les extraits de *Phèdre* déclamés par La Ristori que vont voir Maxime et Renée dans *La Curée*, ou encore *La Blonde Vénus* que Nana « écorche » jouissent, quant à eux, d'une présentation complètement différente. En effet, ces types de textes ne sont pas, eux, insérés dans le corps du texte mais sont disposés en respectant la catégorie de textes à laquelle ils appartiennent. L'auteur les sépare à l'aide d'alinéas et de caractères différents de ceux du texte d'accueil. Ainsi dans *L'Assommoir* :

Tout de suite après *Le Volcan d'amour*, il entama *La Baronne de Follebiche*, un de ses succès. Lorsqu'il [Boche] arriva au troisième couplet, il se retourna vers Clémence, il murmura d'une voix ralentie et voluptueuse :

La baronne avait du monde,
Mais c'étaient ses quatre sœurs,
Dont trois brunes, l'autres blondes,
Qu'avaient huit-z-yeux ravisseurs.

Alors, la société enlevée, alla au refrain⁵⁴. »

La chanson n'est pas restituée dans son intégralité (le troisième couplet), elle est signalée d'une part par la bande-annonce qui indique le ton qu'adopte Boche et le verbe « murmura » où la consonne redoublée /m/ d'autre part dénote la répétition.

Ou, dans *La Curée* lorsque Maxime et Renée vont voir La Ristori, la tragédienne italienne, au Théâtre-Italien :

Attends, murmurait Maxime à son oreille [à Renée], tu vas entendre le récit de Théramène. Il a une bonne tête, le vieux !

⁵⁴ II, p. 585.

Et il murmura d'une voix creuse :

A peine nous sortions des portes de Trézène,

Il était sur son char...

Mais Renée, quand le vieux parla, ne regarda plus, n'écouta plus⁵⁵.

Avant ce citer ces deux vers dont le second n'est pas intégral - ce que stipule les points de suspension, Zola résume la pièce brièvement. Ce passage est tiré du quatrième acte : « et, plus tard, au quatrième, lorsque le retour de Thésée l'accable, et qu'elle se maudit, dans une crise de fureur sombre [...] la jeune femme sentait passer sur sa chair chaque frisson de son désir et de ses remords⁵⁶. »

Nous retrouvons encore le verbe « murmurer » pour qualifier le ton de la voix et de Maxime et de l'acteur. Cette répétition mime le doublement et de la consonne /m/ et du vers.

Ce passage de *Phèdre* est à lire comme la mise en abyme de l'histoire incestueuse de Maxime et de Renée que confirme la réaction de cette dernière.

Ou enfin, dans *Pot-Bouille*, les personnages chantant la *Bénédiction des poignards* :

Campardon, la bouche arrondie, la barbe élargie dans un coup de vent lyrique, lançait le premier vers :

Oui, l'ordre de la reine en ces lieux nous rassemble⁵⁷.

C'est ce qui se produit : Clotilde réunit ceux qui habitent l'immeuble bourgeois. Ensuite les autres passages sont intégrés dans le texte mais signalés par des guillemets, par des points de suspension quand la citation n'est pas intégrale et par le nom des acteurs : « Mais, quand la phrase mélodique de Saint-Bris : "Pour cette cause sainte..." déroula le thème principal, des dames se reconnurent et hochèrent la tête, d'un air d'intelligence⁵⁸. » On peut se demander si ce début de vers ne fait pas référence au mariage des filles de Mme Josserand laquelle est prête à tout. Derrière cette phrase de la mélodie, se cacherait l'ironie de l'auteur puisqu'on verra par la suite toutes les séparations et faux-semblants qui se passent dans cet immeuble.

⁵⁵ I, p. 509.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ III, p.91.

⁵⁸ *Ibid.*

Cette histoire culturelle se construit non pas seulement en mentionnant des noms d’auteurs, des titres d’œuvres ou en en donnant des extraits mais aussi en utilisant tous les dispositifs possibles donnant lieu également à une typographie variée.

3 –Des langues différentes

Zola peut encore élaborer cette histoire en recourant à une « langue différente ». Ainsi des phrases latines que disent les curés dans la série, et en particulier, l’abbé Mouret dans *La Faute de l’abbé Mouret* lors de l’enterrement d’Albine :

l’abbé Mouret achevait le De profundis [...]

« Revertitur in terram suam unde erat, et spiritus redit ad Deum qui dedit illum. »⁵⁹

Ces extraits entraînent cependant des problèmes de lisibilité pour le lecteur ne maîtrisant pas le latin - même si cela concerne la messe. Le latin se retrouve encore lorsque sont mentionnés des titres d’œuvres de Delacroix dans *Son Excellence Eugène Rougon* :

il lui demandait des explications sur les peintures de Delacroix, les Mers et les Fleuves de France, de hautes figures décoratives, *Mediterraneum Mare, Oceanus, Ligeris, Rhenus, Sequana, Rhodanus, Garumna, Araris*. Ces mots latins l’embarrassait [un député].⁶⁰

Dans *Le Rêve*, les extraits de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine que lit Angélique sont en traduction française datant du XVI^e siècle - non en français « modernisé » :

elle découvrit, parmi les outils de brodeur hors d’usage, un exemplaire très ancien de *la Légende dorée*, de Jacques de Voragine. Cette traduction française, datée de 1549 [...] elle prenait l’in-quarto, relié en veau jaune, elle le feuilletait lentement : d’abord, le faux titre, rouge et noir, avec l’adresse du libraire, « a Paris, en la rue Neufve nostre Dame, a l’enseigne saint Jehan Baptiste » [...] Angélique [...] déchiffra ces caractères, comprit les abréviations et les contractions, sut deviner les

⁵⁹ I, p. 1525.

⁶⁰ II, 356.

tournures et les mots vieillis [...] voici les diables, les diables innombrables. « Ilz vollèrent souvent environ nous comme mousches et remplissent lair sans nombre. Lair est aussi plein de dyables et de mauvais esperitz : comme le ray du soleil est plein de athomes cest pouldre menue. »⁶¹

L'usage d'une telle diversité tant langagière qu'orthographique peut dérouter le lecteur comme il en a été de même pour Angélique. Zola n'hésite pas à décrire le livre comme à mentionner, ainsi que c'en était l'usage, l'adresse du libraire. Si de telles références créent un effet de réel, elles s'ajoutent au parcours culturel et encyclopédique qui structure la série.

La Légende dorée est à l'image du monde dans lequel vit Angélique : un monde ancien, retiré à côté d'une église d'où elle peut apercevoir les vitraux représentant des scènes de saintes ou d'autres encore relevant davantage de la Bible.

Toujours proche de la « légende », Angélique demande à Hubertine de lui raconter « l'histoire du château » [des Hauteceur] : « elle savait l'histoire, lue dans un livre, et elle dut la raconter de nouveau, sur les questions pressantes de la jeune fille⁶². »

4- La mention de textes hétérosémiotiques

Ces différents textes mentionnés (ou textes-sources) appartiennent au même langage sémiotique que le texte d'accueil : le langage verbal. Ils sont tous homosémiotiques. Par contre, le texte zolien insère également des textes qui relèvent d'un langage différent : pictural, sculptural, architectural ou musical. Ils sont hétérosémiotiques mais le texte d'accueil les re- transcrit en les verbalisant. Sans les retranscrire ou les « traduire » Zola peut simplement mentionner le thème ou le titre des gravures :

⁶¹ IV, p.832 et suiv.

⁶² *Le Rêve*, p. 850. L'histoire qui suit est une véritable page d'histoire reliant les rois aux différents évêques pour arriver à l'actuelle famille des Hauteceur à laquelle appartient Félicien et Monseigneur (le père de Félicien).

Il [Campardon] devait accrocher, dans la chambre de Gasparine, des gravures, qui revenaient de l'encadreur : Mignon aspirant au ciel, une vue de la fontaine de Vaucluse, d'autres encore.⁶³

Ou de lithographies : « retenue [Pauline] surtout par cinq lithographies encadrées, les Saisons et une Vue du Vésuve⁶⁴ »

Souvent, dans *L'Œuvre*, les tableaux comme toutes les œuvres hétérosémiotiques sont « retranscrites » par les personnages. Ainsi d'une des ébauches de Claude que lui et Sandoz regardent :

tous deux regardèrent, de nouveau muets. Le monsieur en veston de velours était ébauché entièrement ; la main, plus poussée que le reste, faisait dans l'herbe une note très intéressante, d'une jolie fraîcheur de ton ; et la tache sombre du dos s'enlevait avec tant de vigueur, que les petites silhouettes du fond, les deux femmes luttant au soleil, semblaient s'être éloignées, dans le frisson lumineux de la clairière ; tandis que la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours, ainsi qu'une chair de songe, une Ève désirée naissant de la terre, avec son visage qui souriait, sans regard, les paupières closes⁶⁵

Il s'agit du futur tableau intitulé *Plein Air*. Cette transcription mêle tout à la fois le thème, la description, la position et la place des personnages ainsi que les impressions que cette ébauche dégage.

A propos du dernier tableau exposé au Salon, *L'Enfant mort*, on peut se demander si ce n'est pas une allusion à *L'Éducation sentimentale* de Flaubert où le peintre Pellerin peint également l'enfant mort de Rosanette et de Frédéric.

Cette « transcription » se retrouve encore lorsque Claude regarde les tableaux de Chaîne, de Bongrand, de Gagnière ou encore lorsque Fagerolles décrit le sien :

Oh ! mon tableau est bien simple, *Un Déjeuner*, comme j'ai nommé ça, deux messieurs et trois dames sous des arbres, les invités d'un château

⁶³ *Pot-Bouille*, III, pp. 178-179.

⁶⁴ *La Joie de vivre*, III, p. 815.

⁶⁵ *L'Œuvre*, IV, p. 47.

qui ont emporté une collation et qui la mangent dans une clairière... Tu verras, c'est assez original.⁶⁶

Cette transcription doit être comprise comme un plagiat du tableau de Claude, *Plein Air*, où nous retrouvons les mêmes motifs mais plus « académiques ». Il n'y a rien d'original dans la mesure où tout ce qui pouvait choquer le public a été supprimé.

Lorsque Gagnière parle de musique, un autre type de retranscription apparaît : les musiciens sont comparés à des écrivains ou à des peintres. Sans doute, pour tenter de faire « entendre » aux lecteurs zoliens le rythme, les différentes tonalités, les différents mouvements - la polyphonie propre à chaque grand musicien. Dans le même temps, il est à noter que ces « grands passages musicaux » dressent une histoire de la musique comme Sandoz et Claude avaient pu le faire en relatant leurs souvenirs littéraires : leur héritage littéraire (leur « hérédité textuelle » qui les a marqués de leur empreinte ou qui marque leurs emprunts). Claude est marqué par Delacroix et Courbet, Sandoz par Hugo et Balzac.

Berlioz a mis de la littérature dans son affaire. C'est l'illustrateur musical de Shakespeare, de Virgile et de Goethe ! Mais quel peintre ! le Delacroix de la musique, qui a fait flamber les sons, dans des oppositions fulgurantes de couleurs [...] Et Chopin, si dandy dans son byronisme, le poète envolé des névroses ! Et Mendelssohn, ce ciseleur impeccable, Shakespeare en escarpins de bal, dont les **romances sans paroles** sont des bijoux pour les dames intelligentes !⁶⁷

Ce procédé de la comparaison se retrouve lorsqu'un personnage ou une voix narrative compare un sujet à une figure peinte par un artiste, à une figure mythologique, à celle d'un auteur ou à un artiste : ainsi Claire Méhudin⁶⁸ est comparée à une vierge de Murillo, Irma Bécot à une courtisane du Titien⁶⁹ ou Miette dans, *La Fortune des Rougon*, « ressemblait à la Bacchante antique »⁷⁰

⁶⁶ IV, pp. 269-270.

⁶⁷ IV, p. 201.

⁶⁸ Ainsi, dans *Le Ventre de Paris*, Claude dit à Florent à propos de Claire qu'« elle ressemblait à une vierge de Murillo », p. 619.

⁶⁹ Dans *L'Œuvre* : « si bien qu'une courtisane du Titien semblait maintenant s'être levée du petit voyou de jadis. » p. 176.

⁷⁰ p. 16.

Ce qui mouvemente les personnages, signale une fois de plus leur empreinte génétique (textuelle ou culturelle). Le roman expérimental passe par ce jeu de construction avec l'ensemble de ces mondes culturels.

III – UNE HISTOIRE CULTURELLE MISE EN SOURDINE

Les différents procédés transtextuels que nous avons évoqués jusqu'à présent et qui ont servi à élaborer les quatre mondes culturels se trouvent à un niveau explicite du texte du roman. Toujours de façon souterraine, et pour compléter le roman expérimental, l'histoire culturelle a aussi été conçue à un niveau implicite. Il s'agit alors de plagiat, d'hypertexte (un extrait de texte qui dérive d'un autre texte) ou d'« autoplagiat » (Zola se copiant lui-même).

Cet aspect ouvre deux nouveaux pans de cette histoire culturelle : au niveau des techniques de l'écriture, il ne s'agit plus d'intégrer des classes et des catégories textuelles mais, au contraire, de dés-intégrer des morceaux de textes ; au niveau de la réception de ces emprunts sans empreintes, le lecteur peut ne pas les connaître donc ne pas les déchiffrer. Dans ce cas, cette partie de l'histoire passe inaperçue mais lisible même si elle perd de sa transparence. Le plaisir de l'histoire re-connue disparaît.

A – Hérédité textuelle, sérielle ou génétique ?

Même si cette histoire culturelle a été disséminée tout au long des Rougon-Macquart pour mieux la dissimuler, elle forme un tout, rassemble et ressemble à une Encyclopédie du XIX^e siècle si on la lit dans son ensemble et si l'on conçoit que l'expérimentation s'effectue tout au long du cycle. Cette histoire culturelle à lire comme un tout se trouve confirmée par la présence d'« autoplagiat ». En effet, la réapparition

de certains personnages, au cours de la série, entraîne le retour d'une même description. Hérité textuelle et sérielle ? ou hérité génésique ?

Ainsi, Mme Sidonie dans *La Curée* est décrite ainsi : « Elle était sèche comme une facture, froide comme un protêt, indifférente et brutale au fond comme un recors⁷¹. »

Cette description est reprise dans *Le Rêve* lorsqu'il nous est signalé que ce personnage est la mère d'Angélique : « elle avait eu une fille quinze mois après [la mort de son mari], sans savoir au juste où elle l'avait prise, **car elle était sèche comme un protêt, indifférente et brutale comme un recors**⁷². »

Ou bien, à propos de Claude - personnage secondaire du *Ventre de Paris* et de *l'Assommoir* où, dans ce roman, il nous est dit que :

un vieux monsieur de Plassans leur demanda Claude [...] une toquade généreuse d'un original, amateur de tableaux, que des bonshommes barbouillés autrefois par le mioche avait vivement frappé.⁷³

Ce passage sera repris dans *L'Œuvre* : « la toquade généreuse d'un original, amateur de tableaux, que des bonshommes barbouillés autrefois par le mioche avait frappé⁷⁴. »

Ou encore, à propos de Jean dans *La Terre* dont le roman se termine ainsi :

Et, à cet appel, brusquement, il se redressa [...] Une émotion l'étranglait ! Ah ! bon sang ! puisqu'il n'avait plus le cœur à la travailler, il la défendrait, la vieille terre de France.⁷⁵

et que nous retrouvons dans *La Débâcle* : « Et il se **rappelait** son cri : **ah ! bon sang ! puisqu'il n'avait plus de courage à la travailler, il la défendrait, la vieille terre de France**⁷⁶ ! »

Remarquons, dans ces deux extraits que l'appel se fait rappel signalant d'une certaine façon la reprise des paroles de Jean - malgré une petite modification - mais il s'agit d'un souvenir du personnage comme du romancier. Toujours dans *La Débâcle*, un souvenir

⁷¹ I, p. 372.

⁷² IV, p. 843. Les caractères en gras sont de nous.

⁷³ II, p. 464.

⁷⁴ IV, p. 34.

⁷⁵ IV, p. 811

⁷⁶ V, p. 402. Les caractères en gras sont de nous.

devient aussi souvenir textuel : « Se reverrait-on, un jour ? et comment, dans quelles circonstances de douleur et de joie ?⁷⁷ ». Ce que nous retrouvons une centaine de pages plus loin :

Des larmes avaient jailli de ses yeux, au souvenir de leur séparation [entre Jean et Maurice] , là-bas, à Rémilly, lorsqu'ils s'étaient quittés en se demandant **si l'on se reverrait un jour, et comment, dans quelles circonstances de douleur ou de joie.**⁷⁸

Ce type d'écho d'un roman zolien à l'autre se retrouve encore à propos d'une anecdote que relate Maxime :

On entendait, au milieu de ce souffle de gaieté, la voix de Maxime, qui achevait une anecdote : « Attendez donc, je n'ai pas fini. La pauvre amazone fut relevée par un cantonnier. On dit qu'elle lui fit donner une brillante éducation pour l'épouser plus tard. Elle ne veut pas qu'un homme autre que son mari puisse se flatter d'avoir vu certain signe noir placé au-dessus de son genou. » Les rires reprirent de plus belle⁷⁹

et que l'on retrouve de façon quasi-identique dans *La Semaine d'une parisienne* :

Il [le duc de B***] lui [à la baronne] rappelle l'aventure arrivée à une jeune Anglaise au bois de Boulogne, il y a deux ans. Elle était tombée de cheval si maladroitement que ses jupes lui recouvraient la tête, et que le jeune ouvrier, le jardinier, comme on disait alors, accouru à son secours, avait vu un tableau peu ordinaire. Eh quoi ! la jeune Anglaise avait donné ensuite au jardinier une éducation brillante et l'avait épousé pour que seul son mari pût se vanter de lui avoir vu un grain de beauté au-dessus du genou. Le duc raconte cette anecdote avec beaucoup de vivacité et d'audace⁸⁰

⁷⁷ V, p. 793.

⁷⁸ V, p. 890. Les caractères en gras sont de nous.

⁷⁹ *La Curée*, I, p. 341.

⁸⁰ *Autres contes et nouvelles*, Paris, Tchou, Cercle du Livre Précieux, t.9, édition citée, p. 952. Ce texte a été composé en avril 1875 et publié en mai 1875 dans *Le Messager de l'Europe*. Ce titre est celui qui figure dans la liste des manuscrits perdus et que H. Mitterand *et alii* ont repris.

B – Les réseaux inter-textuels

La discussion entre Flore et Coelina autour du nom du nouvel abbé dans *La Terre* peut être un indice sur une identité « volée » à un autre roman :

Et tu sais qu'il s'appelle Madeleine.

- Non, Madeine.

- Madeine, Madeline, ce n'est toujours pas un nom d'homme⁸¹.

« Madeleine » est le nom que prend Jean Valjean dans *Les Misérables* de V. Hugo après avoir volé l'argenterie de l'évêque. Cette remarque que « ce n'est pas un nom d'homme » se comprend, d'une part car c'est un prénom féminin, et d'autre part, en tant que tel, c'est un faux nom donc une identité éventuellement copiée sur une autre.

La complexité de cette histoire culturelle se remarque par ces plagats ou ces renvois implicites mais aussi par la mise en place d'une sorte de réseaux inter-textuels au sein de la série. Ce premier réseau serait détectable par l'omniprésence et sous différentes formes de V. Hugo. Ainsi, toujours dans *La Terre*, Canon surnomme Jésus-Christ « mademoiselle Quatre-vingt-treize⁸² ». La blague de Canon en souligne l'ironie : ce n'est pas un personnage révolutionnaire. Notons que ce personnage possède déjà un nom issu d'un autre texte - la Bible. Nous pensons qu'il peut s'agir d'une référence au roman de Hugo dans la mesure où le « Je veux » que déclame Lantier renvoie au « je veux » de *Quatrevingt-treize*.

Il criait en donnant des coups de poing sur les journaux :

« Je veux la suppression du militarisme, la fraternité des peuples... Je veux l'abolition des privilèges, des titres et des monopoles... Je veux l'égalité des salaires, la répartition des bénéfices, la glorification du

⁸¹ IV, p. 660.

⁸² « tandis que Canon qui avait repris son air de se ficher du monde, achevait le cognac en blaguant Jésus-Christ qu'il appelait « mademoiselle Quatre-vingt-treize ». IV, p. 687

prolétariat... Toutes les libertés, entendez-vous ! Toutes !... Et le divorce !⁸³

Ses idées sur la liberté seraient crédibles si elles venaient de quelqu'un travaillant et ne profitant pas des autres. Les « je veux » de la part de Lantier se trouvent donc neutralisés. Est-ce aussi une façon de neutraliser Hugo ? Ainsi, à la fin du roman, lorsque Gauvain et Cimourdain se retrouvent au fond d'un cachot, le premier déclare :

je veux la liberté devant l'esprit, l'égalité devant le cœur, la fraternité devant l'âme[...] **Je veux** la tranfiguration de la larve en lépidoptère ; **je veux** que le ver de terre se change en une fleur vivante, et s'envole. **Je veux...**⁸⁴

Les « je veux » romantiques de Gauvain se transforme en des « je veux » libérales de Lantier... Remarquons lorsque Lantier lit les journaux avec sa bande, Mes-bottes fait un « quatre-vingt-treize » en jouant. Ce qui n'est pas le fruit du hasard. Ce réseau se poursuit avec l'expression que reprend Claude, dans *Le Ventre de Paris*, « Ceci tuera cela » à propos des Halles :

Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches... [...] il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien [l'église Saint-Eustache]⁸⁵

Cette formule est tirée de *Notre-Dame de Paris*. N'oublions pas que Claude porte le même prénom que le personnage de Hugo (Claude Frollo).

Cette locution se trouve mise en relief par les Quenu-Gradelle qui possèdent « une pendule représentant un Gutenberg pensif, tout doré, le doigt appuyé sur un livre⁸⁶ ». Tout au long des Rougon-Macquart, cette formule sera réécrite de multiples façons : « la chair ne pouvait lutter contre le fer [...] la machine tuerait l'ouvrier » (*L'Assommoir*). Ou, dans *Au Bonheur des dames* avec Mouret : « Je suis pour ceux-ci contre ceux-là ». Dans ce cas, Zola joue avec l'homophonie « ceci » et « cela ». Ou, dans *L'Argent* : « Pourquoi avoir brisé ceci contre cela ? ».

⁸³ II, p. 606.

⁸⁴ P. 473, in Hugo V., *Quatrevingt-treize*, Paris, Gallimard, folio, 1979. Éd. présentée et annotée par Y. Gohin.

⁸⁵ I, p. 799.

⁸⁶ I, p. 656. Nous retrouverons cette même référence p. 755.

Un même réseau inter-textuel est créé avec Voltaire comme avec Balzac. Ainsi, dans *La Fortune des Rougon*, nous lisons l'expression suivante tirée de *Candide* de Voltaire : « Quand il [Silvère] crut s'apercevoir que tout n'allait pas mieux dans la meilleure des Républiques » dont le texte original est « tout allait pour le mieux dans le meilleur des mondes ». Nombre de personnages seront « candides » (Pauline dans *La Joie de vivre*, Serge « veut être candide » dans *La Faute de l'abbé Mouret*). Dans *Pot-Bouille*, il est dit d'un personnage qu'« il lisait Voltaire ». Ou bien, dans *Nana*, la comtesse Muffat possède un fauteuil « Voltaire » signalant dans ce cas un style de mobilier particulier.

Dernier effet de contamination-dissémination que nous donnerons en exemple avec Balzac. Cet auteur apparaît en tant que tel dans *Une page d'amour* avec Mme Tissot qui le déclare « illisible » mais que conteste son ami qui lui trouve que « Balzac avait, de loin en loin, une page bien écrite » ; Ou bien, dans *Une page d'amour*, Marie rapporte à Mouret Balzac ; ou encore, dans *L'Œuvre* lorsque Claude et Sandoz se remémorent leurs lectures. On peut voir également une mention implicite du roman de Balzac *La Peau de chagrin*, même s'il s'agit aussi d'une expression, lorsqu'un des meubles de Saccard nous est décrit comme « recouvert de peau de chagrin ». Le nom du personnage, dans *L'Argent*, fait-il référence au Pillerault dans *César Birotteau* ? Toutefois, le personnage de la *Comédie humaine* est un commerçant prudent dans les affaires financières tandis que celui de Zola est un hausssier imprudent qui suivra Saccard jusqu'au bout. On peut aussi se demander si Saccard doit son nom à Socquard - personnage des *Paysans* ? Et ce même si l'on assiste à la création du nom d'emprunt d'Aristide Rougon dans *La Curée*.

Dernière interrogation concernant ces réseaux : le « cherche ! cherche ! » qui scande *La Bête humaine* lorsque la tante Phasie comprend que son mari est à la recherche de son argent caché renvoie-t-il au « marche ! marche » du *Juif errant* d'Eugène Sue cité par ailleurs dans *L'Assommoir* ?

C – Un itinéraire bis

Ces différents types de textes se doublent d'un itinéraire qui peut se lire comme un « itinéraire bis » qui viendrait compléter les réseaux inter-textuels. Ainsi dans *La Bête humaine*, Jacques Lantier emprunte la rue de Londres au moment où la bête humaine qui existe en lui refait surface. Ce qui est à lire comme une allusion au tueur en série Jack l'éventreur. Notons d'ailleurs que le personnage fictif porte le même prénom que le « personnage réel ». Dans *L'Argent*, nombre de personnages s'engage dans la rue Feydeau. Nous savons que Zola s'est inspiré des *Mémoires d'un coulissier* de Feydeau. Nana emprunte la rue Jean-Jacques Rousseau - auteur que nous trouvons dans *Le Ventre de Paris* quand Florent fait copier à Muche des extraits du *contrat social*. Dans *La Débâcle*, Jean prend la rue Maqua - rappel plus ou moins masqué de la branche illégitime. Détail très intéressant : la tante Phasie est sans voix (aphasique) et une rue Saussure est mentionnée... « "Vous [Jacques] m'aviez bien dit au coin de la rue Saussure⁸⁷" [Séverine] ». Ces « itinéraires bis » sont à lire d'une part comme des clins d'œil adressés au lecteur qui ne peut les remarquer que s'il a lu l'ensemble de la série, et d'autre part, ils signalent que les Rougon-Macquart, selon la volonté de leur auteur, forment bien un tout et que c'est une façon pour lui de les relier les uns aux autres comme aussi de tracer son parcours d'empreintes faits de différents emprunts.... Une autre façon de jouer avec toutes les formes d'écritures...

L'élaboration de cette histoire culturelle se révèle donc très complexe dans la mesure où elle ne mentionne pas uniquement des noms d'auteurs, des titres d'œuvres, des extraits de textes quels que soient le monde auxquels ils appartiennent mais aussi parce que se met en place, en sourdine, de façon souterraine et sous-marine, des réseaux inter-textuels comme des « itinéraires bis » qui demanderaient à être davantage explorés. Le roman expérimental comme la face cachée de cette autre histoire résident aussi dans ces différents jeux d'écriture.

⁸⁷ V, p. 1119.

Si pour illustrer notre thèse, nous avons pris comme sujet d'étude les journaux dans les Rougon-Macquart, rappelons que ces différents organes de presse appartiennent au Monde de l'Information et de la Communication que nous allons esquisser.

IV - Le Monde de l'Information et de la Communication

La forte présence des journaux dans les Rougon-Macquart est à relier à l'un des mondes que Zola a recréé : celui de l'Information et de la Communication. L'écrivain a recours à de multiples supports tant écrits qu'oraux pour véhiculer une information quelle qu'elle soit.

A - La ville des signes

Ces supports écrits sont multiples et reflètent l'importance que prend, peu à peu, la communication et l'information auprès de l'opinion publique. L'écrit parcourt la ville et est omniprésent. La ville supporte et tient lieu de support à ces signes : ainsi, des murs qui portent des inscriptions. Ce que nous constatons dans *La Débâcle* :

Il [Maurice] fut surpris d'y lire, charbonné en énormes lettres, ce cri :
Vive Napoléon ! à côté d'obscénités maladroites, démesurément
grossies.⁸⁸

Au moment de la débâcle de l'armée française, cette inscription est à lire comme un « appel au secours » ou comme le regret des temps victorieux. Comme souvent, Zola décrit également la manière dont le texte a été écrit.

Ou bien, dans *L'Œuvre* :

⁸⁸ V, p. 446.

Mais Claude, ayant poussé la porte, demeura immobile sur le seuil [...] Peu à peu, tous les pans restés libres s'étaient salis d'inscriptions, de dessins, d'une écume montante, jetée là comme sur les marges d'un livre toujours ouvert. Il y avait des charges de camarades, des profils d'objets déshonnêtes, des mots à faire pâlir des gendarmes, puis des sentences, des additions, des adresses ; le tout dominé par cette ligne laconique de procès-verbal, en grosses lettres, à la plus belle place : « Le sept juin, Gorju a dit qu'il se foutait de Rome. Signé Godemard.⁸⁹ »

Cet exemple d'inscriptions comporte la référence à de multiples types de textes et de dessins. Le mur est comparé à un livre - cette fois c'est la pierre qui tue le papier - mais surtout, elle inclut une citation. Godemard, en recourant au style indirect, répète les propos de Gorju à propos du prix de Rome. Ce texte répété est donc reformulé. En quelques lignes, différents jeux avec les écritures et la référence à des genres apparaissent.

Les bâtiments ou les murs sont encore perçus comme un moyen d'informer les personnages par le biais des enseignes :

Au-dessus d'une lanterne aux vitres étoilées, on parvenait à lire, entre les deux fenêtres : *Hôtel Boncoeur, tenu par Marsouiller*, en grandes lettres jaunes, dont la moisissure du plâtre avait emporté des morceaux⁹⁰.

Cette enseigne informe sur le nom de son propriétaire, son activité et sur la façon dont les lettres sont inscrites. L'enseigne, le mur et la lanterne mal entretenus indiquent la pauvreté et de l'hôtel et de ceux qui y habitent.

Ou, ces deux enseignes dans *Au Bonheur des Dames* :

Deux figures allégoriques, deux femmes riantes, la gorge nue et renversée, déroulaient l'enseigne : *Au Bonheur des Dames*.⁹¹

⁸⁹ IV, p. 59.

⁹⁰ *L'Assommoir*, II, p. 376.

⁹¹ III, p. 390.

ils [Jean, Denise et Pépé] aperçurent une enseigne verte, dont les lettres jaunes déteignaient sous la pluie : *Au Vieil Elbeuf, draps et flanelles, Baudu, successeur de Hauchecorne*.⁹²

Elles montrent d'emblée le nouveau commerce avec ses figures de femmes à moitié dénudées et son nom programmatique lequel renvoie au titre du roman. Ce lieu où toutes les femmes accourront, contrairement à l'autre enseigne qui porte bien son nom « Vieil Elbeuf » avec le nom de ses différents successeurs. Les lettres elles-mêmes perdent de leur couleur. Ce qui souligne combien ce magasin est vieux. Le nouveau magasin tuera l'ancien commerce.

Cet essor est donné grâce à Mouret. Le panneau de ce magasin était décrit de la même façon que celui du *Vieil Elbeuf* dans *Pot-Bouille* cette fois. Ce qui montrait aussi sa vétusté :

Barrant deux fenêtres de l'entresol, une enseigne portait, en grandes lettres dédorées : *Au Bonheur des Dames, maison fondée en 1822* ; tandis que, sur les glaces sans tain des vitrines, on lisait, peintes en rouge, la raison sociale : *Deleuze, Hédouin et Cie*⁹³.

Si les enseignes dénomment les magasins, les écriteaux sur les portes indiquent les identités des personnages. Ainsi Claude explique à Florent où il habite :

Vous savez, au fond de l'impasse des Bourdonnais... Mon nom est écrit à la craie sur la porte, Claude Lantier⁹⁴

L'écriture à la craie dénote que Claude est un artiste. Ou bien, ces écriteaux avertissent de l'activité caritative ou professionnelle de certains personnages. Ainsi, dans *La Conquête de Plassans* :

Mme de Condamin fut charmée de la façade, une de ses idées. Au-dessus de la porte, sur une plaque de marbre noir, les mots : « *Œuvre de la Vierge* » étaient gravées en lettres d'or⁹⁵

⁹² III, p. 393.

⁹³ III, P. 15.

⁹⁴ *Le Ventre de Paris*, I, p. 629.

⁹⁵ I, p. 1000.

L'austérité de la plaque (« marbre noir) et les lettres en or comme le nom donnée à cette œuvre sont là pour en afficher le sérieux. Ce n'est qu'une façade car, par la suite, cet endroit donnera lieu à tous les débordements. Il n'aura plus rien de vertueux.

Ou bien, dans *L'Argent* :

Mais, en haut, il [Saccard] eut beau sonner à la vieille porte dépeinte, où une plaque de cuivre étalait le mot : *Contentieux*, en grosses lettres noires : elle ne s'ouvrit pas⁹⁶

La description de la plaque semble indiquée l'honnêteté de l'activité financière de Busch mais que contredit la porte sans couleur (une belle plaque sur une porte « défraîchie ») : ce qui montre les affaires louches de ce personnage.

Des affiches sont aussi présentes pour informer le public sur tout type d'événement. Ainsi, à propos de l'actrice Nana :

Dans la clarté crue du gaz, sur la nudité blafarde de cette salle dont une maigre décoration Empire faisait un péristyle de temple en carton, de hautes affiches jaunes s'étaient violemment, avec le nom de Nana en grosses lettres noires. Des messieurs, comme accrochés au passage, les lisaient⁹⁷

Le faux décor (en carton et d'un autre temps) indique que Nana n'est pas une véritable actrice et que la pièce n'est pas « moderne ». Ce qui est le cas : le sujet de *La Blonde Vénus* appartient à la mythologie.

Ou, dans *La Curée* :

On put voir collée aux murs, à cette époque, une affiche portant en grosses lettres noires ces mots : *Société générale des ports du Maroc*, et dans laquelle le nom de M. Toutin-Laroche, avec son titre de conseiller municipal, s'étalait, en tête de liste des membres du conseil de surveillance, tous plus inconnus les uns que les autres. Ce procédé, dont on a abusé depuis, fit merveille⁹⁸

Comme à son habitude, Zola décrit la grosseur et la couleur des caractères ainsi que le type de support (l'affiche) et l'endroit où cette affiche se trouve. Dans le même temps, il

⁹⁶ V, p. 282.

⁹⁷ II, p.1097.

⁹⁸ I, p. 396.

souligne que le comité de surveillance est « fictif » dans la mesure où il se sert très certainement de prête-noms. D'ailleurs, l'écrivain n'hésite pas à souligner cet abus de pouvoir.

Ou, dans *Germinal*, des affiches concernant les dernières concessions de la Régie :

et il [Souvarine à Étienne], au bout de quelques pas :

- As-tu vu les nouvelles affiches ?

C'étaient de grands placards jaunes que la Compagnie avait encore fait coller dans la matinée. Elle s'y montrait plus nette, plus conciliante, elle promettait de reprendre le livret des mineurs qui redescendraient le lendemain. Tout serait oublié, le pardon était offert même au plus compromis⁹⁹.

Cette dernière affiche fera redescendre les mineurs encore hésitants. L'emploi du mot « pardon » est à souligner. Tout se passe comme si les grévistes avaient commis une « faute » en faisant cette grève. Ce mot fait appel aux « bons sentiments », aux valeurs morales et religieuses des uns et des autres. Le verbe même « offert » demeure très ambigu. On a la désagréable impression que la Compagnie fait cadeau de quelque chose aux mineurs alors même que la grève était justifiée. C'est l'effort consenti : les mineurs graciés mais sans aucune amélioration des conditions de travail et sans aucune augmentation des salaires.

B - Envoyer des signes

La communication écrite se fait également par l'intermédiaire des lettres, des dépêches, des télégrammes. Ainsi, le personnel du roman est toujours informé, de façon plus ou moins précise, des faits et gestes d'un personnage, d'un groupuscule, voire d'une armée momentanément absents du devant de la scène. Dans *Le Ventre de Paris*, tout un dossier envoyé à la police et comportant des lettres de dénonciation informe la justice des faits et gestes de Florent, de Gavard et de leur groupe :

⁹⁹ III, p. 1526.

Enfin, elle [Lisa Quenu] trouva un tas de lettres anonymes de tous les formats et de toutes les écritures. Ce fut le comble. Elle reconnut une écriture de chat, l'écriture de Mlle Saget, dénonçant la société du cabinet vitré. Elle reconnut une grande feuille de papier grasseuse, toute tachée de gros bâtons de Mme Lecœur, et une page glacée, ornée d'une pensée jaune, couverte du griffonnage de la Sarriette et de M. Jules ; les deux lettres avertissaient le gouvernement de prendre garde à Gavard. Elle reconnut encore le style ordurier de la mère Méhudin, qui répétait, en quatre pages presque indéchiffrables, les histoires à dormir debout qui couraient dans les Halles sur le compte de Florent. Mais elle fut surtout émue par une facture de sa maison, portant en tête les mots : *Charcuterie Quenu-Gradelle*, et sur le dos de laquelle Auguste avait vendu l'homme qu'il regardait comme un obstacle à son mariage.¹⁰⁰

Dans ce passage, l'auteur décrit surtout le type de papier et l'écriture des délateurs. Les quatre pages de la lettre de Mme Méhudin se résument en donnant uniquement le sujet de sa lettre. Il en va de même d'ailleurs des autres.

Pauline a des nouvelles de Lazare grâce à ses lettres ou ses « billets » : « Vers la fin d'avril, après six semaines de silence, elle reçut un billet de quatre lignes, où elle lut que Louise était enceinte de trois mois¹⁰¹ ». Les quatre lignes se résument à quelques mots.

De même, des longues lettres régulières de Clotilde à Pascal qui sont « résumées ». Ainsi de l'une d'elle :

Elle lui écrivait régulièrement deux fois par semaines, de longues lettres de huit à dix pages, dans lesquelles elle lui racontait sa vie quotidienne. Il ne semblait pas qu'elle fût très heureuse, à Paris. Maxime, qui ne quittait plus son fauteuil d'infirme, devait la torturer¹⁰²

Tout se passe comme si Pascal interprète certains des propos de Clotilde. La suite de la lettre montre que Pascal la narrativise ou emploie le discours indirect. Quoi qu'il en soit, cette lettre lue ne comporte pas « huit à dix pages ». Par contre, lorsqu'elle lui annonce qu'elle est enceinte, il s'agit bien de la voix de Clotilde même si elle est en quelque sorte résumée :

¹⁰⁰ I, p. 863.

¹⁰¹ III, p. 1048.

¹⁰² V, p. 1161.

Clotilde lui écrivait qu'elle était enceinte de deux mois. Si elle avait tant hésité à lui annoncer cette nouvelle, c'était qu'elle voulait avoir elle-même une absolue certitude. Maintenant, elle ne pouvait se tromper¹⁰³

Dans *Germinal*, les dépêches que reçoit M. Hennebeau lui permettent de suivre ainsi la progression des mineurs grévistes :

il se cacha au fond de son cabinet, ne recevant personne, se contentant de lire les dépêches et les lettres qui continuaient de pleuvoir. Il suivit ainsi de loin la bande, de Madeleine à Crèvecoeur, de Crèvecoeur à la Victoire, de la Victoire à Gaston-Marie¹⁰⁴.

Seuls sont évoqués les noms des différentes fosses où se rendent les grévistes sans plus d'informations sur leurs faits et gestes. Comme si ces seules indications spatiales soulignaient à elles seules l'importance de l'investissement des grévistes.

C – Le monde des rumeurs

Ce monde de l'information et de la communication est complété par un autre monde - oral cette fois : la rumeur qui devient l'un des moyens privilégiés pour que circulent des histoires vraies ou fausses sur les uns ou les autres. Les personnages deviennent des informateurs, des colporteurs de « on-dit » ou de « X m'a dit que » ou de « X dit que ». Ces rumeurs traversent là aussi la série et restent un des moyens privilégiés de la communication.

Parfois, ce moyen parasite la véritable information, brouille les pistes et, est là, pour que les personnages se brouillent.

De même que les lettres, les dépêches ou les télégrammes, les « on-dit » permettent le maintien de la communication et font l'économie d'une scène dans la mesure où ils restent un moyen narratif rapide pour tenir informer tant les personnages que le lecteur. Ces rumeurs que nous allons mentionner se trouvent toujours à l'intérieur du discours

¹⁰³ V, p. 1168.

¹⁰⁴ III, p. 1433.

des personnages dans la mesure où elles concernent l'autre aspect de la face cachée de cette histoire culturelle - la reproduction d'un texte.

Dans *La Conquête de Plassans*, Rose répète à Mouret ce qu'elle a dit à Mme Faujas. Un tel procédé est une façon pour Zola de raconter leur histoire :

Pour l'inviter à se confier, j'ai fini par lui parler de nous. J'ai dit que vous étiez monsieur François Mouret, un ancien négociant de Marseille, qui, en quinze ans, a su gagner une fortune dans le commerce des vins, des huiles et des amandes. J'ai ajouté que vous aviez préféré venir manger vos rentes à Plassans, une ville tranquille, où demeurent les parents de votre femme. J'ai même trouvé moyen de lui apprendre que madame était votre cousine¹⁰⁵

Rose répète ses propres paroles sans obtenir la moindre confiance de son interlocutrice. Ce qui met Mouret hors de lui.

Dans le discours des personnages, un emboîtement d'énonciation arrive parfois : « La domestique d'un médecin m'a dit que son maître lui avait dit que ça pouvait tuer raide une femme, dans un certain moment¹⁰⁶. »

Cet emboîtement d'énonciation brouille l'origine de l'information. Comme le recours à un « on dit » : « On m'a dit que les insurgés arrêtaient les personnes connues pour leurs opinions conservatrices¹⁰⁷. »

De même quand nous avons affaire à une pluralité de voix - à propos du meurtre de Grandmorin par les Roubaud : « Est-ce vraisemblable ? j'ai questionné des mécaniciens, des conducteurs. Tous m'ont dit qu'une grande habitude seule pouvait donner assez de sang-froid et d'énergie¹⁰⁸. »

L'énonciateur qui se trouve dans le discours rapporté du reproducteur peut appartenir au roman et être redit au style indirect :

¹⁰⁵ I, p. 923.

¹⁰⁶ II, p. 635.

¹⁰⁷ I, p. 109.

¹⁰⁸ IV, p. 1087.

il [l'abbé Mouret] songea à une jeune fille possédée, que Frère Archangias racontait avoir guérie d'un simple signe de croix, un jour qu'elle était tombée raide devant lui.¹⁰⁹

Frère Archangias est présentée comme un exorciste. Ce qui est une façon de se moquer de la religion.

D - Les signes à expérimenter

Au cœur de ces « voix de la ville » qui se trouvent tant dans le discours des personnages qu'au sein de la narration où une voix narrative cède la voix à des personnages, se rencontrent d'autres signes sémaphoriques : les expressions toutes faites, les proverbes, les stéréotypes, les locutions figées qui deviennent la manifestation de la pensée des protagonistes. Manifestes, manifestées parfois à l'aide d'un « comme on dit » ou un « je pense que », ces expressions sont le reflet d'un héritage culturel voire ancestral, qui se perpétue de génération en génération : « garder tout le gâteau, suivant son expression [Félicité], était une vengeance, qu'elle caressait amoureusement¹¹⁰. »

Ou bien, dans *Au Bonheur des dames*, Henriette déclare : « C'est toujours l'agneau qui finit par manger le loup¹¹¹. » Expression prédictive aussi car Denise (l'agneau) finira par épouser Octave Mouret (le loup).

Ou bien : « Quant à la femme, elle a du cachet, **comme nous disons, nous autres artistes** [Campardon]¹¹². » Ou encore :

Et l'on parla de ficher des claques à Augustine [...] Elle avait donc le diable dans le corps¹¹³

¹⁰⁹ I, p. 1305.

¹¹⁰ *La Fortune des Rougon*, I, p. 87-88.

¹¹¹ *Au Bonheur des Dames*, III, p. 469. C'est une allusion à une fable de La Fontaine. Ce fabuliste est cité dans *Nana*. Cf. notre chap. V.

¹¹² *Pot-Bouille*, III, p. 61.

¹¹³ *L'Assommoir*, II, p. 510.

Gervaise et ses ouvrières parlent ainsi d'Augustine car elles cherchent le petit fer appelé « polonais ». On retrouvera ce mot à propos de l'expression « gris comme un Polonais » :

Il [le père Bijard] était sous la porte, **gris comme un Polonais**, à la [Mme Bijard] guetter revenir du lavoir [Clémence]¹¹⁴

Cette répétition n'est pas le fruit du hasard, l'un entraînant l'autre d'une part, d'autre part Zola aime bien jouer et expérimenter les formules toutes faites en les prenant au pied de la lettre. Ainsi de l'expression « soûl comme une bourrique » dans *La Terre* où l'on voit l'âne de Buteau se soûler :

Gédéon [l'âne], au milieu de ces cris, finissait de pomper le liquide avec tranquillité [...] **Soûl comme une bourrique, c'est le cas de le dire**, fit remarquer Jésus-Christ¹¹⁵

ou de celle « saigner comme un cochon » que Sambuc, Ducat et Cabasse emploient pour menacer Goliath surnommé le « Prussien » dans *La Débâcle*. Ce dernier finira saigner comme un cochon par eux.

Donc, puisque tu es un cochon, je vas te saigner comme un cochon [...] et Sambuc procéda tranquillement, proprement. D'un seul coup du grand couteau, il ouvrit la gorge, en travers. Tout de suite, de la carotide tranchée, le sang se mit à couler dans le baquet¹¹⁶

Scène à laquelle on avait déjà assisté dans *La Faute de l'abbé Mouret* où un cochon a été saigné par La Teuse.

Zola s'en joue encore en créant à nouveau des réseaux thématiques mais avec les expressions cette fois : ainsi, Nana danse dans un bastringue *La Boule noire*, Coupeau, devenu alcoolique, « perd la boule » et à Sainte-Anne voit des « boules noires » - fruit de son délirium tremens.

Ou enfin, de ces locutions figées qui traversent l'ensemble de la série que (re-disent) les personnages et qu'ils assènent aux autres comme s'il s'agissait d'une vérité générale ; ou des tautologies (sorte de répétition en boucle ou de répétition autonymique) :

¹¹⁴ *L'Assommoir*, II, p. 555.

¹¹⁵ IV, p. 668.

¹¹⁶ V, pp. 833-834.

L'autre [Buteau] se dandinait.

Quand on peut, on peut. Chacun sait comment son pain cuit¹¹⁷.

Dans *La Joie de vivre* :

Chacun se sauve comme il l'entend, déclara le curé d'un ton sentencieux, en achevant son verre¹¹⁸.

Ou dans *Une Page d'amour* :

Il [Zéphyrin] aimait bien Mademoiselle, cela l'embêtait de lui voir passer l'arme à gauche, comme il le disait dans la cuisine¹¹⁹.

Si ce « comme il le disait » signale que cette expression est le fait de ce personnage, cette expression n'est pas le fruit du hasard : Zéphyrin est soldat. La mention du lieu (« la cuisine ») l'ancore dans la réalité textuelle puisque Rosalie, son amie, est la bonne d'Hélène et le reçoit toujours dans cette pièce.

Ou bien, dans *La Faute de l'abbé Mouret* : « Archangias, la bouche pleine, donna un violent coup de couteau sur la table, criant : " Jeanbernat est un chien. Il doit crever comme un chien¹²⁰". »

Ou enfin, dans *La Curée* :

Sidonie se montra très aigre [...] Cette pimbêche [en parlant de Renée à Saccard] verrait comme cela de quel bois elle se chauffait¹²¹

La prise de parole par Sidonie indique qu'elle reprend à son compte cette expression.

Ce Monde de l'Information et de la Communication inclut aussi l'ensemble des journaux fictifs c'est-à-dire créés par le personnel du roman ou des journaux fictionnels c'est-à-dire existant mais qui sont intégrés dans la fiction et dans lesquels des personnages-journalistes peuvent écrire ou que des personnages lisent. Ces médias vont jouer un rôle très important dans la série dans la mesure où l'influence qu'ils peuvent

¹¹⁷ *La Terre*, IV, p. 542.

¹¹⁸ III, p. 925.

¹¹⁹ II, p. 1067.

¹²⁰ I, p. 1276.

¹²¹ I, p. 537.

avoir sur le monde des lecteurs comme sur celui de la politique représentera une force à combattre.

Cet impact correspond à l'essor de la presse au XIX^e siècle grâce aux nouveaux moyens techniques d'une part, et d'autre part, grâce au nouveau mode d'acheminement (le chemin de fer) qui facilite la diffusion de la presse nationale et parisienne dans les provinces.

La présence, tout au long de la série, de ces cinq mondes culturels, montre que le roman expérimental ne se réduit pas seulement à l'étude d'une famille sous le Second Empire en tenant compte des appétits, de l'hérédité des personnages et de l'influence du milieu dans lequel chacun évolue mais se trouve aussi complétée par l'articulation d'une autre histoire - culturelle - et par l'étude d'un autre aspect de la notion de reproduction - textuelle et non plus seulement sexuelle. Cette face cachée constitue cet autre aspect du roman expérimental mis en place de façon souterraine (illégitime). Zola peut alors se livrer, en toute quiétude, à une vaste réflexion sur l'écriture, sur les jeux d'écriture, sur le style, sur son esthétique aussi. Ce qui n'aurait pas été possible sans le recours à ces greffons interdiscursifs comme intersémiotiques. Ce qui n'aurait pas été possible sans l'élaboration de cette vaste série qui lui a permis, au fil de ses romans, de combiner comme de disséminer l'ensemble de ces textes-sources sans contrevenir à son désir de transparence, à son souhait de ne dévoiler que des tranches de vie et non des tranches de textes, d'observer des êtres et non des textes, d'étudier des êtres dans un milieu social en tenant compte de leur hérédité et non des textes issus d'un mouvement esthétiques et « reproductibles ».

