



HAL
open science

Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes

Florence Beillacou

► **To cite this version:**

Florence Beillacou. Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA121 . tel-02528817

HAL Id: tel-02528817

<https://theses.hal.science/tel-02528817>

Submitted on 2 Apr 2020

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.

Thèse de doctorat en littérature française

Florence Beillacou

Tuer l'idéal

L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes

Sous la direction d'**Éléonore Reverzy**

Jury

Claude Millet, Professeur des universités, Université Paris 7 Denis Diderot

Éléonore Reverzy, Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Jean-Marie Seillan, Professeur émérite, Université de Nice - Sophia Antipolis

Paolo Tortonese, Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Alain Vaillant, Professeur des universités, Université Paris Nanterre

Thèse présentée et soutenue publiquement le 10 décembre 2018

Université Sorbonne Paris Cité. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

École doctorale 120 Littérature française et comparée

Centre de recherche sur les poétiques du XIX^e siècle. EA3423

Tuer l'idéal

L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes

(résumé)

Dès le début de sa carrière littéraire, Zola se bat contre le romantisme. C'est en grande partie autour de cette polémique qu'il cherche à fédérer le groupe naturaliste, dont le recueil de 1880 *Les Soirées de Médan*, auquel participent à ses côtés Céard, Maupassant, Hennique, Alexis et Huysmans, proclame l'existence. La haine affichée du romantisme unit les auteurs naturalistes dans un même combat contre l'-isme d'hier, en faveur d'une nouvelle esthétique et d'un nouveau mouvement de pensée : le naturalisme. La stratégie médiatique et collective mise en place par Zola pour faire de cette polémique anti-romantique un événement, permet aux naturalistes d'occuper le terrain de l'édition et du journal. Mais c'est aussi à travers l'opposition au romantisme que les naturalistes construisent leur propre esthétique, profondément anti-idéaliste, et se positionnent sur des questions telles que le rapport de la littérature à la société et à la politique. Enfin, la polémique anti-romantique informe également les œuvres de fiction. Si le personnage naturaliste apparaît souvent comme une victime de la culture romantique, le discours critique des naturalistes dans les romans passe également par la défiguration ou le dépassement de clichés considérés comme typiquement romantiques. Le métadiscours de certains romans naturalistes permet d'insérer la polémique anti-romantique au sein de la fiction, souvent de façon critique et réflexive.

Mots-clefs : Zola, Hugo, naturalisme, antiromantisme, idéalisme

Killing the ideal

Anti-Romanticism in Zola and the Naturalists

(abstract)

From the beginning of his literary career, Zola fought against Romanticism. This opposition allowed him to build the unity of the Naturalist movement, a movement which first sprung into existence with the publication of *Evenings at Médan* (1880), the collection of short stories co-written with Céard, Maupassant, Hennique, Alexis and Huysmans. Naturalist authors, united by their hatred for Romanticism, joined forces against yesteryears' dominant movement to defend a new aesthetics and a new school of thought: Naturalism. Thanks to Zola's efforts to publicise this controversy, Naturalists gained visibility in the press and the publishing sector. It is largely through this opposition to Romanticism that Naturalists developed their own, deeply anti-idealistic aesthetics, and defined their positions on issues such as literature's relation to society and politics. Their anti-Romantic stance further shaped their works of fiction. Naturalist characters often appeared as victims of Romantic culture. Moreover, Naturalist authors developed their critical discourse by dismantling clichés considered as typically Romantic. Through the novel's metadiscourse, they inserted anti-Romantic polemic in the fiction, in an often critical and self-reflexive way.

Keywords : Zola, Hugo, Naturalism, anti-Romanticism, idealism

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier Éléonore Reverzy pour avoir accepté de diriger ce travail avec attention, bienveillance et exigence.

Merci également à Claude Millet qui a dirigé mon travail en M2 et m'a encouragée à le poursuivre.