CHAPITRE II : LE MONDE JOURNALISTIQUE

Les journaux présents dans les Rougon-Macquart appartiennent au Monde de l'information et de la communication. Ce monde regroupe les bruits de la ville (les cancons), les signes sémaphoriques (les stéréotypes, les clichés, la tautologie) comme l'ensemble des textes écrits (les affiches, les enseignes, les inscriptions, les écriteaux et, bien sûr, les journaux). Qu'il s'agisse d'énoncés écrits ou oraux, ils permettent la circulation d'une information comme d'établir la communication.

Le cadre historique de ce monde est celui du Second Empire comme la série elle-même¹²². Pour restituer le monde journalistique, Zola a dû tenir compte des contraintes politiques qui pesaient sur la presse à cause des multiples décrets votés qui « bâillonnaient » la presse. Lui-même d'ailleurs en tant que journaliste a subi cette pression voire cette oppression politique.

Ces contraintes externes mais bien réelles s'ajoutent au cahier des charges de l'écriture zolienne et naturaliste. C'est pourquoi, pour bien comprendre, certains articles écrits par les personnages journalistes présents dans la série, il nous a semblé nécessaire de restituer le milieu de la presse sous Napoléon III. Cette autre histoire (l'histoire culturelle) dépend d'un cadre elle aussi comme chacun des romans du cycle qui a

¹²² Même si Zola déclare dans son Premier plan remis à Lacroix : « Je plierai le cadre historique à ma fantaisie, mais tous les faits que je grouperai seront pris dans l'histoire (livres de Tenot Maquan, journaux de l'époque, etc.) » (V, p. 1759)

d'ailleurs pour leitmotiv dans le Premier plan remis à Lacroix « ce roman aura pour cadre¹²³ ... ».

Zola, lui-même journaliste¹²⁴, a écrit régulièrement de nombreuses chroniques, causeries, pamphlets, lettres dans différents journaux dont, par exemple, *Le Figaro*, *Le Messager de l'Europe*, *Le Sémaphore de Marseille* ou *L'Événement illustré* au cours des années 1863-1880, puis de façon très épisodique. Son « J'accuse » publié dans *L'Aurore* en 1893 reste présent dans toutes les mémoires. Toutefois, très peu de journaux dans lesquels Zola a collaboré se retrouvent dans les Rougon-Macquart. Malgré cet « effet de surprise », le monde de la presse reste à lire comme un vaste laboratoire clandestin, illégitime que cet auteur exploite et explore méthodiquement et exhaustivement de la même façon que les cinq mondes « réels » avec ses « classes » (ou catégories) et ses « sous-classes » (ou sous-catégories) et de la même façon que les autres mondes culturels. Là où s'exerce la créativité de l'auteur des *Trois Villes* demeure dans le choix de certains noms de journaux comme dans le jeu avec la chronologie historique. Mais les règles ont été fixées, entre autre, par Napoléon III et le Corps législatif. Ce que Zola retracera.

I – LA PRESSE SOUS LE SECOND EMPIRE

A – De la presse bâillonnée à la libéralisation de la presse

Après le coup d'Etat du 2 décembre 1851 par Napoléon III, un certain nombre de décrets encadre la presse pour mieux la combattre et la contrôler¹²⁵. Un premier décret daté du 31 décembre 1851 stipule que tout délit de la part des journaux doit être jugé par les tribunaux de police correctionnelle. Cinq autres décrets suivent datés du 17

¹²³ Par exemple, nous lisons : « Un roman qui aura pour cadre la vie sotte et élégamment crapuleuse de notre jeunesse dorée », « Un roman qui aura pour cadre les spéculations véreuses et effrénées du Second Empire, et pour héros Aristide Rougon » (V, p. 1772)

¹²⁴ Cf Mitterand H., *Zola journaliste*, op. cité. Et l'excellente introduction de Wrona A., *Zola journaliste*, op. cité.

¹²⁵ Pour cet aspect historique, on pourra se reporter, par exemple, aux ouvrages suivants : Albert P., *Le siècle de la presse*, op. cité, à Charle C., *Le Siècle de la presse*, op. cité, Kalifa D. et alii, *La Civilisation du journal*, op. cité, Thérénty M.E, *La littérature au quotidien*, op.cité.

et du 25 février, du 1^{er} et du 28 mars 1852 et imposent pour toute création d'un journal ou pour tout changement de directeur ou de rédacteur d'un journal l'autorisation du gouvernement ; ces décrets maintiennent le timbre et le cautionnement excepté pour les journaux non politiques ; ils interdisent la publication des comptes-rendus des séances officielles sauf s'il s'agit de procès-verbaux officiels. Relater les procès est également interdit. Les journaux doivent insérer gratuitement tous les communiqués de l'autorité administrative.

Lorsque les journaux contreviennent à ces décrets, un avertissement leur est donné. Une suspension intervient quand un deuxième avertissement est infligé au même organe de presse deux mois de suite. Si la sûreté générale l'impose, un journal peut être interdit purement et simplement.

L'ensemble de ces mesures a comme conséquence la baisse du tirage des journaux d'opposition. Ces journaux sont d'autant plus fragilisés que le régime accorde aux médias proches du pouvoir des subventions et les autorise à publier les annonces légales. Autre conséquence : d'anciens journaux d'opposition se rapprochent du pouvoir.

Le Second Empire a également permis aux hommes d'affaires proches du pouvoir d'accroître leur fortune. Ce faisant, ils ont acheté certains organes de presse pour servir leurs intérêts comme le pouvoir. Dans *L'Argent*, Saccard ne fera pas autrement. La presse devient alors une branche industrielle comme une autre. Ainsi, *Le Constitutionnel* appartient au duc de Morny - demi-frère de Napoléon III. Auparavant, il était la propriété de Jules Mirès ; ou bien, *La Presse* d'Emile de Girardin est rachetée par l'homme d'affaires Moïse Millaud en décembre 1856 puis par Félix Solar en 1859.

Non seulement la presse rapporte de l'argent mais aussi apporte des voix au pouvoir comme aux financiers grâce à l'influence qu'elle peut exercer sur les masses.

Entre 1860 et 1868, la rupture avec les catholiques et les protectionnistes, les échecs extérieurs et le vieillissement de Napoléon III conduisent à une certaine

libéralisation de la presse en autorisant la création de nouveaux journaux d'opposition comme *L'Opinion nationale* de Guérout (1859), *Le Temps* de Nefftzer (1861), ou de tendance libérale comme *Le Monde* (1860) ou *L'Avenir national* de Peyrat.

Entre 1868 et 1870, l'opposition gagne de l'importance ce qui conduit le Second Empire à abandonner l'autorisation préalable (11 mai 1868). Des feuilles républicaines font alors leur apparition : *Le Réveil* de Delescluze, *L'Electeur* de Jules Favre, *Le Peuple* de Jules Vallès ou *Le Rappel*. La feuille la plus violente aux allures de pamphlet reste *La Lanterne* (mai 1868) d'Henri Rochefort.

Cette libéralisation conduit également à une modification concernant la législation de la presse. La loi du 11 mai 1868 supprime l'autorisation préalable mais maintient le cautionnement. Le droit de timbre est de 5 centimes pour Paris et de 3 centimes en province. Les sanctions s'assouplissent, mais il faudra attendre la loi du 29 juillet 1881 pour que la presse soit « affranchie ».

B - Les différents journaux

Malgré une presse muselée, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, celle-ci se développe peu à peu grâce à la révolution industrielle notamment avec l'apparition des presses rotatives et au développement des moyens de transports et de transmission. Le lectorat gagne alors les provinces. Ce qui permet de vendre les journaux moins chers.

Les lois concernant l'instruction (la loi Guizot de 1833 relatif à l'enseignement primaire, celle de Duruy en 1867 puis plus tardivement celle de Jules Ferry en 1881-1882) se feront également sentir en élargissant le lectorat petit à petit.

Les journaux adoptent également une présentation différente : la mise en page devient plus variée. Se développent aussi une presse périodique, des journaux féminins et des journaux pour enfants.

Différents types de quotidiens apparaissent notamment des journaux populaires et des journaux plus exigeant quant à la qualité de leurs informations et de leurs rubriques.

1-Les journaux politiques

Les journaux se regroupent autour de six tendances politiques : la presse bonapartiste avec *Le Moniteur* où écrit Sainte-Beuve, critique connu et reconnu, qui n'hésite pas à faire l'éloge de *Madame Bovary* malgré le procès dont ce roman fait l'objet ; ou *Le Constitutionnel* et *La Patrie* qui publient surtout des faits divers.

La presse catholique qui, si elle est liée au régime, demeure légitimiste et ultramontaine. Mais en 1859, elle passe progressivement dans l'opposition à cause de la politique contre l'Italie menée par Napoléon III et indirectement contre les intérêts de l'Eglise. Son organe principal est *L'Univers* de Louis Veuillot que l'on retrouvera dans *La Fortune des Rougon* dirigeant *La Gazette de Plassans* comme rédacteur sous l'identité à peine déguisée de Vuillet.

La presse légitimiste qui est proche des questions catholiques est financée par les nobles. Ses deux journaux sont *La Gazette de France* et *L'Union*. *Le Figaro* fondé par Hippolyte de Villemessant devient quotidien à partir de 1866. S'il est légitimiste, il accueille des journalistes de toute tendance qui écrivent sous des pseudonymes et adoptent souvent un ton ironique, satirique ou pamphlétaire.

La presse orléaniste possède, quant à elle, deux titres : *La Revue des Deux Mondes* et le *Journal des Débats* auxquels s'ajoutent des journaux locaux tel que *Le Sémaphore de Marseille* lequel compte des journalistes comme E. Renan, E. Littré, Jules Janin et Zola bien sûr. Si ces organes regrettent le « vrai parlementarisme », ils s'éloignent peu à peu de l'église et du régime pour opter vers des positions plus libérales.

Enfin, en dernier lieu, la presse de gauche avec *La Presse*, *Le Siècle* et *Le Temps* créé par A. Nefftzer et ancien rédacteur de *La Presse* qui prêche pour toutes les formes de liberté (liberté de conscience, liberté politique par exemple) et qui se bat aussi pour que l'école devienne obligatoire. *Le Siècle* est anticlérical et soutient les mouvements sociaux. Il est connu du public car on peut le lire dans les débits de boisson à Paris comme en province.

Il existe une presse d'opposition encore plus virulente qui est publiée à l'étranger (à Londres ou en Belgique) mais diffusée en France. Ces articles sont

généralement écrits par des proscrits. *L'Indépendance belge*, par exemple, dérange le régime impérial par sa large diffusion en France. Il est lu dans les lieux publics et de nombreux lecteurs s'y abonnent.

2 - La presse populaire

Dans les années 1860, les effets de la loi Guizot sur l'enseignement primaire commence à se faire sentir : de nouveaux lecteurs issus de la classe populaire apparaissent. Aux côtés des journaux politiques se développent alors toute une presse populaire destinée à divertir ce public jusque-là ignoré.

Comme le souligne C. Charles, dans *Le Siècle de la Presse*, «un média de masse est [donc] à la fois un enjeu de pouvoir (informer c'est influencer), un enjeu économique (un journal est une entreprise et un moyen de lutte dans le champ économique par le biais de la publicité), un enjeu social selon le statut du public qu'il vise, et un enjeu culturel, puisqu'il diffuse ou crée de nouvelles formes culturelles dans un âge d'accélération des modes et de diffusion des savoirs¹²⁶.»

Le premier journal s'adressant à la classe populaire est *le Petit Journal* créé par Moïse Millaud le 1^{er} février 1863. Celui-ci applique les méthodes des grands magasins (bas prix, standardisation, vente sans abonnement, mise en place de nombreux points de vente). Deux ans après sa création, il devient le journal le plus lu de la presse parisienne. Il va d'ailleurs connaître de nombreux imitateurs mais qui ne connaîtront pas le même succès. Citons *Le Petit Moniteur* (1864), *La Petite Presse* (1866), *Le Petit Marseillais* (mars 1868), *Le Petit Lyonnais* (1869).

A la fin du Second Empire, le public de ces « petits journaux » touchent tant la classe populaire que la bourgeoisie ou les classes moyennes.

Le Petit Journal met en avant les faits divers, les chroniques quotidiennes relatives aux spectacles de masses comme la fête foraine ou le cirque et les feuilletons. Pour être dispensé du timbre, ce journal se déclare apolitique. Il a donc surtout une fonction de divertissement.

¹²⁶ p. 12, *op. cité*.

Les lecteurs s'intéressent surtout aux faits divers ce qui permet de les commenter dans les cafés ou dans tout autre endroit public. Cet aspect se retrouve par exemple avec Lantier dans *L'Assommoir* ou avec les vendeuses du *Bonheur des dames*.

L'affaire Troppman en est la preuve. En septembre 1869, un cultivateur découvre à Pantin des cadavres. Troppman, ami de la famille, avoue les crimes. Il est emprisonné et exécuté le 19 janvier 1870. *Le Petit Journal* a réussi, tel un feuilleton, à tenir en haleine son lectorat, en relatant les différents événements et mystères autour de cette affaire.

3 - La presse non politique

En bâillonnant la presse, en encadrant l'opinion, le Second Empire encourage la dépolitisation, la ruée vers l'argent, les plaisirs et la satisfaction des « appétits » comme le montrera Zola - même si un vent de contestation se fait entendre dans les dernières années du régime. Cette censure a comme conséquence la naissance d'une presse non politique, qui va davantage s'intéresser aux mœurs et aux travers de la société parce qu'elle ne peut pas mettre en cause directement le pouvoir en place, comme elle va s'intéresser aux progrès techniques, scientifiques, aux transformations urbaines mais aussi à l'art ou à la littérature. Cette mise en avant des différents aspects de la société moderne évite de parler de la politique intérieure comme extérieure - même si certains rédacteurs n'hésitent pas à glisser des allusions concernant les liens qui existeraient entre la politique culturelle et la politique tout court.

Les différentes mesures répressives concernant la presse aboutissent à la naissance de médias spécialisés s'adressant à un public particulier : ainsi des journaux illustrés, des journaux de vulgarisation scientifique, des journaux mondains, des journaux littéraires ou artistiques. En 1857, Hachette lance *La Semaine des enfants* qui publie les livres de la comtesse de Ségur. En 1864, Jules Hetzel rivalise avec sa création du *Magazine d'éducation et de récréation*, lequel éditera les romans de Jules Verne.

Des feuilles s'adressent aussi au clergé comme au milieu catholique : *La Semaine religieuse* ou *La Croix, journal de la vie chrétienne* ; comme d'autres appartiennent aux hommes d'affaires : *Le Journal des chemins de fer* de Mirès, *Le Journal des*

actionnaires des frères Péreire ou *La Semaine financière* liée aux Rotschild. Il existe aussi des périodiques pour les artistes ou les amateurs d'art tels que *L'Artiste* où écrivent Chamfleury, Baudelaire, Gautier ou Théodore de Banville.

II – D'ENCRE ET DE PLUMES

Si nous pouvons lire les Rougon-Macquart comme un gigantesque laboratoire réfléchissant de façon cachée sur l'écriture, le style et les différentes méthodes de composition, Zola dès le début de sa carrière expérimente le pouvoir de l'écriture journalistique et ce, en recourant et en jouant avec des pseudonymes que l'on peut entrevoir comme des prête-noms (moyen que l'on retrouvera dans *L'Argent*), en rédigeant des annonces publicitaires où il fait ses « premières armes », en défendant Manet, l'école du Plein air ou des écrivains tels que Balzac, Vallès, les Goncourt ou Flaubert. Grâce à cette écriture journalistique, il trouve et affirme peu à peu ses propres combats littéraires et esthétiques.

A - Les personnages prête-noms

Dans le monde journalistique, le nom d'emprunt se révèle être une pratique courante pour échapper à la censure et aux poursuites¹²⁷. Zola n'échappe pas à cette règle lorsqu'il commence à être connu. Ainsi, dans *Le Courrier du monde*, en 1865, il écrit sous le pseudonyme de Pandore « Les confidences d'une curieuse » où il glose sur les fêtes du Tout-Paris impérial. Pandore, personnage féminin des *Travaux et les jours* d'Hésiode, répand sur terre tous les maux (ou mots) en soulevant la jarre par curiosité alors que cela lui avait été interdit. Ce qui explique le titre de ses chroniques. Les dieux (Hermès en particulier) ont aussi donné à cette curieuse l'art de tromper comme de séduire par la parole. Ce que fait Zola avec ses écrits ironiques et satiriques.

¹²⁷ Cf. A. Pagès, *La Bataille littéraire*, op.cité.

Il s'attribue une autre identité lorsqu'il écrit pour *L'Événement* fondé par H. de Villemessant. Il prend alors le pseudonyme de Claude - prénom qu'il emprunte à son livre *La Confession de Claude* et que l'on retrouvera plus tard dans *L'Œuvre* où il relatara l'histoire du peintre nommé également Claude.

Ce jeu d'emprunt permet au lecteur de son temps de comprendre qu'il s'agit de l'écrivain Zola d'une part, et d'autre part, Zola, de façon subliminale pourrait-on dire, se fait sa propre publicité.

En adoptant cette nouvelle identité, il peut tout à la fois défendre Manet et la nouvelle peinture, écrire des comptes-rendus du Salon de 1866 et rédiger des articles de critiques littéraires.

Ses personnages lui servent encore de prête-nom lorsqu'il écrit pour *L'Événement* en mars 1866 la série des « Marbres et plâtres » qu'il signe sous le nom de Simplicite - qui n'est autre que la fée des *Contes à Ninon*.

Autre identité quand paraît en 1872, dans *Le Corsaire*, le roman-feuilleton « Un duel social » signé « Agrippa », personnage des *Mystères de Marseille* publiées en 1867 dans un journal marseillais puis en volume. Une fois de plus, le journaliste-écrivain s'autocite.

Dès le début de sa carrière, Zola exploite et expérimente toutes les possibilités que lui offre ces différents prête-noms : autopublicité et polyphonie. Ses différents écrits journalistiques lui ont permis d'affirmer son identité comme journaliste et comme écrivain, d'affirmer ses choix comme ses combats.

B - Les différents écrits journalistiques

Entré d'abord chez Hachette pour expédier des commandes, très vite Zola s'occupe de la publicité en rédigeant des annonces publicitaires pour le *Bulletin des*

libraires et de l'amateur des livres où sa signature n'apparaît pas puisqu'il doit mettre en valeur les écrits d'autrui. Cette première expérience d'écriture le décide à quitter cette maison d'édition où il a noué de nombreuses relations (avec Taine en particulier qui lui donne des conseils ou avec des directeurs de journaux régionaux). Il donne ses premiers articles dès 1863 au *Petit Journal* - année de la création de cette feuille par Moïse Millaud. Pendant près d'une vingtaine d'années, il mènera de front sa carrière journalistique et celle d'écrivain jusqu'en 1881. Il livrera par la suite des articles de façon plus irrégulière.

Entre 1865 et 1867, il écrit « La Revue littéraire » publiée par *Le Salut public* et qui donnera *Mes Haines*. En mars 1866, dans *L'Événement*, il écrit la série des « Marbres et plâtres » qui se veut une série de portraits des personnalités contemporaines soit flatteuse (les « marbres ») soit critique (les « plâtres »). Il publie également dans ce même journal des chroniques intitulées les « Livres d'aujourd'hui et de demain ».

En 1870, il fonde avec Marius Roux *La Marseillaise* (très vite interrompue) pendant la guerre franco-prussienne et qui se veut un journal de combat. Au cours de ses années, il devient chroniqueur parlementaire pour *La Cloche* et où il publie aussi *La Curée*. En mai 1877, pour *Le Messager de l'Europe*, il écrit un article très critique sur la presse française qui se veut une sorte de bilan voire de panorama des grandes tendances des différents journaux. Entre 1877 et 1880, il est critique littéraire au *Bien public* puis au *Voltaire* où il se fait le défenseur du naturalisme. Dans le même temps, ses romans sont publiés en feuilleton. Certains sont interrompus quand le scandale devient trop criant.

Dans ce journal, Zola est à la fois critique littéraire avec sa revue dramatique et littéraire, feuilletonniste et romancier où, cette fois, c'est lui qui apparaît dans les annonces publicitaires.

En décembre 1881, dans *Le Figaro*, il fait ses « Adieux » à la presse. Il n'y écrira plus que très épisodiquement. Sa dernière grande contribution sera pour *L'Aurore*, en 1898, avec son « J'accuse ».

Comme l'a montré H. Mitterand, deux mouvements se dégagent de l'ensemble des articles écrits par Zola : l'un qui va de la chronique politique à la critique littéraire et dramatique, l'autre de la critique littéraire et artistique à la chronique politique. Quatre formes se dégagent donc : la chronique (causeries, lettres etc.), l'article politique (commentaires ou comptes-rendus de séance), la critique littéraire et dramatique où il rédige des articles critiques concernant les romans ou le théâtre et la critique d'art. Trois moments différents apparaissent aussi : les articles en faveur de Manet dans *L'Événement* en 1866 et dans *L'Événement illustré* en 1865 en faveur de la nouvelle peinture qu'il oppose à la peinture académique et officielle et qu'il racontera dans *L'Œuvre*.

Comme très souvent dans ses articles, Zola adopte un style combatif, pamphlétaire ou ironique. Ce style se remarque encore avec ses chroniques écrites à la fin du Second Empire où il collabore entre 1869 et 1870 à *La Tribune*, au *Rappel* ou dans *La Cloche* de Louis Ulbach. Il écrit dans ce journal des chroniques parlementaires pendant près de deux ans où il rend compte quotidiennement des séances de l'Assemblée.

Ses différents écrits journalistiques lui ont permis d'affirmer son identité d'écrivain, son esthétique, ses choix comme ses combats.

C - Je n'est pas un autre

La doctrine naturaliste s'ancre dans cette pensée de la modernité que Zola trouve en lisant *Germinie Lacerteux* (1865) des Goncourt et c'est en les défendant qu'il écrit « Je suis de mon âge » (*Mes haines*). Déjà, en 1864, dans *Le Journal de Lille*, il déclare « la forme des Hugo, des Lamartine et des Musset est épuisée ¹²⁸ ». Ces trois auteurs

¹²⁸ Texte cité par A. Wrona , p.28.

seront mentionnés dans les Rougon-Macquart justement comme des écrivains à rebours du naturalisme et de la modernité.

Pour l'écrivain, les journaux constituent des supports inégalables pour livrer des combats de toute sorte : la République vs l'Empire, la modernité vs l'académisme par exemple. Ils sont aussi, selon lui, un tremplin indispensable pour qui veut être un romancier. Ainsi écrit-il dans *Le Figaro* du 11 juillet 1881 dans un article consacré à Alexis et Maupassant : « Pour tout romancier débutant, il y a dans le journalisme une gymnastique excellente, un frottement à la vie quotidienne, dont les écrivains puissants ne peuvent que profiter. »

Dans le même temps, les colonnes journalistiques demeurent un espace de réflexion pour Zola sur le pouvoir de l'écriture et de la presse sur les lecteurs. Cet aspect métatextuel se retrouvera à de nombreuses reprises dans sa série. La présence des journaux dans le cycle permet à son auteur de poursuivre cette réflexion ou d'en retracer les différentes étapes avec cette différence : si la fiction venait au secours des articles journalistiques zoliens avec le recours à des pseudonymes issus des textes de l'auteur lui-même, dans la série le mouvement est inverse. Les articles de journaux servent les romans en faisant état de la presse sous le Second Empire.

Ce bref panorama nous a permis de montrer à quel point le pouvoir politique et le monde de la presse mais aussi le monde de l'argent sont liés. Les uns cherchant à acheter les autres mais toujours sous le contrôle de Napoléon III. Mais il nous a aussi donné l'occasion de voir combien Zola s'est impliqué dans ses articles et que, contrairement à certains romanciers, il a vu la presse comme un tremplin pour aiguiser sa plume, pour trouver sa voie esthétique comme sa voix (son style) de romancier et non comme un lieu de « perdition ». Comme d'autres journalistes, certaines de ses chroniques, en recourant à certaines figures stylistiques ou à l'ironie, lui ont permis de critiquer le régime en place et la censure exercée sur la presse.

Sans chercher à retrouver le « Zola journaliste » dans les Rougon-Macquart, cette vue d'ensemble va nous permettre de mieux comprendre le monde de la presse tel qu'il a été appréhendé par l'auteur au fil de la série.

III - LES VRAIS-FAUX JOURNAUX DANS LES ROUGON-MACQUART

La face cachée des Rougon-Macquart réside, selon nous, dans l'articulation de deux histoires : l'histoire naturelle et sociale d'une famille (affichée, déclarée, légitime), et l'autre, l'histoire culturelle telle qu'elle se présente sous le Second Empire (cachée, non déclarée, illégitime). Cette histoire est appréhendée comme un vaste espace qui se découpe en cinq mondes de la même manière que l'histoire des Rougon-Macquart. Les journaux présents dans la série appartiennent à l'un d'eux : le monde de l'information et de la communication. Ce monde regroupe les bruits de la ville (les cancans), les signes sémaphoriques (les stéréotypes, les clichés, la tautologie) comme l'ensemble des textes écrits (les affiches, les enseignes, les inscriptions, les écriteaux, les lettres etc.) dont font partie les journaux. Qu'il s'agisse d'énoncés écrits ou oraux, ils permettent la circulation d'une information comme d'établir la communication.

Si, au premier abord, le monde journalistique tel que Zola l'aborde apparaît comme un monde « flouté » et « filouté », il n'en demeure pas moins que, grâce à ses jeux d'écriture, à sa méthode de composition et à ses différents procédés, il en dresse un panorama assez complet. Pour ce faire, il entremêle journaux « fictionnels » et journaux « fictifs », différents types de supports ainsi que des médias d'origine géographique différente, de tendances politiques opposées sans forcément les nommer comme il souligne l'imprégnation catholique de certains organes de presse. Il donne ainsi au lecteur un effet de complétude et de saturation de ce monde.

L'élaboration de cette partie de l'histoire culturelle s'effectue non pas seulement dans la mention du nom de certains journaux ou dans la simple mention de leur support (« journal », « revue ») mais aussi dans le choix de certaines rubriques-phares qui soulignent la ligne éditoriale d'un journal. Ces rubriques sont la chronique, les faits divers et le feuilleton principalement. La ligne éditoriale sera soulignée politiquement lorsqu'un journal se chargera d'éditer un texte « officiel ».

A- Les journaux fictionnels et les journaux fictifs

La presse est absente de quatre romans : *La Faute de l'abbé Mouret*, *Une page d'amour*, *Le Rêve* et *La Terre* à la différence des rumeurs qui traversent à plus ou moins grande échelle toute la série. Tout se passe alors comme si cet organe vivant reflet du monde et ouvert vers l'extérieur se trouvait exclu dès lors que l'univers décrit demeure un univers clos sur lui-même laissant la place à l'imaginaire, à la fiction, à un monde de signes autres.

Ainsi, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le Paradou est un monde clos où vit Serge au côté d'Albine le temps de sa re-naissance. Le seul autre monde à part qu'il côtoie reste celui de la Bible - autre temps, autre histoire a-temporelle. Il en est de même dans *Une page d'amour* avec Hélène qui vit avec sa fille à Passy - double silencieux de Paris. Sa seule lecture est *Ivanhœ* de W. Scott, histoire mensongère de chevaliers qui se déroulent dans un autre siècle et un autre univers. *Le Rêve* se rapproche davantage de *La Faute de l'abbé Mouret* puisque le monde décrit que côtoie Angélique reste un « monde à part » : celui de *La Légende dorée* avec l'histoire des saintes. Avec *La Terre*, les personnages sont préoccupés par leur monde - la terre - et leur « culture » appartient au monde de l'oral avec les veillées où chacun raconte les légendes orales transmises de génération en génération et qui sont le reflet d'un autre temps et où la presse n'a pas encore pénétré l'arrière-pays.

Excepté ces romans, cette partie de l'histoire culturelle (le monde de la presse) se rencontre, à plus ou moins grande échelle, dans les autres romans de la série. Pour élaborer cette branche de la culture, Zola va entrelacer des journaux « réels » mais fictionnalisés car ils appartiennent au récit et des journaux fictifs c'est-à-dire inventés par l'auteur lui-même.

1- Les journaux fictifs

Aux côtés des journaux fictionnalisés, Zola mêle des journaux fictifs. Ces journaux sont *La Gazette de Plassans*, *Le Vœu national*, *L'Espérance*, *Le Tambour* et *La Côte financière*. Ces titres fictionnels ou fictifs se font échos, créent un effet de réel ou correspondent à un dessein particulier. Zola incorpore encore d'autres titres de journaux connus du lectorat mais dont le lieu, la date et le nom du directeur de ces médias ne correspondent pas avec la « réalité ». Ainsi du *Combat* et du *Vengeur* que lit Étienne dans *Germinal* dont l'action se déroule de mars 1866 à avril 1867. *Le Combat* nous est donné comme une « feuille socialiste de Belgique ». Or, il semblerait que *Le Combat* est l'ancêtre du *Vengeur*. Le second auquel a participé J. Vallès a été imprimé sous la commune de Paris du 3 février 1871 au 11 mars 1871, puis du 11 mars 1871 au 24 mai 1871. *Le Combat* a été imprimé du 16 septembre 1870 au 23 janvier 1871. Ce journal a été supprimé par le Gouvernement de la défense nationale.

Si Zola se joue des dates et des lieux de publication, ces deux feuilles que lit Étienne résument l'esprit dans lequel se trouve ce mineur. D'une part, il mène un combat contre les directeurs des corons, l'exploitation des mineurs, et d'autre part, un combat à l'intérieur du coron : il veut que tous les mineurs adhèrent à ses idées socialistes et « révolutionnaires » plus qu'anarchistes - contrairement à Souvarine. Par là même, son rêve est de venger les mineurs de cette exploitation ancestrale.

Et il [Etienne] lisait aussi régulièrement un journal que ce dernier recevait, *Le Combat*, feuille anarchiste publiée à Genève¹²⁹.

Il s'était abonné au *Vengeur*, une feuille socialiste de Belgique¹³⁰

Comme *Germinal* a été publié en 1885, on peut donc se demander s'il s'agit d'une volonté délibérée de la part du romancier de jouer avec ces anachronismes parce que ces deux noms coïncident avec le programme socialiste d'Etienne où s'il s'agit d'une simple résurgence mémorielle.

Pour les mêmes raisons, il demeure aussi difficile d'attribuer un statut au journal *L'Indépendant* - fictionnel ou fictif ? On apprend qu'il a été créé par un libraire sous l'influence de Saccard (*La Fortune des Rougon*). Mais ce journal a été fondé en 1815, puis a fusionné en 1820 avec *Le Courrier français*. Quoi qu'il en soit, *L'Indépendant* se veut être un quotidien d'opposition rivalisant avec *La Gazette de Plassans*. Ce titre programmatique permet par la suite à l'auteur d'en souligner l'ironie puisqu'à l'annonce du coup d'État, *L'Indépendant* se révèle être comme son rédacteur Saccard opportuniste ainsi que le souligne la note publiée dans le journal qui excuse son rédacteur de ne pouvoir écrire, et par la suite, Saccard s'excusera de sa prise de position contre l'Empire :

Le lendemain, *l'Indépendant*, presque entièrement composé de faits divers, parut avec ces quelques lignes en tête de la première colonne :

« *Un regrettable accident survenu à notre éminent collaborateur, M. Aristide Rougon, va nous priver de ses articles pendant quelques temps. Le silence lui sera cruel dans les grandes circonstances présentes. Mais aucun de nos lecteurs ne doutera des vœux que ses sentiments patriotiques font pour le bonheur de la France.* »

¹²⁹ III, p. 1257. Dans une note, H. Mitterrand mentionne que dans les fiches-*Personnages*, Zola avait fait allusion aux lectures d'Etienne : *Comme éducation, très élémentaire, sait lire et écrire, pas davantage... Ne lit que quelques journaux, le Siècle, le Rappel, un journal de Lille, journaux que je déguiserai sous des titres inventés* » (ms 10308, f^{os} 10-11). Dans le manuscrit du chapitre III de la IV^e partie [...] Étienne était abonné au *Prolétaire*. *Le Combat* et le *Vengeur* ont remplacé *l'Égalité* et le *Prolétaire*. Un peu plus loin, H. Mitterrand se demande si c'est le fruit du hasard la mention de ces deux journaux fondés sous la Commune par Félix Pyat collaborateur du *Rappel* comme Zola lui-même. (note 1, III, p.1906. Les caractères en gras sont de nous.)

¹³⁰ III, p. 1328.

Cette note amphigourique avait été mûrement étudiée. La dernière phrase pouvait s'expliquer en faveur de tous les partis¹³¹.

Aristide venait d'arriver avec un numéro de *l'Indépendant*, dans lequel il s'était nettement déclaré en faveur du coup d'Etat, qu'il accueillait « comme l'aurore de la liberté dans l'ordre et de l'ordre dans la liberté ¹³² ».

Cet aspect programmatique du nom d'un média se retrouve avec *Le Vœu national* dont le nom, très ambigu, laisse à entendre que sa ligne de conduite respecte soit ce à quoi tout le monde aspire soit les valeurs de l'État.

Dans le roman, on apprend que ce média a été « acheté » donc qu'il doit être à la solde du Second Empire, cependant il déroge à son rôle en se permettant de publier des articles critiques comme un feuilleton « odieux ». Ce qu'Eugène Rougon ne tolère pas. Il déchaîne d'ailleurs sa colère contre le directeur du *Vœu national* en le convoquant.

Et le pis, monsieur, c'est que personne n'ignore les liens qui vous attachent à l'administration. **Comment les autres feuilles peuvent-elles nous respecter, si les journaux que nous payons ne nous respectent pas**¹³³ ?

Il en est de même avec le journal *L'Espérance* - fictif et programmatique - rachetée et relancée par Jantrou. Cet organe de presse est à la solde de la Banque Universelle tout en répondant pourtant aux attentes de ses lecteurs. Faites de fausses informations concernant la (fausse) valeur boursière de cette banque, son rédacteur fait espérer aux petites gens qu'ils deviendront riches un jour : il les fait rêver. Le réveil sera rude pour certains qui seront ruinés lors de la banqueroute de la Banque Universelle. Cette faillite conduira certains à la « désespérance ».

Ou encore, *La Côte financière* dont les valeurs boursières annoncées reposent sur du « fictif », de l'invention, du mensonge, de la manipulation : faire croire que certaines valeurs de la banque dont celles de la banque de Saccard sont mieux cotées que d'autres.

¹³¹ I, p. 106. Cette note a été écrite par Aristide lui-même et apportée par sa femme Angèle au journal qui informe le libraire de la « blessure » de son mari.

¹³² I, p. 292

¹³³ II, p. 244. Les caractères en gras sont de nous.

Cet aspect (faussetment) programmatique se retrouve encore avec *Le Tambour* (journal fictif) dans *L'Œuvre* :

Et, à Paris, où il avait rencontré la bande, il s'était fait critique d'art, il donnait, pour vivre, des articles à vingt francs, **dans un petit journal tapageur, le Tambour** [...] Au fond, très pratique, il se moquait de tout ce qui n'était pas sa jouissance, il répétait simplement les théories entendues dans le groupe¹³⁴.

Toutefois, très vite, Jory comprendra qu'il risque de compromettre sa carrière s'il défend davantage la peinture de Claude. Pour lui, soutenir cette nouvelle esthétique n'est qu'un tremplin pour se faire connaître. Avec ce personnage, nous retrouvons le thème de la rencontre due au hasard qui fait d'un personnage un journaliste. Ce qui était le cas, par exemple, avec Balzac ou Maupassant.

2-Les micmacs zoliens

Si certains journaux fictionnels comme fictifs aux noms (trompeusement) motivés servent le récit et les ambitions des personnages, d'autres ont pour tâche de créer un « effet de réel » et ce, de façon différente. L'élaboration de cet espace médiatique comme de l'espace culturel se construit en jouant sur deux niveaux : le fictionnel (le « réel ») et le fictif en les entremêlant. Chacun sert d'écran à l'autre. Le roman expérimental se retrouverait là encore dans ce jeu d'écriture.

Tout d'abord, un personnage peut écrire dans un journal fictionnalisé. Ainsi, Fauchery rédige des articles ou des chroniques pour *Le Figaro* ou bien Sigismund Busch dans *L'Argent* est le rédacteur aimé de *La Nouvelle Gazette rhénane* dirigée par Marx qu'il a rencontré en 1849 - certainement avant l'interruption de sa publication...(le 19 mai 1849).

Zola peut inventer un titre de journal homologue à un nom existant déjà. *La Gazette de Plassans* fait écho à *La Gazette de France* (un déterminant, un type de média, un nom de ville) mentionnée dans *Pot-Bouille*. Cette réplique a pour tâche de rendre réel le journal fictif. Avec cette différence cependant, d'une ville (Plassans) la gazette s'étend à la nation (la France). Les nouvelles et articles en tout genre comme les lecteurs touchent le pays et non plus une ville du sud. Mais une ville qui possède son journal est une ville

¹³⁴ IV, p. 69. Les caractères en gras sont de nous.

qui atteste de son existence. Par ce jeu de renvois, de miroirs et de reflets, le roman se fait réalité et décrit le monde « réel ». *La Gazette de Plassans* nommée encore *La Gazette* est un organe de presse propre à cette ville et dont la ligne est celle du pouvoir en place - le Second Empire. Ce journal apparaît d'abord dans *La Fortune des Rougon* où l'action se déroule justement à Plassans. Ce qui renforce sa « réalité », laquelle devient incontestable lorsque ce journal apparaît sous le nom de *La Gazette* car il renvoie alors au contexte (ou au co-texte) du roman - donc à du déjà dit, à du déjà existant.

Sans cependant atteindre la capitale, *La Gazette* devient un quotidien capital puisque Félicité Rougon tient informer son fils Eugène sur les tendances politiques de la ville. Journal de pouvoir et d'information, Eugène de Paris dirige et conseille sa mère sur la conduite politique à tenir avant et après le coup d'Etat.

La Gazette de Plassans se retrouve dans *La Conquête de Plassans* où, une fois de plus, grâce à ses manigances, Félicité assied son pouvoir. La réapparition de ce journal a plusieurs fonctions : tout d'abord, elle permet de relier ces deux romans d'un point de vue politique, sérielle et thématique (l'assise des Rougon au sein de Plassans). Ensuite, la ville de Plassans se donne à lire comme le double, le laboratoire où s'expérimente par personnages interposés - Félicité/Eugène puis Félicité/Faujas - les acteurs de la politique parisienne. Les tendances politiques de la ville peuvent être perçues comme un indice et un indicateur d'une tendance nationale. Cette tendance serait l'équivalent des sondages faits de nos jours. Ainsi, par l'entremise de ces personnages, Zola explore de façon moderne le monde de l'information et de la communication. Notons que Plassans et Paris ne sont pas si éloignés : ces deux noms de ville possèdent deux syllabes chacune (Pa-ris/Pla-ssans), commencent par un /P/ et se terminent par un /S/ et ont en commun une voyelle /A/ et deux consonnes /P/ et /S/. Plassans est donc bien à lire comme un laboratoire politique expérimental grâce à son journal.

Ce jeu d'écritures se double d'un jeu de renvoi entre les œuvres de la série pour le lecteur qui connaît bien l'ensemble de la série. Le jeu référentiel ou contextuel se transforme en jeu co-textuelle.

Cette histoire culturelle médiatique se construit non pas seulement en recourant à des journaux fictifs ou en faisant écrire des personnages de journalistes dans un journal « existant » comme en créant des noms de journaux sur le modèle des noms de journaux que le lecteur zolien reconnaît mais en intégrant au sein du récit de « vrais » journaux.

3 - Les journaux fictionnels

Les journaux fictionnels c'est-à-dire présents dans la réalité mais fictionnalisés car ils appartiennent aux récits sont souvent connus des lecteurs. Il s'agit du *Moniteur*, du *Siècle*, du *Figaro*, du *Temps*, de *La Gazette de France*, de la *Revue des deux mondes*, de *L'Époque* et de *La Nouvelle Gazette rhénane*.

Si *La Gazette de Plassans* se retrouve dans deux romans concernant la conquête du pouvoir, d'autres journaux fictionnels se retrouvent dans plusieurs romans de la série. Là encore, non seulement Zola tisse des liens implicites entre chaque œuvre mais la réapparition de certains médias montre également à quel point le pouvoir politique tente d'assujettir la presse. Ainsi du *Moniteur*, journal officiel du Second Empire, que l'on trouve dans *La Conquête de Plassans* :

La belle Octavie dut lui jurer [à Mme Paloque] que rien n'était plus vrai. La nomination [concernant la décoration de son mari] était sûre ; seulement, elle ne paraîtrait au *Moniteur* qu'après les élections, parce que le gouvernement ne voulait pas avoir l'air d'acheter les voix de la magistrature¹³⁵.

Ou dans *Son Excellence Eugène Rougon* : « Ce brave Merle n'a pas lu *Le Moniteur*, ce matin¹³⁶ » qui sont des romans politiques ou d'accession au pouvoir politique. Ce journal est également cité dans *La Curée*¹³⁷ et *L'Argent* qui sont des romans où le pouvoir de l'argent règne en maître, où l'argent mène à tous les pouvoirs même s'il est de courte durée. Il est tout aussi fictif que l'argent ou les valeurs ou actions boursières de la Banque Universelle. D'autant plus avec ce roman où Huret ment à Saccard sur la nouvelle venant soi-disant de son frère Eugène. En réalité, il s'agit d'un délit d'initié :

¹³⁵ I, p. 1145.

¹³⁶ Rougon à Delestang à propos de sa démission parue dans ce journal. II, p. 34.

¹³⁷ I, p. 417 : « *Le Moniteur* alla jusqu'à publier une note interdisant toute discussion sur une maison si honorable »

Non, la dépêche est confidentielle, la note ne paraîtra pas même demain matin au *Moniteur*. Paris ne saura sans doute rien avant vingt-quatre heures [...] c'est Rougon qui vous a chargé de m'apporter cette nouvelle ?[...] il mentait : la dépêche, simplement traînait sur le bureau du ministre¹³⁸

Tout se passe comme si ces romans étaient sous l'égide du pouvoir en place avec la présence du *Moniteur* - organe du Second Empire. Au côté de ce journal, et au sein d'un même récit ou d'œuvres différentes sont mentionnés des médias opposés au régime. *Le Siècle* se retrouve tant dans *Son Excellence Eugène Rougon* que dans *L'Argent*¹³⁹ où l'opposition tente de faire entendre sa voix. Il est à noter que, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Rougon et le Conseil d'Etat veulent censurer ou supprimer *Le Siècle* :

On parla surtout du journal *Le Siècle*, dont un article venait de produire un scandale à la cour. Il ne se passait pas de semaine sans que l'empereur fût supplié, dans son entourage, **de supprimer ce journal, le seul organe républicain qui restât debout**¹⁴⁰.

ainsi qu'un feuilleton jugé immoral paru dans *Le Vœu national* - journal appartenant pourtant au Second Empire. Le rêve de Rougon est d'ailleurs de « museler » la presse.

Au sein de ce monde de l'information que Zola construit, il montre à travers ses romans que la presse est elle-même un pouvoir indépendant ou non mais qu'elle demeure une force à elle seule. Ce que déclare Jantrou dans *L'Argent* : « Ne vous inquiétez donc pas de la couleur de *L'Espérance*. **Ayez un journal, c'est une force**¹⁴¹ »

Des journaux tels que *Le Temps*, *La Gazette de France* ou *La Revue des Deux mondes* ou même *Le Moniteur* apparaissent dans *Pot-Bouille* : « le père ouvrit le journal *le Temps*¹⁴² ». Ce journal de tendance libérale est le moment de liberté que s'octroie le père (M. Josserand) devant une épouse désirant tout régir chez elle, et en particulier, le mariage de ses filles. Ou bien : « Les yeux d'Octave s'étaient arrêtés sur un numéro de

¹³⁸ *L'Argent*, V, p. 193. Huret apprend à Saccard que « l'empereur d'Autriche cède la Vénétie à l'empereur des français, en acceptant sa médiation » (p. 192).

¹³⁹ « Vous [Huret] parlez comme les journaux de l'opposition, vous ne voulez pourtant pas que *L'Espérance* emboîte le pas derrière *Le Siècle* et les autres » (V, p. 181).

¹⁴⁰ II, p. 283. Les caractères en gras sont de nous.

¹⁴¹ V, p. 120. Les caractères en gras sont de nous.

¹⁴² III, p. 25.

la Gazette de France, qui traînait parmi des plans¹⁴³. Cette mention indique la tendance politique - légitimiste - de celui qui le lit (Campardon). L'emploi du verbe « traîner » est destiné à disqualifier tant le journal lui-même que celui qui le lit. Auparavant, il nous est stipulé que Campardon est devenu architecte diocésain voire architecte du gouvernement mais que dans sa jeunesse il avait eu des mœurs dissolues. Ce que confirme sa liaison avec Gasparine - la cousine de sa femme. Ou encore, toujours au début de ce même roman : « Debout dans la loge du concierge, un homme digne à longue face rasée de diplomate, parcourait gravement *le Moniteur*¹⁴⁴ ». Ce milieu bourgeois, malgré ce qu'il souhaite afficher par le choix des journaux, est loin d'avoir une moralité irréprochable. Ce que le lecteur constatera plus tard. Ce milieu est à l'image du régime lui-même : moraliser et éduquer le peuple sans mener soi-même une vie « exemplaire ». *La Revue des Deux Mondes* est également mentionnée lorsque, notamment, Clotilde Duveyrier la donne à lire à l'abbé Mauduit : « et, pour le faire patienter, elle lui donna *la Revue des Deux Mondes*, où il y avait des vers vraiment délicats¹⁴⁵. » Si cette revue est opposée au Second Empire, elle s'intéresse surtout à la littérature c'est pourquoi Clotilde la donne à lire à l'abbé qui ne risque pas de s'offusquer de son contenu.

Contrairement à cet immeuble qui se voile la face, la face cachée des Rougon-Macquart est de dévoiler cette autre histoire culturelle et médiatique qui est en train de se jouer comme de s'élaborer.

Ce monde que l'auteur connaît bien est construit tel un arbre avec ses ramifications (les mêmes journaux apparaissent d'un roman à l'autre) d'une part, et d'autre part, deux familles ou deux groupes de journaux - les journaux officiels (légitime) et les journaux officieux (illégitimes) - représentent le Second Empire et l'opposition. Une telle distribution rappellerait alors l'arbre généalogique des Rougon (la branche légitime) et les Macquart (la branche illégitime).

¹⁴³ III, p. 10.

¹⁴⁴ III, p. 4. Le personnage qui lit est Campardon, l'architecte.

¹⁴⁵ III, p. 355.

B – La description des journaux

Très souvent, ces médias fictionnels ou fictifs, programmatiques, nommés ou non, sont accompagnés d'un vocabulaire journalistique précisant leur tendance politique ou religieuse, leur situation géographique, leur fréquence, le genre de rubriques ou le type de journaux auxquels le lecteur a affaire. Ce procédé serait l'équivalent de la mention des œuvres quelles qu'elles soient où nous retrouvons le nom de l'auteur, le titre, le type de l'extrait et son genre.

L'élaboration de cette histoire culturelle médiatique ou non se construit en exploitant et en expérimentant toutes les possibilités propres à chaque monde.

En ce qui concerne la tendance politique des journaux, l'auteur recourt alors au périphrase suivant :

C'était le fameux assassin introuvable, légendaire, dont tous les **journaux de l'opposition ricanaient**¹⁴⁶.

Ou dans *Le Docteur Pascal* :

Tiens ! ton père qui est nommé directeur de *L'Epoque*, **le journal républicain à grands succès**, où l'on publie les papiers des Tuileries¹⁴⁷

Ou bien, dans *La Fortune des Rougon* :

Les lambeaux d'idées communistes qu'il [Antoine Macquart] avait pris le matin dans les journaux devenaient grotesques et monstrueux en passant par sa bouche. Il parlait d'une époque prochaine où personne ne serait plus obligé de travailler¹⁴⁸.

Cet exemple se révèle très intéressant tout d'abord parce que Zola souligne qu'il existe des journaux d'opposition malgré les interdits qui pèsent sur la presse, et ensuite parce que l'auteur montre les effets pervers qu'une « mauvaise lecture » entraîne sur certains personnages qui comprennent le sens de certains articles en fonction de leurs idéaux - si l'on peut dire - personnels.

¹⁴⁶ *La Bête humaine*, IV, p. 1079. Les caractères en gras sont de nous.

¹⁴⁷ V, p. 919. Les caractères en gras sont de nous.

¹⁴⁸ I, p. 143.