Merci à elles ainsi qu'à Paolo Tortonese, Jean-Marie Seillan et Alain Vaillant qui ont accepté de l'évaluer.

J'adresse un immense merci à ma famille et mes amis, et en particulier à Lucile Beillacou, Frédérique Célérier, Anne Costa, Laurence Gautier, Julie Hugues, Clémence Imbert et Charlotte Ruggeri, qui ont chacune à leur manière apporté leur contribution à ce travail.

Merci à tous mes amis artistes.

Enfin, merci à Raphaël pour son soutien sans faille, ses encouragements et sa confiance.

Sommaire

INTRODUCTION	13
PARTIE I	
L'ANTI-ROMANTISME, HISTOIRE D'UNE POLÉMIQUE	37
Chapitre 1. La tradition anti-romantique	39
1.1. Le romantisme : un mouvement intrinsèquement polémique	44
1.2. Les arguments de la tradition anti-romantique classique	51
1.2.1. La langue et le style : les classiques contre « le jargon romantique »	55
1.2.2. L'idéalisme, entre illusion et mensonge	62
1.2.3. Une littérature immorale	66
1.2.4. La condamnation des prétentions politiques du romantisme	68
1.3. Zola et la tradition classique	79
1.3.1. Zola et la langue classique	79
1.3.2. La question morale	84
Chapitre 2. La stratégie anti-romantique de Zola	90
2.1. Le choix de la cible romantique	91
2.2. La stratégie médiatique	94
2.3. La stratégie collective	99
2.3.1. La constitution du groupe de Médan : affinités et opportunités	101
2.3.2. La stratégie polémique	103
2.3.3. Le rêve d'une écriture collective	108
2.3.4. « La crise des disciples »	109
Chapitre 3. La polémique au cœur d'une grande critique historique	113
3.1. Les principes de l'histoire littéraire zolienne	118
3.1.1. L'évolution lente et continue de la littérature	118
3.1.2. Le renversement des écoles successives	121
3.1.3. La littérature comme expression de la société	123
3.2. Le romantisme dans l'histoire littéraire zolienne	129
3.2.1. Le romantisme : un mouvement dépassé	129
3.2.2. Un mouvement réduit à l'homogénéité	134
3.2.3. La genèse imaginée du naturalisme	140
3.2.4. Le romantisme absorbé par le naturalisme	145

PARTIE II	
LE NATURALISME EN GUERRE CONTRE L'IDÉALISME	149
Chapitre 4. Contre l'idéalisme dans la littérature et dans l'art	164
4.1. Identification des cibles : contre qui se bat Zola ?	164
4.1.1. Les romanciers idéalistes	164
4.1.2. Idéalisme et romantisme	166
4.2. L'argumentaire anti-idéaliste de Zola	168
4.2.1. Le mensonge de l'idéalisation	172
4.2.2. Inanité du beau idéal	184
4.2.3. Réduction du champ de l'idéalisme : poésie et littérature féminine	188
4.2.4. Immoralité de la littérature idéaliste	193
4.2.5. Inefficacité politique des œuvres idéalistes	197
Chapitre 5. Contre l'idéalisme politique	202
5.1. Le rôle politique de l'écrivain	203
5.1.1. Supériorité de la littérature sur la politique	204
5.1.2. Le cas Hugo	211
5.1.3. Zola contre Hugo : la satire du prophète romantique	224
5.1.4. L'engagement de l'intellectuel	231
5.2. Républicanisme, idéalisme et naturalisme	239
5.2.1. Les dangers de l'idéalisme républicain	240
5.2.2. « La République sera naturaliste ou elle ne sera pas »	246
5.2.3. Idéalisme et positivisme : l'ambiguïté des Républicains « optimistes »	248
Chapitre 6. Contre l'idéalisme religieux	253
6.1. La science contre la religion	255
6.1.1. Romantisme et christianisme	255
6.1.2. Le modèle scientifique : la vérité sans la foi	260
6.2. La religion de la science ?	263
6.2.1. Le naturalisme, nouvelle religion ?	263
6.2.2. Les Évangiles républicains de Zola	266
6.3. Zola face au sursaut idéaliste	269

PARTIE III	
UNE LITTÉRATURE ANTI-ROMANTIQUE ?	277
Chapitre 7. Le personnage naturaliste, victime de la culture romantique	293
7.1. Les Madame Bovary du naturalisme : méfaits des lectures romantiques	293
7.1.1. <i>Une Vie</i> , de Maupassant : histoire d'une éducation sentimentale	295
7.1.2. <i>Les Sœurs Vatards</i> , de Huysmans : « la version ouvrière du bovarysme »	300
7.1.3. Le Pot-Bouille de la débauche idéaliste	302
7.2. Des méfaits du lyrisme révolutionnaire	308
7.2.1. De la poésie au terrorisme : Florent le Républicain dans <i>Le Ventre de Paris</i>	312
7.2.2. <i>Germinal</i> : l'utopie et le lyrisme révolutionnaires en question	316
7.2.3. La Débâcle des révolutions romantiques ?	324
Chapitre 8. Défigurer et dépasser les clichés romantiques	330
8.1. Une nature désidéalisée	332
8.1.1. La fleur bleue du romantisme	332
8.1.2. Promenade au clair de lune	335
8.1.3. Une nature muette	336
8.2. Intertextes romantiques	341
8.2.1. Marion de Lorme, Marguerite Gautier et Nana	341
8.2.2. <i>Notre-Dame de Paris</i> et <i>Le Ventre de Paris</i>	343
8.3. Occuper le terrain de l'adversaire : <i>Le Rêve</i>	346
Chapitre 9. Le métadiscours des romans	349
9.1. <i>L'Œuvre</i> : La mise en fiction du discours zolien sur le romantisme	350
9.2. Huysmans et le naturalisme spiritualiste	360
CONCLUSION	369
ANNEXES	383
BIBLIOGRAPHIE	395
INDEX DES NOMS D'AUTEURS	411

Introduction

Quelle brusque et prodigieuse fanfare dans la langue, que ces vers de Victor Hugo ! (...) Pour mon compte, je ne puis les entendre, sans que toute ma jeunesse me passe sur la face, ainsi qu'une caresse. Je les ai sus par cœur, je les ai jetés jadis aux échos du coin de Provence où j'ai grandi. Ils ont sonné pour moi comme pour bien d'autres l'affranchissement littéraire, le siècle de liberté dans lequel nous entrons. Et ils restent aujourd'hui, ils resteront toujours des bijoux ciselés avec un art exquis.¹

Souvent, lorsque je songe à nous, j'ai une conscience très nette du mal que le romantisme nous a fait. Une littérature reste longtemps troublée d'un pareil coup de folie. Toute logique, toute base de philosophie sérieuse, toute méthode scientifique, toute connaissance analysée des hommes et des choses, ont été balayées par ce brusque accès de lyrisme ; et, depuis, nous n'avons pu retrouver notre équilibre. Dans de pareilles épidémies cérébrales, la génération malade n'emporte pas la maladie avec elle ; le virus passe aux générations suivantes, il faut qu'il s'use de lui-même, dans plusieurs générations, pour disparaître complètement. Nous, les premiers venus après 1830, nous sommes les plus infectés ; nos enfants le seront de moins en moins, et j'ai déjà remarqué, chez beaucoup de jeunes, une santé meilleure. Mais l'attaque a été si violente, qu'il faudra au moins cinquante ans encore pour débarrasser notre littérature de cette lèpre.²

1 Zola, « Victor Hugo », *Nos auteurs dramatiques*, in *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1966-1970, t. XI, p. 594-595.