Un système évaluateur tel que « les journaux mal pensant » ou « les journaux aimables » met en relief la ligne d'une certaine presse :

on causait. La bande était très réactionnaire, très mondaine. M. Jules **lisait les journaux aimables**¹⁴⁹

En une délicate circonstance, comme un **journal mal pensant** se permettait de critiquer une opération de cette compagnie [le Crédit viticole], le *Moniteur* alla jusqu'à publier une note interdisant toute discussion sur une maison si honorable, et que l'Etat daignait patronner¹⁵⁰.

Ces journaux sont-ils le reflet des lignes directrices du régime politique ? Sont-ils « faussement » aimables en respectant les personnages publics et politiques ? Derrière ce système, se cache une ironie certaine de la part de l'auteur Zola - de tendance plutôt libérale. Ce qui brouille la lecture : Que doit-on penser ? Que doit-on en penser ?

Les catholiques possèdent aussi leur propre organe de presse qui est en désaccord avec la campagne d'Italie menée par Napoléon III. Leur lutte ayant peu de poids est menacé de disparaître d'où l'intérêt de Jantrou pour ce journal :

Et il nomma enfin le journal : *L'Espérance*, une feuille fondée, depuis deux ans, par un petit groupe de personnalités catholiques, les violents du parti, qui faisaient à l'empire une guerre féroce. Le succès était, d'ailleurs, absolument nul, et le bruit de la disparition du journal courait chaque semaine [...] il achetait *L'Espérance*, en éteignait les polémiques acerbes, la mettait aux pieds de son frère qui était bien forcé de lui en voir de la reconnaissance, mais lui conservait son odeur catholique, la gardait comme une menace, une machine toujours prête à reprendre sa terrible campagne, au nom des intérêts de la religion¹⁵¹.

Ce que comprend aussi le marquis de Carnavant dans *La Fortune des Rougon* :

Par un coup de génie, il avait joint à son commerce [la vente de chapelets et d'images saintes] la publication d'un petit journal bi-

¹⁴⁹ *Le Ventre de Paris*, I, p. 850. Les caractères en gras sont de nous.

¹⁵⁰ *La Curée*, I, p. 417.

¹⁵¹ *L'Argent*, V, p. 119-120.

hebdomadaire, *la Gazette de Plassans*, dans lequel il [Vuillet] s'occupait exclusivement des intérêts du clergé. Ce journal lui mangeait chaque année un millier de francs [...] le marquis, en se mettant en campagne, avait-il été frappé du parti qu'il pourrait tirer de cette figure plate de sacristain, de cette plume grossière et intéressée¹⁵².

Ainsi vu par les personnages en quête de mainmise, le journal devient un véritable vivier non pour des personnes de talent mais pour des opportunistes recherchant le pouvoir à tout prix ou à n'importe quel prix.

Si ces journaux catholiques n'arrivent pas à s'imposer politiquement, par contre, le catholicisme imprègne les esprits lesquels n'hésitent pas à censurer les articles portant atteintes à leur foi. Ce que constate Pascal quand il remarque que sa nièce Clotilde « avait coupé tout un passage dans un article [écrit par lui], dont l'idée blessait sa foi catholique¹⁵³ ».

La ligne du journal peut ne pas être mentionnée. Ainsi du *Figaro* où Fauchery écrit régulièrement des chroniques, ou encore Jordan dans *L'Argent* qui veut être écrivain et qui donne de temps à autre des articles à ce journal - comme Zola lui-même.

Afin de vraisemblabiliser ces journaux, sont cités le nom du fondateur ou simplement son rôle thématique ainsi que le rythme de parution du journal : *La Gazette de Plassans* a été créée par Vuillet et est bi-hebdomadaire, ou toujours dans *La Fortune des Rougon*, Saccard en réponse à *La Gazette de Plassans*, fonde avec l'aide d'un libraire un journal - *L'Indépendant* :

Mordu bientôt par le désir de jouer un rôle, il [Aristide/Saccard] détermina un libraire, un rival de Vuillet, à fonder un journal démocratique, dont il devint un des rédacteurs les plus âpres¹⁵⁴.

Comme souvent au XIX^e siècle, les fondateurs des journaux sont des libraires. Dans *L'Argent*, l'accent est mis, lors du rachat par Saccard de *L'Espérance*, sur

¹⁵² I, p. 79.

¹⁵³ *Le Docteur Pascal*, V, p. 995.

¹⁵⁴ I, pp. 82-83.

l'appartenance religieuse de ce média fondé par « un petit groupe de personnalités catholiques¹⁵⁵ » ou bien sur la probité d'un autre à racheter aussi :

Mais la grosse affaire qu'il [Jantrou] méditait, c'était d'acheter une d'elles, *La Côte financière*, qui avait déjà douze ans de probité absolue ; seulement, ça menacerait d'être très cher, une probité pareille¹⁵⁶

L'indication du nombre d'année met en avant l'intégrité de *La Côte financière* que l'adjectif « absolue » renforce. Elle appartiendra pourtant bientôt aux deux compères. Comme si tout pouvait s'acheter y compris la conscience.

D'autres noms de journaux choisis par Zola les situent géographiquement. Toujours dans *L'Argent* :

Le long de la cloison de gauche [...] En 1849, à Cologne, il [Sigismond Busch] avait connu Karl Marx, était devenu le rédacteur le plus aimé de sa *Nouvelle Gazette rhénane*¹⁵⁷

En dehors de la mention de l'origine géographique de la gazette (rhénane), la ligne de la gazette est implicitement surdéterminée : les livres et les journaux de Sigismond Busch se trouvent dans sa chambre « le long de la cloison de gauche »), le nom de son créateur (Marx) est alors connu pour son ouvrage « de gauche » *Le Capital* et ses idées « socialistes » tout comme son rédacteur. Remarquons que le nom de famille de ce personnage à consonance germanique signifie « livre » mais l'orthographe exacte est « Buch »

Sans que soit stipulé le nom du journal, seul peut être indiqué le pays ou la ville d'origine. Comme dans *Son Excellence Eugène Rougon* :

j'ai un document à vous signaler, pour votre grand travail, une étude sur la constitution anglaise, très curieuse, ma foi, qui a paru dans une revue de Vienne¹⁵⁸

Remarquons le cheminement du document en question : il est publié par une revue autrichienne (Vienne) sur la politique étrangère (la constitution anglaise) et que l'on

¹⁵⁵ V, p. 119, déjà cité.

¹⁵⁶ V, p. 174.

¹⁵⁷ V, p. 40-41.

¹⁵⁸ II, p. 142.

peut lire à Paris. Zola souligne, en observateur et en connaisseur du fonctionnement de la diffusion des médias, que la presse étrangère est « lisible » et « trouvable » dans la capitale.

De surcroît, nous retrouvons le parcours de l'écrivain lui-même dans la collecte de ses documents où, de même, des amis lui communiquent des renseignements. Le faire du laboratoire expérimental avant-textuel coïncide avec le faire du laboratoire expérimental textuel.

La mention géographique des journaux se retrouve encore dans *La Débâcle* lorsque Henriette lit à Jean des « journaux belges » amenés par le docteur Dalichamp relatant les mouvements des armées françaises et prussiennes - et ce, même si ces journaux datent parfois :

Souvent, il [le docteur Dalichamp] avait les poches bourrées de **journaux belges**, qu'il laissait [...] Et ce fut de la sorte qu'Henriette, dans de vieux journaux, lut à Jean les événements de Metz¹⁵⁹

Zola montre que la presse n'est plus nationale mais aussi européenne et qu'une rubrique concernant la politique étrangère existe, que les informations quelles qu'elles soient sont importées et exportées, et qu'elles trouvent un public malgré ici la proximité de la frontière belge. Par ailleurs, on peut se demander si Zola ne veut pas rappeler qu'à cause de la censure exercée par le régime politique un grand nombre d'articles concernant la politique française était imprimé en Belgique.

Cette histoire culturelle du monde journalistique peut donc être appréhendée comme un vaste espace fictif et fictionnel possédant son propre découpage (politique, religieux, géographique). Cet aspect de l'histoire culturelle serait l'équivalent de l'histoire sociale des Rougon-Macquart dont la société possède également ses propres classes et catégories. Ce monde de l'information et de la communication constitué des journaux doit également tenir compte des types de texte propre aux journaux.

¹⁵⁹ V, p. 797. Les caractères en gras sont de nous.

Nommer, classer, catégoriser, étiqueter, observer tels sont les tâches propres à tout expérimentateur et que nous retrouvons avec cette histoire culturelle expérimentale. Le roman expérimental se rencontre aussi et surtout dans l'exploitation, la contamination, la dissémination de l'ensemble de ces cinq champs intellectuels que Zola a élaboré de façon souterraine et en sous-marin sondant ainsi toutes les écritures, tous les jeux avec les écritures tout en tentant d'échapper aux écueils qui feraient de sa série une histoire d'écriture, des écritures et de l'écriture.

CHAPITRE III : LES RUBRIQUES-PHARES

Lorsque Zola insère, dans le corps de la série, la mention d'une rubrique ou d'un genre, il en dévoile rarement sa place au sein du journal et ce, peut-être, parce que les journaux ne possédaient pas encore une organisation précise. En effet, sous le Second Empire et même sous la III^e République, le découpage des journaux en rubriques particulières, la position de certains articles-phares, les en-têtes, les feuilletons ou rez-de-chaussée ne connaissaient pas encore un agencement strict même si la nécessité s'en faisait sentir.

C'est sans doute pour cette raison que le vocabulaire employé par Zola reste, la plupart du temps, assez général. Très souvent, la mention de l'architexte « journal » s'accompagne du sujet ou du thème que l'auteur évoque ou développe.

Ce que nous constatons dans *Le Ventre de Paris* :

il [Quenu] apprit par un journal que trois déportés avaient voulu s'évader de l'île du Diable et s'étaient noyés avant d'atteindre la côte¹⁶⁰

ou dans *L'Assommoir* :

je [Lorilleux] ne comprends pas comment le gouvernement ne vient pas au secours des invalides du travail... Je lisais ça l'autre jour dans un journal¹⁶¹

L'emploi du pronom démonstratif « ça » par Lorilleux est très important. En effet, tout se passe comme s'il s'agissait de minimiser la portée de l'idée exprimée par un journal

¹⁶⁰ I, p. 654.

¹⁶¹ II, p. 582-583.

car elle est redite par un personnage avare et ne se préoccupant jamais des autres. Ce sujet abordé représentant une avancée sociale est quasiment mort-né. Toutefois, la mention d'une date plus ou moins précise qui relève de la temporalité du récit redonne au sujet toute son importance en le vraisemblabilisant.

D'ailleurs, cette idée est aussitôt contestée - donc neutralisée de façon directe cette fois - par un autre personnage :

Mais Poisson crut devoir défendre le gouvernement

« Les ouvriers ne sont pas des soldats, déclara-t-il. Les Invalides sont pour les soldats... Il ne faut pas demander des choses impossibles¹⁶². »

La force et l'originalité de cet écrivain est, grâce à l'articulation de cette histoire culturelle illégitime à l'histoire naturelle et sociale de cette famille, d'introduire cette polyphonie, cette plurivocalité qui s'effectuent d'une part avec l'insertion de cette histoire culturelle, et d'autre part, avec les différentes discussions que ces extraits de texte de tout horizon suscitent. Tout se passe comme si Zola intégrait, dans ses romans, les objections qu'un de ses lecteurs pourrait lui faire. Il ne le fait plus en interpellant un architecte ou un lecteur hypothétique mais en mettant en place, par le biais de ses personnages, de possibles réactions. Cette mise en scène moderne est à rattacher à ce laboratoire expérimental, à cette face cachée de l'écriture des Rougon-Macquart.

On peut se demander si ce pêle-mêle journalistique auquel est confronté tout lecteur de journaux n'est pas à rapprocher des « lectures mal digérées » de certains personnages qui, eux aussi, lisent sans ordre, sans méthode aucune, au fil d'un parcours décousu et qui sont, parfois, lecteurs de journaux tel Etienne Lantier.

Des rubriques-phares se dégagent lesquelles abordent trois domaines différents. Ces rubriques ou genres sont la chronique, les faits divers et le feuilleton. D'autres « sous-genres » se rencontrent tels que la « polémique », l'« entrefilet », la « note », le « compte-rendu » ou le « mot ». Ces trois domaines différents sont la politique, les faits de société et la culture.

¹⁶² II, p. 583.

A – La politique

Sous le Second Empire, le journal officiel *Le Moniteur* est chargé des « communiqués officiels » : la démission de Rougon, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, est publiée dans ce journal :

Le matin, au *Moniteur*, avait paru la démission de Rougon, qui se retirait pour des « raisons de santé¹⁶³ ».

La démission de Rougon, pourtant officielle et officialisée, va se répandre comme se répand des rumeurs ou des bruits de couloir. Chacun des personnages de la bande demande à l'autre s'il a lu *Le Moniteur*.

Un autre aspect qui souligne le rôle officiel donné à ce journal est la publication d'une nomination ou d'un décret. Toujours dans ce même roman, on découvre :

J'ai [Du Poizat] lu ce matin, au *Moniteur*, la nomination de cet imbécile de Campenon à la préfecture qu'on m'avait promise¹⁶⁴

La mention de la date atteste ou rend vraisemblable cet article. Par contre, l'insulte proférée à l'encontre de Campenon montre le désaccord des amis de Rougon quant à cette promotion.

Ou dans *La Conquête de Plassans* :

La veille, M. Rastoil avait lu au *Moniteur* le décret nommant son fils Séverin substitut à Faverolles¹⁶⁵

Le pouvoir politique a également recours à la « note » (une brève communication écrite) pour marquer son autorité. Dans *La Curée*, *Le Moniteur* publie « une note interdisant toute discussion¹⁶⁶ » à propos du Crédit viticole.

¹⁶³ II, p. 34. Ce sont les premières phrases du chapitre II.

¹⁶⁴ II, p. 105.

¹⁶⁵ I, p. 1153.

¹⁶⁶ I, p. 417, déjà cité.

Par l'intermédiaire de ses personnages, Zola reproduit le combat auquel certains journalistes se livrent. Dans ce cas, apparaît un vocabulaire précis accompagné des insultes mises entre guillemets. Ainsi, dans *La Fortune des Rougon*, à l'« entrefilet » de Vuillet (un article court mais incisif), Saccard entretient cette controverse politique laquelle se termine par des insultes religieuses pour Vuillet qui est catholique et « républicaines » pour Aristide Rougon alors opposé au régime politique.

il avait publié, dans *l'Indépendant*, un article terrible sur les menées du clergé, en réponse à un entrefilet de Vuillet, qui accusait les républicains de vouloir démolir les églises. Vuillet était la bête noire d'Aristide. Il ne se passait pas de semaine sans que les deux journalistes échangeassent les plus grossières injures. En province, où l'on cultive encore la périphrase, la polémique met le catéchisme poissard en beau langage : Aristide appelait son adversaire « frère Judas », ou encore « serviteur de Saint Antoine », et Vuillet répondait galamment en traitant le républicain de « monstre gorgé de sang dont la guillotine était l'ignoble pourvoyeuse¹⁶⁷ »

Dans *Germinal*, le terme de « polémique » apparaît une nouvelle fois pour qualifier le battage médiatique entre les « feuilles officieuses » et « les feuilles de l'opposition » concernant la grève des mineurs et l'éboulement de la mine.

Il [Etienne] savait qu'à la suite des troubles de Montsou, une vive émotion s'était emparée des journaux de Paris, **toute une polémique violente entre les feuilles officieuses et les feuilles de l'opposition, des récits terrifiants**, que l'on exploitait surtout contre l'Internationale, dont l'empire prenait peur, après l'avoir encouragée¹⁶⁸

Ce débat entre les journaux se trouve minimisé par l'emploi de termes relevant de la fiction voire du mélodrame. La situation terrible que vivent les mineurs en grève, sans revenus et donc dans l'impossibilité de nourrir leur famille et dont certains mourront de faim, s'avère amoindrie et neutralisée par la bataille politique que se livrent les journaux et par l'exploitation qui en est faite.

¹⁶⁷ I, p. 83.

¹⁶⁸ III, p. 1462. Les caractères en gras sont de nous.

Un peu plus loin, il est souligné le rôle que jouent les journaux de l'opposition dans le dévoilement de la vérité après les coups de feu tirés par les militaires sur les grévistes. Ces « récits atroces » occupent la première page des journaux :

Les coups de feu de Montsou avaient retenti jusqu'à Paris, en un formidable écho. Depuis quatre jours, tous les journaux de l'opposition, s'indignaient, étalaient en première page des récits atroces : vingt-cinq blessés, quatorze morts dont deux enfants et trois femmes ; et il y avait encore les prisonniers [...] L'empire, atteint en pleine chair par ces quelques balles, affectait le calme de la toute-puissance, sans se rendre compte lui-même de la gravité de la blessure¹⁶⁹

Toutes les voix médiatiques opposées au régime sont à l'unisson et soulignent l'importance des meurtres délibérés commis à l'encontre des mineurs grévistes. L'emploi de l'expression « récits atroces » prend alors tout son sens. L'énumération des blessés et des morts dont certains sont des enfants et des femmes soulignent l'ignominie de l'acte. L'ampleur de ces faits s'avère accentué en se trouvant en « première page¹⁷⁰ ».

Le dernier terme employé relatif à la politique est celui de « mot » que l'on peut comprendre à la fois comme un trait d'esprit ou comme une parole concise que l'on approuve ou non. Ainsi, dans *L'Assommoir*, M. Jules adhère aux moindres mots de Morny. On peut se demander si ce personnage rit de ces « mots » parce qu'il veut souligner que Morny a de l'esprit (la réputation de la personne réelle contredit ce fait) ou bien parce qu'il est d'accord avec ses déclarations (sa politique non libérale est approuvée). Une fois de plus, le lecteur doit déceler une pointe d'ironie de la part de l'auteur des Rougon-Macquart.

Zola a recourt encore à ce terme de « mot » dans *La Fortune des Rougon* : « le courage donnant la main au devoir » où derrière cette formule emphatique se glisse une fois de plus l'ironie de l'auteur. D'une part, parce qu'elle ne correspond pas à la réalité : les

¹⁶⁹ III, p. 1513. Ce sont les premières lignes du chapitre I de la septième et dernière partie.

¹⁷⁰ A la suite de ces événements, les régisseurs firent coller une affiche. Comme l'a souligné H. Mitterand dans une note, elle est la reproduction d'un texte réel tiré de la *Gazette des Tribunaux* du 18-19 avril 1870. Voir la note 1, pp 1933-1934. Ce qui est important, c'est que la restitution de ce texte est lu par les mineurs et mis entre guillemets et ainsi décrite : « Mais ce qui remua particulièrement le pays, ce furent de grandes affiches jaunes que les régisseurs firent coller à profusion sur les murs. On y lisait ces quelques lignes, en très gros caractères : "Ouvriers de Montsou [...]". Ce qui ne diffère pas de la manière dont tout texte est introduit et reproduit - comme nous le verrons.

personnages ne sont pas courageux et n'ont pas le sens du devoir mais ils ne songent qu'à leurs « appétits » (satisfaire leur ambition), d'autre part, la formule est trop emphatique et sonne un peu comme le titre d'un faux tableau dé-peint et peut faire écho au titre du tableau de Delacroix « La Liberté guidant le peuple » que l'on retrouve, implicitement, avec Miette tenant le drapeau aux cotés de Silvère et des insurgés.

Non plus employé au singulier mais au pluriel dans *La Conquête de Plassans*, *Le Moniteur*, journal officiel, n'hésite pas à reproduire les treize « mots » prononcés par le marquis de Lagrifoul. Ce noble devient le sujet de moquerie de certains personnages car il est devenu incapable de discourir en public tout d'abord, ensuite si ce chiffre porte malheur, le fait de pouvoir compter les mots de quelqu'un c'est le réduire à néant ou presque, et enfin l'organe officiel qui publie ces « mots » est tourné lui aussi en dérision puisqu'il ne publie que des articles sans valeur aucune. Ce qui est une autre façon de se moquer du pouvoir lorsque la censure est omniprésente.

B - Les faits de société

Cette rubrique rassemble tant les faits divers que les anecdotes, les nouvelles et histoires en tout genre qui circulent sur le Tout-Paris c'est-à-dire les personnages en vue, les nobles, la petite et grande bourgeoisie ou les « échos » du monde en général.

1-Le fait divers

L'une de ces premières rubriques appartenant aux faits de société et que nous rencontrons, tout au long de la série, mais pas nécessairement désigner comme telle, est le fait divers. L'insertion de faits divers trouve sa place dans la mesure où elle s'appuie sur les petits faits vrais de la vie quotidienne que l'esthétique naturaliste souhaite rendre et qu'ils correspondent à une tranche de vie, proche ou non, de celle des personnages. Il serait donc à com-prendre comme un genre clé de cette esthétique. Le fait divers s'il reste le document par excellence du naturalisme n'en demeure pas moins ambigu. D'où l'oscillation de Zola que révèle le vocabulaire employé pour le désigner.

Rappelons que de nombreux faits divers ont alimenté la matière du roman c'est-à-dire qu'ils ont servi de trame, de fil conducteur à l'élaboration, à la mise en place d'un récit (Lalie Bijard dans *L'Assommoir*) ou d'une intrigue (*La Bête humaine*) et proviennent de la presse elle-même, des tribunes judiciaires ou policières.

D'un point de vue historique, le XIX^e siècle reste un moment charnière pour l'apparition du fait divers dans les journaux car ceux-ci vont s'apercevoir que cette rubrique attendue fait vendre les journaux.

Dès le XVI^e siècle, avec l'apparition de l'imprimerie, nous rencontrons l'équivalent du fait divers avec les « canards » ou les « occasionnels ». Les « occasionnels » désignaient des feuilles d'information non périodique alors que les canards, généralement, étaient imprimés à l'occasion d'un fait divers. A la différence des « occasionnels », ils sont illustrés, et recourent volontiers à un vocabulaire mélodramatique et stéréotypé.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, le fait divers n'occupe pas une place fixe. Il est intégré dans les annonces publicitaires, dans les petites rubriques « faits divers » ou comme dans *La Presse*, en 1837, les lecteurs le retrouvent en troisième ou en quatrième page sous le titre « Nouvelles Diverses ».

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les médias tels que *Le Figaro* ou *La Gazette des Tribunaux* (avec ses comptes rendus criminels et autres) ont compris que les faits divers attirent les lecteurs et que ces derniers ont besoin de les retrouver à une place fixe. C'est pourquoi, peu à peu, un véritable emplacement va leur être accordé.

Cette attirance pour le fait divers, nous le constatons, non seulement chez les romanciers naturalistes (Zola, Maupassant avec *Bel-Ami* par exemple) mais aussi, plus tardivement, chez les auteurs de romans policiers : Simenon, très souvent, recourt aux faits divers avec *L'affaire Saint-Fiacre* ou *Les treize mystères* (1932). Chez C. Doyle, le fait divers sert d'adjuvant narratif tandis que Gaboriau associe, dans ses romans, deux modes d'écriture : celui du roman et celui de la chronique. N'oublions pas que Rouletabille est reporter au service des faits divers à *L'Epoque*.

Aujourd'hui, quel que soit le média, il ne se passe pas un jour sans qu'un fait divers¹⁷¹ fasse la une de l'actualité.

Le fait divers attire donc l'attention de beaucoup de romanciers, et en particulier, Zola. Ce que l'on remarque en lisant la série des Rougon-Macquart et ses Dossiers Préparatoires. En effet, des coupures de presse relative aux meurtres, aux accidents ferroviaires, aux drames familiaux, aux infanticides ont fourni la matrice romanesque ou, en tout cas, une trame ou un canevas général que Zola a transformé pour dédramatiser certaines scènes trop proches de la fiction, du roman-feuilleton et empêchant l'effet de réel recherché.

Si cet écrivain naturaliste pense rendre le réel en prélevant des tranches de vie extraites de la presse, ces faits divers sont déjà mis en récit par les journaux donc médiatisé par l'écriture ce qui implique une prise de position par le journaliste qui n'est jamais complètement objectif puisqu'il peut mettre l'accent sur un détail particulier relatif au meurtrier, au dénouement du meurtre, à la scène du crime, à la violence du criminel. Ensuite, Zola les « retravaille » pour l'acclimater à la trame de son roman. L'écriture fait donc deux fois écran à la re-transcription du réel. L'effet de réel voulu serait donc vain et échapperait, à son auteur, dès son origine même si cet écrivain déclare haut et fort s'être servi des coupures de presse, de *La Gazette des Tribunaux* etc. Même si tel ou tel événement a bien existé, la double médiatisation par l'écriture du fait divers le transforme en « préfabriqué ». La « solidité » du texte zolien comme texte copiant le réel se fissure alors.

Selon Barthes, le fait divers « serait une information *monstrueuse*, immanente dans la mesure où il ne renvoie qu'à lui-même¹⁷² ». Cette définition est précisée par celle qu'en donne P. Hamon qui voit le fait divers comme « Le récit d'un événement exceptionnel, survenant de façon imprévisible dans le monde quotidien, et considéré par l'opinion comme une infraction à une norme (juridique, statistique, éthique, naturelle,

¹⁷¹ Voir le livre de I. Jablonka, *Laëtitia*, Paris, Seuil, coll « Librairie du XX^e siècle, 2016 consacré au meurtre de Laëtitia à Pornic et qui défraya la chronique sous N. Sarkozy.

¹⁷² « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, collection « Points », pp. 194-204.

logique, etc.), apparaît à toutes époques¹⁷³» Il poursuit en déclarant que « cette infraction est mise en scène par le fait divers en deux temps : un premier temps, celui de la narration des faits déviants ; un second temps, celui du procès (ou, simplement, du commentaire de « l'opinion ») qui répète et réitère le récit des faits¹⁷⁴. » Cet aspect métatextuel du fait divers se retrouvera dans les Rougon- Macquart.

Nous le verrons, Zola demeure malgré tout suspicieux à l'égard de l'emploi de ce terme à moins qu'il ne veuille en dénoncer les méfaits. Il l'emploie très peu : il a recours à d'autres mots appartenant à la fiction et, en particulier, au théâtre (« drame », « tragédie », « dénouement¹⁷⁵».

Ce mot est employé lorsque se produit le « Coup d'Etat » et d'éclat des membres « actifs » appartenant au clan des Rougon et à la solde du Second Empire ou en tout cas, favorable à Napoléon III.

Le lendemain, *l'Indépendant*, presque entièrement composé de **faits divers**, parut avec ces quelques lignes en tête de la première colonne¹⁷⁶

Tout se passe alors comme si les faits divers auxquels il est juste fait référence par Zola et dont aucun n'est cité par lui étaient « hors partis », se situaient hors de tout champ. Ces faits évitent de prendre parti en évinçant l'événement important qui vient de se produire (le coup d'Etat). Le texte ensuite reproduit en italique parle du soi-disant accident d'Aristide Rougon. Imprimé en tête, son accident semble l'épisode majeur. A la fin de cet article, la voix narrative le disqualifie en parlant de « note amphigourique » comme il disqualifie son auteur puisque ce texte a été rédigé par le « blessé ». Là, pointe l'ironie de Zola.

Par ailleurs, Zola souligne l'ambiguïté de la fonction du fait divers : mettre en avant des « histoires exceptionnelles » qui vont divertir les lecteurs de ce journal et ainsi éviter qu'ils ne se concentrent sur l'actualité politique, et, en particulier, le Coup d'Etat. Ce

¹⁷³ « Introduction. Faits divers et littérature », in *Romantisme*, n° 97, 1997, Le fait divers, pp 7-15. p.7.

¹⁷⁴ *Id.*, pp. 10-11.

¹⁷⁵ P. Hamon écrit d'ailleurs : « Le fait divers demande cependant à être « acclimaté » dans la fiction [...] il n'apparaît que déjà filtré et recomposé par la phraséologie et les stéréotypes du récit journalistique, par les emprunts au théâtre », p. 14.

¹⁷⁶ *I.*, p. 106.

journal mineur en passant sous silence par manque d'« indépendance » le possible avènement du Second Empire.

L'emploi de ce terme se retrouve à deux reprises dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Rougon est contre la rédaction de ce type d'événements surtout lorsqu'ils ridiculisent les « hautes classes ». Ce fait est évoqué à « huis clos » par M. Kahn hors de lui ainsi que les amis de Son Excellence :

Et dans les **faits divers** donc ! Je trouve là l'**histoire** d'une comtesse enlevée par le fils d'un marchand de grains. On ne devrait pas laisser passer des **anecdotes** pareilles. Ça détruit le respect du peuple pour les hautes classes¹⁷⁷.

M. Kahn, dans ses propos, recourt à deux termes différents pour montrer qu'il est scandalisé. D'une part, le sujet de cet événement est introduit par un terme concernant la fiction (« l'histoire ») puis donné au lecteur comme le synonyme d'une anecdote. Alors que l'anecdote peut se comprendre aussi bien comme un événement curieux que comme un détail insignifiant. Ce qui est important dans l'attitude de M. Kahn c'est qu'il se met à la place des lecteurs du journal et qu'il analyse leur éventuel comportement.

On peut se demander ce que l'auteur Zola veut souligner : le fait divers en lui-même, insolite par ailleurs, la réaction disproportionnée de ce personnage pour une histoire invraisemblable, la moquerie possible du peuple, et, en dernier lieu, discréditer le directeur du journal qui a publié une histoire aussi peu importante que tout aussi improbable.

Toujours dans ce même roman, Rougon revient à la charge un peu plus loin, lorsqu'il reçoit le directeur du *Vœu national*, ne comprenant pas les articles publiés par ce journal supposé être à la solde de l'Etat. Pour lui, ces « histoires » n'ont donc pas leur place au sein de ce journal.

Dans vos faits divers, traînent des histoires ordurières, des attaques stupides contre les hautes classes¹⁷⁸.

¹⁷⁷ II, p. 220.

¹⁷⁸ II, p. 244.

Rougon, à son tour, fustige contre les faits divers. Cette fois, il met en avant le danger politique que peuvent représenter des faits qui ne sont pas aussi insignifiants que cela. En effet, il parle « d'attaques » lesquelles peuvent desservir le pouvoir en se mettant à dos ces « hautes classes ». Il tente de réduire ces diatribes à néant en les qualifiant de « stupides » c'est-à-dire d'ineptes. Mais son attitude démontre le contraire. Rougon se montre à l'écoute des réactions de sa bande puisqu'il répète les propos de l'un de ses amis. Leurs réactions lui servent d'indicateur.

Ces faits divers sont mis en avant par Zola mais par l'intermédiaire d'un personnage politique important. Cet auteur restitue toute l'influence de ce phénomène. Ainsi inséré, il n'est plus seulement là pour rendre le réel, le quotidien mais l'aspect politique qu'il peut jouer en étant détourné de sa fonction première. Le fait divers permet dans une certaine mesure une façon de contourner la censure impériale. Il devient alors une prise de position politique. Ce que montre le *Vœu national*.

Ce terme, nous le rencontrons encore dans *Germinal* avec Souvarine :

Et il était surtout, depuis le matin, exaspéré par la lecture d'un fait divers qui courait les journaux¹⁷⁹

Souvarine fait allusion à des ouvriers chapeliers de Marseille qui ont gagné à la loterie. Ces ouvriers se sont partagé leur gain sans songer à en faire don et ne souhaitent plus travailler. Ce qui explique la réaction violente de cet ouvrier anarchiste. Cet événement exceptionnel devient, là encore, une arme politique. En effet, au moment où les mineurs sont en pleine lutte sociale et salariale, au moment où, ne travaillant plus, leur revenu n'est plus assuré, au moment où le coron connaît la misère tant humaine que sociale, d'autres ouvriers, sans rien faire, sans lutte aucune, gagnent une somme d'argent importante simplement parce qu'ils ont eu de la chance.

En mentionnant ce fait divers, Zola souligne l'ironie du sort. Dans le même temps, il reste difficile de connaître la position de Zola. En effet, Souvarine est anarchiste donc extrémiste, Zola est-il lui aussi pour le partage des gains ainsi acquis ? Non, sans doute mais il est certainement pour une meilleure justice sociale. Quoi qu'il en soit, par

¹⁷⁹ III, p 1482.

l'intermédiaire de son personnage, et en recourant à ce type de fait divers, Zola soulève ou met l'accent sur un problème de répartition des biens.

Ainsi que l'a déjà souligné P. Hamon, ce n'est jamais un hasard si Zola choisit des ouvriers chapeliers qui, selon l'expression consacrée, « travaillent du chapeau ». Là, en l'occurrence, et selon la perspective de Souvarine, ils n'ont pas pris la bonne décision. Leur attitude est incohérente voire inacceptable lorsque d'autres connaissent la détresse.

Dernier exemple, toujours dans *Germinal* où ce terme est employé :

Dans la presse, à Paris, dès le troisième jour, la catastrophe était allée grossir les faits divers : on ne causait plus que des ouvriers agonisant au fond de la mine, on lisait avidement les dépêches publiées chaque matin¹⁸⁰.

Tout d'abord, on constate que les drames provinciaux arrivent jusqu'à Paris. Ce qui montre, en dépit de la tragédie humaine, le modernisme des moyens de communication. Les « dépêches » permettent aux journalistes de couvrir l'événement où qu'il se trouve. Toutefois, ce qui ferait la une aujourd'hui des médias, ne demeure qu'un fait divers c'est-à-dire un événement exceptionnel faisant irruption dans le quotidien des lecteurs. Ce que favorise, sans doute aussi, l'éloignement, la distance de la catastrophe minière - Montsou, le nord de la France. Une fois de plus, Zola demeure très attentif à la fonction, non plus politique du fait divers mais à sa fonction de « communication » et d'information. Comme l'a dit P. Hamon, il alimente la conversation : « on ne causait plus que des ouvriers ». La « catastrophe » est un terme en lui-même ambigu. En effet, elle devient quelque chose proche du « sensationnel » pour les lecteurs alors qu'un drame humain est en train de se produire au sein même du monde. Remarquons que le terme de « fait divers » est relayé par celui de « dépêches » et que ce « déplacement » journalistique implique également un public différent. D'une simple « causerie », on passe à une lecture avide c'est-à-dire à une sorte de voyeurisme. Les dépêches quotidiennes sont à lire comme un feuilleton à épisodes, comme un feuilleton dont on attend la suite avec impatience, donc comme une fiction.

Soulignons également qu'il a fallu trois jours à la presse parisienne avant de couvrir l'événement, avant de parler du sort des mineurs de Montsou et d'en parler dans sa

¹⁸⁰ III, p. 1549.

rubrique « annexe » ou secondaire. Tout se passe comme si c'était la réaction du lectorat qui mettait en avant l'information ou le fait divers.

La mise en place de cette autre histoire (l'histoire culturelle sous le Second Empire) se révélerait alors très complexe : non seulement elle se donne à lire comme un parcours méthodique et exhaustif mais aussi elle permet à son auteur de dénoncer les effets pervers d'un certain type de lecture (les faits divers comme les « romans mensongers ») sur les personnages, la censure exercée sur la presse et la façon dont les journaux pouvaient la détourner.

2 - Les faits diversités

Zola mentionne très peu dans les Rougon-Macquart le terme même de fait divers par ses lecteurs de journaux alors que, contrairement, pour élaborer ses intrigues il y recourt très fréquemment.

Tout se passe comme s'il était conscient du danger que pouvait receler, pour un écrivain naturaliste, l'emploi même de ces « histoires extraordinaires ». En effet, même si ces faits divers sont directement prélevés du réel, donc existant, ils mettent en avant des individus ou des faits en tout genre que l'on remarque parce que, justement, ils sortent du quotidien.

Cette suspicion se retrouve en déléguant la lecture de ces événements au personnel du roman d'une part, et d'autre part, en ne nommant jamais comme telles ces « histoires hors du commun ».

Avant de dénoncer les effets néfastes que peuvent avoir la lecture des faits divers sur le lectorat et d'étudier le vocabulaire employé qui montre un effet de distanciation de la part de l'écrivain, Zola peut associer rumeurs et faits divers dès lors que la presse est censurée ou dès lors que ces « on-dit » qui circulent sur un personnage ne sont pas encore imprimés.

Ainsi, dans *La Conquête de Plassans*, à propos de Faujas, sur lequel circulent de « vilaines histoires » que l'abbé Fenil cherche à imprimer pour nuire à son rival. Si ces histoires étaient imprimées, elles entreraient dans le cadre des faits divers :

Si vous voulez, dit-elle [Mme Paloque] au prêtre [l'abbé Faujas] en le prenant à l'écart, je vous donnerai une note écrite sous la dictée du grand vicaire. Il y est question de vous. Ce sont, je crois de vilaines histoires qu'il cherchait à faire imprimer dans *la Gazette de Plassans*¹⁸¹.

Ou bien, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, où Du Poizat vitupère contre la presse censurée car elle favorise alors, parmi le peuple, la circulation d'une information déformée, faussée voire fausse :

Il cita d'autres faits, il parla des légendes effrayantes qui circulaient parmi le peuple, du suicide d'une jeune actrice et d'un parent de l'empereur, du prétendu duel de deux généraux, dont l'un aurait tué l'autre, dans un corridor des Tuileries, à la suite d'une histoire de vol. Est-ce que des **contes** semblables auraient trouvé des crédules si **la presse avait pu parler librement**¹⁸²

Dans cet exemple, Zola a recours au vocabulaire de la fiction « orale » ou bien de la tradition orale et que l'on pourrait regrouper dans la catégorie des rumeurs.

Il en démonte ainsi le mécanisme : à cause de la censure, le pouvoir politique devient responsable de la fausse représentation que peut avoir le peuple de la société. Les faits diversions que Zola cite dans la série renvoient à des thèmes particuliers ou à un vocabulaire appartenant à la fiction, au roman-feuilleton qui séduit - dangereusement - le lectorat.

Pour introduire ces faits diversités, Zola emploie un terme générique qui relève soit du roman soit du théâtre et/ou recourt à certains verbes tels que « raconter » ou à certains adjectifs propres au conte (« légendaires ») ou au roman-feuilleton.

Les adjectifs appartenant au roman-feuilleton et faisant appel à la catharsis des lecteurs c'est-à-dire à l'expression de leurs sentiments sont : « terribles », « affreux »,

¹⁸¹ I, p. 1145.

¹⁸² II, pp. 137-138. Les caractères en gras sont de nous.

« terrifiants », « abominables ». Ce qui est une façon pour Zola d'en signaler les effets néfastes comme le sont également les « romans mensongers ».

Sans avoir recours à un terme générique, seul le ou les thèmes peuvent être évoqués.

Ainsi, dans *L'Assommoir* :

Lisez les **assassinats, c'est plus rigolo** [que la politique selon Coupeau] une **histoire d'infanticide** les [Coupeau, Lantier, Bec-Salé, Bibi-la-Grillade et Mes-Bottes] révolta également¹⁸³

Le thème est annoncé par un terme relevant de la fiction ou du « sensationnel ».

Ou dans *Pot-Bouille* :

en parlant [Campardon] tout bas à Octave de la démoralisation de la presse. Il y avait encore, ce jour-là, **un crime abominable**. Si les familles ne pouvaient plus admettre *la Gazette de France*, alors à quel journal s'abonner¹⁸⁴ ?

Le thème évoqué est accompagné d'un adjectif soulignant l'horreur du fait. Le personnage qui dénonce ce crime est un personnage qui trompe sa femme donc dénué de toute crédibilité. L'abomination est à double niveau : le crime d'un côté, et de l'autre, la tromperie du mari. Comme à son habitude, Zola brouille les pistes.

Ou encore, dans *Au Bonheur des Dames* :

[Clara] causa d'un **drame affreux**, dont le **récit emplissait les journaux**.
- Vous avez lu, cet homme qui a guillotiné sa maîtresse d'un coup de rasoir ?[...] L'autre jour encore, c'était un ouvrier qui jetait sa femme dans un puits¹⁸⁵ !

Là encore, nous avons affaire à la mise en récit d'un fait diversité c'est-à-dire d'un fait divers non désigné comme tel. D'une part, l'écrivain recourt à un terme de théâtre (« drame ») accompagné d'un adjectif soulignant toujours l'horreur du fait. Ce nom recouvre celui de la fiction et, en particulier, celui du roman-feuilleton. Remarquons l'ambiguïté du terme « drame » qui concerne deux plans : l'un réel « un événement tragique », l'autre fictif « une pièce de théâtre pathétique » que renforce l'emploi de l'adjectif « affreux ».

¹⁸³ II, p. 626. Les caractères en gras sont de nous.

¹⁸⁴ III, p. 180.

¹⁸⁵ III, p. 551. Les caractères en gras sont de nous.

Dans le second exemple, l'emploi de « c'était » sert d'introducteur au thème du fait diversité. L'imprécision de la marque temporelle ancre toutefois ce fait dans la réalité que vient renforcer l'adverbe « encore » dont la répétition le transforme en quelque chose de quotidien donc de « vrai ».

Une autre rubrique-phare complète les faits de société - la chronique.

3- La chronique

La chronique¹⁸⁶ fait son apparition dans l'ensemble des périodiques vers 1830. Pour Pierre Larousse, c'est un « article de journal où se trouvent les faits, les nouvelles du jour et les bruits de la ville ». Si elle est souvent « perçue comme un symptôme de la décadence pour les lettres » (Carvalhosa) que dénonce Barbey d'Aurevilly ou J. Claretie par exemple, le chroniqueur peut aussi exercer son talent et sa plume. Ce que ne manquera pas de faire Zola dans ses *Chroniques et Polémiques*.

Dans les Rougon-Macquart, Zola désigne ainsi les articles écrits par Fauchery sur Nana ou sur le bal des Tuileries ; ou bien, la chronique écrite par Jordan pour le journal *L'Espérance* dans *L'Argent* : « Jordan avait enfin terminé sa chronique¹⁸⁷ » Ce terme se retrouve dans ce même roman à propos de la princesse d'Orviedo :

et il circula toutes sortes d'histoires extraordinaires. La princesse avait hérité de la fortune totale, les fameux trois cents millions dont la **chronique des journaux** eux-mêmes s'occupait¹⁸⁸.

Pour expliquer l'origine de la fortune de ce personnage, Zola n'hésite pas à recourir à différentes formules : les rumeurs (la circulation des histoires, les « on-dit » avec le verbe « raconter »), la chronique qui rend compte des « bruits de la ville » et les termes propre à un genre de texte (« légendes » et « romantique »). La pluralité des voix font que pas une ne prime sur l'autre - sauf peut-être la chronique faite sur cette princesse par les journaux qui rend vraisemblable ces hypothèses. Notons que la princesse d'Orviedo découvre l'origine de sa fortune grâce à la présence « d'un homme vêtu de

¹⁸⁶ Voir l'article de M-È Thérénty sur la chronique dans *La Civilisation du journal*, op. cité, pp 953-968. « La chronique devient la rubrique essentielle du quotidien sous le Second Empire », p. 962.

¹⁸⁷ V, p. 183.

¹⁸⁸ V, p. 52.

noir ». La présence insolite de cet homme se retrouve fréquemment dans la série, notamment dans *Germinal*.

Cette polyphonie montre combien cet auteur explore les différentes voies possibles que lui offre la construction d'un personnage et combien il joue et se joue des rapports de la « réalité » avec la « fiction ».

Dans *Nana*, le terme de « chronique » apparaît une première lorsque Bordenave reproche à Fauchery de ne rien avoir écrit sur Nana et sa pièce *La Blonde Vénus* :

C'est comme ça que vous m'avez fait une **chronique**... J'ai ouvert ce matin *Le Figaro*. Rien¹⁸⁹.

Ou bien :

Un matin, le mois dernier, il [Muffat] se souvenait d'être monté chez Fauchery le remercier d'une **chronique sur un bal des Tuileries**, où le journaliste l'avait nommé¹⁹⁰.

Dans cet exemple, nous retrouvons un des aspects propre à la chronique : écrire sur le Tout-Paris ou les festivités du Second Empire.

Dans ce roman, les deux chroniques les plus importantes écrites par Fauchery restent celle que nous avons intitulée « La Blonde Vénus » et l'autre « La Mouche d'or » nommée ainsi par le chroniqueur.

La première apparaît au chapitre II après la représentation de cette pièce où Nana joue le rôle de Vénus. La seconde - La Mouche d'or - apparaît au chapitre VII - soit au milieu du roman qui en compte XIV et qui est à lire comme la mise en abyme de la destinée de Nana et du comte Muffat. Dans ces deux chroniques, nous retrouvons toutes les figures propres au genre : comparaisons, oxymore etc¹⁹¹.

¹⁸⁹ II, p. 1097.

¹⁹⁰ II, p. 1278.

¹⁹¹ Sur une explication détaillée de ces deux chroniques, voir notre annexe 3.

Le dernier domaine abordé par Zola dans ces rubriques-phares est celui qui concerne les fictions publiés par les journaux.

C – La page romanesque

Cette rubrique concerne les feuilletons, les contes, les romans auxquels font allusion les personnages et qui se trouvent dans certains journaux.

Ainsi, dans *La Joie de vivre* :

Comme Pauline lisait un soir le journal à son oncle, Lazare était sorti, bouleversé d'avoir entendu la fantaisie d'un conteur, qui montrait le ciel du vingtième siècle empli par des vols de ballons, promenant des voyageurs d'un continent à l'autre¹⁹²

Dans cet exemple, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une allusion au roman de J. Verne *Cinq semaines en ballon*.

A propos du feuilleton, qui au cours du XIX^e siècle se transforme de rez-de-chaussée en publication de roman en feuilleton ou de roman-feuilleton, Zola fait allusion à ce premier sens du feuilleton dans *Nana* :

Le directeur s'était précipité pour donner une poignée de main à un critique dramatique, dont le feuilleton avait une grande influence¹⁹³.

Mentionné dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le feuilleton devient roman-feuilleton et que condamne M. d'Escorailles entre autre :

Le feuilleton est encore plus odieux. Il s'agit d'une femme bien élevée qui trompe son mari. Le romancier ne lui donne pas même des remords¹⁹⁴.

Rougon, lorsqu'il convoquera le directeur du *Vœu national* exigera de lui que ce personnage éprouve des remords pour sauvegarder la morale :

¹⁹² III, p. 885.

¹⁹³ II, p. 1097.

¹⁹⁴ II, p. 220.

Votre feuilleton est odieux... Cette femme bien élevée qui trompe son mari, est un argument détestable contre la bonne éducation. On ne doit pas laisser dire qu'une femme comme il faut puisse commettre une faute.

- Le feuilleton a beaucoup de succès [...] Je l'ai lu, je l'ai trouvé très intéressant.

[...]

Il faut absolument qu'elle ait des remords !... Exigez de l'auteur qu'il lui donne des remords¹⁹⁵ !

L'exigence de Rougon montre la mainmise du pouvoir sur le monde de la presse et la censure qu'elle est capable d'exercer sur la rédaction de fiction. Rougon répète aussi les paroles de l'un de ses amis. Ce qui montre qu'il écoute la réaction « officielle » du lectorat mais qu'il est aussi influençable, lui qui ne lit jamais de roman.

Ce pouvoir sur la presse se remarque encore dans cet extrait tiré du même roman :

C'est une honte d'avoir une presse comme la nôtre, bâillonnée, menacée d'être étranglée au premier cri. Un de mes amis qui publie un roman, a été appelé au ministère, où un chef de bureau l'a prié de changer la couleur du gilet de son héros, parce que cette couleur déplaisait au ministre. Je n'invente rien¹⁹⁶.

Un tel passage montre à quel point l'exercice de la censure se focalise sur des détails insignifiants d'une part, d'autre part, ce commentaire - vraisemblable - est faussé parce qu'il s'agit d'un ami de Rougon qui tempête momentanément contre le pouvoir avec M. Kahn - un autre personnage de la bande gravitant autour de Rougon qui n'a pas pu fonder un journal ayant pour but de soutenir son projet¹⁹⁷.

Dans *Pot-Bouille*, un des personnages critique également le thème du roman publié en feuilleton :

¹⁹⁵ II, pp. 244-245.

¹⁹⁶ II, p. 137.

¹⁹⁷ Il [M. Kahn] avait voulu fonder un journal, pour soutenir son projet d'un chemin de fer de Niort à Angers ; plus tard, ce journal devait être une arme financière très puissante entre ses mains ; mais on venait de lui refuser l'autorisation, M. de Marsy s'étant imaginé que Rougon se cachait derrière lui, et qu'il s'agissait d'une feuille de combat, destiné à battre en brèche son portefeuille. (p. 137)
Au sein du régime impérial, des querelles intestines existent : chacun ayant peur d'être « mangé » par l'autre...

Avez-vous lu ce nouveau roman ? demanda Léon, en train de feuilleter un exemplaire de *la Revue des Deux Mondes*, traînant sur la table. Il est bien écrit ; mais encore un adultère, ça finit vraiment par être fastidieux¹⁹⁸!

Duveyrer est songeur car lui-même trompe sa femme. Ce qui montre que la réalité dépasse la fiction ou équivaut à la fiction ou inversement, et que le thème de l'adultère ne se rencontre pas uniquement dans la fiction mais est bien un sujet réaliste. Chacun parle de morale mais Campardon aussi présent trompe également sa femme Rose avec Gasparine, la cousine de cette dernière qui vit chez eux.