2 Zola, « Les romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Édition, 2002, t. X, p. 602.

Romantisme et anti-romantismes

Dès le départ, les écrits des romantiques français ont suscité une violente polémique et alimenté une intense réflexion sur le mot « romantisme », pris dans des conflits non seulement esthétiques, mais aussi politiques, au sens large du terme. Les romantiques ont en effet eu l'ambition de « changer la vie », non seulement celle de leurs œuvres mais celle des hommes, en refondant la morale, la politique et la religion de la société nouvelle issue de la Révolution. Le romantisme, en déclarant nécessaire le lien entre la littérature et la société dont elle est issue, s'est présenté non pas comme un art poétique, mais comme une construction symbolique beaucoup plus vaste, une vision révolutionnée du monde prétendant s'imposer à l'ensemble de la société et de ses manifestations intellectuelles.

Le caractère politique de la révolution romantique s'est nécessairement ressenti dans les réactions qu'elle a suscitées, de façon explicite ou non : l'anti-romantisme n'a pas été seulement une querelle esthétique, mais s'est le plus souvent greffé sur des positions idéologiques, ancrées dans les débats politiques du temps. Des diverses attaques contre le romantisme, on ne peut donc tirer d'idéologie homogène, de même qu'on ne peut réduire la nébuleuse romantique à une école, ayant des préceptes esthétiques et politiques fixes. Il serait plus juste de considérer qu'on a affaire au XIX^e siècle à plusieurs anti-romantismes, constituant un ensemble hétérogène de discours, internes ou externes au mouvement, qui construisent le romantisme de façon critique et souvent polémique.

Le naturalisme, un anti-romantisme d'avant-garde

L'anti-romantisme qu'on se propose d'étudier ici est celui des écrivains naturalistes et en particulier celui de Zola, fait à la fois de continuité et de rupture¹ – la violence de ses attaques ne devant pas cacher la complexité de ses relations avec les romantiques et en particulier avec la figure géante de Hugo. Zola et ses disciples écrivent à un moment charnière de l'histoire littéraire du romantisme. Sans entrer dans le débat de son impossible périodisation, on

1 « Continuité ou rupture », titre d'un chapitre de Halina Suwala, *Autour de Zola et du naturalisme*, Champion, 1993, p. 51.

peut simplement constater qu'à la fin des années 1870, la glorieuse génération romantique de 1830 est en voie de disparition. Parmi les romantiques de cette première génération, plusieurs sont morts pendant la période du Second Empire (notamment Musset, Vigny, Lamartine) et d'autres disparaissent dans les premières années de la République, à l'image de Gautier, Michelet et George Sand.

Demeure bien sûr l'« encombrant » Victor Hugo, qui « bouche actuellement l'avenir »¹ ; sa mort, qui devrait entraîner avec elle les dernières ruines de la cathédrale romantique, se fait, pour l' impatient Zola, trop attendre. Ce dernier n'a en effet qu'une hâte, c'est d'enterrer définitivement ce mouvement prétendument mort-né qui continue de contaminer la littérature contemporaine à travers les auteurs de la « queue romantique »² et l'« ancêtre »³ Hugo. Devenu sénateur en 1876, ce dernier est alors un homme politique de plein exercice, objet d'un grand respect. Il continue également à publier des livres de poésie et ses pièces de théâtre sont régulièrement représentées⁴. Pour les naturalistes, il est le monument romantique à abattre. Ainsi, quand bien même il la déplore, Zola est forcé de constater la continuation du romantisme chez ses contemporains, et il lui faut déployer d'immenses efforts pour tenter de convaincre le public que le romantisme appartient au passé, et imposer à sa place une nouvelle bannière, celle du naturalisme.

En effet, c'est en grande partie autour de la polémique anti-romantique que Zola cherche à fédérer le « groupe » naturaliste, dont le recueil de 1880 *Les Soirées de Médan*, auquel participent à ses côtés Céard, Maupassant, Hennique, Alexis et Huysmans, proclame l'existence. La haine affichée du romantisme unit les auteurs naturalistes dans un même combat en faveur d'une nouvelle esthétique et d'un nouveau mouvement de pensée : le naturalisme. Elle leur permet d'occuper le terrain de l'édition et du journal, et apparaît d'abord comme une stratégie pour conquérir le champ littéraire. Mais c'est

1 Zola, *Documents littéraires*, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1966-1970, t. XII, p. 301.

2 *Ibid.*, p. 387.