Au cours de chapitre, nous avons montré que Zola avait élaboré l'histoire culturelle du monde de la presse en mentionnant, au cours de la série, tant des journaux fictionnalisés (des journaux existants mais intégrés dans le récit) que des journaux fictifs (des journaux inventés par lui). L'insertion de ces médias lui a permis de jouer avec la « réalité » et la « fiction » en faisant de ses personnages des journalistes écrivant dans des journaux « réels » et ainsi chacun atteste de la véracité de l'autre.

Comme cet auteur l'a fait avec le découpage de la société en cinq mondes, puis en différentes classes, types etc. pour écrire l'histoire de cette famille des Rougon-Macquart, il a fait de même avec le monde de la presse où nous retrouvons des journaux classés selon leur appartenance politique et religieuse ou leur lieu géographique. Les journaux ne sont pas seulement « classés », ils sont aussi divisés en rubriques-phares (la chronique, le fait divers, le feuilleton par exemple) lesquelles recouvrent des domaines particuliers : la politique, la société, la « culture » ou la page romanesque.

Cette autre histoire est aussi le lieu de toutes les expérimentations, de tous les jeux d'écritures où l'auteur ne nomme pas forcément les médias mais parle volontiers de « journaux », « d'articles » utilisant ainsi toutes les « étiquettes possibles ».

¹⁹⁸ III, p. 94.

Peut-être plus qu'avec les autres mondes culturels (le monde des arts et des lettres, le monde des sciences humaines, le monde des sciences « exactes » et le monde à part), la période historique se fait le plus sentir. Si, avec les médias, à part quelques anachronismes (?), il ne peut pas « explorer le temps » contrairement aux autres mondes culturels, par contre ce monde médiatique lui a permis de pointer combien le régime politique en place était omniprésent, désirait tout contrôler, tout censurer, comme tout acheter. Un roman consacré au seul monde journalistique comme cet écrivain souhaitait le faire ne lui aurait sans doute pas permis d'écrire des pages aussi incisives.

L'articulation des ces deux histoires comporte deux aspects que le roman expérimental étudie : la division en « mondes » qui doit rendre compte de l'histoire sociale (légitimée, affichée) d'une famille et l'histoire culturelle (non légitimée, non déclarée) également divisée en « mondes » - la première « perspective ». La seconde « perspective » est l'histoire naturelle de cette famille qui s'intéresse à son hérité, à la reproduction de certains traits, à sa génétique, à sa généalogie. De même, l'autre aspect de cette histoire culturelle est la mise en place par Zola, à un niveau textuel cette fois, de l'acte de reproduction, de la reproduction d'un texte-source et des contraintes qu'elles impliquent.

CHAPITRE IV : POUR UNE POÉTIQUE DE LA

REPRODUCTION

Au cours de ce chapitre, nous voudrions montrer que le laboratoire expérimental zolien se poursuit en explorant la « naturalisation » des textes-sources introduits. Cette face cachée constitue la branche à part, « illégitime », « dissidente » de la série. Et ce, même si Zola déclare, notamment dans sa Préface à *L'Assommoir*¹⁹⁹, avoir reproduit le « parler du peuple » d'où le recours au style direct, indirect ou indirect libre. Ce qui montre déjà une certaine réflexion de sa part quant à l'introduction de ce langage autre et que l'on retrouve également avec l'emploi des proverbes, des clichés, des expressions figées etc. Ce « rendu » correspond à une volonté de (re-)transcrire le réel sous tous ces angles. Aux « tranches de vie » étudiées correspondent des « tranches de langage ».

L'articulation de ces deux histoires qui, finalement, peuvent se lire comme l'histoire de deux « familles » - l'histoire de tout le monde à travers les Rougon-Macquart avec ses différentes branches et ramifications - et l'autre, l'histoire de Tout le Monde à travers les auteurs, les œuvres et les extraits de textes mentionnés qui a été possible parce qu'elle a partie liée avec la notion de reproduction, d'hérédité (textuelle et non plus seulement sexuelle) et de génétique avec ses influences et ses combinaisons possibles. L'arbre généalogique se retrouve : l'hérédité de l'une devient l'héritage de

¹⁹⁹ « La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! [...] N'importe, personne n'a entrevu que ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social [...] il faudrait lire mes romans, les comprendre, voir nettement leur ensemble » (II, pp. 373-374).

l'autre. Dans tous les cas, et à quelque niveau que ce soit (avant-textuel ou textuel), se retrouve la théorie de l'imprégnation²⁰⁰.

Au cours de ce chapitre, nous voudrions montrer que Zola, de façon souterraine et qui concerne un autre aspect du roman expérimental, a mis en place une véritable poétique de la reproduction que nous retrouvons non pas seulement avec le monde journalistique mais aussi avec l'ensemble des cinq mondes culturels. En effet, il a tenu compte de l'acte d'écriture lui-même, de celui de la lecture, d'une méthode de composition particulière pour insérer le texte-source lui-même. L'originalité de Zola est d'avoir également tenu compte d'un « réacteur » ou d'un détracteur dans sa « machine à reproduire ». Ce commentateur de textes journalistiques ou non équivaut à la naissance de l'opinion publique et à laquelle aucun rédacteur ou écrivain n'échapperont. Cette opinion publique sera une nouvelle force à conquérir comme à séduire mais aussi à manipuler. Un quatrième pouvoir entre alors en jeu aux côtés du pouvoir de la presse, du pouvoir politique et du pouvoir de l'argent.

Cette poétique de la reproduction concerne les cinq mondes culturels que nous avons définis : le monde des arts et des lettres, le monde des sciences humaines, le monde des sciences et le monde à part. Cette machine à reproduire composée d'un reproducteur, d'un verbe reproducteur, d'une bande-reproductrice et d'un texte reproduit suppose un « producteur » c'est-à-dire un créateur que l'auteur de la série campe - Claude peignant dans son atelier ou Sandoz parlant de son œuvre. Il en est de même dans une moindre mesure avec les journalistes.

²⁰⁰ Claude a baigné dans le romantisme et Zola lui-même dans Ses Dossiers déclare « ne pas écrire comme Balzac ». Cf. *Le Signe et la Consigne*, op. cité.

I – LE JOURNALISTE : UNE VOIX EN DISPARITION ?

Une constatation s'impose : Zola met en scène très peu de journalistes dans les Rougon-Macquart. Seule s'exprime une voix journalistique collective et que nous rencontrons, ainsi que nous l'avons vu à travers certains exemples, soit en nommant le journal en question soit en recourant à des expressions telles que « les journaux de l'opposition » ou « tous les journaux ».

Tout au long de cette autre histoire culturelle mise en place de façon souterraine, d'autres voix de « créateurs » comme de « producteurs d'écrits » (Nana écrivant des lettres à Georges) vont se faire entendre. Avec l'instauration de cette autre histoire, les romans de la série se transforment en romans de l'écrit, de l'écriture, jouant avec l'écriture, avec toutes les écritures. Au carrefour de ces lignes d'écritures et en contrepoint de ces différentes notes, se rencontrent avec l'histoire légitime et affichée - celle des Rougon-Macquart - d'autres notes, d'autres sonorités. Les romans de la série sont aussi des « romans sonores²⁰¹ » (Larroux)

A - Le carnet de notes

Comme l'ont remarqué de nombreux critiques zoliens, et en particulier F.M. Mourad²⁰² et P. Hamon²⁰³ à propos de *La Fortune des Rougon*, de nombreuses voix se font entendre. A bien des égards, le cycle des Rougon-Macquart est à décrypter comme une série polyphonique²⁰⁴. Ces différentes voix sont à lire, à entendre, à écouter et à comprendre comme différentes notes placées sur une portée et formant une partition. En

²⁰¹ « *La Fortune des Rougon*, roman sonore », pp. 217- 233 in *La Fortune des Rougon* d'Émile Zola. Lectures croisées. (B Laville et F. Pellegrini éd.), Pessac, P. U. Bordeaux, 2015.

²⁰² « Médisances et commérages : les usages de la rumeur dans *La Fortune des Rougon* » in *Lectures de Zola*. *La Fortune des Rougon*, E. Piton-Foucault et H. Mitterand (éd.), pp. 87-98

²⁰³ « Note sur un incipit », *id*, pp.179-191.

²⁰⁴ Cf. A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, *op.. cité*.

effet, elles sont d'origines diverses d'une part, et d'autre part, elles se situent à deux niveaux discursifs différents ; certaines voix sont des énonciations, d'autres des réénonciations prises en charge par des personnages.

A propos de *La Fortune des Rougon*, F.M. Mourad distingue trois types de voix : « les voix de la nature » (« la clameur des morts » de l'aire Saint-Mittre), « la voix du peuple » (celle qui chante *La Marseillaise*, celle qui se révolte contre le coup d'État), la voix du qu'en dira-t-on c'est-à-dire la voix des « diseurs de rumeurs²⁰⁵ ». Pour P. Hamon « Tout roman de Zola est constitué de l'affrontement entre les "voix du sang" (Adélaïde, Rougon, Macquart), les voix de la science (Pascal) et les voix des vivants (rumeurs, cancans et opinions de la société contemporaines (Vuillet)²⁰⁶ ». A propos de Miette et Silvère, il écrit : « En dessous, les morts de l'ancien cimetière dont les "voix" vont "souffler" [...] tout au long du roman, à l'intention de Miette et de Silvère, leur texte-destin²⁰⁷ ».

Effectivement, tout au long de la série, Zola va insuffler des voix d'origines différentes. Tout se passe alors comme s'il en observait et expérimentait les conséquences. Nous retrouverions ainsi les deux principes chers au roman naturaliste : observation et expérimentation. Celles-ci ne s'exerceraient donc plus seulement sur les passions, les appétits des personnages et le milieu dont ils dépendent. Ces voix vont être déterminantes dans la mesure où elles vont influencer sur certains personnages et les transformer en « écouteurs » c'est-à-dire en personnages attentifs à ce que ces voix leur soufflent et agir sur eux. Ces voix énonciatives ou sonores vont très souvent appeler une « voix de la conscience » - celles des personnages - c'est-à-dire une voix réflexive, miroir de la « destinée » et du cheminement des personnages.

1-La voix de l'hérédité

Comme l'a souligné P. Hamon, la première voix qui trouve son origine dans les théories zoliennes et naturalistes est la voix du sang (la voix de l'hérédité). Cette voix, souvent mise en sourdine, se fait entendre notamment dans *L'Œuvre* avec Claude, dans

²⁰⁵ pp 88-89 in *Lectures de Zola, op. cité.*

²⁰⁶ *Id.*, p 187

²⁰⁷ *Id.*, p. 187.

La Bête humaine avec Jacques, dans *L'Assommoir* avec Gervaise ou dans *Nana* avec le personnage éponyme. Ainsi, dans *La Bête humaine*, Jacques, à de nombreuses reprises, entend cette voix - la bête humaine, celle de l'hérédité, ses démons dont l'« origine » remonte à d'ancêtres lointains. Cette pulsion meurtrière sera assouvie en tuant sa maîtresse Séverine. Ou bien, dans *L'Œuvre*, la voix de l'hérédité se retrouve avec Claude qui comprend que son Œuvre tant recherchée est voué à l'échec parce qu'il comprend qu'il possède « un gramme en trop ou en moins » pour faire de lui un génie. Ou encore, Gervaise, qui porte déjà en elle les stigmates de l'alcoolisme avec une jambe plus courte que l'autre, saisit également qu'elle est victime de son hérédité (l'alcoolisme de ses parents). Ou enfin, l'article explicite de Fauchery « La Mouche d'or » nous présente Nana comme un personnage féminin dont la lourde hérédité la transforme en « mangeuse d'hommes ».

2- La voix de la nature

Une autre voix se fait entendre et qui influencent Albine et Serge dans *La Faute de l'abbé Mouret* c'est celle de la Nature, et plus précisément, celle du Paradou – double du Paradis - cette voix guide peu à peu ces nouveaux Adam et Ève jusqu'à la « faute », jusqu'au « Paradis » (terrestre). Cet amour est déjà annoncé lorsque les deux personnages regardent les Amours peints sur le plafond qu'ils ne comprennent pas au début mais dont le sens évolue à mesure que leur relation prend tout son sens. A cette voix s'ajoute « l'histoire de la dame morte » - l'histoire des amours de Pascal - dont Albine a entendu parler. Cette histoire préfigure la fin d'Albine et que vient redoubler la statue d'une femme dans l'eau qui rappelle la figure d'Ophélie que les personnages trouve au hasard de leur promenade dans le Paradou.

A cette voix se surajoute celle de la philosophie à laquelle recourt Jeanbernard et qui vient contrecarrer celle de la religion avec Serge qui re-devient l'abbé Mouret et qui célèbrera à nouveau la messe dont celle lors de l'enterrement d'Albine.

3- La voix de la science

Entre la voix de la raison et celle de la dé-raison se glisse celle de la science avec les grands expérimentateurs que le docteur Pascal suit et cite lorsqu'il s'enferme dans son laboratoire espérant trouver un remède à tous les maux (ou mots ?) et agir ainsi sur les « gênes » de ses patients en leur injectant un mélange de sa composition et en les

changeant de milieu. Son laboratoire se transforme en premier grand laboratoire avec un « marqueur » : lui-même quand il s'injecte son mélange puis un placebo espérant ainsi pouvoir retarder sa mort inéluctable jusqu'à l'arrivée de Clotilde attendant un enfant de lui. L'écrivain déjoue les pièges de l'écriture et défie la mort en donnant la force au docteur Pascal d'inscrire la date, l'heure et la cause de sa mort - clôturant ainsi ses dossiers comme sa propre fiche et lui faisant écrire l'impossible.

Dans *La Conquête de Plassans*, une autre voix se fait entendre : celle du docteur Lucas que cite le docteur Porquier pour expliquer la folie de Mouret. Mais cette voix scientifique est comprise par l'un des « spectateurs » contemplant l'étrange comportement de Mouret comme de « simples histoires » apparentées à un roman. Ce qui réduit les théories scientifiques concernant la folie à une invention de l'esprit - à une fiction - comme la folie de Mouret. Ce qui sera confirmé par la suite. La maladie de Mouret n'est qu'un arrangement politique.

4- La voix de la ville

L'avant-dernière voix présente dans la série et qui se fait entendre est celle de la ville avec ses rumeurs, ses histoires, ses ragots qui circulent, ses journaux, ses affiches, ou ses enseignes. La principale colporteuse de « cancans » reste Mlle Saget qui non seulement informe « la belle Lisa » des micmacs révolutionnaires auxquels son époux serait mêlé mais elle est à elle seule l'équivalent d'un « système d'écoute » dans la mesure où elle espionne, surveille, observe, interprète ce qui se passe à travers les rideaux, les fenêtres et alimente ensuite les bruits. Comme de nombreux critiques l'ont souligné, ce personnage peut être compris comme le double de l'écrivain lui-même. Sans qu'il s'agisse de citations orales - de paroles rapportées par un personnage en recourant à un « X dit que » intégré dans le discours d'un protagoniste - tout le cycle est traversé par des « on dit », par des informations journalistiques présentées comme des collages. Ces voix de la ville comprennent également la « vox populi » c'est-à-dire toutes les expressions figées, proverbes et locutions que les personnages reprennent à leur compte en disant ou non « je pense que » comme si ces expressions figées venaient d'eux. Ce qui les dévalorise d'autant plus : d'une part, parce qu'ils recourent à des stéréotypes, et d'autre part, parce qu'ils les présentent comme des locutions leur

appartenant. Mais ces êtres mettent parfois ces expressions à distance en utilisant un « comme on dit ».

Cette polyphonie ou ce brouhaha se retrouve parce que Zola délègue le plus souvent possible la parole à ses personnages. Ou bien, il recourt au pronom indéfini « on » qui inclut tant la parole et le point de vue d'un personnage que d'une voix narrative mais aussi d'un lecteur. Ce qui rend cette parole non attribuable. Cette neutralisation de la source se retrouve également avec une expression telle que « le bruit court que ». Ce qui évite toute justification de la part de l'auteur dans l'introduction d'une information tout en annihilant la source : il la dés-intègre. Le laboratoire expérimental devient un gigantesque laboratoire de mixage des voix où l'auteur disparaît, devient non localisable et où il lui est possible d'adjoindre à cette expérimentation polyphonique un système de valeurs qui viendra davantage encore brouiller les pistes et neutraliser presque définitivement la voix de son maître.

5 - La voix de la politique

La dernière grande voix qui se fait entendre est celle de la politique incarnée, bien sûr, par Eugène Rougon, Félicité Rougon et toute « la clique » du salon jaune mais aussi par Étienne ou, dans une certaine mesure, par Souvarine dans *Germinal*. Les « écouteurs » deviennent des « suiveurs » puisque le chef de file de la grève réussit à soulever les mineurs contre les directeurs des différentes fosses et à les entraîner de même qu'Eugène Rougon où un discours de lui à l'assemblée, à la fin du roman, suffit à reconquérir les parlementaires.

En contrepoint à ce « carnet de notes » vont se glisser des écritures souvent délirantes, des faux écrits, des faux en écritures que des journalistes « fantoches », opportunistes, à la conquête de la gloire ou à la solde du pouvoir politique comme celui de l'argent vont rédiger. Les journalistes dignes de ce nom se feront plus discrets comme Jordan dans *L'Argent*. Ce qui peut étonner le lecteur zolien lorsque l'on sait que l'écrivain a été lui-même journaliste de nombreuses années et n'a pas hésité à livrer de nombreux combats - esthétiques comme politiques.

B - Une voix mise à distance

Cette voix mise à distance se remarque par l'absence d'un personnage-journaliste à sa table de travail en train d'écrire un article ou d'aller, tel l'écrivain lui-même, sur le terrain pour prendre des notes, enquêter, chercher un sujet. Zola parle davantage des journaux et de leurs articles que de ses rédacteurs. Les seuls que l'on rencontre sont Vuillet (il est également libraire), Aristide, Jordan, Jory, Fauchery, Jantrou. Ceux qui ont véritablement de l'importance demeurent Fauchery avec ses chroniques et Aristide avec ses (faux) articles combatifs. Ce que l'on constate avec leur nom ou prénom qui comporte trois syllabes au lieu des deux pour les autres. Ce qui lie ce groupe est la présence de phonèmes identiques : /RI/, /O/, /OR/, /J/, /AN/, /R/, /I/. Jordan et Jantrou sont des personnages de *L'Argent* d'où ces correspondances mais ce sont des journalistes complètement opposés : le premier reste honnête même s'il travaille comme rédacteur pour le journal *L'Espérance*. Le second invente des histoires, publie de faux renseignements concernant la Banque Universelle. Jory, journaliste dans *L'Œuvre*, ne pense qu'à sa carrière et Fauchery demeure un journaliste mondain, fréquentant le Tout-Paris. La terminaison identique de leur nom souligne une carrière journalistique menée de façon semblable ou presque. Le /I/ présent dans « Vuillet » et dans « Aristide » montre leur lien comme les liens avec Jory et Fauchery. Ils sont tous les quatre opportunistes à plus ou moins grande échelle.

On peut alors se demander les raisons pour lesquelles Zola a donné si peu de voix aux journalistes lui qui a été un journaliste engagé, lui qui a voulu écrire un roman consacré au monde journalistique. Est-ce pour faire ressortir combien la presse était surveillée ? Combien elle avait les pieds et poings liés ? - et ce, même si vers les années 1868, le régime est devenu moins autoritaire vis-à-vis de la presse. Ou bien, est-ce pour mettre en avant combien peu de journalistes prenaient de réels risques ? Ou encore, combien peu de « véritables » journalistes existaient tel que l'auteur de *Mes haines* le concevait ?

Toutefois, la confrontation des trois forces que sont la politique, la presse et l'argent ont permis à l'écrivain de montrer les agissements des uns et des autres : corrompre, acheter, censurer, bâillonner, se soumettre ou s'opposer, manipuler. Les journaux peuvent être achetés dans tous les sens du terme.

L'originalité de Zola est d'avoir mis en avant non pas le personnage-journaliste mais celui de lecteur d'une part, et d'autre part, celui du commentateur. Avec l'ensemble de ces protagonistes, avec l'insertion du texte journalistique accompagné d'une bande-annonce servant à définir le type de texte, l'écrivain va mettre en place une véritable poétique de la reproduction.

II – LA MACHINE À REPRODUIRE

D'une manière générale, cette poétique de la reproduction concerne l'ensemble des textes-sources. La reproduction de ces textes-sources se rencontre à un niveau explicite et se dissémine dans le récit de paroles ou dans le discours direct des personnages comme elle génère des figures différentes - la citation, la reformulation, la thématization ou la translation. Elle touche l'ensemble des cinq mondes culturels²⁰⁸ (le monde des arts et de la littérature, le monde des sciences humaines, le monde des sciences et des techniques, le monde de l'information et de la communication et le monde à part avec la religion et la mythologie).

La reproduction d'un texte-source homo- ou hétérosémiotique met en place une machinerie très complexe que Zola va explorer. Cette machinerie exploite et étudie, toujours en sous-marin et de façon expérimentale, différents systèmes. Le premier mis en œuvre implique un annonceur ou un reproducteur (le personnage qui prend en charge

²⁰⁸ Afin d'illustrer au mieux notre thèse, nos exemples ne se limiteront pas uniquement au monde journalistique.

le texte-source), un verbe-annonce, une bande-annonce ou reproductrice qui définit l'extrait de texte et l'annonce ou le texte-source et, éventuellement, un commentateur qui peut être différent de l'annonceur. L'annonceur (ou reproducteur) insère l'extrait de texte dans son discours au style direct, indirect, indirect libre, ou bien dans un discours raconté pour reprendre des termes de G. Genette. Le texte zolien sert de texte d'accueil au texte-source. La bande-annonce alerte le lecteur zolien qu'un texte-source va être introduit d'une part, et d'autre part, elle définit le texte inséré. Le texte-source recouvre différentes formes : la citation, la reformulation, la thématisation ou la translation. Lorsqu'il s'agira d'un texte d'origine hétérosémiotique c'est-à-dire d'un texte dont le système de signes diffère de celui du texte d'accueil (un tableau, une sculpture, un morceau musical), il s'agira davantage d'une retranscription ou d'une translation dans la mesure où le système est verbalisé.

D'autres systèmes interviennent quand l'annonceur, le verbe-annonce et/ou la bande-annonce ne forment plus qu'un lesquels sont suivis ou non d'une annonce; ou bien, quand seule subsiste une bande-annonce (un terme générique très souvent) ou le nom d'un journal dans le discours du personnage. Le roman expérimental se situerait aussi dans la mise en place de cette machinerie très complexe.

Devant de telles configurations, il deviendra parfois difficile de savoir s'il s'agit d'une production ou d'une reproduction textuelle. Les « lectures mal digérées » prendraient alors un autre sens : elles pourraient signifier que les textes sont mal assimilés ou mal intégrés par le texte zolien c'est-à-dire qu'il n'arrive pas à les neutraliser ou à les naturaliser. Elles pourraient être également l'équivalent d'une dégénérescence héréditaire de la part de ces lecteurs qui comprennent mal et qui rappellerait d'une certaine façon la folie de Tande Dide ou la « folie lucide » de François Mouret.

Ce jeu avec ces dispositifs particuliers est à mettre en relation avec les différentes combinaisons héréditaires des Rougon, des Macquart et des membres de leur famille. La présence de cette autre histoire est possible parce que le texte permet

des mélanges et des agencements autres et que la reproduction d'un texte par un autre demeure réalisable.

A - Une machinerie complexe

Cette première combinaison implique la présence d'un annonceur, d'un verbe d'annonce, d'une bande-annonce et d'une annonce (le texte inséré ou le texte-source) au sein du récit de paroles ou du discours direct du personnage-annonceur. Dans ce cas, l'annonceur est détaché de ce système. Il intègre dans ses propos la bande-annonce et l'annonce.

Nous préférons parler de texte-source ou d'extraits de textes insérés ou reproduits plutôt que d'intertexte ou d'intertextualité. Nous le savons, ce terme d'intertextualité²⁰⁹ a été introduit par J. Kristeva à la suite des travaux de Bakhtine sur le dialogisme et sur la notion de « mot » qui, selon elle, recouvrait davantage celle de « texte ». Depuis lors, ce concept a été l'objet de nombreuses études embrassant de multiples directions. Ainsi, pour Barthes « tout texte est intertexte », Kristeva situe l'intertextualité du côté de l'idéologie car, pour elle comme pour Bakhtine, tout mot dialogue avec d'autres mots ou contient d'autres mots²¹⁰. Ce critique russe pense que chaque « mot » a quelque chose à voir avec le langage social, le dialecte etc. Cette polyphonie ou ce dialogisme se retrouve, nous semble-t-il avec certains romans de Dostoïevski et notamment avec *Le Double* ou *Les Frères Karamazov*²¹¹ par exemple. Riffaterre parle d'intertextualité restreinte et d'intertextualité élargie. Selon lui, elle doit être envisagée du point de vue de sa réception dans la mesure où elle implique un

²⁰⁹ Pour une synthèse des différentes orientations de ce concept, nous renvoyons à l'ouvrage de N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, ainsi qu'à notre bibliographie.

²¹⁰ J. Kristeva déclare : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre texte. » (p. 84) ou « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité » (p. 85) in *Semeiotiké*, op. cit. G. Genette définit cette notion comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » p. 8 in *Palimpsestes*, op. cit.

²¹¹ Nous avons lu ces deux textes non dans leur langue originale mais d'après une traduction. Ces remarques ne valent que d'après la traduction lue.

lecteur qui doit la repérer et la comprendre et donc que cet « architecteur » possède la même culture que son auteur. Ce qui semble difficile voire impossible.

Pour G. Genette, l'intertextualité relève de la transtextualité et la définit comme « une relation de coprésence entre deux textes²¹² ».

1- Une machine à variateurs

a) L'annonceur, le verbe d'annonce, la bande-annonce, l'annonce

D'une manière générale, le texte à insérer est reproduit par un personnage (l'annonceur) et est accompagné d'un verbe d'annonce, d'une bande-annonce définissant le texte-source. La bande-annonce décrit l'extrait de texte en consignant le type de support, la longueur et le type de texte, la couleur ou la grosseur des caractères. L'annonceur intègre dans son discours la bande-annonce comme l'annonce. Le verbe introductif demeure très souvent le verbe « lire » avec quelques variantes telles que « apprendre », « recevoir » (dans le cas d'une lettre), « regarder ». Le texte-source revêt différentes formes : une citation intégrale ou non qui peut être un extrait de texte, un nom ou une simple énumération comme une reformulation lorsque le texte-source est « raconté » ou résumé c'est-à-dire lorsque l'énonciation du texte-source change comme une évocation thématique. Quand le texte est d'origine hétérosémiotique (une œuvre picturale) mais passe par le langage verbal, nous parlerons de translation.

Ces textes journalistiques, appartenant au monde de l'information et de la communication, revêtent différentes fonctions : informative, dénonciatrice en montrant les manipulations, tromperies et censures tant de la part des journalistes, que du pouvoir politique ou du monde de la finance ou explicative lorsqu'il s'agit d'une mise en abyme c'est-à-dire d'un texte journalistique visant à expliquer le rôle que joue un personnage : ainsi de chronique sur la Blonde Vénus ou celle intitulée La Mouche d'or.

Quand le texte inséré est une enseigne, une affiche ou une réclame, elles servent à construire la ville (les « voix de la ville »).

²¹² Cf. *Palimpsestes*, *ouvr. cité*.

Sans qu'il s'agisse de textes journalistiques, certains textes-sources coïncident avec la génétique textuelle. Ainsi, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, au début du roman, un rapporteur - ce que peut être tout personnage - lit le projet de loi concernant le budget prévu pour le baptême du Prince Impérial :

Le rapporteur attendit que le président eût décidé que la lecture aurait lieu. Et il commença d'un ton presque attendri [...] ²¹³

« "Dans les familles les plus humbles, continua le rapporteur en modulant chaque mot, la naissance d'un fils, d'un héritier, avec toutes les idées de transmission qui se rattachent à ce titre, est un sujet de si douce allégresse, que les épreuves du passé s'oublient et que l'espoir seul plane sur le berceau du nouveau-né. Mais que dire de cette fête du foyer, quand elle est en même temps celle d'une grande nation, et qu'elle est aussi un événement européen !" »

Alors, ce fut un ravissement. Ce morceau de rhétorique fit pâmer la Chambre. Rougon, qui semblait dormir, ne voyait, devant lui, sur les gradins, que des visages épanouis. Certains députés exagéraient leur attention, les mains aux oreilles, pour ne rien perdre de cette prose soignée ²¹⁴.

Cette lecture est entrecoupée par la réaction excessive de la Chambre - comme le souligne le commentaire narratif. L'accueil exagéré de ce texte par les députés montre combien Zola peut être satirique. Ce texte mime ce qu'il est : une citation signalée par des guillemets anglais. L'ironie de ce passage se profile parce que le rapporteur déclare que l'accueil d'une naissance est la même dans une famille modeste que dans une famille princière et que, de surcroît, cette venue au monde se transforme en fête nationale, en affaire d'état à l'échelle européenne. Ce qui n'est pas le cas d'un enfant né dans une famille pauvre.

Si le personnage de rapporteur se trouve dans la série, il peut être perçu comme une variante de l'annonceur. Toujours dans la perspective de l'annonceur-lecteur, n'oublions pas non plus que Christine dans *L'Œuvre* est destinée à être la lectrice de Mme Vanzade ²¹⁵. Sandoz lui-même, double de Zola, qui est écrivain et dont le projet d'écriture ressemble étrangement à celui de l'écrivain, déclare n'être qu'un

²¹³ II, p. 25. Dans sa n.1, p. 1512, H. Mitterrand stipule que « Zola reproduit textuellement le rapport qui fut lu au cours de la séance du 13 mai 1856, ainsi que le chiffre exact des suffrages qu'il recueillit. »

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ IV, p.24 : « Christine, simplement, en quelques paroles, conta les choses [...] où elle allait entrer comme lectrice chez la veuve d'un général, Madame Vanzade »

« reproducteur débile ». Nous rencontrons donc toujours avec différents personnages cet aspect de reproduction.

Cette coïncidence entre la lecture d'un texte (donc sa reproduction) et son origine avant-textuelle se retrouve encore lors de la lecture d'une affiche par les mineurs :

Mais ce qui remua particulièrement le pays, ce furent de grandes affiches jaunes que les régisseurs firent coller à profusion sur les murs. On y lisait ces quelques lignes, en très gros caractères : « Ouvriers de Montsou, nous ne voulons pas que les égarements dont vous avez vu ces jours derniers les tristes effets privent de leurs moyens d'existence les ouvriers sages et de bonne volonté. Nous rouvrirons donc toutes les fosses lundi matin, et lorsque le travail sera repris, nous examinerons avec soin et bienveillance les situations qu'il pourrait y avoir lieu d'améliorer. Nous ferons enfin tout ce qu'il sera juste et possible de faire. » En une matinée, les dix milles charbonniers défilèrent devant ces affiches. Pas un ne parlait, beaucoup hochait la tête, d'autres s'en allaient de leur pas traînard, sans qu'un pli de leur visage immobile eût bougé²¹⁶.

La coupure de journal est tirée de la *Gazette des Tribunaux* (18-19 avril 1870) dont Zola s'est servi et qui débute ainsi :

Ouvriers de Fourchambault, Nous ne voulons pas que les égarements dont vous avez vu ces jours derniers les tristes effets privent de leurs moyens d'existence les ouvriers sages et de bonne volonté. Nous rouvrirons les forges lundi matin [...] Lorsque le travail sera repris nous examinerons avec soin et bienveillance les situations qu'il pourrait y avoir lieu d'améliorer et nous ferons tout ce qui sera juste et possible²¹⁷

Le texte est quasi-similaire. Son introduction dans le roman a donné lieu à la mise en place d'une machinerie particulière : un annonceur (« on ») - lecteur, un verbe d'annonce (lisait), une bande-annonce (« grandes affiches jaunes », « coller sur les murs », « quelques lignes », « gros caractères ») et l'annonce signalée par des guillemets et les deux points. Cette annonce est une citation prise en charge par le pronom personnel neutre qui inclut tout à la fois les mineurs, le lecteur zolien, la voix narrative comme l'auteur lui-même. Cet extrait de texte joue avec les procédés d'énonciation : un « nous » s'adressant à un « vous » - et ce, pour que chacun se sente

²¹⁶ III, p. 1513.

²¹⁷ III, pp. 1933-1934, cité par H. Mitterand.

concerné. Ce qui change de l'adresse collective du début de l'affiche (« Ouvriers de Montsou »). Qui plus est, il fait appel aux « bons sentiments », au respect des valeurs en opposant implicitement les « mauvais ouvriers » (les égarements) des « bons » (« les ouvriers sages et de bonne volonté »). Tout se passe comme s'il s'agissait de séparer le bon grain de l'ivraie, de créer une fracture entre les ouvriers. Enfin, la Régie tente de se montrer compréhensive mais les efforts doivent d'abord venir des mineurs en cessant la grève. D'où la circonspection de certains :

Aussi une sourde méfiance accueillit-elle l'affiche, collée sur l'église. On ne parlait pas des livrets rendus là-dedans : est-ce que la Compagnie refusait de les reprendre ? et la peur des représailles, l'idée fraternelle de protester contre le renvoi des plus compromis, les faisaient tous s'entêter encore. C'était louche, il fallait voir, on retournerait au puits, quand ces messieurs voudraient bien s'expliquer franchement²¹⁸

Si la Compagnie essaie de manipuler les grévistes, ces derniers ne sont pas dupes. Leur scepticisme est lié à la croyance dans les dires de la Compagnie que renforce le lieu symbolique où est collée l'affiche : une église - haut lieu aussi de croyance²¹⁹.

Très souvent, la reproduction d'un texte journalistique ou autre s'effectue, comme nous l'avons dit, grâce à la lecture qu'en fait un personnage. Ainsi, dans *La Débâcle*, des journaux que lit Henriette à Jean :

Henriette, dans de vieux journaux, lut à Jean les événements de Metz, les grandes batailles héroïques qui avaient recommencé par trois fois, à un jour de distance. Elles dataient de cinq semaines déjà [...] Dans le silence frissonnant de la pièce, pendant qu'Henriette, de sa voix un peu chantante d'écolière appliquée, détachait nettement chaque phrase, l'histoire lamentable se déroulait²²⁰. [...] Et Jean se faisait relire des passages, pour bien comprendre²²¹

Dans cet extrait, est mentionné le type de support « journaux », la date ancienne « cinq semaines », le sujet et le lieu « Metz et les batailles ». Le texte lu est un récit narratif, « naturalisé » dans la mesure où il est reformulé et intégré dans le texte zolien et sans

²¹⁸ *Id.* pp. 1513-1514.

²¹⁹ Cf Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Manières de croire. Op. cité.*

²²⁰ V, p. 797.

²²¹ V, p. 799.

aucune marque typographique particulière. Les marques du texte-source sont la lectrice (Henriette) et la mention de la bande-annonce (« vieux journaux »). Contrairement à la lecture faite par le docteur Dalichamp quand il raconte la reddition de l'armée française à Jean et Henriette en leur lisant un journal belge. Le début de sa lecture consiste en une énumération de prisonniers, et d'équipements militaires confisqués :

Il tira un journal belge de sa poche [...] Puis reprenant le journal, lisant :

« Cent cinquante mille prisonniers, cent cinquante-trois aigles et drapeaux, cinq cent quarante et un canons de campagne, soixante-seize mitrailleuses, huit cents canons de forteresse, trois cent mille fusils, deux mille voitures d'équipages militaires, du matériel pour quatre-vingt-cinq batteries²²²... »

Cette liste est à comprendre comme la citation de l'article de journal, elle est là pour montrer l'ampleur de la catastrophe tant humaine que matérielle. Les guillemets jouent un double rôle : elle indique tant la citation que la prise de parole du médecin. Ce texte inséré aurait nécessité l'usage d'autres guillemets pour signaler le texte-source. Là encore Zola le neutralise en le donnant comme l'équivalent des paroles de son personnage. Le docteur poursuit sa lecture non plus au style direct mais en énumérant des événements, en les « thématissant »

Et il continua, donnant les détails : le maréchal Bazaine , enfermé dans Metz avec l'armée, réduit à l'impuissance, ne faisant aucun effort pour rompre le cercle de fer qui l'enserrait ; ses rapports suivis avec le prince Frédéric-Charles, ses troubles et hésitantes combinaisons politiques²²³

Le docteur poursuit sa lecture mais cette fois en datant les événements :

Le docteur justement, passait aux nouvelles de Paris, qui étaient désastreuses. Il fit remarquer que le journal portait la date du 5 novembre. La reddition de Metz était du 27 octobre, et la nouvelle n'en avait été connue à Paris que le 30. Après les échecs subis déjà à Chevilly, à Bagneux, à la Malmaison, après le combat et la perte du Bourget, cette nouvelle avait éclaté en coup de foudre, au milieu de la population désespérée, irritée de la faiblesse et de l'impuissance du gouvernement de la Défense nationale. Aussi, le lendemain, le 31 octobre, toute une insurrection avait-elle grondé [...] Et le journal belge ajoutait les réflexions les plus insultantes pour le grand Paris, que la guerre civile

²²² V, p. 808.

²²³ *Id.*, p. 808.

déchirait, au moment où l'ennemi était aux portes. N'était-ce pas la décomposition finale, la flaque de boue et de sang où allait s'effondrer un monde ²²⁴?

Ces nouvelles permettent tant au lecteur zolien qu'aux « écouteurs » de cette lecture de comprendre l'enchaînement des différents faits. Ce passage est « re-raconté » par le protagoniste à moins que la voix narrative ne s'emmêle... Quoi qu'il en soit, de mentionner à nouveau que le docteur lit le journal, cela désengage cette voix narrative. Comme aucune voix ne prononce « les réflexions insultantes ». Seule une allusion en est faite. Un doute subsiste quant à la dernière phrase interrogative : est-elle prononcée par le personnage ou par le journal ?... ou par une voix narrative ?

Dès le début de ce roman, grâce à Maurice, les informations concernant la guerre de Sedan passent par la lecture des journaux. Les réflexions et interrogations du personnage concernant le mouvement des troupes s'intercalent avec les textes de journaux insérés au style indirect. Ce qui tend à brouiller les pistes et à neutraliser les voix journalistiques. Ainsi :

Dehors, Maurice tâcha de se procurer des journaux. Il se bourra les poches de tous les numéros qu'il put acheter ; et il les lisait en marchant [...] Où étaient donc les armées allemandes ?[...] Maurice, comme séparé du monde, apprit seulement lors les événements de Paris : le coup de foudre de la défaite sur tout un peuple certain de la victoire, l'émotion terrible des rues, la convocation des Chambres [...] et tous les journaux parlaient d'un grand conseil, tenu le 17, où avaient assisté le prince Napoléon et des généraux ; mais ils ne s'accordaient guère entre eux [...] Et toujours cette question : où donc étaient les armées allemandes ²²⁵?

Les textes de journaux se présentent sous la forme d'une énumération des faits que signalent l'emploi des deux points. Contrairement à la lecture d'un autre journal dont le texte est reproduit au style indirect :

Il avait repris ses journaux, lorsqu'il tomba sur un article qui lui avait échappé, l'article d'une feuille ardente de l'opposition républicaine. Brusquement, tout s'éclaira. Le journal affirmait que, dans le conseil du 17, tenu au camp de Châlons, la retraite de l'armée sur Paris avait été décidée [...] Mais il ajoutait que ces résolutions venaient de se briser

²²⁴ *Id.* p. 809.

²²⁵ *La Débâcle*, V, pp. 442-443.

devant l'attitude de l'impératrice-régente et du nouveau ministère [...] On lui prêtait ce mot : « Il n'arriverait pas vivant aux Tuileries. » [...] Et, le journal glissé sur les genoux, Maurice maintenant, les regards perdus, croyait tout comprendre²²⁶

A la différence des autres médias, les journaux républicains dévoilent toutes les contradictions du régime. La différence entre les articles se constate dans le changement de style et dans l'emploi du verbe « affirmer » qui certifie l'information écrite, dans l'utilisation de la conjonction de coordination « mais » qui introduit une objection dans la citation de la parole de l'impératrice-régente. Cette nouvelle lecture aide Maurice à démêler le vrai du faux même s'il n'a pas accès encore à toutes les informations. Le verbe « croire » tout en soulignant le doute introduit la synthèse des informations que tente de faire Maurice d'après les informations lues.

Tout se passe comme si les informations contradictoires lues par Maurice étaient chargée de mimer dans le même temps les avancées et les replis des troupes. Dans ce roman, beaucoup de renseignements concernant les mouvements des armées passent par les journaux :

D'après ce qu'il [Maurice] avait lu à Reims, il lui semblait difficile que la troisième armée, commandée par le prince royal de Prusse, fût à Vouziers, lorsque, l'avant-veille encore, elle devait camper à peine du côté de Vitry-le-François. On avait bien parlé d'une quatrième armée, mise sous les ordres du prince de Saxe²²⁷

Grâce à ses lectures de journaux, Maurice peut confronter la situation réelle avec les informations lues et se rendre compte de l'ignorance des généraux français tant au niveau de la géographie ou de la cartographie des régions française que du commandement des armées.

Comme beaucoup d'objets ou de livres, certains sont détournés de leur fonction première. Il en est de même des journaux : « et, le lendemain seulement, on ramassa un morceau de vieux journal, qui avait servi de couverture à un livre, et où se trouvait le récit de la reddition de Metz²²⁸. » Détourné de sa fonction première, ce morceau de journal remplit tout de même son rôle : informer - même s'il conduit au suicide du

²²⁶ V, pp. 443-444.

²²⁷ *Id.*, p. 484.

²²⁸ *Id.*, p. 856.

colonel de Vineuil. La bande-annonce reste « le morceau de vieux journal » ainsi que la mention du genre d'article (« le récit »), l'annonce se réduit à la simple mention de l'événement important (« la reddition ») et l'annonceur a un « on ».

Ces textes de journaux que lisent les annonceurs remplissent le même rôle : informer. Ainsi, dans *Son Excellence Eugène Rougon* : « J'ai [Du Poizat] lu ce matin, au *Moniteur*, la nomination de cet imbécile de Campenon à la préfecture qu'on m'avait promise²²⁹. » Inséré dans le discours direct du lecteur, ce texte est reformulé. L'emploi de l'adjectif « imbécile » indique que Du Poizat désapprouve cette nomination et qu'il s'implique dans cette reformulation.

Si le verbe « lire » implique tout à la fois l'annonceur et définit l'annonce à venir, d'autres verbes impliquent uniquement l'annonceur. Ainsi du verbe « apprendre » : « il [Quenu] apprit par un journal que trois déportés avaient voulu s'évader de l'île du Diable et s'étaient noyés avant d'atteindre la côte²³⁰. Quenu reformule le texte du journal sans que celui-ci soit nommé. La bande-annonce est la mention du support « journal ». Ce texte avise le personnage sur l'éventuel devenir de son frère Florent. Ou bien, le verbe d'annonce fait appel aux sentiments de l'annonceur : « il [Lazare] se frappa d'un article d'un astronome fantaisiste annonçant la venue d'une comète, dont la queue devait balayer la terre comme un grain de sable²³¹ ». La bande-annonce est un « article » qui mentionne aussi l'énonciateur (« un astronome ») et l'annonce le thème général de la rubrique. Ou encore, le verbe d'annonce fait appel à la clairvoyance de l'annonceur :

il [Camy-Lamotte] savait combien cette affaire Grandmorin irritait et inquiétait, en haut lieu. Les journaux de l'opposition continuaient à mener une campagne bruyante, les uns accusant la police d'être tellement occupée à la surveillance politique qu'elle n'avait plus le temps d'arrêter les assassins, les autres fouillant la vie du président, donnant à entendre qu'il était de la cour, où régnait la plus basse débauche²³²

²²⁹ II, p. 105.

²³⁰ I, p. 654.

²³¹ *La Joie de vivre*, III, p. 1058.

²³² *La Bête humaine*, IV, p. 1114.

Le nom des journaux n'est pas mentionné. On sait simplement qu'ils sont opposés au régime d'où leurs attaques contre le régime et l'évocation de la débauche de certains. Ces incriminations sont évoquées dans la mesure où elles sont uniquement « thématiques ».

Ou encore, le verbe d'annonce montre l'hypocrisie de l'annonceur tout en introduisant le système de reproduction. Ainsi, dans *L'Œuvre*, de Jory vis-à-vis de Sandoz :

il s'excusait, auprès de ce dernier, d'un article paru le matin même dans sa revue, qui maltraitait le roman de l'écrivain.

[...] Je devrais tout faire, mais j'ai si peu de temps ! Imagine-toi que je ne l'avais même pas lu, cet article, me fiant à ce qu'on m'en avait dit. Aussi tu comprends ma colère, quand je l'ai parcouru tout à l'heure... Je suis désolé, désolé...

- Laisse donc, c'est dans l'ordre, répondit tranquillement Sandoz. Maintenant que mes ennemis se mettent à me louer, il faut bien que ce soient mes amis qui m'attaquent²³³.

Là encore, nous connaissons l'annonceur (Jory), la bande-annonce (« revue » et « article ») qu'accompagne la date de publication (« le matin ») et l'annonce thématique. Cet exemple est intéressant à différents titres : Jory commence par s'exprimer en recourant au style indirect puis au discours direct ce qui lui permet d'accuser un « on » pour se décharger de toute responsabilité et donner ainsi davantage de poids à ses propos. La réaction de Sandoz, quant à elle, indique qu'il n'est pas dupe en lui signalant le retournement des journalistes - les amis d'hier deviennent les ennemis d'aujourd'hui.

D'autres lecteurs intéressés par des faits divers cette fois se rencontrent notamment dans *L'Assommoir* :

la concierge et la couturière l'effrayaient beaucoup en racontant des histoires terribles, des hommes attendant des femmes avec des couteaux et des pistolets cachés sous leur redingote. Dame, oui ! on lisait ça tous les jours dans les journaux²³⁴

²³³ IV, p. 326.

²³⁴ II, p. 561.

Le « ça » renvoie aux faits divers énumérés au participe présent, la mention de la quotidienneté est là pour banaliser les agressions et donc renforcer l'effet de réel et, par là même, l'effet mélodramatique. Le côté habituel de ces violences est aussi marqué par la pluralité des médias et par le recours aux articles indéfinis « des ». Le « Dame, oui ! » précise qu'il s'agit des paroles au discours indirect libre de la concierge et de la couturière avec, comme souvent, le recours au pronom personnel « on » qui englobe tout le monde. L'annonceur et la bande-annonce se trouve après les « histoires terribles » comme s'il s'agissait d'attirer l'attention de Gervaise sur le fait que bientôt, elle aussi, pourrait être la victime d'un meurtre et remplir les colonnes des journaux.

Toujours dans *L'Assommoir* :

Et elle restait toute pâle, à se demander quel négoce il menait là ; elle avait des imaginations atroces, elle se fourrait dans la tête qu'il devait avoir apporté un mort et qu'il le remisait sous son lit. Mon Dieu ! les journaux racontaient bien une anecdote, un employé des pompes funèbres qui collectionnait chez lui les cercueils des petits enfants, histoire de s'éviter de la peine et de faire une seule course au cimetière²³⁵

Le fait divers se transforme en anecdote. Gervaise la prend en charge en l'insérant dans son discours au style indirect libre marqué par « Mon Dieu ! ». L'annonce est reformulée par le personnage en l'insérant dans ses propos. La bande-annonce est « les journaux racontaient bien une anecdote » qui précise le support et le type de texte. Le verbe « raconter » pourrait souligner l'ambiguïté de ce fait - est-il vrai ? est-il faux ? - s'il n'était neutralisé par les « imaginations atroces » de Gervaise. De plus, la pluralité des médias attestent cette anecdote laquelle est devenue la préoccupation des rédacteurs.

Ou enfin, dans *Au Bonheur des Dames* : « Clara [...] causa d'un drame affreux, dont le récit emplissait les journaux. "Vous avez lu, cet homme qui a guillotiné sa maîtresse d'un coup de rasoir²³⁶" ? » Là encore, ce meurtre se rencontre dans tous les médias, ce qui le vraisemblabilise. Seul le thème du fait divers est énoncé.

Avant les paroles de Clara, un syntagme introducteur intervient : la délégation de la parole à l'annonceur, le verbe de parole « causa », la mention d'un genre que l'on peut

²³⁵ II, p. 687.

²³⁶ III, p.551.

associée à un fait divers « drame affreux », enfin la présence de la bande-annonce avec la précision du support et d'un terme générique (« récit emplissait les journaux »). Elle s'adresse à ses collègues « vous » et attend donc leurs réactions.

Ces « récits », « faits divers », « anecdote » ou autres, en s'étalant dans tous les journaux, montrent et l'intérêt des lecteurs pour ce type « d'événement » et les journaux qui se plient à ce penchant comme ils peuvent sous-entendre que la censure est telle que les journaux en sont réduits à ne se préoccuper que de ces petits faits vrais.

Les journaux reproduisent également, comme nous l'avons déjà vu, les batailles politiques entre journalistes ou entre le régime impérial et les journaux opposés au Second Empire. Mais les médias peuvent aussi imprimer et exprimer la lutte fraternelle que se livrent non pas seulement Aristide/Saccard et Vuillet ou Saccard et son frère mais aussi Pierre Rougon et Antoine Macquart - les deux louveteaux tel qu'ils sont désignés dans *La Fortune des Rougon* où le coup d'éclat de l'un devient le coup d'état (à l'échelle de Plassans) de l'autre. La branche légitime (Rougon) et la branche illégitime (Macquart) entrent en conflit. Tout se passe comme si, symboliquement, cette lutte représentait celle que se livrent Napoléon III (son coup d'Etat) et ses opposants. Ainsi :

Il [Antoine Macquart] avait résolu d'adresser une proclamation aux habitants de Plassans. Ils s'étaient mis quatre pour rédiger cette affiche. Quand elle fut terminée, Macquart prenant la pose digne dans le fauteuil du maire, se la fit lire, avant de l'envoyer à l'imprimerie de *l'Indépendant*, sur le civisme de laquelle il comptait. Un des rédacteurs commençait avec emphase : « Habitants de Plassans, l'heure de l'indépendance a sonné, le règne de la justice est venu... » lorsqu'un bruit se fit entendre²³⁷

Le tour de force de Zola est d'avoir transformé ce texte-source en un hypotexte qui va devenir l'hypertexte suivant - après la « lutte » entre les deux bandes :

Roudier déclara qu'avant tout il serait bon d'adresser une proclamation aux habitants. Pierre, justement, lisait celle que les insurgés avaient laissée sur la table.

²³⁷ I, p. 226.

« Mais, s'écria-t-il, voilà qui nous convient parfaitement. Il n'y a que quelques mots à changer. »

Et, en effet, un quart d'heure suffit, au bout duquel Granoux lut, d'une voix émue :

« Habitants de Plassans, l'heure de la résistance a sonné, le règne de l'ordre est revenu... »

Il fut décidé que l'imprimerie de *la Gazette* imprimerait la proclamation, et qu'on l'afficherait à tous les coins de rue²³⁸.

L'indépendance a fait place à la résistance, l'ordre a remplacé la justice. Ce qui semblerait signifié que l'ordre ne va pas de pair avec la justice comme la résistance avec l'indépendance. L'emphase de l'un devient l'émotion de l'autre. Dans tous les cas, la démesure des deux lecteurs signale l'ironie de l'auteur Zola comme l'interchangeabilité des deux proclamations à trois mots près. Seule change les rotatives.

Dans les deux textes, nous avons affaire à une citation explicitée par la prise de parole au discours direct des deux personnages, mais elle est non intégrale. Ce que signalent les points de suspension. L'annonce joue sur l'art de la formule : une adresse générale aux habitants, et l'emploi d'une structure en miroir. Chacune est composée d'un groupe de noms suivi d'un verbe au passé composé, entrecoupée d'une virgule, comme l'apostrophe du début se compose d'un groupe de noms (un nom commun et le nom de la ville) et est au pluriel pour que tous se sentent concernés et pas uniquement un groupuscule.

Une fois la victoire acquise par Rougon, Vuillet fait mine de s'impliquer lorsque Pierre Rougon lui déclare :

que le parti de l'ordre comptait plus que jamais sur lui et sur la *Gazette*. Il fallait qu'il publiât un bel article pour rassurer la population et traiter comme elle le méritait cette bande de scélérats qui avait traversé Plassans.

« Soyez tranquille ! répondit Vuillet. *La Gazette* ne devait paraître que demain matin, mais je vais la lancer dès ce soir²³⁹. »

²³⁸ *Id.*, pp. 229-230.

²³⁹ *Id.*, p. 239.

L'équivalent de la proclamation va donc être publié par le libraire. Rougon lui en suggère le sujet (« rassurer la population »). La communication par l'intermédiaire d'un journal « officiel » confère à ce futur article un rôle solennel et accrédite la situation et la position des « sauveurs » de Plassans face aux insurgés. Mais la rétractation de Vuillet sème la confusion parmi les habitants de Plassans. Ce n'est qu'après avoir lu la lettre d'Eugène Rougon confirmant la réussite du coup d'Etat qu'il publie un article en faveur du Second Empire - en tant que directeur des postes, il a eu accès en premier à ce courrier. Ce qui plonge Pierre et Félicité dans un certain désarroi :

Il déchira la bande, il lut l'article de tête et l'acheva, pâle comme un linge, fléchissant sur sa chaise.

« Tiens, lis », reprit-il, en tendant le journal à Félicité.

C'était un superbe article, d'une violence inouïe contre les insurgés. Jamais tant de fiel, tant de mensonges, tant d'ordures dévotes n'avaient coulé d'une plume. Vuillet commençait par faire le récit de l'entrée de la bande dans Plassans. Un pur chef-d'œuvre. On y voyait « ces bandits, ces faces patibulaires, cette écume des bagnes », envahissant la ville, « ivres d'eau-de-vie, de luxure et de pillage » ; puis, il les montrait « étalant leur cynisme dans les rues, épouvantant la population par des cris sauvages, ne cherchant que le viol et l'assassinat ». Plus loin, la scène de l'Hôtel-de-Ville et l'arrestation devenaient tout un drame atroce : « Alors, ils ont pris à la gorge les hommes les plus respectables ; et, comme Jésus, le maire, le brave commandant de la garde nationale, le directeur des postes, ce fonctionnaire si bienveillant, ont été couronnés d'épines par ces misérables, et ont reçu leurs crachats aux visages. » L'alinéa consacré à Miette et à sa pelisse rouge montait en plein lyrisme. Vuillet avait vu dix, vingt filles sanglantes : Et qui n'a pas aperçu, au milieu de ces monstres, des créatures infâmes vêtues de rouge, et qui devaient s'être roulées dans le sang des martyrs que ces brigands ont assassinés le long des routes ? Elles brandissaient des drapeaux, elles s'abandonnaient, en pleins carrefours, aux caresses ignobles de la horde tout entière. » Et Vuillet ajoutait avec une emphase biblique : « La République ne marche jamais qu'entre la prostitution et le meurtre. » Ce n'était que la première partie de l'article ; le récit terminé, dans une péroraison virulente, le libraire demandait si le pays souffrirait plus longtemps « la honte de bêtes fauves qui ne respectaient ni les propriétés ni les personnes » ; il faisait un appel à tous les valeureux citoyens en disant qu'une plus longue tolérance serait un encouragement, et qu'alors les insurgés viendraient prendre « la fille dans les bras de la mère, l'épouse dans les bras de l'époux » ; enfin, après une phrase dévote dans laquelle il déclarait que Dieu voulait

l'extermination des méchants, il terminait par ce coup de trompette :
« On affirme que ces misérables sont de nouveau à nos portes ; eh bien ! que chacun de nous prenne un fusil et qu'on les tue comme des chiens ; on me verra au premier rang, heureux de débarrasser la terre d'une pareille vermine. »

Cet article, où la lourdeur du journalisme de province enfilait des périphrases ordurières, avait consterné Rougon²⁴⁰

Dans un premier temps, Rougon lit l'article pour lui-même et le tend à Félicité qui le reproduit. Ce qui montre que l'instigatrice, celle qui tire les ficelles reste quoiqu'il arrive Félicité comme c'est elle qui comprendra pourquoi Vuillet prend de telles risques en publiant cet article. Elle ira réclamer à Vuillet la lettre de son fils.

Comme souvent, nous retrouvons un annonceur-lecteur Félicité, une bande-annonce (le journal) mais, auparavant, avec Rougon, il est indiqué qu'il s'agit d'un « article de tête », ce qui en montre l'importance. Ce texte-source inclut différentes instances discursives, comme différents types de textes : des citations comme des reformulations et des commentaires sur cet article. Le « c'était » signale que la voix narrative prend le relais mais l'appréciation qui en est faite demeure ambiguë : « superbe article », « violence inouïe contre les insurgés » peuvent être attribués à Félicité dont on connaît la position politique contrairement à la suite qui reste l'expression d'une voix narrative voire de Zola lui-même. Ce commentaire ne neutralise pas tout à fait les propos de Félicité car il demeure violent (« fiel », « mensonges », « ordures dévotes »). L'ironie se profile à nouveau avec « un pur chef-d'œuvre ». Cet article se présente comme un « récit » ce que confirment les différents connecteurs et verbe employés qui sont chargés d'expliquer aux lecteurs la succession des événements (le récit qui débute par l'entrée des insurgés), « puis il les montrait », « Plus loin la scène de l'Hôtel-de-Ville ». Ils fonctionnent également comme des bandes-annonces qui embrayent sur des citations de l'article de Vuillet qu'indique le recours aux guillemets comme aux deux points.

Le libraire consacre un paragraphe particulier à Miette où d'une seule fille tenant un drapeau, il en exagère le nombre (« dix », « vingt »). Cette exagération est destinée à faire peur aux habitants d'une part, et d'autre part, elle l'autorise à écrire que ces insurgés se livrent à la luxure au vu et au su de tout le monde (« en pleins carrefours »).

²⁴⁰ I, pp. 259-260.

L'emploi du verbe « avait vu » fait de ce protagoniste un témoin ce qui rend son récit d'autant plus crédible. Dans cet alinéa qualifié de lyrique, les insurgés deviennent des « monstres », les femmes des « créatures infâmes », la couleur rouge de la pelisse de Miette provient du « sang des martyrs ». Le lyrisme relève plutôt du vocabulaire religieux. Les soi-disant héros de Plassans sont comparés à Jésus couronnés d'épines sauf qu'ils sont plusieurs et que Jésus était seul... Par contre, il n'hésite pas à se lancer des fleurs : « le directeur des postes, ce fonctionnaire si bienveillant ». Les insurgés nous sont donnés comme des personnages sans foi ni loi, ne respectant rien ni personne, détruisant tout sur leur passage, pillant et violant, arrachant les filles à leurs mères, les femmes à leurs maris. Vuillet recourt à la métonymie pour les décrire (« faces patibulaire ») mais l'ensemble du lexique recouvre le même champ sémantique : des personnages du mauvais côté de la loi ou de la barrière. Contrairement aux défenseurs de Plassans qui eux sont « respectables ». La formule concernant la République peut être qualifiée d'« emphase biblique » dans la mesure où elle fait appel à deux points que la morale exècre : la prostitution et le meurtre mais que la voix narrative dénonce dans le même temps comme étant outrancière. Avant que ne soit cité des passages de cet article, il est dit « Jamais tant de fiel, tant de mensonges, tant d'ordures dévotes n'avaient coulé d'une plume. » Le lecteur zolien sait à quoi s'en tenir. En mêlant Dieu à son discours, la morale religieuse - donc la croyance - l'article de Vuillet n'en devient que plus crédible. Vuillet n'hésite pas non plus à faire appel à une parole autre « on affirme que » qui est là pour garantir ses propos. Si pour lui, la République favorise les meurtres, lui ne se gêne pas pour embrigader la population, à tuer les insurgés qu'il ne considère pas comme des hommes mais comme des « chiens ». Si lui, Vuillet, ne se livre pas directement à la prostitution, il se livre à un commerce peu recommandable.

S'il ne s'agit que d'« un journalisme de province » avec ses « périphrases ordurières », cela permet à Zola d'exercer si ce n'est sa plume de journaliste, la plume d'un certain journalisme en dénonçant à l'aide d'une voix neutralisée comment certains rédacteurs peuvent influencer l'opinion publique et montrer à quel prix le coup d'Etat a pu se faire.

Si la voix des journaux de l'opposition se fait entendre de temps à autre tout au long de la série, et si des batailles journalistiques interviennent, la presse intéresse aussi

le monde financier dans la mesure où elle va pouvoir manipuler le lectorat et intimider le monde politique. Ainsi, Jantrou dans *L'Argent* avec *L'Espérance* :

Et il nomma enfin le journal : *L'Espérance*, une feuille fondée, depuis deux ans, par un petit groupe de personnalités catholiques, les violets du parti, qui faisaient à l'empire une guerre féroce. Le succès était, d'ailleurs, absolument nul, et le bruit de la disparition du journal courait chaque semaine²⁴¹.

Un syntagme introducteur délègue la parole à ce personnage à l'intérieur duquel est mentionné le support (« le journal »). L'explication donnée par Jantrou à Saccard concernant *l'Espérance* est reformulée. Seule est mentionnée la bande-annonce : le support, le nom du journal et son orientation politique. Comme nous le verrons, Zola joue avec cette machinerie à variateurs en introduisant des variations pour mieux brouiller les pistes de cette reproduction textuelle. Toujours dans *L'Argent* à propos de *L'Espérance* :

Et *L'Espérance* enfin, habilement conduite, prenait de jour en jour une importance politique plus grande. On y avait beaucoup remarqué une série d'articles, à la suite du décret du 19 janvier, qui remplaçait l'adresse par le droit d'interpellation, nouvelle concession de l'empereur, en marche vers la liberté²⁴².

L'annonceur est un « on », le verbe d'annonce ainsi que l'adverbe soulignent l'importance de l'annonce « thématisé » (le remplacement d'un décret par un autre) comme la bande-annonce elle-même avec ses « séries d'articles ».

Sans être une arme politique ou financière, la presse peut être une arme pour « régler ses comptes » dans tous les sens du terme. Ainsi, Busch pour faire pression sur la comtesse de Beauvilliers et ainsi récupérer l'argent que devait son époux la menace de faire publier son histoire dans les journaux :

Il reprit toute l'histoire, en termes plus honteux, comme s'il avait voulu humilier encore la comtesse devant la nouvelle venue, cette dame qu'il affectait de ne pas reconnaître, selon son habitude, quand il était en affaire.

²⁴¹ V, p. 119.

²⁴² V, p. 231.

« Adieu, madame, nous allons de ce pas au parquet. Le récit détaillé sera dans les journaux, avant trois jours. C'est vous qui l'aurez voulu. »

Dans les journaux ! cet horrible scandale sur les ruines même de sa maison²⁴³ !

Pour sauver son honneur, la comtesse cède à ce chantage.

Le texte-source n'apparaît pas nécessairement au sein de ce système. Seul le nom du journal apparaît. Ce que l'on constate dans *Pot-Bouille* : « elle [Clotilde Duveyrier] lisait *la Revue des Deux Mondes*²⁴⁴ ». Ou bien, seul demeure la bande-annonce. Au sein de cette machinerie, le journal peut lui-même devenir annonceur.

b) Le journal-annonceur

Si, jusqu'à présent, nous avons vu que les annonceurs étaient des personnages lisant ou prenant en charge tant la bande-annonce que l'annonce, le journal remplit également ce rôle d'annonceur. L'annonce (le texte reproduit ou texte-source) est citée ou « thématifiée » - seul le sujet du texte-source est évoqué.

Cette nouvelle machinerie se rencontre tout d'abord dans *La Fortune des Rougon* :

Le lendemain, *l'Indépendant*, presque entièrement composé de fait-divers, parut avec ces quelques lignes en tête de la première colonne :

« *Un regrettable accident survenu à notre éminent collaborateur, M. Aristide Rougon, va nous priver de ses articles pendant quelques temps. Le silence lui sera cruel dans les graves circonstances présentes. Mais aucun de nos lecteurs ne doutera des vœux que ses sentiments patriotiques font pour le bonheur de la France*²⁴⁵. »

L'annonceur est *l'Indépendant*, la bande-annonce précise que ce texte occupe une place privilégiée (« en tête de la première colonne »), et indique la longueur du texte. L'annonce est en italique et se détache ainsi du texte d'accueil (le texte zolien) comme s'il s'agissait d'en montrer (la fausse) importance ou d'en souligner l'ironie ou, pour la voix narrative, de se dédouaner de cette mascarade.

²⁴³ V, p. 370.

²⁴⁴ III, p. 298.

²⁴⁵ I, p. 106.

Ou dans *Son Excellence Eugène Rougon* : « Le matin, au *Moniteur*, avait paru la démission de Rougon, qui se retirait pour des " raisons de santé"²⁴⁶. » L'annonce donne à la fois le thème de son article (la démission de Rougon) et cite la (fausse) raison de sa démission mise en avant par des guillemets. Là encore, il s'agit pour la voix narrative de se démarquer et de laisser ces propos au journal officiel du Second Empire. Le verbe d'annonce qui joue le rôle de bande-annonce est « paraître » qui stipule que nous avons affaire à un texte reproduit. La mention de la date vraisemblabilise la nouvelle et sa primeur. Comme dans un journal désirant montrer l'importance d'un fait, cette annonce se trouve dès le début du chapitre mimant ainsi l'en tête d'un organe de presse.

Ou bien, sans que soit mentionné le nom du journal, à propos de l'affaire Grandmorin :

Et l'affaire Grandmorin arrivait à point pour continuer l'agitation, les histoires les plus extraordinaires circulaient, les journaux s'emplissaient chaque matin de nouvelles hypothèses, injurieuses pour le gouvernement. D'une part, on laissait entendre que la victime, un familier des Tuileries, ancien magistrat, commandeur de la Légion d'honneur, riche à millions, était adonné aux pires débauches ; de l'autre, l'instruction n'ayant pas abouti jusque-là, on commençait à accuser la police et la magistrature de complaisance, on plaisantait sur cet assassin légendaire, resté introuvable. S'il y avait beaucoup de vérité dans ces attaques, elles n'en étaient que plus dures à supporter²⁴⁷

La quotidienneté des hypothèses comme la préoccupation de l'ensemble des médias (les annonceurs) mettent en relief l'importance de ces « hypothèses ». Le « on » est à comprendre comme le « on » des journalistes sans avoir ainsi à les nommer. Ces textes reproduits uniquement thématiques comprennent deux parties : l'une concernant le président Grandmorin marquée par un « d'une part » et la seconde partie est consacrée à l'impuissance de la police et du juge Denizet sans le nommer (« la magistrature »). L'énumération des titres de Grandmorin ne rend que plus grave et plus inadmissible pour un tel citoyen ses débauches en tant que représentant du régime. Ce qui est aussi une façon d'insinuer que les Tuileries acceptent et se livrent aux mêmes débauches que Grandmorin. De cette façon, le gouvernement est remis en cause. Le commentaire final va d'ailleurs dans ce sens. Avec ces attaques contre le Second Empire, et même si les

²⁴⁶ II, p. 34.

²⁴⁷ *La Bête humaine*, IV, pp. 1076-1077. A de nombreuses reprises, les journaux se moquent de cet assassin légendaire. Cf. p. 1315 par exemple.

pointes, les oxymores et toutes les figures s'apparentant aux articles de journaux écrits par Zola ont souvent disparu, on retrouve ce même désir de dénoncer toutes les turpitudes du régime impérial. Par là même, Zola continue son combat qui a peut-être un impact plus grand en passant par le biais de la fiction.

Le verbe d'annonce « s'emplissaient » équivaut à « publier » ou à « paraître ». La bande-annonce est mise en valeur par « de nouvelles hypothèses ».

Sur ce même thème, dans *L'Argent* : « La presse avait fait un bruit énorme autour de la catastrophe [la banqueroute de la Banque Universelle], des histoires extraordinaires circulaient sur les lenteurs de l'instruction²⁴⁸ ».

Dans *La Conquête de Plassans*, *La Gazette* joue aussi le rôle d'annonceur : « *La Gazette de Plassans* l' [Séverin Rastoin] annonçait comme une lumière future du barreau²⁴⁹. » L'annonce comme très souvent se réduit à une évocation du thème de l'article.

La machine à reproduire met en place un système complexe impliquant un annonceur (un personnage ou un média), un verbe d'annonce, une bande-annonce et une annonce. Mais...

c) Quand la machine déraile....

Au cours de la série, nous retrouvons mentionner une bande-annonce et/ou le nom d'un journal sans un annonceur ou un verbe d'annonce participant à l'élaboration de la machine à reproduire des textes. Dans ce cas, il devient difficile de statuer sur cet autre système : change-t-on de voie ou de voix ? Ces mentions sont-elles là pour caractériser un personnage ? Font-elles parties du décor ? Difficile de statuer. Ainsi, dans *Pot-Bouille* : « le père ouvrit le journal *le Temps*, qu'il apportait chaque soir de son bureau²⁵⁰. » Ce qui diffère des passages jusqu'alors mentionnés et de celui que l'on trouve un peu plus loin :

²⁴⁸ V, p. 388.

²⁴⁹ I, p. 1032.

²⁵⁰ III, p. 25.

Mme Josserand chercha une autre querelle à M. Josserand : elle le priait de remporter son journal chaque matin, de ne pas le laisser traîner tout un jour dans l'appartement, comme la veille par exemple ; justement un numéro où il y avait un procès abominable, que ses filles auraient pu lire. Elle reconnaissait là son peu de moralité²⁵¹.

L'annonceuse est Mme Josserand ; elle intègre dans son récit de paroles la bande-annonce (« le journal » et « un numéro ») et l'annonce thématisée.

Cette « indécidabilité » se rencontre encore dans cet exemple : « sous les manières [des vendeuses du Bonheur des dames] et les phrases apprises, il n'y avait souvent qu'une instruction fausse, la lecture des petits journaux, des tirades de drames²⁵². Ou encore, à propos d'Etienne : « même il s'était abonné au *Vengeur*, une feuille socialiste de Belgique, et ce journal, le premier qui entraînait dans le coron, lui avait attiré, de la part des camarades, une considération extraordinaire²⁵³. De même Lantier avec sa collection de journaux : « Mais il couvait surtout ses journaux d'un regard attendri et respectueux. C'était une collection faite par lui, depuis des années. Chaque fois qu'au café il lisait dans un journal un article réussi et selon ses idées, il achetait le journal²⁵⁴. » Difficile de statuer également avec cette précision : « le directeur du *Vœu national* » dans *Son Excellence Eugène Rougon* : la mention du journal est-elle là uniquement pour définir le personnage ? ou a-t-on affaire à une citation du nom du journal ? Ou à propos des journaux et revues qui encombrant la table du magasin de Mouret : « Tout un public silencieux entourait la table, encombrée de revues et de journaux²⁵⁵ ». Ces mentions génériques appartiennent-elles au système de reproduction ?

d) La machine à reproduire et le monde de l'information et de la communication

La machine à reproduire impliquant un annonceur, un verbe d'annonce, une bande-annonce et une annonce ne se rencontre pas simplement avec le monde journalistique mais aussi, au sein du monde de l'information et de la communication, lorsqu'il s'agit d'affiches, d'enseignes ou d'inscriptions par exemple. Ainsi, dans *Le*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Au Bonheur des dames*, III, p. 537.

²⁵³ *Germinal*, III, p. 1328.

²⁵⁴ *L'Assommoir*, II, p. 606.

²⁵⁵ *Au Bonheur des dames*, III, pp. 625-626.

Rêve, « elle [Angélique] lisait, clouée à gauche de la porte, une enseigne jaune, portant ces mots : *Hubert chasublier*, en vieilles lettres noires²⁵⁶. » Si le support jaune et les lettres noires rappellent les couvertures de l'éditeur Charpentier, faire appel aux enseignes comme à tout type d'inscription reste un procédé économique pour écrire et donner le nom et le métier d'un personnage. Ou bien, dans *Au Bonheur des Dames*, Jean lit cette enseigne éponyme lorsqu'ils arrivent à Paris : « *Au Bonheur des Dames*, lut Jean avec son rire tendre de bel adolescent, qui avait eu déjà une histoire de femmes à Valogne. Hein ? c'est gentil, c'est ça qui doit faire courir le monde²⁵⁷ ! » Cette enseigne annonce tant les histoires de Jean avec les femmes que la ruée des femmes vers ce magasin. Ou encore, des enseignes que lit d'abord du regard l'abbé Godard. La disposition des deux devantures n'est pas anodine car elle montre la rivalité des deux personnages :

il parut fouiller d'un coup d'œil deux cabarets, en face : l'un, avec une devanture propre, garnie de bords, surmontée d'une petite enseigne de bois jaune, où se lisait en lettres vertes : *Macqueron, épicié* ; l'autre, à la porte simplement ornée d'une branche de houx, étalant en noir sur le mur grossièrement crépi ces mots : *Tabac, chez Lengaigne*²⁵⁸.

La différence entre les deux enseignes ponctue les relations existantes entre les deux personnages. Leur lecture est suivie de la description des supports (le bois et le mur) et de la couleur des caractères qui correspond à ce que nous avons appelé la bande-annonce. Les deux panneaux sont en italique ce qui montre d'une part qu'il s'agit d'une inscription reproduite, et d'autre part, d'un « corps étranger ».

Ou des noms inscrits sur les portes que lit Gervaise lorsque Coupeau l'emmène voir les Lorilleux pour la leur présenter :

Au premier étage, Gervaise aperçut, dans l'entrebâillement d'une porte, sur laquelle le mot *Dessinateur* était écrit en grosses lettres [...] et elle put lire des pancartes clouées, portant des noms : *Madame Gaudron, cardeuse*, et plus loin : *Monsieur Madinier, atelier de cartonnage* [...] sur la porte refermée, une carte écrite à la main indiquait : *Mademoiselle Clémence, repasseuse*²⁵⁹.

²⁵⁶ IV, p. 818.

²⁵⁷ III, p. 390.

²⁵⁸ IV, p. 407.

²⁵⁹ *L'Assommoir*, II, pp. 422-423.

Le regard de Gervaise est ensuite relayé par le verbe lire. A chaque fois, il s'agit de la citation du métier d'un personnage, ou du nom suivi de sa profession. La dernière inscription précise uniquement le prénom du personnage. Le recours à l'italique indique que nous avons affaire à des inscriptions. La bande-annonce précise le support, la grosseur des caractères, le type d'inscriptions - manuscrits ou non. Un tel procédé demeure un moyen économique de présenter les personnages que nous retrouverons par la suite.

Un bijou sert également de support à une inscription. Ainsi, de celui que porte Clorinde : « Alors, il [M. Kahn] lui vit un bijou original [...] une grosse chaîne d'or battait le long de sa poitrine, entre ses seins, puis remontait s'attacher sur une plaque d'or, fixée au bras droit, où on lisait : *J'appartiens à mon maître*²⁶⁰. Tout d'abord, le support est décrit, et ensuite, le regard de M. Kahn est relayé par le pronom personnel « on » qui inclut tant le protagoniste que la voix narrative ou le lecteur zolien. Cette gravure en italique annonce la liaison de ce personnage avec l'empereur en la mettant en évidence.

Toujours dans ce même roman, Rougon chez Clorinde tombe sur les dossiers de cette dernière où : « Sur le cartonnier, il lut, comme chez les hommes d'affaires *Quittances ; Lettres à classer ; Dossiers A*. Il sourit en apercevant, au milieu des paperasses du bureau, un corset qui traînait²⁶¹. Une fois de plus, le support est indiqué (le cartonnier), la « consigne » est en italique. Le sérieux des affaires de Clorinde est annihilé par le sourire de Rougon et par le « corset usé, craqué à la taille » qui traîne. La comparaison avec les « hommes d'affaires » est réduite à néant. Elle ne reste qu'une femme.

Le monde de l'information et de la communication concernent également toutes les lettres, dépêches, télégrammes ou autres que reçoivent les personnages et qui les tiennent informer du devenir de leurs proches comme des différents protagonistes momentanément absent du devant de la scène. Un tel procédé fait l'économie d'une mise en scène pour faire revenir ou faire partir un personnage par exemple, ou comme

²⁶⁰ II, p. 333.

²⁶¹ II, p. 126.

dans *Germinal* ou *La Débâcle*, pour tenir informer les intéressés de l'évolution d'une situation.

Dans *La Joie de vivre*, nombreuses sont les lettres que reçoivent Madame Chanteau ou Pauline de Lazare :

Pauline reçut une lettre qui la bouleversa. Cette lettre était datée de Caen et ne contenait que quelques mots. Lazare, sans aucune explication, l'avertissait qu'il arriverait le lendemain soir à Bonneville. Elle courut annoncer la nouvelle à son oncle²⁶².

Le verbe « recevoir » remplace le verbe « lire ». L'émotion qu'elle suscite en elle (« bouleversa ») en indique la lecture. Sont mentionnés le lieu de l'écriture et sa brièveté. Son contenu est reformulé au style indirect. La bande-annonce se poursuit avec l'insertion de l'énonciateur (Lazare) et d'un verbe assertif (« avertir »). Cette missive prévient non seulement Pauline mais aussi Chanteau comme le lecteur.

Ou, dans ce même roman, à propos de l'éventuel départ de Pauline de chez les Chanteau, laquelle renonce à son amour pour Lazare que Louise aime également : « Pauline reçut une lettre du docteur : on l'attendait à Saint-Lô, dès qu'elle sera libre²⁶³.

La lectrice de la lettre, qu'indique le syntagme introducteur lui déléguant la lecture, est Pauline dont on connaît l'énonciateur (« le docteur »). C'est une reformulation au style indirect libre.

Toujours dans ce même roman où Saccard refait parler de lui en tant que membre chargé de gérer l'héritage de Pauline. Ce qui est une façon de relier ce roman aux autres de la série, que l'héritage n'est pas simplement financier mais aussi textuel ou sériel :

Tiens ! lis donc cette lettre que je reçois à l'instant, dit un jour Chanteau effrayé à sa femme, qui remontait de Bonneville.

C'était encore une lettre de Saccard, menaçante cette fois. Depuis novembre, il écrivait pour demander un état de situation ; et, comme les Chanteau répondaient par des faux-fuyants, il annonçait enfin qu'il allait saisir de leur refus le conseil de famille. Tout en ne l'avouant pas, Mme

²⁶² III, p. 1049.

²⁶³ III, p. 1033.

Chanteau était prise des terreurs de son mari [...] après avoir lu la lettre²⁶⁴.

Le « c'était » marque le changement d'instance - la voix narrative - qui prend en charge la bande-annonce en indiquant également le ton de la lettre de Saccard. La conjonction de coordination « et » ainsi que le point-virgule neutraliseraient cette instance et montreraient la reprise de la lecture par Mme Chanteau même s'il s'agit d'un récit de paroles raconté avec « les Chanteau répondaient par des faux-fuyants » qui peut être écrit par Saccard que confirme le discours indirect de la reformulation avec la bande-annonce « il annonçait que ». Qui plus est, ce passage est encadré par le verbe « lire ». Comme les Chanteau ruinent petit à petit Pauline, leur frayeur est à son comble.

Un autre exemple qui concerne ce monde de l'information et de la communication est le livret d'Angélique que lisent les Hubert. Ce qui est une façon originale d'introduire la fiche biographique du personnage - laquelle ne passe pas cette fois par une expression telle que « ce fut tout son drame, son histoire ou son roman²⁶⁵ » :

C'était un livret d'élève, délivré par l'Administration des Enfants assistés du département de la Seine. A la première page, au-dessous d'un médaillon de saint Vincent de Paul, il y avait imprimées, les formules : nom de l'élève, et un simple trait à l'encre remplissait le blanc ; puis, aux prénoms, ceux d'Angélique, Marie ; aux dates, née le 22 janvier 1851, admise le 23 du même mois, sous le numéro matricule 1634. Ainsi, père et mère inconnus, aucun papier, pas même un extrait de naissance, rien que ce livret d'une froideur administrative, avec sa couverture de toile rose pâle²⁶⁶

²⁶⁴ III, pp. 888-889.

²⁶⁵ Ainsi, dans *Le Rêve*, à propos d'Hubert et d'Hubertine : « A vingt ans, il 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. », IV, p. 818. Les caractères en gras sont de nous. D'introduire de la sorte dans une fiche biographique relevant du « romanesque » un terme générique permet à son auteur de neutraliser cet aspect mélodramatique. L'écrivain combine, joue et assemble, comme avec les différents gènes héréditaires, tous les possibles textuels.

²⁶⁶ IV, p. 821. On peut s'interroger sur la signification du numéro de matricule d'Angélique « 1634 ». Si l'on additionne les deux premiers chiffres et les deux derniers, on arrive à un total de « 7 » - chiffre clé de Zola. Mais « 1634 » est aussi la date de naissance de Madame de La Fayette, la date où le prêtre Urbain Grandière fut brûlé pour sorcellerie mais surtout à cause de son Traité sur le célibat des prêtres où il se déclara contre. Ce qui n'est pas sans rappeler l'histoire de Monseigneur Hautecoeur qui vécut une histoire d'amour et qui devint évêque à la mort de sa femme. Cette date est aussi celle où fut fondée l'Académie française par le cardinal de Richelieu même si elle ne fut officialisée qu'en janvier 1635. Il est sûr que ce numéro ne fut pas choisi au hasard par Zola.

La présence du « c'était » non seulement marque la description du livret en question mais aussi le changement de voix comme de voie : ce ne sont plus les Hubert qui lisent mais une voix narrative qui prend le relais. La différence de ponctuation distingue la demande d'informations des informations elles-mêmes : les deux points, les virgules et les points-virgules. La description du livret au début et à la fin de la fiche biographique encadre les renseignements sur l'état-civil d'Angélique et l'emploi de l'adverbe « ainsi » conclut le remplissage du livret. La citation, là encore, se présente comme une simple énumération. Comme il s'agit d'une enfant de parents inconnus, le trait n'a pas été fait mais décrit. La retranscription de la fiche ne va pas jusqu'au bout. La description prend le pas sur la mimesis (reproduire le geste du trait).

Ce changement de voie comme de voix avec l'emploi du « c'était » se retrouve lorsque Pascal décide de lire à Clotilde les dossiers concernant leur famille - donc de l'informer sur son hérédité. Ce changement serait aussi à comprendre que l'on est aussi à mi-chemin entre des données à visée scientifique ou informative. On passe d'une structure discursive (les paroles de Pascal) à une structure narrative :

Je vais appeler les dossiers, tu me les passeras un à un ; et je te montrerai, je te conterai ce que chacun contient [...] Elle lui avait passé le dossier qui portait le nom de Tante Dide, en grosses lettres ; et il en tirait des papiers de toutes sortes, d'anciennes notes, prises par lui, qu'il se mit à lire [...] Et les dossiers défilaient, étalaient leurs documents [...] C'étaient d'abord les origines, Adélaïde Fouque, la grande fille détraquée [...] Ensuite, la meute des appétits se trouvait lâchée /avec Eugène Rougon et Aristide/ [...] Enfin, c'était Jean Macquart, l'ouvrier et le soldat redevenu paysan [...] Pascal s'arrêta, Clotilde lui avait passé tous les dossiers, un à un, et il les avait tous feuilletés, dépouillés, reclassés²⁶⁷

A juste titre, le docteur Pascal emploie le verbe « conter » et c'est bien ce qui se passe lorsqu'il explique à Clotilde l'histoire de leur famille. Le « c'était » sert d'« embrayeur » (Jakobson) à ce double changement. Auparavant, nous retrouvons le même système : un annonceur (Pascal, lecteur des dossiers), une bande-annonce : « les dossiers défilaient, étalaient leurs documents » et l'annonce : le texte relatif à chacun des membres de la famille et qui se présente non seulement comme un résumé de chacune de ses œuvres mais aussi comme l'explication de chacun des personnages avec son

²⁶⁷ *Le Docteur Pascal*, V, pp. 1008 à 1014.

hérédité et ses appétits. L'audace de Zola est d'avoir poursuivi, à travers les travaux du docteur, l'histoire de ses personnages en parlant de leur devenir. Là, pourraient se rejoindre le roman expérimental comme observation et expérimentation scientifique grâce à l'étude de cette famille et le roman expérimental comme jeux d'écritures, jeu avec des dossiers, des documents, des articles réunis, d'enquêtes, de genèse, de génétique avec ce pouvoir de « détermination » qui reste le droit de vie ou de mort sur ses personnages pour l'écrivain avec pour prétexte l'hérédité. L'audace de Zola est également d'avoir fait mourir son personnage et d'avoir transmis à l'enfant de Pascal et de Clotilde un autre devenir comme un nouvel avenir de telle sorte que l'histoire ne se termine pas réellement mais laisse profiler une suite, propulse l'enfant et sa mère comme le lecteur zolien vers une histoire autre qui va se poursuivre sans son créateur. On peut alors se demander si finalement l'histoire de cette nouvelle famille ne prend pas le pas sur cette face cachée des Rougon-Macquart, si cette dernière ne disparaît pas en même temps que les dossiers de Pascal.

Le verbe « lire » ou ses équivalents n'accompagnent pas nécessairement la machine à reproduire. Le regard de l'annonceur peut être le regard que jette un lecteur sur un texte mais aussi le regard d'un « traducteur » lorsque l'annonceur retranscrit un texte-source d'origine hétérosémiotique à l'aide du langage verbal. Ainsi de Sandoz et de Claude dans *L'Œuvre* :

Un long silence se fit, tous deux regardèrent, immobiles. C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tâche de lumière, très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge ; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde également nues, luttèrent en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était tout bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe.

« Très belle d'indication, la femme ! reprit enfin Sandoz. Mais, sapristi ! tu auras joliment du travail, dans tout ça !²⁶⁸ »

L'annonceur devient « translateur », la bande-annonce demeure présente puisqu'elle indique la dimension du tableau. Le « c'était » indique le changement de voix et de voie qu'appuie, à la fin de cette translation, le verbe « reprendre » qui, lui, stipule que Sandoz s'exprime à nouveau. Cette translation joue tout à la fois avec des procédés liés à la description avec la spatialisation des figures sur la toile et des procédés picturaux. Le dispositif descriptif est « à gauche », « très loin », « là », « au milieu », « au fond », « au premier plan ». Le regard de Claude et Sandoz se dirige d'abord vers le milieu du tableau ensuite vers le fond du tableau pour revenir enfin vers le personnage masculin. Tout se passe comme s'il s'agissait de restituer le véritable point nodal du tableau (la femme nue) et non le personnage masculin habillé mais que l'on ne voit pas et de montrer de la sorte que le tableau ne joue pas sur un effet de perspective. La retranscription de cette peinture joue sur l'opposition des couleurs (le foncé vs le clair) tant de la nature que de celle des personnages, sur le jeu de lumière, sur la posture différente de chaque personnage : une allongée, deux debout, et un assis ; comme sur l'opposition nu vs vêtu. Si ces deux protagonistes regardent le tableau et nous le font découvrir, par contre, les figures peintes sont privées de regard. Dans le même temps, le vocabulaire choisi demeure autant que faire se peut proche de l'impressionnisme : « tache de lumière », « notes de chair » ou « pluie d'or » par exemple.

Ou, à propos d'une réclame monumentale, dans *Son Excellence Eugène Rougon* :

Mais ce qu'on apercevait de toute part, des quais, des ponts, des fenêtres, c'était à l'horizon, sur la muraille nue d'une maison à six étages, dans l'île Saint-Louis, une redingote grise géante, peinte à fresque, de profil avec sa manche gauche pliée au coude, comme si le vêtement eût gardé l'attitude et le gonflement d'un corps, à cette heure disparu. Cette réclame monumentale prenait, dans le soleil, au-dessus de la fourmilière des promeneurs, une extraordinaire importance²⁶⁹

L'annonceur « on » qui regarde est relayé par le « c'était » qui se charge de « traduire » cette fresque. La figure utilisée est la métonymie - le corps a disparu, seule reste la redingote. La posture de cette redingote sans corps omniprésente pendant toute

²⁶⁸ IV, p. 33. Cf sur les différents modèles de Zola pour les tableaux de Claude, P. Brady, *L'Œuvre*, op. citée.

²⁶⁹ II, p. 86.

la cérémonie du baptême impérial est celle connue de Napoléon I^{er} que confirme la mention du « quai Napoléon²⁷⁰ » un peu plus loin. La bande-annonce est de deux types : « peinte à fresque » puis, à la fin, il nous est signalé que c'est « une réclame monumentale ». Par ce biais, Zola signale combien l'oncle demeure une figure importante, présente encore dans tous les esprits, qui domine encore. C'est aussi une sorte de rappel de l'hérédité - l'oncle vs le neveu – lequel ne marquera pas de la même façon l'Histoire.

Nous le voyons, cette machine à reproduire des textes - l'autre aspect de la face cachée des Rougon-Macquart - avec son annonceur, son verbe d'annonce, sa bande-annonce et son annonce – ne concerne pas uniquement le monde journalistique ou, d'une manière générale, le monde de l'information et de la communication mais les cinq mondes culturels.

e) La machine à reproduire des rumeurs

Le monde de l'information et de la communication concernent également tous les textes oraux reproduits ainsi que les bandes-annonces que l'annonceur intègre dans son discours et que l'on rencontre sous la forme d'un « X dit que²⁷¹ » ou d'un « X m'a dit que ». Ce sont des rumeurs destinées à alimenter les histoires qui circulent entre les personnages, ou bien, ces propos rapportés ont pour tâche d'informer les protagonistes présents ou absents de la scène du roman. Elles traversent l'ensemble des romans de la série. L'énonciateur de ces textes-sources peut être l'annonceur lui-même. Dans ce cas, nous aurons affaire à une autoreformulation quand le discours d'origine changera ou à une autocitation quand l'annonceur rapportera ses propos tels quels. Si l'annonceur diffère de l'énonciateur, il s'agira soit d'une citation soit d'une reformulation. L'annonceur peut être témoin et attester en quelque sorte de ces paroles de même que le destinataire à qui s'adresse l'annonceur peut être également le destinataire ou l'énonciateur du texte-source. La machine à reproduire combine des situations de ré-énonciation et de re-destination impliquant les protagonistes à tous les niveaux de la

²⁷⁰ II, p. 87 : « les tours de Notre-Dame, qui dressaient de biais leur masse carrée, au-dessus des maisons du quai Napoléon. »

²⁷¹ Cf J.M. Kapférer, *Les Rumeurs*, op. citée et L. Rosier, *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.

chaîne discursive comme également au niveau de la chaîne énoncive. Le roman expérimental observe, teste et combine tous les possibles discursifs et communicationnels. Zola joue pourrait-on dire avec les « voix in » et les « voix off » Ainsi, dans *La Faute de l'abbé Mouret* :

« Oh ! tu es guéri, maintenant reprit-elle [Albine]. [...] On me disait que tu avais le délire, que cette mauvaise fièvre, si elle te faisait grâce, t'emporterait la raison²⁷²... »

Albine (l'annonciatrice) intègre dans son discours une reformulation (discours indirect). Elle se trouve présente dans la bande-annonce (« me »). Sa présence la désigne comme témoin du texte-source (les paroles dites par un « on »). Le « tu » est Serge Mouret : le sujet de l'énoncé (celui dont on a parlé) mais il est aussi le destinataire de la reformulation. Le verbe « reprendre » peut être comprise comme le signal de propos qui vont être rapportés.

Ou, dans *Une page d'amour* : « Votre mari, m'a-t-on dit, avait presque le double de votre âge ? demanda Mme Deberle d'un air de profond intérêt²⁷³ ». L'annonciatrice est également la destinatrice du texte-source (Mme Deberle, « m ») laquelle s'adresse à Hélène - la destinatrice des paroles rapportées - qui est le sujet de l'énoncé marqué par « votre ». Il s'agit d'une reformulation. La bande est une incise intégrée dans le discours de la femme du médecin. Le sujet concerne un pan de la vie d'Hélène qui va être démenti par cette dernière mais qui va servir d'embrayeur pour que ce personnage raconte son mariage : « Et elle se laissa aller à conter l'histoire de son mariage, en quelques phrases²⁷⁴ ».

Ou des rumeurs que colportent Mlle Saget :

elle lui murmura à l'oreille [...] "Eh bien ! on dit que M. Florent n'est pas votre cousin..." »

Et, petit à petit, elle montra qu'elle savait tout. Ce n'était qu'une façon de tenir Lisa à sa merci. Lorsque celle-ci confessa la vérité, par tactique

²⁷² I, p. 1317.

²⁷³ II, p. 815.

²⁷⁴ *Ibid.*

également, pour avoir sous la main une personne qui la tint au courant des bavardages du quartier²⁷⁵.

Ce personnage répète les propos qui circule dans le quartier mais dont elle est à l'origine. Chacune tente de manipuler l'autre : l'une pour faire peur à l'autre, l'autre pour savoir ce qui se dit. Cette reformulation (discours indirect) informe Lisa que tout le monde sait qu'elle a menti - ce qui n'est une surprise pour personne. Par contre, ce « on dit » permet l'économie d'une scène. Cette bande-annonce est incluse dans le discours direct de Mlle Saget. Grâce à sa sagacité, cette protagoniste atteint de ses flèches (empoisonnée) le quartier. Elle transforme les Halles en une véritable halle aux « canards », dans tous les sens du terme : un lieu où circulent tous les potins, un lieu où se vend et s'achète de la volaille. N'oublions pas non plus que le marchand de volailles Gavard gave ses oies comme il gave les soi-disant comploteurs de ses propos.

Mlle Saget qui détient ses informations de Pauline Quenu de complète ainsi ses « fiches » - comme l'écrivain lui-même :

- Un soir, dans mon lit, j'avais Mouton, je dormais avec Mouton... Elle disait à papa : « Ton frère, il ne s'est sauvé du bain que pour nous y ramener tous avec lui. »

Mlle Saget poussa un léger cri. Elle s'était mise debout, toute frémissante. Un trait de lumière venait de la frapper en pleine face [...] Elle savait donc enfin ! Depuis près d'une année qu'elle brûlait, voilà qu'elle possédait Florent, tout entier, tout d'un coup. C'était un contentement inespéré, qui la guérissait de quelque maladie²⁷⁶

Pauline cite les paroles de sa mère qui sont signalées par des guillemets et les deux points. La fillette prend en charge dans son discours direct la bande-annonce comme l'annonce. La bande-annonce comprend l'énonciatrice (« elle »), le verbe d'annonce « disait » qui définit le type de propos tenu par la Belle Lisa et le destinataire (« papa »). L'énoncé inclut le destinataire avec l'adjectif possessif « ton » mais aussi leur famille avec le pronom personnel « nous ». Ce propos est plus ou moins daté avec « un soir », ce qui le vraisemblabilise. L'éclair qui traverse Mlle Saget est comparable à tout écrivain qui trouve enfin ce qu'il cherche, qui résout un problème d'écriture, qui démêle les fils d'une histoire à venir.

²⁷⁵ *Le Ventre de Paris*, I, p. 855.

²⁷⁶ *Id.*, pp. 821-822.

L'élaboration de ce monde de l'information et de la communication avec ces différentes voix et voies révèle combien l'écriture de Zola est riche mais aussi complexe comme elle montre qu'elle expérimente et combine, tout en reproduisant ces différents textes-sources, tous les possibles discursifs et narratifs. Ce que nous constatons encore lorsque cet auteur recourt à des verbes déclaratifs différents dans la bande-annonce qui peuvent montrer que l'annonceur se distancie ou au contraire appuie les dires de l'énonciateur. Cette distanciation s'effectue parfois, non dans la bande-annonce, mais dans les paroles de l'annonceur lequel recourt à une incise :

Il [Marjolin] reprit d'une voix hésitante :

« Peut-être qu'il [Gavard] est à la resserre... Il m'a dit, je crois, qu'il descendait²⁷⁷

La voix de Marjolin manque d'assurance d'une part, et d'autre part, le verbe « reprendre » peut être compris comme la marque de la reformulation (discours indirect). Même si l'annonceur se trouve dans la bande-annonce (« m' ») qui atteste de sa présence, il ne semble pas certain de ce qu'il rapporte (« je crois »). L'information est importante dans la mesure où elle va motiver la visite de la resserre par Lisa qu'elle ne connaît pas encore et donc légitimer la description de la resserre. Mais elle va être aussi une descente aux Enfers pour ces deux personnages car Lisa, victime de l'agression de Marjolin, va l'assommer et le rendre encore plus « bête ».

La bande-annonce contenue dans le discours d'un annonceur enchâsse parfois deux situations d'énonciation :

Moi, si j'étais là, expliqua Mme Lerat en pinçant les lèvres, je lui ferais une peur [à Gervaise], je lui crierais quelque chose, n'importe quoi « Je te vois ! » ou bien : « V'là les gendarmes ! » ... La domestique d'un médecin m'a dit que son maître lui avait dit que ça pouvait tuer raide une femme dans un certain moment²⁷⁸.

Mme Lerat et Mme Lorilleux avec maman Coupeau cancanent sur Gervaise car elle est retournée auprès de Lantier. Derrière l'emboîtement de cette énonciation se cache une certaine ironie de la part de l'auteur mais il se désengage aussi sur le contenu de l'énoncé que d'aucun aurait pu juger soit trop cru soit inexact. Le premier énonciateur

²⁷⁷ *Le Ventre de Paris*, I, p. 790.

²⁷⁸ *L'Assommoir*, II, p. 635.

est un médecin, le second la domestique qui rapporte les propos à un destinataire (« m' » c'est-à-dire Mme Lerat qui est aussi l'annonceuse) - deux « voix off » donc relayées (le médecin et la domestique). Mais Mme Lerat anticipe les paroles qu'elle pourrait dire à Gervaise : le verbe est au conditionnel (« crierais ») et les éventuels propos sont entre guillemets.

Parfois, un syntagme introducteur peut annoncer la délégation de la parole à un personnage et intégré ainsi la bande-annonce définissant le type de texte. Ainsi dans *La Terre*, il s'agit des « commérages » de la Frimat :

Elle [la Frimat] qui n'était pas cancanière, ne put retenir son amertume [...] Et elle lâcha les commérages sur le jeune homme [Jean]. D'abord, on l'y avait exécré, parce qu'il était ouvrier, qu'il sciait et rabotait du bois, au lieu de labourer la terre. Ensuite, quand il s'était mis à la charrue, on l'avait accusé de venir manger le pain des autres, dans un pays qui n'était pas le sien. Est-ce qu'on savait d'où il sortait ? N'avait-il point fait quelque mauvais coup, chez lui, qu'il n'osait seulement pas y retourner ? Et l'on espionnait ses rapports, avec la Cognette, on disait qu'à eux deux, un beau soir, ils donneraient un bouillon de onze heures au père Hourdequin, pour le voler²⁷⁹.

Le syntagme introducteur souligne la machinerie qui va se mettre en place montrant ainsi qu'elle rapporte les propos des autres : l'annonceuse (la Frimat), le verbe-annonce (« lâcher », verbe de parole), la bande-annonce (« les commérages »). Le thème de la prise de parole du personnage est marqué par une prétérition : elle n'est pas cancanière mais elle répète à Jean ce qu'on dit sur lui. Son « rapport » est structuré tel un récit avec un « d'abord » puis un « ensuite » et par le recours à différents styles : discours indirect, indirect libre. A cela s'ajoute non seulement la reprise des discours des autres mais aussi la reprise d'une expression figée « donner un bouillon de onze heures ». L'ensemble de ces objections émises par ces « vrais » terriens résumant l'opinion que tout un chacun peut se faire - le lecteur zolien y compris. Il s'agit d'une reformulation car La Frimat reprend le discours des autres en changeant les énonciateurs et le temps de l'énonciation propre à une citation littérale et au discours direct donc.

²⁷⁹ IV, p. 472.

B - L'opinion publique

Très souvent, après la lecture d'un article, se trouve mentionné les réactions soit du lecteur lui-même soit des « annonciataires » ou des « écouteurs » c'est-à-dire de ceux qui sont présents lors de cette lecture. D'ailleurs, on peut se demander si cette présence ne serait pas l'équivalent du lecteur que le narrateur apostrophait avec des expressions telles que « vous eussiez dit cher lecteur » et que l'on rencontre dans nombre de romans du XVIII^e siècle ou encore chez Balzac ou Hugo par exemple et qui anticipaient les éventuelles remarques que les personnages ou le (vrai) lecteur auraient pu faire.

La naissance de l'opinion publique reste très difficilement datable : apparaît-elle dès le XVII^e siècle avec la notion de rumeurs ? au XVIII^e siècle avec les Salons où chacun donnait son avis sur la politique, la philosophie, les romans ? ou bien est-elle une création artificielle comme le suggère P. Bourdieu ? Quoi qu'il en soit, il nous semble qu'elle prend toute son importance au XIX^e siècle notamment avec la multiplication et la propagation des journaux de masse où chacun peut lire ces différents organes de presse dans des lieux de rencontre privés ou publics (les débits de boisson notamment) et donc échanger son point de vue comme donner son avis. Cet échange ne s'effectue pas uniquement avec la lecture des journaux. En effet, très souvent, dans les Rougon-Macquart, les personnages donnent leur avis sur une pièce de théâtre en vogue, sur le jeu d'une actrice, sur les Salons de peinture, sur les romans parus, sur la politique, sur le régime, sur les acteurs politiques.

Zola termine alors la construction de sa machine à reproduire en tenant compte de l'avis de ces « annonciataires-commentateurs » ou de ces « écouteurs » parfois à la limite de l'espionnage telle Mlle Saget. Différents types de commentateurs qui peuvent être aussi des lecteurs et réagir se dégagent : les sentimentaux, les hypocrites (les Paloque, Rastoil et Péqueux devant l'abbé Faujas et leur allusion aux mots de Lagrifoul), les ironiques-moqueurs, les manipulés, les scandalisés, les suiveurs, les

élogieux (Félicité à propos de l'article de Saccard qu'elle trouve « superbe » lorsqu'il se range à ses côtés), les considérés (Étienne en lisant des journaux provoque la considération du coron) etc. A ces différentes figures correspondent celles des lecteurs s'impliquant également en se distanciant des énonciateurs ou au contraire en les approuvant, ou celles dont les lectures sont éclairantes ou au contraire « mal digérées ».

1- Les sentimentaux

L'expression des sentiments qu'éprouvent les personnages en lisant et/ou en écoutant le récit de faits divers comme celui concernant les mineurs tués ou celui concernant les bataillons lors de la débâcle rappelle la notion de catharsis employée notamment dans les tragédies classiques. Ces émotions seraient celles que le lecteur zolien ressentirait. Ainsi, dans *La Débâcle* quand Henriette lit les journaux à Jean :

Parfois, pourtant, à un récit de massacre, elle bégayait, les yeux emplis d'un brusque flot de larmes. Sans doute, elle venait de penser à son mari foudroyé là-bas, poussé du pied par l'officier bavarois, contre le mur²⁸⁰.

Cette lecture lui fait se souvenir dans le même temps de son mari d'où aussi sa réaction.

De même, certains articles ébranlent Lazare : « Comme Pauline lisait un soir le journal à son oncle, Lazare était sorti, bouleversé²⁸¹ ». Ou d'autres personnages telle Clotilde Duveyrier s'implique dans leur lecture : « elle s'était remise à lire gravement *la Revue des Deux Mondes*²⁸² . »

2- Les scandalisés

Ce sont tous les personnages qui réprouvent certains faits relatés par les journaux. Dans *Au Bonheur des dames*, les vendeuses réagissent à propos d'« un homme qui a guillotiné sa maîtresse » :

- Dame ! fit remarquer une petite lingère, de visage doux et délicat, il l'avait trouvée avec un autre. C'est bien fait.

Mais Pauline se récria. Comment ! parce qu'on n'aimera plus un monsieur, il lui sera permis de vous trancher la gorge ! Ah ! non, par exemple ! Et s'interrompant [...]

²⁸⁰ V, p. 799.

²⁸¹ III, p. 885.

²⁸² *Pot-Bouille*, III, p. 299.

- Certainement, ce n'est pas drôle, un homme pareil, reprit Clara²⁸³

Dans ce passage, deux vendeuses ont des opinions différentes : la première dont l'avis inattendu contraste avec son apparence plutôt douce ; la seconde Pauline est, avec raison, scandalisée. Leurs réactions contraires se trouvent neutralisées. Ce que confirme les paroles mitigées de Clara. De plus, en s'interrompant pour commander un autre plat, Pauline neutralise en quelque sorte ses propos chocs.

Ou bien, dans *L'Œuvre*, à propos de l'article de Jory : « Même un de ces articles, une étude sur un tableau de Claude, exposé chez le père Malgras venait de soulever un scandale énorme²⁸⁴ ». Le scandale peut aller presque au duel : « Lui, Jory, avait manqué d'avoir un duel, au café Baudequin, pour un de ses derniers articles du *Tambour*²⁸⁵ ». Ou encore, lorsque la morale est en jeu :

- Avez-vous lu ce nouveau roman ? demanda Léon, en train de feuilleter un exemplaire de *la Revue des Deux Mondes*, traînant sur une table. Il est bien écrit, mais encore un adultère, ça finit vraiment par être fastidieux²⁸⁶.

Toujours *Pot-Bouille* : « [Campardon] en se plaignant tout bas à Octave de la démoralisation de la presse. Il y avait encore, ce jour-là, un crime abominable²⁸⁷ ».

3 - Les rieurs-moqueurs

La moquerie ou le rire ne se rencontrent pas uniquement à l'échelle d'un personnage ou d'une bande mais aussi à l'échelon national. Ainsi, dans *La Curée* : « devant l'éclat de rire de la France entière²⁸⁸ » à propos de l'élection truquée d'Hupel de la Noue dont les journaux ont parlé. Nana également se moque d'un compte-rendu paru dans *Le Figaro* : « elle avait lu dans *Le Figaro* le compte-rendu d'une séance de réunion publique, poussée au comique, dont elle riait encore, à cause des mots d'argots et de la sale tête d'un pochard qui s'était fait expulser²⁸⁹ ». Ce qui fait rire l'actrice ce sont les mots d'argots qui ne sont pas mentionnés et l'expulsion d'un ivrogne sans qu'elle remette en cause les personnages de la séance. D'ailleurs ces propos critiques

²⁸³ III, p.551.

²⁸⁴ IV, p. 69.

²⁸⁵ *Id.*, p. 108.

²⁸⁶ *Pot-Bouille*, III, p. 94.

²⁸⁷ *Id.*, III, p. 180.

²⁸⁸ *La Curée*, I, p. 513.

²⁸⁹ *Nana*, II, p. 1369.

portent sur l'ivrogne et non sur le régime impérial : « Oh ! ces ivrognes, dit-elle d'un air répugné. Non, voyez-vous, ce serait un grand malheur pour tout le monde, leur république... Ah ! que Dieu nous conserve l'empereur le plus longtemps possible²⁹⁰ ».

C'est dans *L'Assommoir* lors de la lecture du journal par Lantier et que commentent Coupeau, Bibi-la-Grillade, Mes-Bottes et Bec-Salé que se rencontrent ces rires moqueurs :

Lisez les assassinats, c'est plus rigolo [...] Lantier se mit à lire tout haut :

« "Un crime épouvantable vient de jeter l'effroi dans la commune de Gaillon (Seine-et-Marne). Un fils a tué son père à coups de bêche, pour lui voler trente sous"... »

Tous poussèrent un cri d'horreur. En voilà un, par exemple, qu'ils seraient allés voir raccourcir avec plaisir ! Non, la guillotine, ce n'était pas assez, il aurait fallu le couper en petits morceaux. Une histoire d'infanticide les révolta également ; mais le chapelier, très moral, excusa la femme en mettant tous les torts du côté de son séducteur ; car, enfin, si une crapule d'homme n'avait pas fait un gosse à cette malheureuse, elle n'aurait pas pu en jeter un dans les lieux d'aisances. Mais ce qui les enthousiasma, ce furent les exploits du marquis de T..., sortant d'un bal à deux heures du matin et se défendant contre trois mauvaises gouapes, boulevard des Invalides ; sans même retirer ses gants, il s'était débarrassé des deux premiers scélérats avec des coups de tête dans le ventre, et avait conduit le troisième au poste, par une oreille. Hein ? quelle poigne ! C'était embêtant qu'il fût noble.

« Écoutez ça maintenant, continua Lantier. Je passe aux nouvelles de la haute. "La comtesse de Brétigny marie sa fille aînée au jeune baron de Valançay, aide de camp de Sa Majesté. Il y a, dans la corbeille, pour plus de trois cent mille francs de dentelle..." »

- Qu'est-ce que ça nous fiche ! interrompit Bibi-la-Grillade. On ne leur demande pas la couleur de leur chemise²⁹¹

Au début, les assassinats sont vus comme un divertissement par Coupeau. Puis, après la lecture du parricide pour une somme dérisoire, la bande est horrifiée. Eux-mêmes sont prêts à commettre un crime encore plus effroyable (découper le coupable en petits morceaux). Par contre, la réaction du chapelier concernant l'infanticide est plus nuancée

²⁹⁰ *Id.*, p. 1369.

²⁹¹ II, p. 626-627.

que celle de son entourage et tente de trouver une explication à ce geste. Mais tous s'amuse des nouvelles parues sur la noblesse.

Pour la lecture des articles à voix haute, il s'agit de citations littérales mais non intégrales. Au sujet de l'infanticide, Lantier recourt au discours raconté.

Sans se moquer réellement, le docteur Pascal montre sa surprise puis décide d'en rire lorsqu'il lit la nomination de Saccard. Cette réaction est sans doute due au fait que toujours ce personnage « retombe sur ses pieds », arrive à rebondir :

Puis, comme Pascal, par distraction à son travail, venait de rompre la bande d'un journal oublié sur sa table, *le Temps*, il eut une légère exclamation.

« Tiens ! ton père qui est nommé directeur de *L'Époque*, le journal républicain à grand succès, où l'on publie les papiers des Tuileries ! »

Cette nouvelle devait être pour lui inattendue, car il riait d'un bon rire, à la fois satisfait et attristé [...] Il y a là un article très intéressant²⁹².

4 - Les manipulés

Si le lecteur peut être aussi un commentateur comme nous l'avons vu, certains personnages se laissent manipuler par la presse et prennent pour argent comptant ce qu'ils lisent comme les Maugendre qui possèdent chacun leur journal boursier mais que détient Saccard et qu'orchestre Jantrou lesquels se moquent du public : « De leur prodigalité, de tout cet argent [...] se dégageait surtout leur dédain immense du public, le mépris de leur intelligence d'hommes d'affaires pour la noire ignorance du troupeau, prêt à croire à tous les contes²⁹³ ».

Les Maugendre se laissent prendre au jeu de la Bourse quitte à en oublier les liens familiaux, quitte à en oublier leur fille, quitte à en oublier toutes leurs valeurs. Ils sont un peu comme Saccard dans la mesure où seules importent les actions boursières.

Marcelle confessait une partie de cette histoire [...] Maman faisait une querelle à papa, à cause d'une perte qu'il a éprouvée à la Bourse... Oui, il

²⁹² *Le Docteur Pascal*, V, pp. 918-919.

²⁹³ *L'Argent*, V, p. 176.

paraît qu'il n'en sort plus. Ça m'a l'air si drôle, lui qui autrefois n'admettait que le travail... Enfin, ils se disputaient, et il y avait là un journal, *La Cote financière*, que maman lui agitait sous le nez, en lui criant qu'il n'y entendait rien, qu'elle avait prévu la baisse, elle. Alors, il est allé chercher un autre journal, justement *L'Espérance*, et il a voulu lui montrer l'article où il avait pris son renseignement... Imagine-toi, c'est plein de journaux chez eux, ils sont fourrés là-dedans du matin au soir, et je crois, Dieu me pardonne ! que maman commence à jouer, elle aussi, malgré son air furieux²⁹⁴.

Le récit que Marcelle fait à son mari est relayé par des phrases au discours indirect où elle répète les phrases de ses parents.

Cette poétique de la reproduction qui concerne l'autre aspect de cette histoire culturelle mise en place par Zola se révèle extrêmement complexe. Si tout d'abord, nous avons montré que la (re-)production exigeait que l'on tienne compte des différentes voix (les voix de la ville, les voix de la nature ou celles de la science) qui faisaient échos aux voix de la production journalistique entre autre, nous avons montré combien cette perspective entraînait une méthode de composition très complexe. Cette machine à reproduire implique la présence d'un annonceur (ou reproducteur), d'un verbe d'annonce (ou de reproduction), d'une bande-annonce (ou reproductrice) définissant le texte-source (ou texte reproduit). A cette machinerie s'ajoute un annonciataire ou un commentateur du texte-source. L'annonceur peut être un personnage ou un journal délégués à la reproduction du texte-source. Le verbe d'annonce détermine l'implication de l'annonceur tout en définissant le type de texte inséré (« lire », « publier », « imprimer » etc.). La bande-annonce définit le support, la longueur, le genre du texte-source) ; l'annonce ou le texte-source est soit cité, reformulé quand l'annonceur passe d'un style direct à un style indirect ou indirect libre, thématisé (le sujet est seul mentionné) ou translaté quand le texte hétérosémiotique est verbalisé. Le texte-source se limite parfois au seul nom du journal. La machine à reproduire joue parfois avec différentes voix ou prend différentes voies dans ce cas une certaine « indécidabilité » demeure. Avons-nous toujours affaire à une reproduction d'un texte-source ?

²⁹⁴ *Id.*, V, p. 187.

L'originalité de Zola est d'avoir également mis en scène des commentateurs s'impliquant dans leur lecture ou participant à la conversation d'un fait ou d'une nouvelle. Il a pris ainsi en compte l'opinion publique.

CHAPITRE V : VERS UNE AUTRE APPROCHE

DU NATURALISME

La face cachée des Rougon-Macquart réside dans l'articulation de deux histoires : l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire et une histoire culturelle qui se déroule des Origines jusqu'au Second Empire. Ces deux histoires ont pu cohabiter parce que toutes deux ont été envisagées comme un vaste texte ou comme une surface qui pouvaient se découper en monde - l'aspect social - et comme une histoire où chacune posséderait sa propre « machinerie à reproduire » (l'aspect naturel). Les Rougon-Macquart se donnerait alors à lire comme un gigantesque laboratoire expérimental, souterrain, sous-marin et illégitime puisque jamais Zola ne s'est expliqué sur la présence de cette autre histoire. Selon nous, le roman expérimental tel que Zola l'a défini ne révèle qu'un aspect de sa théorie et sert peut-être de prétexte ou de justification à ses détracteurs. Sa méthode expérimentale se trouve ailleurs et notamment dans l'élaboration de cette histoire culturelle.

Sans remettre en cause l'esthétique naturaliste envisagée comme une esthétique qui cite pour se situer en tant que discours réaliste (les « repoussoirs génériques), respectant un « cahier des charges » complexe - la macrolecture de cette esthétique - nous voudrions montrer que Zola reste un créateur secret dans la mesure où cette histoire non déclarée lui a permis de réfléchir sur la notion de style, d'écriture, de composition et d'être peut être influencé par certains courants esthétiques dont l'éclectisme en architecture qui ont eu cours dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Une microlecture tenant compte de cette face cachée doit être envisagée.

Nous nous demanderons également si la présence des deux laboratoires donnant des consignes dans ses dossiers se retrouve-t-il par l'intermédiaire de ses personnages qui répèteraient ce qu'il se disait à lui-même ?

I – LA TEMPÊTE SOUS UN CRÂNE DE VERRE

Ainsi que l'a déjà montré P. Hamon, le discours naturaliste se révèle être un « discours contraint » à différents titres : être sérieux, transparent, neutre, lisible malgré un « cahier des charges » très complexe : ventiler les fiches documentaires, déléguer le plus souvent possible la parole à ses personnages, faire de certains d'entre eux des fonctionnaires plus que des fictionnaires. Pour ce faire et pour rester un écrivain discret, il va lui falloir naturaliser ces fiches et ces descriptions pour les neutraliser. Un autre aspect à ajouter à ce cahier des charges : Zola doit être un « romancier de la transparence » (Hamon) pour être en phase avec son esthétique. Ce qui implique d'éviter des figures telles que l'ironie, les métaphores, les métonymies ou toute figure ou trope qui viendraient brouiller ce souci de lisibilité.

De telles caractéristiques se rencontrent bien évidemment avec le Zola qui découpe la société en cinq « mondes », avec le Zola qui enquête sur le terrain, qui collecte des documents auprès de ses amis, qui prend des notes, qui découpe des articles de journaux. Son souhait est de décrire le réel et d'écrire l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire au risque de confondre « rendre le réel » et restituer le savoir de son époque.

Quoiqu'il en soit, et les Dossiers préparatoires nous le montrent, il s'agit pour Zola, et afin de mener à bien son projet, de couper, de coller, de collecter, de combiner, de composer, de décomposer, de recomposer, d'ajouter, de rayer, de cadrer, de décadrer, de recadrer etc. Nous avons déjà toutes les opérations, tous les actes qui nous conduisent, métaphoriquement, de la branche légitime (les Rougon - les cinq mondes « réels ») à la branche illégitime (les Macquart - le laboratoire expérimental et ses cinq mondes culturels). Comme nous l'avons montré jusqu'à présent, les Rougon-Macquart sont à

lire comme un gigantesque laboratoire caché, clandestin parce que non déclaré, non avoué et qui est en quelque sorte la poursuite ou la transposition de la réflexion menée par Zola ici ou là sur l'écriture ou la composition de ses romans. Le cycle forme un tout, une gigantesque symphonie avec ses différentes notes (dans tous les sens du terme), ses contrepoints, sa polyphonie. Chaque morceau (chaque roman) représenterait un extrait de ce gigantesque ensemble et ne livrerait donc en les lisant séparément qu'une partie de ses clefs.

A – Une esthétique jubilatoire

Ce laboratoire clandestin, illégitime, permet à Zola de réfléchir sur le style, l'écriture, ses jeux et ses enjeux, les différents niveaux de discours et de voix (celui de la narration et celui de ses personnages) et de rendre cet ensemble plurivocal, pluridimensionnel et pluridisciplinaire sans fausses notes. Il va donc lui falloir jongler avec ces textes-sources d'écritures différentes, juguler son esprit créatif pour éviter tout débordement même si la notion de tempérament reste à l'ordre du jour, jouer et déjouer tous les pièges de l'écriture, se jouer et jouer avec son écriture comme avec celles des autres pour faire aussi de l'esthétique naturaliste une esthétique jubilatoire. Une esthétique où chaque œuvre conduit au chef-d'œuvre, une esthétique où chaque œuvre dépasse et surpasse la précédente, une esthétique où l'auteur se dépasse lui-même. C'est son souhait : écrire des romans différents auxquels ses lecteurs ne s'attendent pas.

1 - *La croisée des contraintes*

En dépit des insertions d'origine diverse, la lisibilité et la transparence restent de mise. Si les lecteurs et les écouteurs commentent, critiquent les articles de journaux comme tout autre inclusion de textes, ils sont également là pour expliquer, lire ou déchiffrer les chroniques.

Les textes journalistiques, et en particulier, les faits divers comme faits de société ne sont pas là pour faire diversion mais pour créer un véritable effet de réel en tant qu'ils ont pour tâche de dénoncer les maux de la société et ses dysfonctionnements avec tout ce que cela a comme conséquence (les infanticides, les enfants ou les femmes battus ou maltraités etc.). Il en est de même des articles concernant le monde politique, celui de la finance comme ceux se rapportant à la guerre franco-prussienne.

Comme l'a montré P. Hamon, il demeure difficile sinon impossible pour un écrivain réaliste-naturaliste de se déclarer comme tel sans se situer par rapport à un genre opposé au sien (les « repoussoirs génériques »), à des écrivains, à une école. C'est ce que Zola a compris à la différence de ses épigones et que la critique contemporaine²⁹⁵ de l'écrivain n'a ni vu ni compris. Son désir de peindre la société contemporaine à travers une famille - à la différence de Balzac - en la découpant en cinq mondes pour décrire et décrypter le « réel » va bien au-delà. En effet, l'étude souterraine menée par Zola lui a permis de réfléchir sur les différents jeux d'écriture, sur les différentes méthodes de composition et d'élaborer ainsi une machinerie très complexe.

II – ZOLA, UN CRÉATEUR SECRET ?

Selon nous, l'élaboration des Rougon-Macquart conçu comme un vaste laboratoire clandestin nous conduit à voir Zola non pas seulement comme un écrivain mais comme un grand créateur à l'écoute de son temps et que l'on retrouve dans sa série.

Tout d'abord, parce qu'il réussit à dresser un gigantesque panorama des différents savoirs de son époque grâce aux cinq mondes abordés (le monde des arts et des lettres, le monde des sciences humaines, le monde des sciences, le monde de l'information et de la communication et un monde à part (la religion, la mythologie). Ce panorama concurrence la grande Encyclopédie de Pierre Larousse car la série, dans son intégralité, se lit aussi comme une encyclopédie culturelle abordant tous les mondes, tous les sujets des Origines, comme analogiquement, les Origines de la famille des Rougon et des Macquart dans *La Fortune des Rougon* jusqu'à l'époque contemporaine de son auteur.

²⁹⁵ Voir, entre autre, F. Brunetière, *Le roman naturaliste*, op. cité, ou les critiques acerbes de J. Barbey d'Aurevilly.

1 - Kitsch vs culture

Si l'on peut lire la série comme une vaste encyclopédie, nous nous demandons si certains auteurs (Balzac, Sand, Hugo, Dickens par exemple), certains peintres (Delacroix, Courbet), certains musiciens (Weber, Meyerbeer) comme certaines œuvres (*André* ou *Ivanhoë*) ou certains noms de journaux (*Le Figaro*, *Le Moniteur*, *La Revue des Deux Mondes* ou *Le Siècle*) en étant plus ou moins attendus et reconnus par les lecteurs à l'époque de Zola ne relèveraient pas de lieux communs. Ce qui ferait, toute proportion gardée bien sûr, une série ayant quelques accointances avec le kitsch. Cet « effet kistch » s'il provoque un plaisir de la lecture lié au partage d'une même culture avec l'auteur se trouve contrebalancé, comme toujours chez cet écrivain, par la présence d'autres auteurs comme d'autres œuvres faisant appel à un lecteur cultivé voire à des lecteurs spécialistes d'un domaine : ainsi des scientifiques que lit et mentionnent le docteur Pascal, des livres de médecine qui informent Pauline sur le corps humain, des livres que doit lire Serge Mouret au séminaire.

2 - Langues « vivantes » vs langues « mortes »

Si nombre de critiques, de journalistes ont reproché à Zola d'avoir eu recours à certains dictionnaires (le Delveau par exemple) pour reproduire le langage du peuple dans un souci de « réalité » et par là même l'ont accusé de se complaire dans la grossièreté, il a fait appel à d'autres langues qui ont pu « écarter » certains lecteurs. Ainsi, des phrases latines de l'abbé Mouret lorsqu'il célèbre la messe ou encore des passages en français du XVI^e siècle de *La Légende dorée* que lit Angélique.

L'écrivain a mêlé et entremêlé également tout un ensemble de « signes sémaphoriques » tels que les proverbes, les clichés, les tautologies, les expressions toutes faites que chacun peut comprendre et qui, donc, a une valeur inclusive. Ce qui reste le cas encore pour un lecteur du XXI^e siècle contrairement à certains textes-sources ou certains auteurs qui sont oubliés pour une grande partie du lectorat.

En ce qui concerne les articles de journaux insérés dans le texte zolien, les plus difficiles sont décryptés par les lecteurs zoliens. Comme certaines formules « trop

voyantes » pour le discours zolien et naturaliste sont mises entre guillemets - Zola se met ainsi en retrait. Ainsi cohabitent différents niveaux de langues comme de langages.

3 - Les textes-sources : une nouvelle touche impressionniste ?

On a très souvent rapproché certains aspects des procédés zoliens de l'impressionnisme²⁹⁶. Les différents morceaux de textes prélevés et inclus avec leur style, leur tonalité propres ne seraient pas sans rappeler l'impressionnisme et ses procédés (documents d'après nature, peindre par touches donnant ainsi une tonalité et des couleurs différentes). Cette machine à reproduire avec son annonceur, sa bande-annonce, son annonce et son annonceur, en interrompant le récit, le décadrerait pour introduire une autre touche à cette histoire naturelle et sociale, pour insérer un autre cadre, un autre document « d'après nature » grâce à cette histoire culturelle. Le récit zolien se fragmenterait alors en insérant d'autres touches, d'autres notes, comme les tableaux impressionnistes mais, dans le même temps, fissurerait aussi le récit principal en l'interrompant.

Quoiqu'il en soit, ce flou (impressionniste) est aussi reproduit avec les textes-sources eux-mêmes parfois incompréhensibles tant par leur contenu que par la langue elle-même - notamment certains journaux que lit Maurice concernant l'avancée et le repli de l'armée française ou les rapports que lit Hamelin concernant la Banque Universelle et ses jeux d'écritures concernant le capital fictivement augmenté. Lorsque le texte d'accueil insère en les décadant ou en les recadant les textes-sources (certaines chansons de *L'Assommoir* ou le passage de *Phèdre* dans *La Curée*) ou encore le texte en italique que reproduit le journal *L'Indépendant*, Zola reproduit-il le document avec ses caractéristiques propres telle la technique des Impressionnistes peignant en fonction de la luminosité naturelle, des différents moments de la journée un même motif (Monet et ses cathédrales par exemple) ? Lui rendrait parfois ce texte inséré « tel quel » en respectant sa forme sans le naturaliser ni ne le neutraliser : ce qui, en le regardant tel un tableau, ferait ressortir ces touches différentes.

²⁹⁶ Voir de H. Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent » in *Histoire de la langue française*, G. Antoine et R. Martin (dir.), Paris, Éd. CNRS, 1985, pp.467-477.

Ces morceaux de textes (équivalents aux morceaux peints d'après nature ou aux touches impressionnistes) se retrouvent encore avec Claude qui habite Rue de La femme-sans-tête (un corps en morceau) et qui n'arrive à peindre que des morceaux de femmes d'après des modèles (entiers) mais prélevant sur chacune d'entre elles les morceaux censés faire le tableau de la Femme-idole, de la Femme-idéale mais inaccessible et donc « impeignable ». A la différence de la sculpture de Mahoudeau représentant la Femme en entier et qui se met à vivre et parce qu'elle se met à s'animer, elle se morcèle. Ce qui donne un très beau passage sur l'art vivant même si cela ne dure que l'espace d'un instant.

A ce moment, Claude, les yeux sur le ventre, crut avoir une hallucination. La Baigneuse bougeait, le ventre avait frémi d'une onde légère, la hanche gauche s'était tendu encore, comme si la jambe droite allait se mettre en marche [...] Peu à peu, la statue s'animait tout entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. Et brusquement, la tête s'inclina, les cuisses fléchirent, elle tombait d'une chute vivante, avec l'angoisse effarée, l'élan de douleur d'une femme qui se jette [...] Et elle sembla lui [à Mahoudeau] tomber au cou, il la reçut dans son étreinte, serra les bras sur cette grande nudité vierge, qui s'animait comme sous le premier éveil de la chair. Il y entra, la gorge amoureuse s'aplatit contre son épaule, les cuisses vinrent battre les siennes, tandis que la tête, détachée, roulait par terre. La secousse fut si rude, qu'il se trouva emporté, culbuté jusqu'au mur²⁹⁷

En décrivant des morceaux de corps qui s'animent, Zola ne la rend que plus vivante. Cette description oscille du bas du corps vers le haut annonçant l'acte d'amour qui va s'accomplir entre Mahoudeau et sa femme sculptée à la fin. Le vocabulaire employé augure ce moment ultime.

D'ailleurs, à la fin du siècle, très souvent Rodin sculpte des morceaux de corps (un corps sans tête ou sans bras, ou seulement un tronc²⁹⁸).

²⁹⁷ *L'Œuvre*, IV, p. 224.

²⁹⁸ Cf. *La sculpture française au XIX^e siècle*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 avril au 28 juillet 1986, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1986, *Le corps en morceaux*, op. cit., *L'art en France sous le Second Empire*, Grand Palais, 11 mai – 13 août 1979, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1979.

4 - Les Rougon-Macquart : une nouvelle architecture éclectique ?

Les Rougon-Macquart composés de nombreux textes d'origine et de style différents pourraient être rattachés à la notion d'éclectisme²⁹⁹ où, notamment, en architecture, on n'hésite pas à recourir aux colonnes grecques, à marier le fer et le verre la pierre et le verre, le style classique avec le style empire etc. et que l'on retrouve en philosophie avec Victor Cousin dont le principe est justement d'associer ce qui lui paraît « vrai » (*Du vrai, du beau, du bien*). Se poserait alors la question suivante : existe-t-il un style naturaliste ? Ou plus simplement un style zolien ? Et dans quelle mesure ?

D'après nous, malgré ses prises de position sur l'art moderne et sa défense de Manet par exemple, en dépit de ses batailles contre l'académisme, le romantisme, le mensonge vs le vrai, les œuvres de fiction vs les œuvres faites avec des « documents humains » ; malgré son souhait de se situer et de se rattacher à un Flaubert, un Stendhal ou les Goncourt , Zola demeure un créateur secret en ce qui concerne l'écriture des Rougon-Macquart, écrivant pour une part dans la clandestinité car des zones d'ombre restent : pas de véritable manifeste. *Le roman expérimental* ne peut pas être considéré comme tel car il ne s'explique pas sur son écriture, sur sa méthode de composition, sur son « faire » et les Dossiers préparatoires n'expliquent pas tout. On peut émettre comme hypothèse que certains de ses romans lui ont permis de continuer la bataille esthétique entreprise (*L'Œuvre* par exemple), comme la bataille politique menée contre le Second Empire ou contre un certain type de journalisme que l'insertion d'articles de journaux l'a autorisé à faire. Le Zola journaliste, combatif perdure avec l'écriture de ce cycle.

Sans céder à la simplicité, on peut concéder que certains procédés ont échappés à sa « conscience » : ainsi du système mis en place pour introduire les textes-sources qui, apparemment, apparaîtrait lors de la rédaction finale du roman³⁰⁰. Il faudrait arriver à mettre en regard les passages introduisant des textes-sources avec les Dossiers préparatoires et les manuscrits pour approcher le texte et l'écriture du texte au plus près.

²⁹⁹ Voir de F. Loyer, *Le Siècle de l'industrie*, Paris, Skira, collection « De Architectura », 1983.

³⁰⁰ Voir notre annexe 4 qui est un extrait du manuscrit autographe de *Son Excellence Eugène Rougon*, lorsque ce personnage éponyme reçoit le directeur du *Vœu national*.

Comme Pascal avec les clefs de son armoire, Zola a gardé les clefs d'une partie de son œuvre - celle clandestine, illégitime. Serait-ce une métaphore cachée elle aussi ? Ses papiers sont des faux papiers en quelque sorte. L'écran (de verre) reste de marbre.

III - DEUX LABORATOIRES EXPÉRIMENTAUX ?

Nous le savons, les Dossiers préparatoires contiennent une ou deux Ebauches, des Fiches et des Notes diverses. Ces dossiers, à eux seuls, forment déjà un vaste laboratoire expérimental avant-textuels où Zola est à la fois écrivain, écrivant et lecteur critique de lui-même. Comme ils constituent pour lui un vaste soliloque programmatique, prescriptif et proscriptif.³⁰¹

A ce titre, on peut se demander si les Rougon-Macquart ne portent pas les marques et les stigmates des Dossiers préparatoires. Ainsi s'expliquerait la présence de certains types de personnages qui seraient à voir comme la transposition du Zola s'auto-évaluant, de sa réflexion sur les auteurs ou sur l'écriture. C'est pourquoi, nous retrouverions des lecteurs commentateurs, des lecteurs ironisant sur les auteurs, les œuvres, les articles etc.

Comme l'a souligné J.P. Leduc-Adine, il n'existe pas de brouillons. Zola passe des Ebauches à l'écriture même des romans. Il serait alors intéressant de mettre en regard les Plans ou Ébauches que se laissent Zola et la façon dont il les exploite au cours de la série. Ainsi lisons-nous des mots tels que « cancans », « conversations », « la presse » qui constituent pour l'écrivain des mots embrayeurs, des mots clés. L'acte créateur et sa réflexion sur l'écriture se poursuivraient au moment de la rédaction et tout au long de la rédaction du roman. L'auteur des Rougon-Macquart en déléguant la parole à ses personnages recourt alors à des styles différents (indirect, indirect libre direct ou narrativisé). A l'intérieur du « récit de paroles », le personnage rapporte les « cancans »

³⁰¹ Voir *Le Signe et la consigne*, op. cité.

d'autres, une histoire ou une information diverses à l'aide d'un « X m'a dit que » ou d'un « X dit que ».

Toujours à propos des Dossiers préparatoires, C. Becker s'est intéressée, depuis de nombreuses années, à la « fabrique des Rougon-Macquart³⁰² ». Comme elle le constate dans l'un de ses articles, certaines coupures de journaux présentes dans les romans ne figurent pas dans les dossiers. C'est le cas de *La Conquête de Plassans* ou de *Nana*. On les rencontre dans onze romans sur les vingt de la série. Par ailleurs, elle remarque que plusieurs œuvres « à fort contenu autobiographiques³⁰³ » n'en contiennent pas. Ainsi, de *La Faute de l'abbé Mouret*, du *Rêve*, d'*Une Page d'amour* ou de *La Joie de vivre*. Selon nous, le contenu plus ou moins autobiographique n'est pas la seule raison de leur absence dans les Dossiers. Ce sont des romans qui sont hors du temps et hors lieu c'est-à-dire que les personnages vivent à l'écart du centre de la capitale qu'est Paris et où le déroulement temporel n'est pas le même.

D'autres encore ne possèdent pas de coupures de journaux car ce sont ceux dont Zola connaît ou maîtrise le mieux le milieu : comme *L'œuvre*, *Le Ventre de Paris* ou *Pot-Bouille*.

Cette spécialiste de la série souligne encore que les articles au contenu divers peuvent être classés en « article documentaire », « récit de fait divers », « la chronique mondaine³⁰⁴ », les « mille niaiseries du Paris élégant³⁰⁵ » et « le compte-rendu politique ». Ce classement retenu se retrouve, d'une certaine manière, avec les journaux dans la série. Une certaine correspondance existerait donc entre l'avant-texte et le texte. D'autres traces se retrouvent également, notamment dans la mention de certains journaux « réels » dont Zola s'est servi pour la rédaction de ses romans : ainsi, du *Figaro*, du *Temps* ou du *Moniteur* par exemple.

³⁰² Voir les différents volumes parus chez Champion, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.* et *La Fabrique de Germinal*, *op. cit.* Son article « Le collage, tremplin pour l'invention : l'utilisation du journal par Zola », in *Les lieux du réalisme*, *op. cit.*, pp.37- 48.

³⁰³ « Le collage... », p.37.

³⁰⁴ *Id.* p. 38.

³⁰⁵ Zola cité par C. Becker in « Le collage.... »

C. Becker remarque qu'aucunes coupures ne se trouvent dans *Nana*, dans *La Conquête de Plassans* et dans *L'Œuvre*. Même si dans ce roman, Zola n'a pas rassemblé des articles de journaux, il a tout de même programmé dans un de ses folios [f° 233] un article de Jory sur Claude et un autre sur Sandoz avec la consigne « pas moi avec Manet ».

Par contre, Zola en invente dans ces romans quand il crée des personnages de journalistes (Jory et Fauchery). Ces articles nous sont restitués par des personnages lecteurs. Ce qui oblige Zola à créer une sorte de « scénographie (inter-)textuelle » c'est-à-dire un système qui annonce cette reproduction textuelle.

Certains extraits de journaux que Zola a collectés enrichissent la matière (la matrice) de ses œuvres. Ils constituent par là même les « sources » de ses romans : ainsi, du chap. I de *La Curée* concernant la Promenade au Bois ou la description de la robe de Renée lors d'une réception donnée par les Saccard, ou encore, du chap. IV à propos des dettes de Renée. Il en va de même dans *Germinal* à propos du boisage, de la grève des mineurs ou encore de la visite du coron faite par Mme Hennebeau à des visiteurs parisiens ; ou bien, de certaines descriptions concernant les calicots, les vendeuses dans *Au Bonheur des dames*, les meurtres dans *La Bête humaine* ou le fait divers concernant Lalie Bijard³⁰⁶ et sa mère.

Ou bien, les articles peuvent être reproduits « tels quels ». Zola les a mis en scène avec son système d'annonceur, de bande-annonce et d'annonce et dont nous avons montré l'importance. Souvent, ces lectures sont entrecoupées par les réactions des personnages. En les fictionnalisant de la sorte, il en accentue l'effet de réel tout en effaçant ou en gommant l'effet de copie.

Cette confrontation entre la rédaction d'un roman et son dossier préparatoire montrerait la réflexion de l'auteur menée tant sur les mots (les jeux d'écritures) que sur

³⁰⁶ Cf J.P. Leduc-Adine « Tentation, fonction et construction du mélodrame dans *L'Assommoir* : un fait divers, Lalie Bijard ou "la petite mère" in *Zola sans frontières*, Textes réunis par A. Dezalay, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, pp. 73-83. Ce fait divers se retrouve à trois reprises dans *L'Assommoir* : au chapitre VII, au chapitre XIV et au chapitre XIX qui se termine par la mort de la petite Lalie. Cette histoire se trouve à des points clés. Sur l'importance des chiffres, voir J. Allard, *Zola, le chiffre du texte*, Grenoble, P.U. Grenoble, 1978.

les maux de la société. Ce que lui ont permis de faire, entre autre, les coupures de journaux comme l'ensemble des choses lues, vues et sues. Toutes ces collectes ont permis à Zola d'élaborer une série protéiforme, une série sans énigme mais énigmatique, une histoire sans histoire, mais l'Histoire de différentes histoires (culturelle, intellectuelle, sociale, naturelle...) ; un texte - palimpseste avec ses couches successives, un texte-mosaïque³⁰⁷ composé de différents morceaux de textes. La créativité comme l'originalité de l'auteur des Rougon-Macquart résident dans ce feuilleté du texte romanesque que court-circuite cette volonté de rendre le réel dans toute sa platitude.

Avec la présence dans les Dossiers préparatoires d'un Zola écrivain, écrivant et lecteur et d'une transposition via les personnages, nous nous demandons si, dans une certaine mesure, nous n'avons pas à faire, avant l'heure, à une sorte de « critique interventionniste » (P. Bayard).

Si la « macrolecture » de ces insertions montre que ces textes reproduits ont pour tâche de définir l'esthétique naturaliste et zolienne en servant de « repoussoirs génériques » parce que ce sont des auteurs, des œuvres ou des textes les plus opposés au naturalisme, leurs « microlectures » (Richard) rendent difficile de les percevoir comme tels uniquement. Une autre approche du naturalisme comme de l'écriture zolienne s'impose : celle qui tient compte de cette face cachée qui est la présence de cette histoire culturelle - la branche illégitime de la série. L'originalité de Zola résiderait dans cette nouvelle méthode de composition (l'élaboration d'une machine à reproduire) et dans tous ces jeux d'écriture et avec l'écriture qu'elle impose.

Nous l'avons vu, lorsque nous avons montré que certains textes-sources étaient mis en sourdine car il fallait, d'une part connaître la série parce que Zola s'autocitait, et d'autre part car, à l'aide de ces texte-sources, il créait des réseaux textuels : Rousseau

³⁰⁷ Voir sur ce thème, l'ouvrage de L. Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2009.

est cité comme auteur, des extraits de ses textes sont reproduits, et il existe une rue Jean-Jacques Rousseau. Une lecture tenant compte de cette machinerie semblerait incontournable pour affiner la définition du naturalisme et de l'écriture zolienne.

La définition de l'esthétique naturaliste et zolienne devient encore plus complexe lorsque l'on s'interroge sur l'insertion de termes génériques tels que « drames », « contes », « roman », « tragédie » pour définir une tranche de vie ou l'attitude d'un personnage ou bien les histoires inventées par les protagonistes.

CONCLUSION

Tout au long de ce travail, nous nous sommes attachées à montrer qu'une autre histoire, illégitime parce que non déclarée, non avouée, cachée s'articule à l'histoire légitime des Rougon-Macquart. Cette autre histoire culturelle a pu être élaborée car elle exploite les deux notions qui définissent l'histoire de cette famille sous le Second Empire : l'aspect social et l'aspect naturel.

Pour étudier cette famille, Zola a divisé la société en cinq mondes appréhendant ainsi toutes les couches sociales. Ce découpage se retrouve également avec cette histoire culturelle qui comprend également cinq mondes : le monde des arts et des lettres, le monde des sciences humaines, le monde de l'information et de la communication, le monde des sciences et des techniques et un monde à part avec la mythologie et la religion. Si une telle distribution a pu être possible, c'est sans doute parce que Zola a pu concevoir aussi le « réel » comme un gigantesque texte avec ses classes et ses catégories sociales comme cet autre grand texte qu'est ce savoir encyclopédique que l'écrivain a voulu restituer.

Le monde des arts inclut tant la peinture que la sculpture, la musique classique ou les chansons populaires ; le monde des lettres comprend les romans, les pièces de théâtre et la poésie. Le monde des sciences humaines englobe la philosophie, l'histoire, le droit (avec le Code). Le monde des sciences et des techniques rassemble la médecine comme les sciences expérimentales. Le monde de l'information et de la communication intègre tant les textes oraux que les textes écrits participant à la transmission de quelconques renseignements ou nouvelles. Les textes oraux concernent toutes les rumeurs que les personnages intègrent dans leur discours sous la forme d'un « X dit que » ou encore tous les proverbes, les clichés, les stéréotypes ou tautologie que le protagoniste signale comme tel avec un « comme on dit » par exemple. Le monde de la communication écrite comprend toutes les voix de la ville telles que les affiches, les enseignes, les dépêches, les lettres et, bien sûr, les journaux.

Le monde à part réunit la mythologie comme la religion avec la Bible, les phrases latines dites lors des messes ou les ouvrages que lisent les séminaristes.

Cette histoire culturelle complexe possède, comme la société elle-même ses propres classes, catégories et sous-catégories : ainsi, sont mentionnés le titre et/ou le nom de l'auteur, le type de textes comme son genre. Cette branche illégitime mise en sourdine s'irradie et contamine toute la série. Des réseaux textuels implicites se mettent en place que seul un lecteur connaissant le cycle détecte. Certains personnages qui réapparaissent d'un roman à l'autre « héritent » de certaines phrases les définissant (Claude ou Mme Sidonie) - la part d'hérédité textuelle et sexuelle - ou d'autres en se souvenant de leur passé (Jean dans *La Terre* que l'on retrouve dans *La Débâcle*) se rappellent leurs phrases dites alors. Ou des entrelacements s'effectuent d'une œuvre à l'autre entre un titre, un nom d'auteur, un extrait mentionné et les indices qui constituent des signes, des signaux ou des consignes à déchiffrer dans la lecture de ces romans tels que le nom de certaines rues qui sont aussi le nom des auteurs (l'« itinéraire bis »). Non seulement Zola joue avec toutes les formes d'écriture mais peut-être encode-t-il son œuvre et ce serait au lecteur d'en déjouer les pièges. La face cachée de cette histoire culturelle résiderait aussi en cela : décrypter l'écriture - un autre aspect du laboratoire expérimental souterrain et sous-marin : une écriture sous l'écriture, une histoire sous l'histoire tel un véritable palimpseste.

Notre étude a porté principalement sur l'étude des journaux même si nous avons aussi donné des exemples appartenant aux autres mondes dans le but de montrer que la machinerie mise en place pour reproduire des textes-sources se retrouvait avec des extraits relevant de tous les mondes.

Cette étude concernant le monde journalistique nous a conduite, afin de mieux comprendre les textes appartenant à ce domaine, à rappeler les conditions d'existence de la presse et des journalistes. De plus, Zola tout au long de sa vie a lui-même été un journaliste engagé, ironique et combatif. Il était donc intéressant de voir aussi comment il intégrait les différents organes de presse opposés ou non au régime impérial et comment les chroniqueurs fictionnels rédigeaient.

Nous avons montré que la presse jusqu'aux années 1868 était censurée et que nombre de journaux politiques de différentes tendances politiques comme des journaux non politiques se côtoyaient. A partir du Second Empire, toute une presse populaire se développe liée à l'industrialisation, au développement des transports, à la baisse du prix du journal comme au nombre de personnes sachant lire. De plus en plus, les organes de presse vont devoir prendre en compte ce nouveau lectorat. Ce que l'on constate dans nombre de romans zoliens où les personnages n'hésitent pas à donner leur avis.

Zola, quant à lui, a écrit des articles dans différents journaux (*Le Figaro*, *Le Siècle*, *Le Messager de l'Europe*) dès le début des années 1860 et joue souvent, comme il en était de mise, avec ses identités. Ces jeux ne sont pas anodins puisque généralement il signe du nom de ses personnages. Ce qui est à lire comme un clin d'œil à ses lecteurs le connaissant et comme aussi une forme d'auto-publicité.

Quoi qu'il en soit, ce monde journalistique est élaboré en entremêlant journaux fictifs (journaux inventés par Zola) et journaux fictionnels (journaux « réels » mais intégrés dans la fiction) dont certains noms d'organe de presse ont été inventés sur le modèle de ceux existants (*La Gazette de Plassans* vs *La Gazette de France*) dont le rôle est de créer un effet de réel c'est-à-dire de vraisemblabiliser ces médias fictifs. Comme cet auteur n'hésite pas à faire écrire ces personnages-journalistes dans des journaux fictionnels (Fauchery ou Jordan écrivent des chroniques pour le *Figaro*).

Le choix de certains noms de journaux fictifs (*Le Tambour*) ou fictionnels (*Le Combat* ou *le Vengeur*) que lisent certains personnages ou dans lesquels écrivent les personnages-journalistes sont motivés dans le sens où ils sont là pour appuyer le combat que mènent ceux-ci. Mais certains noms de journaux fictifs sont aussi choisis pour mieux souligner, au cours d'un roman, le contournement d'une situation politique comme la façon dont ces faux journalistes « retournent leur veste » (Saccard dans *l'Indépendant* se range du côté du Second Empire après avoir mené une bataille contre sa famille et contre le régime naissant ; Jory écrit dans *Le Tambour* non pas tant pour lancer ses amis du Plein air mais surtout pour se faire connaître).

En dehors du journal *Le Siècle* signalé comme opposé au régime et qu'Eugène Rougon veut faire supprimer, Zola parle des « journaux d'opposition » voire de « journaux républicains » sans plus de précision. Tout se passe alors comme s'il voulait montrer combien la presse était bâillonnée sous le Second Empire et combien peu de journaux existaient alors ou avait un public peu nombreux.

Au sein de ce monde journalistique que Zola connaît bien, il a mis certaines rubriques-phares en avant tels que « la chronique », « le feuilleton » ou les « faits divers » mais souvent le vocabulaire employé reste vague et il préfère parler d' « articles » d'autant plus lorsque ces rubriques touchent la politique. Dans ce cas, les journaux parlent d'une « note », les personnages-lecteurs s'intéressent aux séances du Corps législatif ou aux « mots » que prononcent certains hommes politiques fictifs ; certains autres lisent les « nouvelles de la haute » pour mieux ridiculiser la noblesse. La chronique nous la retrouvons notamment avec celles qu'écrit Jordan dans *L'Argent*. Quant au « feuilleton », il est mentionné par les lecteurs de journaux proches du régime pour le critiquer car tout le monde y voit un moyen de pervertir le peuple. « Le fait divers » que certain trouve « rigolo » (Coupeau) relate les meurtres, les infanticides, les parricides, les histoires de femmes battues ou tuées par leur mari etc. mais ils ne sont pas forcément désignés comme tel. Le texte zolien parle aussi de « drame » ou d' « histoires » que vient compléter un adjectif faisant appel aux sentiments que chacun pourrait éprouver (« atroce », « affreux »). La lecture de ces faits intéresse surtout une certaine classe de la population (le nouveau lectorat) qui délaisse volontiers l'actualité politique. On le sait, Zola était contre la mention de ces fait divers qui ont eu tendance à

prendre le pas sur des nouvelles plus importantes et surtout parce que nombre de journaux se sont rangés à cette nouvelle tendance.

Nous l'avons dit, la face cachée des Rougon-Macquart réside dans l'articulation de deux histoires : l'une affichée, exhibée, expliquée, légitime - l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ; l'autre, illégitime, secrète, inavouée - une histoire naturelle et sociale de la culture des origines jusqu'au Second Empire. L'aspect social de cette histoire culturelle réside dans le découpage en cinq mondes (le monde des arts et des lettres, le monde des sciences humaines, le monde des sciences et des techniques, le monde de l'information et de la communication dont fait partie le monde journalistique et un monde à part). L'autre aspect de cette histoire culturelle est son côté « naturel » c'est-à-dire la part d' « hérédité » non plus sexuelle mais textuelle (l'héritage culturel) que Zola va exploiter, en sous-marin, dans son laboratoire secret tel Pascal, et qui participe également à la construction d'une société par le biais de son Savoir.

Si le découpage en cinq mondes de cette histoire culturelle lui a permis de l'aborder exhaustivement à la manière d'une encyclopédie, l'aspect « naturel » lui a donné l'occasion de réfléchir sur la notion de reproduction textuelle et non plus sexuelle, d'élaborer un autre arbre généalogique avec ses différentes ramifications, ses différentes combinaisons - donc sur une méthode de composition ou de reproduction particulière, sur l'écriture, sur les différents jeux d'écriture ou avec l'écriture. En effet, tel Pascal, il a coupé, découpé pillé, pilé, combiné, enlevé de leur environnement « naturel » ou originel des textes-sources.

Au cours de ce chapitre, nous avons montré que cet auteur mettait très peu en avant les journalistes comme s'il s'était agi pour lui de montrer que c'était une voix en disparition d'une part parce que ceux-ci étaient surveillés, censurés mais aussi d'autre part parce qu'il n'existait plus véritablement de chroniqueurs prêts à livrer combat contre le régime politique en place. Comme pour les rubriques-phares, seuls les journaux, d'une manière générale, s'expriment.

Pour introduire ces textes-sources, Zola va élaborer une véritable machine à reproduire des textes qui comprend un annonceur (ou un reproducteur), un verbe d'annonce (ou reproducteur), une bande- annonce ou reproductrice (la bande chargée de définir le texte reproduit en mentionnant le type de support, le nombre de lignes, le type de caractères etc.) et un texte reproduit (le texte-source). Le texte-source se trouve inséré dans le texte d'accueil (le texte zolien). Différentes formes le caractérisent : cité, reformulé thématisé ou « translaté » lorsque le système sémiotique diffère du texte d'accueil. Il est alors verbalisé (ainsi des tableaux de Claude). Cette machinerie est prise en charge par un personnage-reproducteur qui l'intègre dans son discours ou son récit de paroles. Parfois, cette machinerie prend la forme d'une didascalie ou d'un syntagme introducteur lorsque le reproducteur, la bande-reproductrice voire le texte reproduit ne forme plus qu'une « machine ».

Nous l'avons montré, en prenant des exemples appartenant aux autres mondes, ce système se retrouve même si, parfois, des interrogations demeurent quant aux véritables statuts de certains textes-sources.

Nous n'avons pas rapproché de cette machine à reproduire des textes de la notion d'intertextualité dans la mesure où ce terme tant galvaudé par la critique n'a jamais tenu compte de la mise en place que toute introduction explicite d'un texte-source nécessitait et, nous semble-t-il d'y recourir aurait risqué de fausser notre démarche et notre point de vue.

Si Zola met en place une méthode de composition et de reproduction particulière, il a aussi mis en scène des commentateurs réactionnaires, détracteurs, sentimentaux, manipulés. Il a donc aussi tenu compte dans cette machinerie de la réception par l'opinion publique des articles de journaux ou autres - donc de l'importance que cette opinion publique a pris. Nous nous sommes demandées si ces objections ne correspondaient pas aux remarques faites par un narrateur à l'adresse d'un narrataire ou d'un hypothétique lecteur et qui apparaissaient auparavant sous la forme, entre autre, d'un « vous eussiez dit cher lecteur ».

Cette face cachée des Rougon-Macquart - l'articulation d'une histoire légitime, avouée et affichée avec une histoire inavouée, secrète, illégitime se déployant de façon souterraine - remet en cause, d'une certaine manière la définition du naturalisme comme l'approche de l'esthétique zolienne. Si une macrolecture des textes reproduits montrent qu'ils servent à Zola à se situer comme discours réaliste car ce sont des textes les plus opposés à son esthétique (les repoussoirs génériques), leur microlecture montre une réflexion sur l'écriture, un jeu avec de nombreux styles, de nombreux genres. C'est pourquoi, nous nous sommes posées la question de savoir si ces textes insérés pouvaient être rapprochés de la notion d'éclectisme que l'on rencontre en architecture ou dans certains textes philosophique de V. Cousin ou encore de celle de kitsch avec la mention d'auteurs, de titre d'œuvre ou de textes-sources attendus c'est-à-dire connus et reconnus du public.

Cette face cachée des Rougon-Macquart exigerait que l'on en tienne compte pour redéfinir l'esthétique zolienne et naturaliste. Elle demanderait aussi la confrontation des Dossiers préparatoires avec les manuscrits autographes pour avoir la certitude que cette machinerie à reproduire apparaît lors de la rédaction finale.

Cette autre histoire mise en place a permis à Zola de réfléchir sur différentes méthodes de composition, de décomposition, de contamination, d'absorption, d'élaborer des réseaux textuels et thématiques, de se jouer de sa propre écriture, de jouer avec l'écriture des autres comme d'en expérimenter les effets. Le roman expérimental c'est aussi (et surtout) cela.

Bibliographie :

I. CORPUS : ÉMILE ZOLA

- *Les Rougon-Macquart*, T.I à V, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-67. Édition de A. Lanoux et H. Mitterand.
- *Œuvres Complètes*, T.1 à 15, Paris, Tchou, « Cercle du Livre Précieux », 1966-69. Édition de H. Mitterand.
- *Écrits sur l'art*, Paris Gallimard, coll. « Tel », 1991. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine.
- *Nana*, Paris, Marpon et Flammarion, 1882. Édition illustrée par A. Gill, Bertall, G. Bellanger, Bigot, Clairin, etc.
- *Germinal*, Paris, Garnier Frères, Classiques Garnier, 1979. Édition de Collette Becker.
- *Carnets d'enquêtes*. Une ethnographie inédite de la France, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine », 1986. Présentation d'H. Mitterand.
- Guy de Maupassant : *Correspondance*, Rennes, La Part Commune, 2013.
- *Correspondance*, Paris, Édition Flammarion, coll.GF, 2012. (Éd établie par A. Pagès)
- *Zola journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Édition Flammarion, coll. « GF », 2011. (Éd. établie par A. Wrona)

NB. : Dans notre travail, les tomes de l'édition de la Pléiade ont été indiqués en chiffres romains. Ceux de l'édition Tchou ont été indiqués en chiffres arabes, précédés de l'abréviation « CLP » (Cercle du Livre Précieux).

II - Œuvres de fiction :

- BALZAC, Honoré de : *Les paysans* (éd. de 1855), Édition établie et annotée par S. de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975.
- : *Modeste Mignon* (1844), Édition présentée et annotée par A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.
- BAUDELAIRE, Charles : *Œuvres Complètes*, Critiques d'art – Salon de 1846 : T. XII, De l'éclectisme et du doute, pp. 674-675.
T. XVIII, Des écoles et des ouvriers, pp. 685-687.
Critique littéraire : Puisque réalisme il y a, pp. 464-466.
Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1980.
- BONNETAIN, Paul : *Charlot s'amuse...* (1883), Édition augmentée en 1888, Paris-Genève, Slaktine Reprints, coll. « Ressources », 1979.
- GONCOURT, Edmond
Et Jules de : *Manette Salomon* (1867), Paris, UGE, coll. « 10/18 » série « fins de siècles », 1979.
- : *Renée Mauperin* (1864), Édition établie par N. Satiat, Paris, coll. « GF-Flammarion », 1990.
- GONCOURT, Edmond de : *La fille Elisa* (1877), rééd. avec *La Faustin* (1882), Paris, UGE, coll. « 10/18 » série « fins de siècles », 1979.
- HUGO, Victor : *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris, coll. « GF-Flammarion », 1967.
- : *Les Misérables* (1862), Paris, coll. « GF-Flammarion », T.I ET II (1967), T.III (1979).
- : *Cromwell* (et la préface de), (1827), Paris, coll. « GF-Flammarion », 1968.

- : *Quatrevingt-treize* (1874), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.
- : *Les travailleurs de la mer* (1866), Paris, coll. « GF-Flammarion », 1980.
- LAMARTINE, Alphonse de : *Jocelyn* (1836), Paris, coll. « GF-Flammarion », 1967.
- MAUPASSANT, Guy de : *Pierre et Jean*, précédé du *Roman* (sept. 1887), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.
- MEYERBEER, G : *Les Huguenots* (1836), Opéra en cinq actes, Paroles de Eugène SCRIBE, Édition Braun, « Librairie Théâtrale », sans lieu, sans date.
- OFFENBACH, Jacques : *La Belle Hélène* (1864), L'Avant-scène. Opéra, n°125, nov. 1989.
- RACINE, Jean : *Théâtre complet T.I, Les plaideurs*, (1668), Paris, coll. « GF-Flammarion », 1964.
- : *Phèdre* (1677), Paris, Hachette, « Nouveaux classiques illustrés », 1976.
- SAND, George : *André* (1834), Meylan, Édition de l'Aurore, 1987.
- SCOTT, Walter : *Ivanhoé* (1819), trad. et préface d'A. Dumas, Paris, Hachette, coll. « Grandes œuvres », 1979.
- SHAKESPEARE, William : *Roméo et Juliette* (1594-1595), *Macbeth* (1605), Préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.
- SUE, Eugène : *Le juif errant* (1844-1845), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1983.
- WAGNER, Richard : *La Vaisseau fantôme* (1843), L'Avant-scène. Opéra, « Wagner et Villiers de l'Isle-Adam », n°30, nov.-déc., 1980.

II. OUVRAGES ET ARTICLES DE THÉORIE LITTÉRAIRE GÉNÉRALE :

A. Ouvrages de théorie littéraire

Anthologie des préfaces de romans français du XIXE siècle, présentation de GERSHMAN et WHITWORTH JR, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1971 (1962).

BANCQUART, Marie-Claire : *Images littéraires du Paris « fin-de-siècle »*, Paris, Édition de la Différence, coll. « Le passé composé », 1979.

BARTHES, Roland : *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972 (1953).

- : *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1963 (1960).

- : *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

- : *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973

BENEVENISTE, Émile : *Problèmes de linguistique générale 1*,
18. Structure des relations de personne dans le verbe, pp. 225-236.
19. Les relations de temps dans le verbe français, pp. 237-250.
20. La nature des pronoms, pp. 251-157. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

- BENJAMIN, Walter : *Essais II* (1935-1940)
Paris, capitale du XIX^e siècle, pp. 37-54
L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, pp. 87- 126. Traduction de l'allemand par M. de Gandillac, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 1971-1983 (éd. fr.), 1955-1961-1966 (éd. all.).
- BONARD, Olivier : *La peinture dans la création balzacienne*. Invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot, Genève, Droz, 1969.
- BONNEFILS, Philippe
REBOUL, Pierre
(Textes réunis par) : *Des mots et des couleurs*. Étude sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX^e et XX^e siècle), Lille, Presses Universitaire de Lille, 1981.
- BORIE, Jean : *Mythologie de l'hérédité au xixe siècle*, Paris, Édition Galilée, coll. « Débats », 1981.
- : *Un siècle démodé*. Prophètes et réfractaires au XIX^e siècle, Paris, Payot, coll. « Essais », 1989.
- CAHN, Isabelle : *Cadres de peintres*, Hermann éditeurs des Sciences et des Arts, Réunion des Musées nationaux, 1989.
- Catalogue de l'exposition
(Orsay, 1990) : *Le Corps en morceaux*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Orsay nationaux, 1990.
- CERTEAU, Michel de : *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, XIII. Croire/Faire croire, pp. 299-316. Paris, UGE, coll. 10/18, s.d.
- CHARLES, Michel : *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- : *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985.

- CLOUZOT, Henri : *Le style Louis-Philippe – Napoléon III*, Paris, Larousse, « Arts, styles et techniques », 1939.
- COCULA, Bernard
PEYROUTET, Claude : *Sémantique de l'image*. Pour une approche méthodique des messages visuels, Paris, Delagrave, coll. « G. Belloc », 1986.
- COHN, Dorrit : *La transparence intérieure*. Mode de représentation de la vie psychique dans le roman, Trad. de l'anglais par A. Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981 (éd. fr.), 1978 (éd. angl.).
- COUSIN, Victor : *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier Perrin, 1886.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde : *Métamorphoses du récit*. Autour de Flaubert, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde
(Éd.) : *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, coll. « Textes et Manuscrits », 1980.
- DURANTY : *La nouvelle peinture*. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876), Caen, L'Echoppe, 1988.
- EVARD, Franck : *Fait divers et littérature*, Paris, Édition Nathan, coll. « 128 », 1997.
- FERRIER, Jean-Louis : *Courbet : « Un Enterrement à Ornans »*. Anatomie d'un chef-d'œuvre. Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1980.
- FLOCH, Jean-Marie : *Petites mythologie de l'œil et de l'esprit*. Pour une sémiotique plastique, Paris-Amsterdam, Éd. Hadès-Benamins, « Actes sémiotiques », 1985.

- FRANCASTEL, Pierre : *L'image, la vision de l'imagination*. L'objet filmique et l'objet plastique, Première Partie : Théorie de l'image, pp. 19-168. Textes réunis et présentés par Galienne FRANCASTEL, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- FRIED, Michael : *La place du spectateur*. Esthétique et origines de la peinture moderne, Trad. de l'anglais par C. Brunet, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1990 (éd. fr.), 1980.
- GENETTE, Gérard : *Figures II*,
 - La littérature et l'espace, pp. 43-48.
 - Vraisemblance et motivation, pp. 71-100.
 Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.
- : *Figures III*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- : *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 1979.
- : *Palimpsestes*. La littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- : *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- : *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GRENIER, Lise et
 WIESER-BENEDETTI, H. : *Le siècle de l'éclectisme*. Lille 1830-1930, Édité par les Archives d'architecture moderne pour le compte du ministère de l'Environnement et du cadre de Vie – Direction de l'Architecture, Paris-Bruxelles, T.I, 1979.
- HAMBURGER, Käte : *Logique des genres littéraires*, Trad. de l'allemand par P. Cadidot, Préface de G. Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 (éd. fr.), 1977 (éd. all.)

- HAMON, Philippe : « Pour un statut sémiologique du personnage » in : *Poétique du récit*, ouvrage collectif, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris Hachette Université, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981.
- : *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, « Écritures », 1984.
- : *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e*, Paris, Corti, 1989.
- HAUTECOEUR, Louis : *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963 (1942).
- HURET, Jules : *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, les Éditions Thot, 1982.
- : *Interviews de littérature et d'art*, Vanves, les Éditions Thot, 1984.
- JAKOBSON, Roman : *Essai de linguistique générale. Les fondations du langage.*
9. Les embrayeurs, les catégories verbales et verbe russe, pp. 176-196. Trad. de l'anglais et préface par N. RUWET, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Double » 1963
- KAPFERER, Jean-Noël : *Rumeurs. Le plus vieux médias du monde*, Paris, Seuil, 1987.
- KLEIN, J.R. : *Le vocabulaire des mœurs de la « vie » parisienne sous le Second Empire. Introduction à l'étude du langage boulevardier. Université de Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philosophie, VI^e série, fascicule 8. Louvain, Édition Nauwelaerts, 1976.*
- KUNDERA, Milan : *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « NRF », 1986.

- LAROUSSE, Pierre : *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Articles « Opinion », « Citation » et « Plagiat ». Paris, 1874.
- LEJEUNE, Philippe : *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975 ?
- LEVI-STRAUSS : *Le regard éloigné*, XIII. Mythe et oubli, pp. 253-262. Paris, Plon, 1983.
- LINTVELT, Jaap : *Essai de typologie narrative*. Le « point de vue », Paris, Corti, 1989 (1981).
- LIOUVRE, Michel : *Le drame*, Paris, Armand Colin, coll. « U », Série « Lettres Françaises » 2nd éd. 1966 (1963).
- LOYER, François : *Le siècle de l'industrie (1789-1914)*, Paris, Skira, coll. « De Architectura », 1983.
- MOREL, Jacques : *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », Série « Lettres Françaises », 2nd édition, 1964.
- MURAY, Philippe : *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, coll. « L'infini », 1984
- RICATTE, Robert : *La création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Paris, Armand Colin, 1953.
- RICHARD, Jean-Pierre : *Microlectures*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- : *Pages et paysages*. Microlectures II, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984.
- RIOUT, Denys : *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.
- (Textes réunis et présentés par)
- ROUART, Marie-France : *Le mythe du juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1988.
- SCHAEFFER, Jean-Marie : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

- SCHAPIRO, Meyer : *Style, artistes et société*,
 Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel :
 champ et véhicule dans les signes iconiques, pp. 7-34.
 La notion de style, pp. 35-86. Essais traduits par B.
 Allan, D. Arasse, G. Durand, L. Evrard, V. de la
 Soudière, J.C. Lebensztejn. Paris, Gallimard, coll.
 « Tel », 1982 (éd. fr.)
- SCHEFER, Jean-Louis : *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, coll. « Tel
 Quel », 1969.
- SHERER, Jacques : *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet,
 1968.
- TARDE, Gabriel : *Les lois de l'imitation*. Études sociologique, Paris-
 Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1979
 (1895).
- TODOROV, Tzvetan : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil,
 coll. « Points », 1970.
- : *Les genres du discours*, Paris, Seuil, coll.
 « Poétique », 1978.
- VEUILLOT, Louis : *Les odeurs de Paris*, Paris Georges Crès et
 Compagnie, coll. « Gallia », sans date.
- VOLTZ, Pierre : *La comédie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », Série
 « Lettres Françaises, 2nd éd. 1964.
- PAS D'AUTEUR : *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Points »,
 1983.

B. Articles de théorie littéraire

Numéros spéciaux :

Communication, « L'analyse structurale du récit », n°8, 1981, Paris, Seuil, coll.
 « Points », (1966).

Cahiers Jussieu, « L'espace et la lettre. Ecritures, typographies », n°3, 1977, Université de Paris VII, Paris, UGE, coll. « 10/18 ».

Poétique, « Ironie », n°36, nov. 1978.

Poétique, « Raconter, représenter, décrire », n°65, fév. 1986.

Romantisme, revue du dix-neuvième siècle, « Le fait divers », n°97, 1997, Paris, Édition SEDES.

ARRIVE, Michel : « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », in *Langages*, n°31, sept. 1973, pp. 53-63.

BAL, Mieke : « Narration et focalisation », in *Poétique* n°29, fév. 1977, pp. 107-127.

DIDIER, Béatrice : « Contribution à une poétique du leurre. 'Lecteur' et narrataires dans *Jacques le Fataliste* », in *Littérature*, « Poétique du leurre », n°31, oct. 1978.

HAMON, Philippe : « Texte littéraire et métalangage », in *Poétique* n°31, sept. 1977, pp. 261-184.

- : « Note sur la référence » in. *Fabula*, « Les références du roman », oct. 1983.

- : « Thème et effet de réel », in *Poétique*, « Du thème en littérature. Vers une thématique », n°64, nov. 1985, pp. 495- 503.

PRINCE, Gérald : « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique* n°14, 1973.

RONEN, Ruth : « La focalisation dans les mondes fictionnels », in *Poétique* n°83, sept. 1990, pp. 305-322.

SABRY, Randa : « Quand le texte parle de son paratexte », in *Poétique*, « Paratextes », n°69, fév. 1987, pp. 83-99.

VITOUX, Pierre : « Le jeu de la focalisation », in *Poétique*, « Questions de narratologie », n°51, fév, 1982, pp. 359-368.

III. OUVRAGES ET ARTICLES DE THÉORIE OU DE CRITIQUE LITTÉRAIRE PORTANT SUR L'INTERTEXTUALITÉ :

A. Ouvrages sur l'intertextualité

- AMOSSY, Ruth : *Les jeux de l'allusion littéraire dans « Un beau ténébreux »* de Julien Gracq, Neuchâtel, La Baconnière, Langages, 1980.
- AMOSSY, Ruth
ROSEN, Elisheva : *Les discours du cliché*, Paris, CDU/SEDES, 1982.
- ARAGON, Louis : *Les collages*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1980 (1965).
- BAKHTINE, Mikhaïl : *La poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par I. Kolitcheff, Présentation de J. KRISTEVA, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970 (éd. fr.), 1963 (éd. de Moscou). Repris dans la coll. « Points ».
- : *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par D. Olivier, Préface de M. AUCOUTURIER, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978 (éd. fr.), 1975 (éd. de Moscou).
- : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », trad. du russe par A. Aucouturier. Préface de T. TODOROV, 1984 (éd. fr.), 1979 (éd. de Moscou).
- COMPAGNON, Antoine : *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- COMPERE, Daniel : *Jules Verne : Texte et intertexte*, Thèse de doctorat d'Etat, Rennes, 1987.

- DÂLLENBACH, Lucien : *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- EIGELDINGER, Marc : *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- KRISTEVA, Julia : « Problème de la structuration du texte », in : *Théorie d'ensemble*, groupe TEL QUEL, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.
- : *Recherches pour une sémanalyse*,
3. Le texte clos, pp. 52-81.
4. Le mot, le dialogue et le roman, pp. 82-112.
6. La productivité dite texte. pp-147-184.
Paris, Seuil, coll. « Points (Extraits) », 1969.
- : *La révolution du langage poétique*. L'avant-garde à la fin du XIX^E siècle : Lautréamont et Mallarmé,
1. Sémiotique et symbolique, pp. 17-100, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974 (1968).
- MURAT, Michel et alii : *L'allusion dans la littérature. Colloque de la Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- RIFFATERRE, Michael : *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction de D. DELAS, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.
- SIEPE, Hans T.
- THEIS, Raimund
- (Editeurs) : *Le plaisir de l'intertexte. Formes et fonction de l'intertextualité. Roman populaire. Surréalisme. André Gide*. Nouveau Roman. Acte du colloque à l'université de Duisburg en 1985, Frankfort, Peter Lang, 1986.

TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine, le principe de dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique, 1981.

B. Articles sur l'intertextualité

AMOSSY, Ruth

ROSEN, Elisheva

: « La fonction du cliché dans la *Confession d'un enfant du siècle* », in *Europe*, « Alfred de Musset », n°583-584, nov.-déc. 1977, pp. 135-146.

: « Les 'clichés' dans *Eugénie Grandet* ou les 'négatifs' du réalisme balzacien » in *Littérature*, « Le signe et son double », n°25, 1977, pp. 114-128.

ANGENOT, M.

: « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », in *Revue des Sciences Humaines*, « Le texte et ses réceptions », n°189, 1983-1.

BILOUS, Daniel

: « L'antitexte mimétique » in *Cahiers de narratologie*, n°1. « Texte et antitexte ». Actes du premier colloque international du Centre de Narratologie appliquée, 15-16 nov. 1985, Université de Nice.

BOUILLAGUET, Annick

: « Une typologie de l'emprunt », in *Poétique*, n°80, nov. 1989, pp. 489-497.

DÄLLENBACH, Lucien

: « Du fragment au cosmos. La Comédie Humaine et l'opération de lecture I » in *Poétique*, « Recherches à Poétique », n°40, nov. 1979, pp. 420-431.

GALLAND, Perrine

: « Ange Politien et l'équivoque intertextuelle. *Nutricia*, v.34-138 » in *Poétique*, n°77, fév. 1989, pp. 35-51.

GOYET, Francis

: « 'Imitatio' ou intertextualité Riffaterre revisited », in *Poétique*, n°71, sep. 1987, pp. 313-320.

- HAMON, Philippe : « La bibliothèque dans le livre », in *Interférences*, « Le Livre dans le livre », janvier-juin 1980.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne : « Clichés, stéréotypie et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain » in *Littérature*, « Sémiotique du roman », n°36, 1979, pp. 88-103.
- : « Problématique du cliché », in *Poétique*, n°43, sep. 1980, pp. 334-345.
- JEFFERSON, Ann : « De l'amour et le roman polyphonique », in *Poétique*, « Discours polyphoniques », n°54, avril 1983, pp. 149-162.
- JENNY, Laurent : « Structure et fonctions du cliché », in *Poétique*, n°12, 1972, pp. 495-517.
- KOTIN MORTIMER, Armine : « Mérimée palimpseste dans Il viccolo di Madama Lucrezia », in *Poétique*, n°77, fév. 1989, pp. 77-92.
- MAGNE, Bernard : *Les cahiers de Littératures*, « Perecollages », 1981-1988. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1988.
- MIGUET, Marie : « Sentiments filiaux d'un prétendu parricide : Perec », in *Poétique*, « Discours polyphoniques », n°54, avril 1983, pp. 135-147.
- MILLER N, K. : « D'une solitude à l'autre : vers un intertexte féminin » in *French Revue (The)*, vol. 54, n°6, Published by The American Association of Teachers of French, Mai 1981, pp. 797-803.
- PETITJEAN, A. : « Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques », in *Pratiques*, « L'écriture – imitation », n°42, juin 1984.
- REY-DEBOVE, J. : « Le sens de la tautologie », in *Français Moderne (Le)*, Revue de linguistique française, n°4, oct. 1978, pp. 318-332.

- RIFFATERRE, Michael : « La syllepse intertextuelle », in *Poétique*, « Recherches à Poétique », n°40, nov. 1979, pp. 496-501.
- : « La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n°215, oct. 1980, pp. 4-18.
- : « L'intertexte inconnu » in *Littérature*, « Intertextualités médiévales », n°41, fév 1981.
- TODOROV, Tzvetan : « Bakhtine et l'altérité », in *Poétique*, « Recherches à Poétique », n°40, nov. 1979, pp. 502-513.
- ZUMTHOR, Paul : « Pour une poétique de la voix », in *Poétique*, « Recherche à Poétique », n°40, nov. 1979, pp. 514-524.
- ZUROWSKI, M. : « L'intertextualité, ses antécédents et ses perspectives » in *Kwartalnik Neofilologiczny* – 30, n°2, 1983, pp. 111-125.

Numéros spéciaux.

Littérature, « Intertextualité et révolution », n°69, fév. 1988. *

Poétique, « Intertextualités », n°27, 1976.

IV. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA PRESSE :

A. Ouvrages sur la presse

- ALBERT, Pierre : *Histoire de la presse*, Paris, Édition PUF, coll. « Que sais-je », 2004, [1^{re} édition 1970].
- AMBROISE-RENDU,
Anne-Claude : *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe*

République à la Grande Guerre, Paris, Édition Seli Arslan, 2004.

ANGENOT, Marc : *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Édition Honoré Champion coll. « Unichamp-Essentiel », 2013.

BELLANGER, Claude et alii : *Histoire Générale de la Presse Française vol. 2 de 1815 à 1871*, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1969.

- : *Histoire Générale de la Presse Française vol. 3 de 1871 à 1940*, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1972.

CHARLE, Christophe : *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Édition Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2004.

CHEVALIER, Louis : *Splendeurs et misères du fait divers*, Paris, Édition Perrin, 2010 [2004].

DUBIED, Annik : *Les dits et les scènes du fait divers*, Genève, Édition Droz, 2004.

DUMASY, Lise : *La querelle du roman-feuilleton : Littérature, presse et politique un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Édition Ellug, 1999.

EVARD, Franck : *Fait divers et littérature*, Paris, Édition Nathan, 1997.

- GONON, Laetitia : *Le fait divers criminel. Dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Édition Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- KALIFA, Dominique et alii : *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française du XIX^e siècle*, Paris, Édition Nouveau Monde, 2011.
- LEVER, Maurice : *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, Paris, Édition Fayard, 1993.
- LÉVRIER, Alexis
- WRONA, Adeline : *Matière et esprit du journal. Du mercure galant à Twitter*, Paris, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, 2013.
- MOUILLAUD, Maurice
- TÉTU, Jean-François : *Le journal quotidien, Lyon*, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- THÉRENTY, Marie-Ève : *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Édition Honoré Champion, 2003.
- : *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- THÉRENTY, Marie-Ève
- VAILLANT, Alain : *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Édition Nouveau Monde, 2004.

TÉTU, Jean-François,

MOUILLAUD, Maurice : *Le journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

VAILLANT, Alain

THÉRENTY, Marie-Ève : *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au xix^e siècle*, Paris, Édition Nouveau Monde, 2004.

WRONA, Adeline

LÉVRIER, Alexis : *Matière et esprit du journal. Du mercure galant à Twitter*, Paris, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, 2013.

VI - OUVRAGES ET ARTICLES SUR ZOLA ET LE NATURALISME.

A. Ouvrages sur Zola et le naturalisme

ALEXIS, Paul : *Émile Zola*, Notes d'un ami. Avec des vers inédits de Émile Zola, Paris, Charpentier, 1882.

AUERBACH, Erich : *Mimésis*. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Berne, C.A. Francke, 1946. Paris, Gallimard, coll. « Tél », 1968, pour la traduction française.

BAGULEY, David : *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Édition Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1995.

BECKER, Colette : *Émile Zola. « Germinal »*, Paris, P.U.F., coll. « Études littéraires », 1984.

- : *Émile Zola : 1840 – 1867, genèse d'une œuvre. Essai de biographie intellectuelle et esthétique*, Thèse d'État, 12 déc. 1987, Paris III, La Sorbonne-Nouvelle.
 - : *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Édition Dunod, 1992.
 - : *Émile Zola entre doute et rêve de totalité*, Paris, Édition Hachette, coll. « Portraits littéraires », 1993.
 - : *Les Apprentissages de Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
 - : *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BECKER, Colette et alii : *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque suivi du dictionnaire des « Rougon-Macquart »*, Paris, Édition Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.
- BECKER, Colette
LAVIELLE, Véronique : *La Fabrique des Rougon-Macquart vol. I*. Édition des dossiers préparatoires, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine. 2003.
- : *La Fabrique des Rougon-Macquart, vol. II*. Édition des dossiers préparatoires, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2005.
 - : *La Fabrique des Rougon-Macquart, vol. IV*. Édition des dossiers préparatoires, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009.
- BERNARD, Marc : *Zola*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1952.
- BERTRAND, Denis : *L'espace et le sens. « Germinal » d'Émile Zola*, Paris – Amsterdam, Éd. Hadès-Benjamins, coll. « Actes sémiotiques », 1985.

- BERTRAND-JENNINGS, Chantal : *L'Eros et femme chez Zola*, Paris, Éd. Klincksieck, 1977.
- BEST, Janice : *Expérimentation et adaptation*. Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola, Paris, José Corti, 1986.
- BORIE, Jean : *Zola et les mythes ou la nausée du salut*. Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971.
- : *Le tyran timide*. Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle, Paris, Éd. Klincksieck, 1973.
- BRADY, Patrick : « *L'œuvre* » de *Émile Zola*. Roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef, Genève, Droz, 1968.
- BROWN, Frederick : *Zola, une vie*, Paris, Édition Belfond, [1995], 1996 pour la traduction française.
- BRUNEAU, Alfred : *A l'ombre d'un grand cœur*. Souvenirs d'une collaboration, Paris-Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressource », 1980. Réimpression de l'éd. de Paris, 1931.
- BRUNETIERE, Ferdinand : *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Levy, sd.
- CELINE, Louis-Ferdinand : *Le style contre les idées*. Rabelais, Zola, Sartre et les autres, Paris, Gallimard, pour les textes de Célin. Bruxelles, Éd. Complexe, pour la présente édition, coll « Le regard littéraire », 1987.
- CHEVREL, Yves : *Le naturalisme*, Paris, P.U.F, « Littératures modernes », 1982.
- : *Le naturalisme en question*, Recherches actuelles en littérature comparée II. Actes du colloque tenu à Varsovie (20-22 septembre 1984) présentés par Y. Chevrel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986.

- COLIN, René-Pierre : *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- : *Zola. Renégats et alliés*. La République naturaliste, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, « Littérature et idéologies », 1988.
- : *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot, coll. « D'après nature », 1991.
- DEFFOUX, Léon : *La publication de l'Assommoir*, Paris, Société Française, d'Éditions Littéraires et Techniques, « Les grands évènements littéraires », 1931.
- DELEUZE, Gilles : « Zola et la fêlure » (Appendice III) in : *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critiques », 1969, pp. 373-386.
- DESCOTES, Maurice : *Le personnage de Napoléon III dans les « Rougon-Macquart »*, Paris, Minard, « Études de critique et d'histoire littéraire », Archives des Lettres Modernes n°114, 1970.
- DESPREZ, Louis : *L'évolution naturaliste*, Paris, Édition Tresse, 1884.
- DEZALAY, Auguste : *L'opéra des Rougon-Macquart*. Essai de rythmologie romanesque, Paris, Klincksieck, 1983.
- DUBOIS, Jacques : « *L'Assommoir* » de Zola. Société, discours, idéologie, Paris, Larousse Université, coll. « Thèmes et textes », 1973 (1^{re} édition).
- : *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Édition Seuil, coll. « Point Essais », 2000.
- FARIA, Neide de : *Structures et unité dans les « Rougon-Macquart »*. (La poétique du cycle), Paris, Nizet, 1977.
- FRANZEN, Nils-Olof : *Zola et La Joie de vivre*. La genèse du roman, les personnages, les idées, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958.

- FRIGERIO, Vittorio : *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, Grenoble, Édition ELLUG, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2006.
- GLAUDES, Pierre
PAGÈS, Alain : *Relire « La Fortune des Rougon »*, Paris, Édition Classiques Garnier, 2015.
- GRACQ, Julien : *Proust considère comme terminus*. Suivi de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Paris, Corti, 1980. Pour la présente édition : Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1986.
- GRANET, Michel : *Le temps trouvé par Zola*. Dans son roman « Le Docteur Pascal » (Variation didactiques), Paris, Presses Universitaires de Paris, 1980.
- GUILLEMIN, Henri : *Présentation des « Rougon-Macquart »*, Paris, Gallimard, 1964.
- HAMON, Philippe : *Le personnel du roman*. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola, Genève, Droz, 1983.
- : *Le signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*. Zola, Genève, Édition Droz, 2009.
- : *Puisque réalisme il y a*, Genève, Édition la Baconnière, 2015.
- HAMON, Philippe
LEDUC-ADINE, Jean-Pierre : *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Édition Nathan, 1992.
- HENRIOT, Émile : *Réalistes et naturalistes*, Paris, Albin Michel, « Courrier Littéraire XIX^e siècle », 1954.
- JAGMETTI, Antoinette : « La Bête Humaine » d'Émile Zola. Étude de stylistique critique, Genève, Édition Droz, 1955.
- JAKOBSON, R : « Du réalisme artistique » in : *Théorie de la littérature* (Textes des Formalistes russes réunis,

- présentés par T. TODOROV), Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965. pp. 98-108.
- JAMES, Henry : « Émile Zola » (1903) in : *Du roman considéré comme un des beaux-arts*, trad. de l'anglais par Chantal de Biasi, Paris, bourgeois, coll. « Les dernier mots », 1987 pour la trad. française.
- JOUE, Vincent,
PAGÈS, Alain : *Les lieux du réalisme*, Paris, Éditions L'Improvisite / Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- JOUVENEL, Bertrand de : *Vie de Zola*. Paris, Julliard, coll. « Les vivants », 1979.
- KAEMPFER, Jean : *Émile Zola d'un naturalisme pervers*, Paris, Corti, 1989.
- KANES, Martin : *L'atelier de Zola*, textes de journaux 1865-1870, Genève, Édition Droz, 1963.
- KRAKOWSKI, Anna : *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974.
- LAPP, John C. : *Les racines du naturalisme. Zola avant les « Rougon-Macquart »* trad. de l'américain par D. Lapp, Paris, Bordas, coll. « Études », 1972.
- LATTRE, Alain de : *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, P.U.F., coll. « Sup », 1975.
- LAVILLE, Béatrice
PELLEGRINI, Florence : « *La Fortune des Rougon d'Émile Zola* ». *Lectures croisées*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.
- LE BLOND, Maurice : *La publication de « La Terre »*, Paris, société française d'éditions littéraires et techniques, coll. « Les grands événements littéraires », 1937.

- LE BLOND-ZOLA, Denise : *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle, 1931, 1^{re} édition. Présente édition : Paris, Grasset, 1986.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre
HAMON, Philippe : *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Édition Nathan, 1992.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre
MITTERAND, Henri : *Lire / Dé-lire « Zola »*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2004.
- LEMAITRE, Jules : « 'L'Oeuvre' » « 'Le Rêve' » in : *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires*. Paris, Boissin & Cie, sd.
- LUKACS, Georg : *Balzac et le réalisme français*, trad. de l'allemand par P. Laveau, Paris, Maspero, « petite collection Maspero », 1967, 1973.
- : *Problème du réalisme*, Neuwied, Luchterhand, 1971, trad. de l'allemand par C. Prévost et J. Guegan, Paris, L'Arche, « Le sens de la marche », 1975.
- MALINAS, Y. : *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris, Expansion Scientifique Française, 1985.
- MAREL, Henri : « *Germinal* » : *Une Documentation intégrale*, Glasgow, University of Glasgow, French and German Publications, 1989.
- MARTINO, P. : *Le Naturalisme français (1870-1895)*, Paris, Armand Colin, « Section Langues et Littératures », 1923.
- MASSIS, Henri : *Comment Émile Zola composait ses romans*, Paris, Édition Eugène Fasquelle, 1906.
- MITTERAND, Henri : *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, Édition Armand Colin, 1962.
- : « Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L'Assommoir* » in : *Essais de critique génétique*,

ouvrage collectif, Paris, Flammarion, coll. « Textes et manuscrits », 1979.

- : *Le discours du roman*, Paris, P.U.F, coll. « Écritures », 1980.
- : *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je », 1986.
- : *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, P.U.F., coll. « Écritures », 1987.
- : *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, P.U.F., coll. « Écrivains », 1990.
- : *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, P.U.F, coll. « Écriture », 1994.
- : *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, P.U.F, coll. « Écriture », 1998.
- : *Zola, tel qu'en lui-même*, P.U.F, Paris, 2009.

MITTERAND, Henri

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre

: *Lire / Dé-lire « Zola »*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2004.

MITTERAND, Henri

PITON-FOUCAULT, Émilie

: *Lecture de Zola. « La fortune des Rougon »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

MITTERAND, Henri

SUWULA, Haline

: *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique – I (1859-1881)*, Paris, Les Belles Lettres, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, vol. 87, 1968.

NOIRAY, Jacques

: *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, 1981.

- PAGÈS, Alain : *Le naturalisme*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1989.
- : *La bataille littéraire*. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de *Germinal*. Paris, Séguier, 1989.
- : *Émile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus*. Histoire de *J'accuse*, Paris, Segquier, 1991.
- : Émile Zola. Bilan critique, Paris, Édition Nathan, coll. « 128 », 1993.
- : *Zola au Panthéon. L'épilogue de l'affaire Dreyfus*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- : *Zola et le groupe de Médan*. Histoire d'un cercle littéraire, Paris, Édition Perrin, 2014
- PAGÈS, Alain
GLAUDES, Pierre : *Relire « La Fortune des Rougon »*, Paris, Édition Classiques Garnier, 2015.
- PAGÈS, Alain
JOUVE, Vincent : *Les lieux du réalisme*, Paris, Éditions L'Improviste / Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- PELLEGRINI, Florence
LAVILLE, Béatrice : « *La Fortune des Rougon d'Émile Zola* ». *Lectures croisées*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.
- PELLEGRINI, Florence
REVERZY, Éléonore : *Zola « La Fortune des Rougon »*, Neuilly, Édition Atlande, coll. « Clefs concours – Lettres XIX^e siècle », 2015
- PIERRE-GNASSOUNOU
Chantal : *Zola et les fortunes de la fiction*, Paris, Édition Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1999.

- PITON-FOUCAULT, Émilie
MITTERAND, Henri : *Lecture de Zola. « La fortune des Rougon »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- RAIMOND, Michel : *Les personnages des « Rougon-Macquart »*. Pour servir à la lecture et à l'étude de l'œuvre de Émile Zola, Paris, Charpentier, Fasquelle Éditeur, 1923.
- : *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
- REVERZY, Éléonore
PELLEGRINI, Florence : *Zola « La Fortune des Rougon »*, Neuilly, Édition Atlande, coll. « Clefs concours – Lettres XIX^e siècle », 2015
- RIPOLL, Roger : *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique – II*. (Le Sémaphore de Marseille, 1871-1877), Paris, Édition Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon vol. 136, 1972.
- : *Réalité et mythe chez Zola*. (Deux tomes, Thèse de 1977), Paris, Champion et Lille III, 1981.
- ROBERT, Guy : *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son œuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- : *« La Terre », d'Émile Zola. Étude historique et critique*. Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- SEASSAU, Claude : *Émile Zola : le réalisme symbolique*, Paris, Corti, 1989.
- SEGINGER, Gisèle : *Zola à l'œuvre*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.
- SERRES, Michel : *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1975.
- SPEIRS, Dorothy E.

- SIGNORI, Dolorès A. : *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Paris, Londres, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- SKWARCYNska, S. : « Un cas particulier d'orchestration générique de l'œuvre littéraire » in : *To honor Roman Jakobson The Hague*, Paris, Mouton, 1967, p. 1832 et suiv.
- SUWALA, Halina
MITTERAND, Henri : *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique – I (1859-1881)*, Paris, Les Belles Lettres, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, vol. 87, 1968.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie: *Émile Zola*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998.
- : *La pertinence réaliste. Zola*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.
- : *Les origines. Une lecture de « La Fortune des Rougon »*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre-CNED, 2015.
- TOULOUSE, Édouard : *Émile Zola. Enquête médico-psychologique*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1886.
- VAN BUUREN, MAARTEN : « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola. *De la métaphore au mythe*, Paris, Édition Corti, 1986.
- VOISIN-FOUGÈRE,
Marie-Ange : *Zola et le rire*, Neuilly-les-Dijon, Édition du Murmure, 2003.

B. Articles sur Zola et le naturalisme

Cahiers de l'association internationale des études françaises, « Le dialogue, genre littéraire. Émile Zola. La littérature et les arts au XVII^e siècle », n°24, mai 1972.

Les Cahiers naturalistes, Années 1955-1991, n°1 à 65. (cf. Index des « Cahiers Naturalistes », années 1995-1989, supplément aux Cahiers naturalistes n°64, 1990, établi par Alain PAGES).

Les Cahiers naturalistes, « Zola journaliste », n°87, 2013.

Europe. « Zola », n°469-69, avril-mai 1968.

Europe. « Zola/ *Germinal* ». « Une approche de la poésie coréenne », n°678, oct. 1985.

L'école des lettres, II, « Zola et le naturalisme », n°6, 1989-90.

Poétique, « Le discours réaliste », n°16, 1973.

Revue d'histoire littéraire de la France, « Zola, *Germinal* », n°3, mai-juin 1985.

Revue des Sciences humaines, « Naturalisme », n°160, 1975-4.

BECKER, Colette : « Emile Zola : 1862- 1867. Élaboration d'une esthétique 'moderne' » in *Romantisme*. Revue du Dix-Neuvième Siècle, « Le(s) positivisme » n°21-22, 1978, pp. 117-123.

BELGRAND, Anne : « Les dénouements dans les *Rougon-Macquart* » in *Romantisme*. Revue du Dix-Neuvième Siècle, « Pessimisme(s) » n°61, 1988, pp. 85-94.

BEST, Janis : « Dégradation et génération du récit » in *Poétique* n°84, nov. 1990, pp. 483-498.

BRADY, Patrick : « La peinture de Claude Lantier. Contribution à l'étude de Zola, critique d'art. » in *Revue des Sciences humaines*, janvier-mars 1961.

BUTOR, Michel : « Émile Zola, romancier expérimental, et la flamme bleue » in *Critique*, n°239, avr. 1967.

CHALONGE, Florence : « Espace, regard et perspectives. La promenade au bois de Boulogne dans la *Curée d'Émile Zola* », in *Littérature*, « Espaces et chemins », n°65, fév. 1987, pp. 58-69.

- DEZALAY, Auguste : « Zola et *Le Rêve* » in *Travaux de littérature et linguistique*, VI, 2, 1968.
- DUCHET, Claude : « La Fille abandonnée et la *Bête humaine* : Eléments de titrologie romanesque » in *Littérature*, n°12, 1973.
- FELMAN, Shoshana : « Illusion réaliste et répétition romanesque » in *Change*, « La critique générative », n°16-17, sept. 1973, pp. 286 à 296.
- LEJEUNE, Philippe : « La Côte Verte et le Tartaret » in *Poétiques*, « Recherches à Poétique », n°40, nov. 1979.
- MITTERAND, Henri : « Textes en intersection : *Le Roman expérimental* et *Les Rougon-Macquart* » in *Revue de l'Université d'Ottawa*, n°4, oct.-déc. 1978, pp. 415-428.
- : « Chronotopies romanesques : *Germinal* » in *Poétique*, n°81, fév. 1990, pp. 89-104
- MOREL, Pierre : « La machine à mesurer le temps dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, juillet-août 1988, pp. 699-709.
- OLRIK, Hilde : « Œil lésé et corps morcelé. Réflexions à propos de *l'Œuvre* d'Émile Zola » in *Revue romane*, n°2, 1976, pp. 334-357.
- SAVY, Nicole : « Aut pictura, poesis : Baudelaire, Manet, Zola », in *Romantisme*. Revue du Dix-Neuvième Siècle, « Folie de l'art », n°66, 1989, pp. 41-50.
- SERRES, Michel : « Discours et parcours » in *Critique*, n°335, avril. 1975.
- SCHOR, Naomi : « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité » in *Romantisme*. Revue du Dix-Neuvième Siècle, n°13-14, 1976, pp. 85-94.

- STUMP, Jordan : « De la répétition dans *L'Assommoir* » in *Chimères*, A Journal of French and Italian Literature, vol. XIX, Number I, Automne 1986, pp. 19-33.
- VAN BUUREN, Maarten : « Zola et les tempéraments » in *Poétique*, n°84, nov. 1990, pp. 471-482.
- VIA, Sara : « Une Phèdre décadente chez les naturalistes. » in *Revue des Sciences humaines*, Aspect du décadentisme européen. Fiction du XVIII^e, n° 153, 1974-1
- WOOLLEN, Geoff : « Zola : la machine en tous ses effets » in *Romantisme*. Revue du Dix-Neuvième Siècle, n°41, 1983, pp. 115-124.

ANNEXES

ANNEXE 1 – La liste des journaux dans les *Rougon-Macquart*

*L'Époque** : *Le Docteur Pascal*.

L'Espérance : *L'Argent*.

L'Indépendant : *La Fortune des Rougon*.

La Côte financière : *L'Argent*.

*La Gazette de France** : *Pot-Bouille*.

La Gazette de Plassans : *La Fortune des Rougon*, *La Conquête de Plassans*.

*La Revue des deux Mondes** : *Pot-Bouille*.

Le Combat : *Germinal*.

*Le Figaro** : *Nana*, *L'Argent*.

*Le Moniteur** : *La Curée*, *La Conquête de Plassans*, *Son Excellence Eugène Rougon*, *Pot-Bouille*, *L'Argent*.

*Le Siècle** : *Son Excellence Eugène Rougon*, *L'Argent*.

Le Tambour : *L'Oeuvre*.

*Le Temps** : *Pot-Bouille*, *Le Docteur Pascal*.

Le Vengeur : *Germinal*.

Le Vœu national : *Son Excellence Eugène Rougon*.

*Nouvelle Gazette rhénane** : *L'Argent*

NB : Les astérisques signalent que ces journaux sont réels.

ANNEXE 2 – Les dates de création des journaux présents dans les Rougon-Macquart

L'Epoque, fondée en 1865.

La Gazette, fondée à Paris en mai 1631 par Théophraste Renaudot. Elle est rebaptisée *La Gazette de France* sous la III^{ème} République.

Le Figaro, fondé à Paris (janvier 1826). IL devient quotidien sous l'impulsion d'Hippolyte de Villemessant en 1866. Il s'entoure de rédacteurs tels que Balzac, Baudelaire, Dumas, les Goncourt ou Zola.

Le Moniteur universel (Paris, novembre 1789 - juin 1901) : fondé par Charles-Joseph Panckoucke. Son premier titre fut la *Gazette nationale*, *Le Moniteur universel* était son sous-titre. Principaux rédacteurs : Sainte-Beuve, La Harpe, Théophile Gautier par exemple

Le Siècle. Journal politique, littéraire et d'économie sociale. Quotidien français parisien (juillet 1836 – juin 1932), fondé par A. Dutacq, journal républicain modéré dirigé par Léon Plée. Ce journal publie *La Fortune des Rougon* (28 juin 1870 - 10 août 1870), *La Conquête de Plassans* (24 février 1874 - 25 avril 1874) et *Son Excellence Eugène Rougon* (25 janvier 1876 - 11mars 1876) de Zola. Jules Vallès y publie la première partie de la trilogie de *Jacques Vingtras*, sous-titrée *les beaux jours de mon enfance* (25 juin 1878 – 3 août 1878) sous le pseudonyme de La Chaussade.

Le Temps (quotidien parisien, avril 1861 - novembre 1942) : fondé par Auguste Nefftzer puis dirigé en 1873 par Adrien Hébrard. Journal le plus important de la Troisième République.

Le Vengeur (février 1871 – mars 1871 et sous la Commune de fin mars 1871 à mai 1871)

Nouvelle Gazette rhénane : Cologne, fondée par Marx (1818-1883), parut de juin 1848 à mai 1849.

Revue des Deux Mondes (mensuelle, août 1829), fondée par P. Mauroy et par Pierre de Ségur-Dupeyron. En 1831, François Buloz en devient le rédacteur en chef jusqu'en 1877. Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Balzac, Sainte-Beuve, Baudelaire, G. Sand et A. de Musset y participent. Les autres directeurs de la publication : Charles Buloz de 1877 à 1893, Ferdinand Brunetière de 1893 à 1906.

ANNEXE 3 – Étude de deux chroniques : *La Mouche d'or* et *La Blonde Vénus*

Deux chroniques sont mentionnées et désignées comme telles dans *Nana*. La première apparaît au chapitre II (p. 1126-7), écrite par Fauchery, sans titre, après la représentation de *La Blonde Vénus* où Nana joue un rôle de Vénus. La seconde apparaît au chapitre VII (p. 1269-70) soit au milieu du roman qui en compte XIV. *La Mouche d'Or* annonce, explique et met en abyme la future destinée des personnages (Nana et Muffat) – leur descente aux enfers.

La première chronique est annoncée par Francis, le coiffeur de Nana, lorsqu'il vient coiffer l'actrice dans sa chambre. Mais ce n'est pas lui qui lit cet article paru dans *Le Figaro*. Cette lecture est faite par Mme Lerat, la tante de Nana, « à voix haute » pour qu'ainsi tout le monde puisse donner son avis. Mme Lerat va « devant la fenêtre ». Ce déplacement symbolique coïncide avec la précision du genre inséré : on passe d'un simple article à une chronique. On change de voie comme de voix car la voix du personnage est relayée par celle du narrateur laquelle est marquée par un « **C'était** une chronique de Fauchery » (p. 1126). L'article est encadré par l'entrée et la sortie de Francis c'est-à-dire par le début et la fin de la chronique.

Le texte de la chronique n'est ni cité ni reformulé. Seuls deux axes thématiques sont mentionnés : la femme et l'artiste. À la place du texte, Zola signale la longueur (« deux colonnes ») ainsi que le moment de l'écriture (« au sortir du théâtre »). Il s'agit donc d'un élément relaté « sur le vif ».

Le métatexte qui entoure ce pseudo-texte s'apparente à une structure de miroir (« méchanceté » vs « admiration », « spirituelle » vs « brutale ») qui neutralise les aspects négatifs et positifs des termes employés : d'une méchanceté spirituelle pour l'artiste et d'une brutale admiration pour la femme (p. 1126).

Fauchery opère une dichotomie entre la femme et l'artiste que Nana accepte puisqu'il est dit « Nana se moquait pas mal qu'on la plaisantât sur sa voix ! » (p. 1126). Elle reconnaît implicitement donc qu'elle n'est pas une véritable artiste. Ce que semble approuver également Francis puisqu'il présente l'article du journal comme « très bon » puis, en conclusion de la lecture faite par Mme Lerat, il le déclare « excellent ».

Quant à Mme Lerat, après avoir relu l'article, elle-même ne commente pas la chronique mais porte un jugement sur les hommes en général. Ce qui fait pendant à l'opinion de Fauchery sur Nana en tant que femme – excepté que Mme Lerat généralise son avis sur les hommes dont les propos « égrillards » soulignent que les hommes ne sont attirés que par le sexe de la femme. Ainsi : « Mme Lerat, après avoir relu l'article, déclara brusquement que les hommes avaient tous le diable dans les mollets ; et elle refusa de

s'expliquer davantage, satisfaite de cette allusion égrillarde qu'elle était seule à comprendre. (p. 1126).

Dans cet article, seule la thématique est évoquée. Tout se passe comme s'il était plus important de rendre la multiplicité des points de vue des lecteurs que de citer le texte de la chronique. Même si Zola aime brouiller les pistes, à neutraliser les perspectives – ce qui peut entraîner des problèmes de croyance (que croire ? Et qui croire ?) – le plus important reste aussi, sans doute, de mettre en lumière les problèmes de réception que peuvent entraîner la lecture d'un même article. C'est ce que montre Zola par la multiplicité des points de vue et le déplacement du thème de la chronique vers des appréciations plus généralisantes.

La seconde chronique de *La Mouche d'Or*, parue toujours dans *Le Figaro*, concerne une nouvelle fois Nana et elle est encore écrite par Fauchery. Une première allusion y est faite lorsque Nana demande à Dagueuet s'il a lu cet article. Remarquons que là encore, cette chronique n'est pas désignée comme telle. Le titre en est donné par le personnage. Son silence sur cet article en dit long puisque l'on comprend que le sujet est Nana elle-même et qu'il n'est guère flatteur. L'intitulé n'est pas explicite pour l'actrice comme pour tout lecteur. Là encore, Francis joue un rôle important : il est là non seulement pour démêler les cheveux mais encore pour démêler les fils de l'article en lui expliquant qu'il s'agit d'elle.

Cette seconde chronique montre l'évolution du personnage : son aspect destructeur qui l'on va découvrir deux pages plus loin. Zola distille et instille une information journalistique d'une part, parce qu'il doit respecter l'une des contraintes de l'esthétique naturaliste (ne pas apparaître comme un texte qui copie d'autres textes ou comme un texte qui introduit des « textes-tiroirs » : ce qui le désignerait comme un texte de fiction) et d'autre part, parce qu'il sert d'introducteur à deux nouvelles informations : Muffat était vierge le jour de son mariage et est cocu. Sa femme le trompe justement avec Fauchery. Le second étant, pour Nana, la conséquence du premier.)

Cette première allusion à *La Mouche d'Or* est « gommée » donc par l'importance de ces deux événements concernant Muffat mais aussi par le cadre lui-même. La discussion entre Nana et Dagueuet a lieu dans un corridor, au Café Anglais, où ils sont constamment interrompus par les allées et venues d'un garçon de café. Ces deux personnages se parlent entre deux portes : ce qui atténue le choc des informations.

De retour chez elle avec Muffat, Nana se souvient du rire du Dagueuet. Ce qui lui sert de prétexte pour introduire à nouveau cet article. Là, nous allons avoir à faire à une mise en scène savamment orchestrée. La mise à nu de Nana par Fauchery coïncide avec sa mise à nu devant son miroir. Elle se déshabille, s'observe comme Fauchery l'a observée, comme Muffat va le faire. Nana se regardant, se scrutant devant le miroir sert de cadre et encadre la chronique de Fauchery. Métaphoriquement, il s'agit d'éclairer le lecteur comme Nana s'éclaire. Elle se regarde et est regardée, elle ne peut qu'observer

son corps, sa chair (le dessus) mais son amant comme le journaliste décrypte le « dessous » de la femme (son rôle de destruction). Ce qu'elle ne voit pas dans son miroir mais qui se transforme pour nous comme pour son amant en un miroir à multiples facettes, en un miroir kaléidoscopique.

Une dernière mise à distance avant la lecture de *La Mouche d'Or* est fait par Nana quand elle rapporte les propos neutralisés par le recours à un « on » accompagné d'un verbe exprimant le doute : « On prétend qu'il s'agit de moi, là-dedans, reprit-elle » (p. 1269). Ce qui permet également d'introduire la lecture de l'article par Muffat. Ainsi : « Muffat lisait lentement. La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'Or*, était l'histoire d'une fille » (p. 1269).

L'article de Fauchery est uniquement appelé « chronique » et le titre est rappelé lorsque l'amant de Nana le lit. Cet article est, là encore, reformulé. De même qu'avec la chronique *La Blonde Vénus*, le verbe « était » souligne qu'une voix narrative prend le pas sur la voix de personnage.

Contrairement à l'article précédent où seuls les thèmes étaient évoqués, la chronique ne va pas être citée mais reformulée. Ce qui neutralise la citation puisque le texte journalistique va se fondre dans le texte zolien en faisant disparaître tous les signes propres à une citation (guillemets, alinéas).

Les premières lignes rappellent l'hérédité de Nana d'une part, et d'autre part, le milieu dans lequel elle a grandi. Nous retrouvons là les données esthétiques à partir desquelles Zola a bâti et son arbre généalogique et les *Rougon-Macquart*. En rappelant le milieu où a grandi ce personnage, nous retrouvons également une allusion à *L'Assommoir*. Le rappel de l'hérédité n'est plus seulement sexuel mais aussi textuel. « [Nana] était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien. » (p. 1269)

Dans cette chronique, Zola respecte certaines caractéristiques stylistiques propres au genre : ainsi de la comparaison et de l'oxymore (« et, grande, belle, de chair superbe **ainsi qu'une** plante plein de fumier » (p. 1269) comme de l'allégorie où Nana incarne la Femme vengeresse, la Femme destructrice : « elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. [...] Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même. » (p. 1269).

Une autre comparaison intervient mais qui fait appel à la croyance populaire : le sang menstruel a un effet négatif sur la nature : « corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait » (p. 1269-70), et, en particulier, sur le lait nourricier. Ce lait qui nourrit les enfants.

Le recours à un tel cliché permet d'emporter l'adhésion du public et d'atténuer les effets de style précédents.

La reprise de tournure « Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche » (p. 1270) joue un double rôle : premièrement, elle permet de recentrer le point de vue du lecteur - Muffat – en soulignant qu'il est en train de lire la chronique de Fauchery. Deuxièmement, contradictoirement, cette tournure ponctue la métaphore de *La Mouche d'Or*. Comme à son habitude, Zola neutralise les effets de style dont il peut user et abuser.

Avec cette image de la mouche d'or, Fauchery-Zola recourt à un champ sémantique alliant les contraires et, en particulier, la vie vs la mort et son corollaire la chaleur vs le froid : « une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries » (p. 1270).

Après cette pause du récit marquée par la lecture de Muffat, la fin de la chronique est ponctuée par le regard dans le vide du personnage lecteur et par la question de Nana. Ce qui permet d'introduire le commentaire fait par l'amant de cet article. « Il parut vouloir relire la chronique » (p. 1270). Cette phrase-pivot sert de prétexte à commenter le style de cette chronique. Ainsi : « Cette chronique était écrite à la diable, avec des cabrioles de phrases, une outrance de mots imprévus et de rapprochements baroques » (p. 1270).

Cette lecture sert aussi de révélateur à Muffat. La « camera obscura » devient « chambre claire » : « il restait frappé par sa lecture, qui, brusquement, venait d'éveiller en lui tout ce qu'il n'aimait point à remuer depuis quelques mois » (p. 1270).

La métaphore de La Mouche d'Or est filée au cours de l'introspection du personnage : « C'était le bête **d'or**, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde » (p. 1271).

Ce procédé de répétition qui doit frapper l'esprit des lecteurs dans une chronique – le marteler – se retrouve même s'il n'appartient plus à la chronique de Fauchery. Cette technique est à la lisière donc du genre de la chronique. Zola confirme ainsi son statut d'illusionniste.

ANNEXE 4 – Chapitre IX de *Son Excellence Eugène Rougon*

En consultant les différents f^{°s}, nous trouvons ainsi mentionnés la mention du journal *Le Vœu national* :

F[°] 47 : « Une colère terrible de Rougon exposant ses idées - Le journaliste qui doit être mandé. Le journal est là » (p. 438, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, volume II, (*op. cité*).

F[°] 50 : « Un journaliste que Rougon traite avec un emportement terrible. La morale, la politique, les faits divers, jusqu'au feuilleton – Montrer toute la France au loin terrifiée. » (p. 442, *id.*, *op. cité*)

Dans les pages qui suivent qui sont extraites du manuscrit autographe de *Son Excellence Eugène Rougon*, nous pouvons constater que la machine à reproduire est mise en place au moment de la rédaction. (ms FR, Nouv. Acq., 10291).

- Du Boizat n'a pas écrit?

280

- Si, monsieur, répondit la secrétaire, en cherchant une lettre parmi les autres. Il commence à se reconnaître, dans sa préfecture. Il dit que les Deux-Sèvres, et en particulier la ville de Niort, ont ~~le~~ besoin d'être menées par une main solide.

Rougon ~~parcourait~~ la lettre, quand il l'eut relevée:

- Sans doute, murmura-t-il, il avait les pleins pouvoirs qu'il demande... Me lui répondre, par, s'est inutile. Ma circulaire lui est ~~partout~~ destinée.

Il reprit la plume, cherchant les dernières phrases. Du Boizat avait ~~été~~ ^{été} préfet à Niort dans son pays; et le ministre, ~~chaque dimanche~~ ^{chaque dimanche} se préoccupait surtout des Deux-Sèvres, gouvernant la France d'après les ~~bons~~ avis et les besoins de son ancien compagnon de misère. Il terminait enfin sa lettre confidentielle aux préfets, lorsque M. ~~Rollin~~ ^{Rollin}, brusquement, se fâcha.

- Mais c'est abominable! cria-t-il. ~~par le journal~~

~~partout~~

Et, tirant de la main le journal qu'il tenait, s'adressant à

Rougon:

- Avez-vous lu ça? ~~Rougon~~... Il y a en tête un article qui fait appel aux plus mauvaises passions. ~~Levy~~ ^{Levy}, écrivain, cette phrase: « La main qui punit doit être impeccable, ~~et~~ si la justice vient à se tromper, le lien social lui-même se dénoue. » Comprenez-vous! Et, dans les faits-divers donc! Je ~~trouve~~ ^{trouve} la ~~histoire~~ ^{histoire} d'une courtisane qui s'est fait enlever par le fils d'un marchand de grains. On ne devrait pas laisser paraître des anecdotes pareilles. On détruit le respect du peuple pour les hautes classes.

M. d'Esmerilles intervint.

- Le feuilleton est encore plus odieux. Il s'agit d'une femme bien à Niort qui trompe son mari. Le roman n'est pas bon.

et donna l'ordre de l'introduire. C'était un homme d'une quarantaine d'années, air avec une grande redondance, la figure un peu épaisse.
- Ah! vous voilà, monsieur, dit le ministre d'une voix rude. Il est impossible que les choses continuent sur un pareil pied, si vous en prévenez!

Et, tout en marchant, il fit accabler la presse de gros mots. Elle désorganisait, elle démorale, elle poussait à tous les excès. Il préférait aux journalistes & les brigands qui assassinent sur les grandes routes; on guérît d'un coup de poignard, tandis que les coups de plume sont impuissants; et il trouva d'autres comparaisons encore plus saisissantes. Peu à peu, il se frottait lui-même, il s'agitait furieusement, il roulait sa voix avec un fracas de tonnerre. Le directeur, ~~perdu de confusion~~ ^{sur le point de} se débattait de bon cœur, baignait la tête sous l'orage, la mine humble et courbée. Il finit par des-
cendre:

- Si Lou Excellence daignait m'expliquer, je ne comprends pas bien pourquoi...

- Comment, pourquoi! s'écria Rougemont exaspéré.

Il se précipita, étala le journal sur son bureau, en montrant les données toutes balafrées à coups de crayon rouge.

- Il n'y a pas dix lignes qui ne soient répréhensibles! Dans votre article de tête, vous semblez ~~poser~~ ^{mettre} en doute l'infaillibilité du gouvernement, en matière de répression. Dans ^{l'intermédiaire} la seconde page, on dirait que vous avez voulu faire une allusion à ma personne, en parlant des personnes qui ont le triomphe misclant. Dans vos faits-divers, on ne trouve que des histoires ordinaires, des attaques stupides contre les hautes classes.

Le directeur, épouvanté, joignait les mains, tâchait de braver un mot.

- Je salue à Lou Excellence... Je suis désolé que Lou

Excellence ait pu supposer un instant... Moi, qui ai pour Excellence une si vive admiration.

— Mais Rougon ne l'écrirait pas.

— Et le pis, monsieur, c'est que personne n'ignore les liens qui vous attachent à l'administration. Comment voulez-vous ^{que les autres} ~~vous~~ respectent, si les journaux que vous payez ne vous respectent pas?... Depuis ce matin, ~~par là~~ tous mes amis me donnent en abomination.

Alors, le directeur cria avec Rougon. Les articles-là ne lui ~~avaient~~ avaient point passé sous les yeux. Mais il allait flammer tous ces récrutements à la porte. Si son Excellence le voulait, il communiquerait chaque matin à son Excellence une épreuve de un million. ~~Mais~~ Rougon, soulagé, refusa; il n'avait pas le temps. Et il poussa le directeur vers la porte, lorsqu'il se ravisa.

— S'oublie-t-elle. Votre feuilleton est odieux... Cette femme bien élevée qui trompe son mari, est un argument détestable contre la bonne éducation. On ne doit pas laisser dire qu'une femme comme il faut puisse commettre une faute.

— ~~Le~~ feuilleton a beaucoup de succès, monsieur le directeur, inquiet du nouveau. Je l'ai lu j'ai trouvé très-intéressant.

— Ah! vous l'avez lu... Eh bien! cette malheureuse article des remords, à la fin.

Le directeur baltait des paupiettes, ahuri, cherchant à se souvenir.

— Des remords? non, je ne crois pas.

Rougon avait ouvert la porte. Il la referma sur lui, en lançant ^{un} ~~un~~ ~~des~~ ~~des~~ ~~des~~ mots:

— Il faut absolument qu'elle ait des remords. Exigez de l'auteur qu'il lui donne des remords!

ANNEXE 5 – Discours prononcé lors de l'inauguration de l'Université de Montpellier en 1896 par A. Ducamp (professeur de pathologie interne)

Ce discours mitigé analyse les théories médicales et en particulier héréditaires empruntées par Zola dans son cycle.

L'IDÉE MÉDICALE DANS LE ROMAN NATURALISTE

MONSIEUR LE RECTEUR,
MESDAMES,
MESSIEURS,

A aucune époque la médecine n'a tenu dans le monde une place aussi considérable qu'aujourd'hui. Elle le doit, pour une part, aux progrès qu'elle a accomplis dans la seconde moitié de ce siècle, aux découvertes dont les noms de Pasteur et de Claude Bernard résument la gloire, et, pour une autre part, à la vulgarisation de ces progrès et de ces découvertes qui, des Académies et des ouvrages spéciaux, ont pénétré jusque dans le grand public.

Des œuvres littéraires, en particulier le roman et surtout le roman naturaliste, ont d'abord donné des connaissances médicales, comme un écho ou un reflet, et ont contribué ensuite, grâce à la toute-puissance du livre, à leur propagation et à leur vulgarisation.

Mais s'il est vrai que la littérature ait subi le contre-coup de cette dispersion de l'idée médicale en dehors des milieux

professionnels, je n'ose dire compétents, et s'il est vrai aussi qu'elle ait été l'un des agents de cette dispersion, la médecine a le devoir aujourd'hui de s'enquérir auprès de la littérature de la forme brillante dont elle a revêtu l'idée médicale, les médecins ne pouvant qu'y gagner depuis qu'ils ont désappris le latin, comme elle a le devoir aussi d'apporter quelques restrictions à des généralisations trop hâtives ou à des conceptions trop artificielles, les esprits curieux ne pouvant qu'y gagner, depuis que le silence sur la médecine n'est de mise que dans les seules réunions de médecins.

Une pareille enquête ne peut porter de fruits qu'à la condition de s'adresser aux œuvres littéraires dont les auteurs font profession d'étudier la nature telle qu'elle est, de décrire, avec une probité absolue d'observation, la vie telle qu'elle se présente, aussi bien dans sa sereine beauté physique et dans sa haute beauté morale confinant au génie ou à l'héroïsme, que dans ses affreuses plaies physiques et sa triste laideur morale, monnaie courante du vice et du crime.

Il me semble que c'est là le caractère du roman naturaliste. Or, parmi les auteurs du roman naturaliste, il en est un qui paraît, plus que les autres, avoir emprunté à la médecine : j'ai nommé M. Emile Zola.

Parmi les idées médicales qui ont le plus inspiré l'œuvre de ce célèbre romancier, il convient, en premier lieu, de citer la grande notion de l'hérédité qui a passionné les médecins de toutes les époques. La majeure partie de l'œuvre de Zola, la longue série des Rougon-Macquart, consacrée à l'histoire naturelle et sociale d'une famille, n'est-elle pas, comme ce sous-titre l'indique, le développement littéraire de la notion scientifique de l'hérédité ? Et comme pour marquer le fondement scientifique de son œuvre littéraire, l'auteur a fait figurer, à la première page du *Docteur Pascal*, qui est comme la synthèse de sa doctrine, un

arbre généalogique, dont les branches étalées, subdivisées, alignent cinq rangées de larges feuilles, dont chacune porte un nom, une biographie, un cas héréditaire.

Cet arbre généalogique est une véritable thèse de l'hérédité pathologique. Le tronc, la souche commune est occupée par la névrose d'une grande fille détraquée, dont les troubles premiers iront s'aggravant et la conduiront dans un asile d'aliénés, où elle succombera à une congestion cérébrale.

La tare héréditaire pèse sur son fils, Pierre Rougon, qui meurt, lui aussi, d'un congestion cérébrale, après avoir mêlé sa vie, grâce à l'ambition de sa femme, à des tourmentes politiques et à des éclaboussures de sang.

L'hérédité continue son œuvre et à la génération suivante « la meute des appétits » se trouve lâchée : *Son Excellence Eugène Rougon* hérite de la ressemblance physique de son père et de l'ambition de sa mère, il est possédé de « l'appétit souverain du pouvoir », c'est « le grand homme, l'aigle de la famille, dédaigneux, dégagé des vulgaires intérêts, aimant la force pour la force, conquérant Paris en vieilles bottes » et plus tard « passant de la présidence du Conseil d'État à un portefeuille de ministre ».

Tandis que son frère, subissant également l'influence ancestrale, mais un peu différente, hérite de la ressemblance physique de sa mère et de son ambition, mais gâtée par les appétits de son père : c'est le financier Aristide Saccard, le personnage de *l'Argent*, chez lequel « l'appétit se ruait aux basses jouissances, à l'argent..., au luxe, une faim dévorante qui l'avait jeté sur le pavé de Paris, dès le début de la curée chaude, dans le coup de vent de la spéculation à outrance soufflant par la ville, la trouant de tous côtés et la reconstruisant, des fortunes insolentes bâties en six mois, mangées et rebâties », un soif de l'or « dont l'ivresse croissante l'emportait » jusqu'à lui faire vendre son nom. « Et c'était Saccard encore à quelques

années de là, qui mettait en branle l'énorme pressoir à millions de la Banque Universelle, Saccard jamais vaincu, Saccard grandi, haussé jusqu'à l'intelligence et à la bravoure de grand financier, comprenant le rôle farouche et civilisateur de l'argent, livrant, gagnant et perdant des batailles en Bourse, comme Napoléon à Austerlitz et à Waterloo, engloutissant sous le désastre un monde de gens pitoyables. »

Voilà bien affirmée l'hérédité directe dans ces ressemblances physiques et morales des enfants et de leurs père et mère, avec la prédominance de l'un ou de l'autre.

Le problème de l'hérédité est encore envisagé dans ses conséquences plus lointaines. Le romancier a voulu nous montrer l'hérédité en retour, c'est-à-dire celle qui reproduit dans le descendant éloigné la ressemblance de l'aïeul en sautant deux ou trois générations, et que pour cette raison l'on désigne sous le nom d'*atarisme*. Et il nous la dépeint dans ce petit-fils du financier Saccard, présentant, après un intervalle de trois générations, une parfaite ressemblance physique et morale avec l'aïeule qui occupe le tronc de l'arbre généalogique des Rougon.

Voilà bien la science, dira-t-on, avec sa froide précision et ses fatales conséquences ! L'arbre généalogique est dressé, ses branches s'étalent et se subdivisent et chaque rameau, chaque feuille est la représentation d'un cas héréditaire, une invincible fatalité pèse sur les corps et sur les esprits, et l'individu n'est, dans ses manifestations physiques et morales, qu'un chaînon de cette longue trame tissée des aptitudes physiques et morales de ses aïeux. Et l'apôtre de cette science, le médecin doublé du psychologue, penché sur ce tableau pour en déduire les lois, prédira une à une les diverses phases de l'évolution physique et morale de la famille, qui est le résumé des sociétés et du monde ; il donnera pour chaque rameau, pour chaque feuille une solution, avec la précision de ce stratège que la légende

et l'histoire nous représentent gagnant des batailles du fond de son cabinet, à l'inspection d'une carte, à coups d'algèbre !

Il suffit de pousser la conception à ses extrêmes limites pour en montrer la fragilité. Le problème de l'hérédité est autrement complexe, il renferme bien des inconnues, et si c'est l'une des lois qui régissent les corps vivants, elle comporte bien des exceptions. Ne démontrera-t-on pas un jour qu'elles sont aussi communes que cette loi elle-même ? D'ailleurs, la science est moins affirmative et moins riche en précision que le roman. Et le romancier, prévoyant l'objection, a introduit dans sa classification ce qu'il appelle l'innéité et qu'il définit « la combinaison, le mélange chimique où se confondent les caractères physiques et moraux des parents, sans que rien d'eux semble se retrouver dans le nouvel être. » Voilà bien la part faite au doute, et après la précision de l'affirmation, on retrouve la précision du doute. Mais j'avoue comprendre mal l'explication littéraire et j'avoue humblement aussi que, lorsque la médecine traditionnelle enseignait que l'hérédité n'avait rien d'absolu ni de nécessaire, et que nombreuses étaient les causes qui pouvaient en suspendre l'effet, elle parlait un langage plus accessible à l'esprit du médecin.

N'abandonnons pas cet arbre généalogique des Rougon-Macquart, sans y relever d'autres particularités. Dans une autre branche de cette famille, également émanée de la souche commune, l'alcoolisme prédomine :

Le fils d'Adélaïde Fouque qui occupe le tronc de la souche commune, Antoine Macquart, subit l'influence de l'alcoolisme ; il donne naissance à une enfant contrefaite qui, alcoolique à son tour, deviendra la mère d'un peintre de génie, par suite de la transformation de la névrose originelle qui pèse sur cette famille, tandis que d'autres enfants, subissant l'influence héréditaire de l'alcoolisme, tournent à la folie et au crime. « La névrose passe, dit le romancier Jacques tue, Claude a du

génie. »... « C'est l'hérédité, la vie même qui pond des imbéciles, des fous, des criminels et des grands hommes. Des cellules avortent, d'autres prennent leur place et l'on a un coquin ou un fou furieux à la place d'un homme de génie ou d'un simple honnête homme ».

Cette phrase synthétise en quelque sorte la question des rapports et du génie et de la folie, mais elle le fait en entrant de plein pied dans le domaine de la théorie, de l'hypothèse et de la discussion. Elle rappelle la doctrine contestée de l'École Italienne, l'affirmation de Lombroso faisant de la folie et du génie des formes de la dégénérescence mentale. Mais jamais M. Lombroso n'a songé à assimiler l'homme de génie à un aliéné. « Autant vaudrait, dit M. Richet, dire que le feu et l'eau sont identiques. »

Pour le romancier, le génie et le crime, le vice et la vertu, ne sont que les résultantes des modifications qui se passent dans les cellules du cerveau, et il professe que l'espoir de la science « est de fixer un jour, mathématiquement, les lois 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, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms de vertus et de vices. »

Voilà bien affirmée la suprématie de la matière et la subordination de l'esprit ! La pensée humaine, descendue de son antique et glorieux piédestal, n'est plus que la fonction d'une cellule, et la fonction vaut ce que vaut la cellule, et la cellule vaut ce que les influences héréditaires l'ont faite !

Ah ! comme on comprend bien alors cette phrase du *Docteur Pascal* : notre pauvre vieux cheval est de la famille « et, cela est si vrai que, lorsque, maintenant, je le vois à demi aveugle, l'œil vague, les jambes perclues de rhumatismes, je l'embrasse

sur les deux junes, ainsi qu'un vieux parent pauvre tombé à ma charge. »

La science est allée encore plus loin que le roman. Et par science je n'entends pas la vérité démontrée et indiscutée, mais j'entends aussi les travaux de chercheurs, que quelques-uns nommeront des pionniers parce qu'ils travaillent sur un sable mouvant pour en fixer les différents aspects. Les doctrines de psychologie physiologique contemporaine de l'École de Strasbourg et de l'École Italienne, ont réduit les fonctions du cerveau à des processus physico-chimiques relevant en dernière analyse de la mécanique. Et le vulgarisateur en France de ces doctrines, M. Jules Soury, a pu écrire : « Dès que l'on a administré la preuve que l'application des principes de la mécanique aux phénomènes de la vie et de la pensée est rigoureusement scientifique, il n'est plus guère légitime de maintenir l'ancienne distinction entre les corps bruts et les corps vivants. Cette barrière, purement arbitraire et qui était « bien plus une création de notre esprit qu'une réalité extérieure », a dit Claude Bernard, est tombée de vétusté. Le mot « vital », comme tant d'autres d'ailleurs, n'est plus qu'une survivance, un souvenir des âges héroïques de la pensée humaine. »

Beaucoup penseront, même parmi les médecins, que nous en sommes encore à ces âges héroïques de la pensée humaine, et que, si quelques-uns des phénomènes qui accompagnent les manifestations de l'intelligence et l'élaboration de la pensée ont pu être mis au jour, l'âme humaine n'a point livré ses secrets à la médecine. A tirer les conséquences scientifiques au-delà de la limite des faits précis et observés, on soulève la négation, la révolte du bon sens. L'édification scientifique, si laborieusement étayée par le romancier, se lézarde sous le doute qu'elle porte en elle-même. Et en face de la science compliquée du médecin du roman, de ce vieillard blanchi par l'âge et par le travail, apportant une théorie scientifique expliquant

tout, nous en tenons pour l'intuition naïve d'un enfant s'écriant : « Je suis une âme et tu n'en sais pas plus que moi ! »

Mais M. Zola ne s'en est pas tenu aux vues touchant la texture du cerveau. Il a voulu aller au-delà, et s'appuyant sur les travaux d'anthropologie criminelle, il a été amené à noter les malformations signes de dégénérescence mentale, à faire une part aux stigmates du criminel-né. C'est ainsi que l'asymétrie de la face a attiré son attention, et il l'a considérée, avec quelques médecins, comme un signe de dégénérescence. Victor Saccard, qui s'en ira plus tard à l'inconnu du crime, entrant dans un hôpital d'enfants, est accueilli par ces paroles : « Voilà un petit monsieur qui ne sera guère commode, je crois, dit doucement la religieuse. Je me méfie d'eux quand ils n'ont pas la figure d'aplomb. »

On n'en est plus à compter les hommes éminents dans tous les domaines, qui ont présenté une pareille malformation. Cependant la constatation est intéressante au point de vue médical, et le pathologiste le plus sévère pourrait tout au plus émettre l'idée qu'on peut rencontrer l'asymétrie faciale ailleurs que chez le criminel.

C'est, on le voit, la préoccupation constante de faire passer, dans le roman, les enseignements de la médecine sur les fonctions du cerveau et d'essayer d'en pénétrer le mécanisme intime. Troubles premiers de la cellule cérébrale, stigmates anatomiques d'une mauvaise conformation cérébrale, tout y est. Il n'est pas jusqu'à cette grande loi physiologique, qui veut que toute fonction poussée au-delà de ses limites naturelles, arrive à la fatigue et à l'épuisement, dont il ne soit fait application. Et cette loi est vraie pour le cerveau comme pour les autres organes : il perd en énergie ce qu'il gagne en finesse.

Aussi, au moment de l'heure terrible, Maurice, le fils de la bourgeoisie, payera comme la rançon de sa culture acquise et de sa distinction naturelle, par une passagère folie, au cours de

laquelle se pervertira la grande notion de la Patrie, tandis que Jean, le paysan devenu soldat, apportant toute sa réserve de force intellectuelle, restera jusqu'au bout « le plus humble et le plus ferme soldat de la *Débâcle* », justifiant peut-être, en cela, cette parole de Michelet, que celui qui cultive son champ « récolte de sa terre une moisson de vertus. »

Toujours guidé par son souci d'analyste des actes cérébraux, M. Zola a été amené à étudier l'influence des agents toxiques qui, venus de l'extérieur, exercent une influence sur les fonctions cérébrales. L'alcoolisme a été l'un des sujets de prédilection de sa documentation, et il en a noté les résultats immédiats et lointains. L'une de ses plus belles pages, au point de vue médical s'entend, est celle qu'il a consacrée à la description de ce que nous appelons en médecine le *delirium tremens*.

La pathologie enseigne que c'est un épisode aigu de l'alcoolisme chronique, survenant sous l'influence de libations plus abondantes que de coutume, et se caractérisant par un délire furieux, marqué d'hallucinations. Et le romancier nous montre l'alcoolique Coupeau, franchissant le parapet du Pont-Neuf, en croyant voir un homme barbu qui lui barrait le chemin. Les hallucinations commencent ! Conduit dans une cellule matelassée de l'asile Sainte-Anne, il se démène au milieu de la cellule, lançant ses poings contre la paroi ou dans le vide, criant sans cesse, et en proie à une insomnie de plusieurs jours. Les hallucinations continuent. « Est-ce qu'il ne croyait pas apercevoir sur les murs des toiles d'araignées grandes comme des voiles de bateau ! Puis ces toiles devenaient des filets avec des mailles qui se rétrécissaient et s'allongeaient, un drôle de jonjou ! Des boules noires voyageaient dans les mailles, de vraies boules d'escamoteur, d'abord grosses comme des billes, puis grosses comme des boulets. Tout d'un coup, il cria :

« Oh ! les rats, v'là les rats, à cette heure.

« C'étaient les boules qui devenaient des rats !... Il y avait aussi un singe, qui sortait du mur, en s'approchant chaque fois si près de lui, qu'il reculait, de peur d'avoir le nez croqué. Brusquement ça changea encore ; les murs devaient cabrioler, car il répétait, étranglé de terreur et de rage :

« C'est ça... Ils ont mis une machine derrière le mur... Je l'entends bien, ils vont nous faire sauter... On crie au feu ! voilà que ça flambe... »

Voilà bien décrit le délire des alcooliques, avec ses hallucinations et ses visions terrifiantes d'animaux ; ce que l'on appelle en clinique les *zoopsies*.

Mais si les visions d'animaux font partie du délire des alcooliques, les objets de la profession sont souvent évoqués aussi pendant ce délire, et c'est ce que l'on désigne sous le nom de *délire professionnel*. Ce délire professionnel est l'une des caractéristiques du tableau clinique du *delirium tremens* ; et l'alcoolique de M. Zola n'a garde d'y échapper ; aussi, après les effrayantes visions d'animaux, est-il indiqué « qu'il s'imaginait être sur un toit en train de poser des plaques de zinc. Il faisait le soufflet avec sa bouche, il remuait les fers dans le réchaud, se mettait à genoux, pour passer le pouce sur les bords du paillason, en croyant qu'il le soudait. »

Et comme si ce tableau du *delirium tremens* avait été écrit pour servir à l'enseignement, ou pour s'exposer un jour à la critique de quelque pathologiste chagrin, il n'est pas jusqu'à l'élément du pronostic qui n'ait été envisagé. Et nous le trouvons dans la bouche même du médecin du roman ; écoutons plutôt : « Le médecin se frottait le nez avec le doigt, un tic qui lui était sans doute habituel en face des cas graves. Il se tourna vers l'interne, lui demanda à demi-voix :

« Et la température, toujours quarante degrés, n'est-ce pas ? » Or la pathologie enseigne, depuis les travaux de M. Magnan, que si le *delirium tremens* est accompagné d'une

température qui dépasse trente-neuf degrés, la situation devient très grave et le malade succombe. Celui de M. Zola ne pouvait faire autrement.

D'autres influences peuvent encore modifier les fonctions du cerveau : on sait à quelle lucidité vraiment extraordinaire peut atteindre l'intelligence des phthisiques, quand la maladie touche à sa fin, et le romancier nous montre ce pauvre Sigismond, miné par la phthisie, et poursuivant avec une implacable persévérance je ne sais plus quel rêve d'organisation et de rénovation sociale.

Les fonctions du cerveau ! Voilà bien le vaste champ médical, où M. Zola a puisé.

Ses investigations ne se sont pas limitées à ce domaine, et de nombreux chapitres de la pathologie se retrouvent dans son œuvre ; mais ils n'y jouent guère qu'un rôle secondaire, et quelque remarquable que soit la description de l'angine de poitrine, ou des pustules de la variole, quelque fantaisiste que soit le récit de la combustion spontanée de cet alcoolique, dont la chair saturée de boisson brûle en se réduisant à un petit tas de cendre, ils ne sont en somme que des documents médicaux n'intéressant en rien la notion directrice du roman et ils ne constituent pas l'idée médicale de l'œuvre !

Une lecture attentive de l'œuvre de Zola éveille toujours chez le médecin l'étonnement d'y rencontrer tant de faits médicaux. Mais on ne doit pas oublier que le souci de la documentation médicale se trouvait à l'origine même du roman naturaliste, et que Flaubert, qui l'avait fondé et s'en défendait en se disant romantique, avait consacré dans *Madame Bovary* de belles pages à l'opération de la ténotomie et à l'empoisonnement par l'arsenic.

Ceux que M. Ferdinand Brunetière appelle de faux naturalistes, les Goncourt, ont fait une grande place dans leurs

livres à la maladie de cœur, à la folie, à l'hystérie surtout, et ont noté sur le vif, ou pour mieux dire sur le vivant, l'évolution de ces pleurésies qui précèdent la tuberculose pulmonaire et que nous appelons en médecine les pleurésies pré-tuberculeuses.

Celui qui a été surtout un impressionniste, M. Daudet, a noté quelque part que les maladies du cœur étaient héréditaires, et a doté l'un de nos confrères du roman d'un talent de diagnostic peu commun, en lui faisant affirmer la phthisie pulmonaire rien qu'à l'examen d'une « main maigre où les ongles bombent, s'enlèvent au dessus des doigts, comme prêts à se détacher. » C'est le doigt hippocratique, si souvent rencontré en clinique, et pour lequel le qualificatif indique tout au moins qu'il ne s'agit pas d'une récente acquisition de la médecine.

Celui que M. Brunetière appelait autrefois un petit naturaliste, M. de Maupassant, a subi lui aussi cette influence de la médecine; il nous a intéressé à la psychologie du crime et nous a montré les confins du bon sens et de la folie.

Mais, dans le roman naturaliste, nulle part la pathologie n'est plus débordante que dans l'œuvre de M. Zola. Ailleurs le fait médical est surtout documentation, tandis que chez l'auteur des *Rougon-Macquart* le fait médical devient une grande doctrine scientifique, une idée directrice de l'œuvre. Que l'on retranche la notion de l'hérédité, avec ses conséquences physiologiques et pathologiques, et la série des *Rougon-Macquart* manque d'assise et de signification scientifiques!

Ces emprunts à la médecine pourront paraître à quelques-uns la caractéristique d'un talent ou d'une école; elles constituent plutôt la marque distinctive d'une époque. Ne voyons-nous pas, en effet, hors du naturalisme, ce charmeur épris d'idéal, Pierre Loti, peindre l'agonie d'une négresse en guenilles au fond d'un taudis sombre de Stamboul?

Si donc la médecine a pris une si grande place dans la littérature de ce temps, on peut se demander ce que l'une et l'autre y ont gagné.

Je ne crois pas qu'on dise que la médecine a créé une littérature et moins encore que la littérature a créé une médecine. Mais l'on pourra penser que grâce à cette littérature, si pleine de médecine, se fera un jour cette grande génération de médecins aujourd'hui disparus et qui furent en même temps des savants et des lettrés.

Quant à la littérature et au roman, ils ont reçu de la médecine ce qu'elle donne toujours à ce qui vit, c'est-à-dire un peu de force et d'énergie, tantôt en apparence, tantôt en réalité ; mais c'est une averse qui ne prête que pour un temps, et lorsque le présent est devenu le passé, il ne reste plus que le souvenir de son action. Aussi, quand le roman naturaliste aura cessé d'être actuel, il portera avec lui le souvenir de la médecine d'une époque, et si cette médecine se modifie, grâce à ses incessants progrès, quelque critique acerbe, éclos en un esprit chagrin, pourra trouver là la preuve qu'il aura vieilli.

En entendant formuler cette opinion, on s'étonnera peut-être de voir un médecin se documenter dans la littérature et dans le roman. Mais au moment même où une loi groupe sous le nom d'Université les diverses branches de l'Enseignement Supérieur, il paraît bon de marquer cette union de la science et de la littérature. Aussi bien est-elle dans les traditions de cette vieille Université de Montpellier, qui compte déjà six siècles d'existence ou, pour mieux dire, six siècles de gloire.

LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES

Annonce : regroupe les différentes formes que peut prendre l’annonce – la citation, la reformulation, la thématisation, le nom ou la translation.

Annonces : personnage ou journal prenant en charge la machine à reproduire les textes-sources.

Bande-annonce : groupe de mots définissant l’annonce (son support, la longueur du texte, le type de texte, son genre, la grosseur et la couleur des caractères).

Citation : texte littéral, explicite, signalé ou non par des guillemets, se différenciant ou non du texte zolien par une présentation différente ou des caractères différents, littéral ou non.

Machine à reproduire : système qui comprend la mise en place d’un annonces (ou d’un reproducteur), d’un verbe d’annonce (ou de reproduction), un bande-annonce (ou une bande-reproductrice) et une annonce (le texte reproduit).

Reformulation : texte dont le système discursif et le système d’énonciation ont été modifié en fonction du système de réénonciation (passage du discours direct au discours indirect par exemple).

Texte d’accueil : le texte zolien qui insère cette machine à reproduire.

Texte-source : ensemble des annonces reproduit dans le texte zolien.

Thématisation : seul est mentionné le sujet de l’annonce.

Translation : passage d’un texte hétérosémiotique (le langage pictural par exemple) à un texte homosémiotique (le langage verbal du texte).

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	20
Chapitre I – UNE HISTOIRE CULTURELLE COMPLEXE	32
I – LES QUATRE MONDES CULTURELS	33
1 – La frise chronologique	33
2 – Une couverture européenne	34
A – Le monde des arts et des lettres	35
B – Le monde des sciences et des techniques	38
C – Le monde des sciences humaines	41
D – Un monde à part	44
II – LES CATÉGORIES TEXTUELLES	45
1 – La mention de l’auteur, du titre de l’œuvre et du genre	45
2 – La mention d’un extrait de texte	46
3 – Les langages différents	49
4 – La mention de textes hétérosémiotiques	50
III – UNE HISTOIRE CULTURELLE MISE EN SOURDINE	53
A – Hérité textuelle, sérielle ou génétique ?	53
B – Les réseaux inter-textuels	56
C – Un itinéraire bis	59
IV – LE MONDE DE L’INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION	60
A – La ville des signes	61
B – Envoyer des signes	64
C – Le monde des rumeurs	66
D – Des signes à expérimenter	68

CHAPITRE II - LE MONDE JOURNALISTIQUE	72
I – LA PRESSE SOUS LE SECOND EMPIRE	73
A – De la presse bâillonnée à la libéralisation de la presse	73
B – Les différents journaux	75
1 – Les journaux politiques	76
2 – La presse populaire	77
3 – La presse non politique	78
II – D’ENCRE ET DE PLUMES	79
A - Les personnages prête-noms	79
B - Les différents écrits journalistiques	80
C - Je n’est pas un autre	82
III – Les vrais-faux journaux dans les Rougon-Macquart	84
A - Les journaux fictionnels et les journaux fictifs	85
1 – Les journaux fictifs	86
2 – Les micmacs zoliens	89
3 – Les journaux fictionnels	91
B- La description des journaux	94
CHAPITRE III – LES RUBRIQUES-PHARES	100
A - La politique	102
B - Les faits de société	105
1 – Les faits divers	105
2 – les faits diversités	112
3 - La chronique	115
C - La page romanesque	117
CHAPITRE IV – POUR UNE POÉTIQUE DE LA REPRODUCTION	121
I - LES JOURNALISTES : UNE VOIX EN DISPARITION	123
A - Le carnet de notes	123

1 – La voix de l’hérédité	124
2 – La voix de la nature	124
3 – La voix de la science	125
4 – La voix de la ville	125
5 – La voix politique	127
B - Une voix mise à distance	128
II – LA MACHINE Á REPRODUIRE	129
A - Une machine à reproduire complexe	131
1 – Une machine à variateurs	132
a) L’annonceur, le verbe d’annonce, la bande-annonce, l’annonce ..	132
b) Le journal-annonceur	148
c) Quand la machine déraile	150
d) La machine à reproduire et le monde de l’information et de la communication	151
e) La machine à reproduire des rumeurs	159
B - L’opinion publique	164
1 – Les sentimentaux	165
2 – Les scandalisés	165
3 – Les rieurs-moqueurs	166
4 – Les manipulés	168
CHAPITRE V - VERS UNE AUTRE APPROCHE DU NATURALISME .	171
I - LA TEMPÊTE SOUS UN CRÂNE DE VERRE	172
A - Une esthétique jubilatoire.....	173
1 – La croisée des contraintes	173
II - ZOLA, UN CRÉATEUR SECRET ?	174
1 – Kitsch vs culture	175
2 – Langue « vivante » vs langue « morte »	175
3 – Les textes-sources : une nouvelle touche impressionniste ?	176
4 – Les Rougon-Macquart : une nouvelle architecture éclectique ?	178

III- DEUX LABORATOIRES EXPÉRIMENTAUX	179
CONCLUSION	184
BIBLIOGRAPHIE	193
ANNEXES	225
LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES	255
TABLE DES MATIÈRES	257

La face cachée des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola

Résumé

Selon nous, la face cachée des Rougon-Macquart réside dans l'articulation de deux histoires : l'une légitime, affichée, déclarée - l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire - l'autre cachée, illégitime, non déclarée - l'histoire culturelle et intellectuelle également sous le Second Empire. Cette histoire culturelle a pu être mise en place car elle repose sur les deux aspects développés par cet auteur : l'aspect social en découpant la société en cinq mondes et l'aspect naturel ou héréditaire (la reproduction). En effet, avec cette histoire culturelle, nous retrouvons ce même découpage en cinq mondes : le monde des arts et des lettres, le monde des sciences, le monde des sciences humaines, le monde de l'information et de la communication et un monde à part (la mythologie et la religion). Cette histoire culturelle a également été envisagée sous l'angle de la reproduction textuelle et non plus sexuelle avec la mise en place d'une véritable machinerie à reproduire les textes-sources (ou textes insérés). La bande-reproductrice ou la bande-annonce qui définit le type de texte ; l'annonce (ou le texte reproduit). Le roman expérimental résiderait davantage dans la mise en place de cette autre histoire qui, de manière souterraine, a permis à Zola de réfléchir sur les différentes méthodes de composition et d'écriture qu'impliquent cette reproduction textuelle comme l'acte de reproduire. Si nous avons défini ces cinq mondes culturels, nous nous sommes davantage attachées à étudier le monde de l'information et de la communication, et en particulier le monde journalistique. Une telle approche nécessite sa prise en compte pour redéfinir tant l'esthétique zolienne que naturaliste.

Mots clés : histoire culturelle, journaux, mondes culturels, machinerie à reproduire, annonce, bande-annonce, annonce, naturalisme.

The hidden face of the *Rougon-Macquart* by Émile Zola

Abstract

According to our view, the hidden of the Rougon-Macquart lies in expression of two histories : a legitimate one, which is stated, declared – the natural and social history of family under the Second Empire – and the other one, which is hidden, illegitimate and undeclared – the cultural and intellectual history under the Second Empire as well. The set up of this cultural history was made possible because it relies on the two aspects developed by this author : the social aspect by dividing society into five worlds and the natural or hereditary one (reproduction). Indeed, with this cultural history, we find the same division : the world of Arts and literature, the world of sciences, the world of human sciences, the world of information and of communication and a world apart (mythology and religion). This cultural history was also considered from the angle of textual reproduction, and not from the angle of sexual reproduction with the setting up of an authentic machinery able to reproduce the source texts (or inserted texts). This machinery includes an announcer or reproducer, the announce or reproduction verb in charge of defining the source text ; the reproductive or announcing substance which defines the sort of text ; the announce (or the reproduced text). The experimental novel would more strenuously reside in the setting up of this other history which in an underlying way enabled Zola to ponder on the different composition and writing methods with this textual reproduction involves as the act of reproducing. If we have defined these five cultural worlds, we have even more studied the world of information and of communication, and the journalistic world in particular. This sort of approach requires to take it into account in order to redefine Zola's and Naturalism's aesthetics.

Keywords : cultural history, newspaper, cultural worlds, reproduction machinery, announce, announcing substance, naturalism.

ED 120 – Littérature française et comparée

17, rue de la Sorbonne

75230 Paris cedex 05