3 *Ibid.*, p. 309.

4 Hugo publie *La Pitié suprême* en 1879, *L'Âne* et *Les Quatre Vents de l'esprit* en 1881, et enfin la dernière série de *La Légende des siècles* en septembre 1883.

aussi à travers cette polémique que les naturalistes construisent leur propre esthétique, et se positionnent sur des questions telles que le rapport de la littérature à la société et à la politique.

Avant eux, le mouvement réaliste a également proclamé son anti-romantisme et son anti-idéalisme. Courbet s'oppose à la peinture académique dominant le Salon officiel, désireux de faire de « l'art vivant »¹. Ses tableaux, comme *Enterrement à Ornans* en 1855, provoquent des scandales semblables à ceux que suscitent plus tard les œuvres de Zola. Les amis romanciers du peintre, Champfleury et Duranty, posent également dans leurs écrits les premiers fondements théoriques du réalisme. Ces artistes offrent ainsi à Zola un exemple d'anti-romantisme dont il reprend un certain nombre de traits, sans pour autant le suivre comme un modèle.

La particularité de la polémique anti-romantique menée par le naturaliste est en effet qu'elle use contre le romantisme d'arguments tantôt conservateurs, tantôt avant-gardistes. Les griefs de Zola à l'égard du romantisme reprennent en partie les arguments des défenseurs du classicisme, qui tout au long du siècle perçoivent le romantisme comme une atteinte aux règles et aux usages du classicisme français qu'ils considèrent comme un modèle indépassable. Ces griefs d'ordre littéraire sont aggravés selon Zola par les prétentions politiques des auteurs romantiques. Si les mensonges de l'idéalisme romantique lui semblent encore tolérables en littérature, ils deviennent dangereux à partir du moment où ils contaminent le monde politique. Zola critique ainsi violemment l'engagement de certains écrivains en politique et offre une satire impitoyable de la figure du prophète romantique. La religiosité du discours romantique, tendu vers un idéal, sacralisant volontiers l'action et la parole politiques, est ainsi pointée du doigt. Comme la plupart des Républicains opportunistes au pouvoir à l'époque de sa grande campagne naturaliste, Zola milite en faveur de la laïcité et du pragmatisme politique. Ainsi, de la même façon que la critique de l'esthétique romantique vise à imposer une nouvelle littérature, la condamnation des prétentions politiques du romantisme a pour but d'offrir aux hommes de la troisième République un nouveau modèle, une nouvelle « méthode » scientifique à appliquer au corps social : le naturalisme.

1 Expression de Courbet citée par Bruno Foucart, in *Courbet*, Flammarion, 1995, p. 40.

« Tuer l'idéal » : du combat en littérature

L'anti-romantisme apparaît ainsi dans une certaine mesure comme le programme du naturalisme, que l'on retrouve dans l'expression « tuer l'idéal », tirée d'un article de Zola paru en 1872. Le critique y déplore l'idéalisme esthétique des personnes athées, soulignant le paradoxe qui consiste selon lui à croire en un idéal artistique alors qu'on ne croit plus en Dieu :

Si les paradis sont vides, si l'homme nie la commune mesure de Dieu, il tue l'idéal, il n'a plus de point de comparaison, il en est réduit à la création individuelle, à l'enfantement humain. Là est l'école moderne du naturalisme, la seule qui soit d'accord avec l'abandon des fables anciennes.¹

Si l'expression « tuer l'idéal » apparaît dans cette citation comme un phénomène de pure logique, simple conséquence de la perte de foi de l'homme, il ne faut néanmoins pas en atténuer la violence. Cette expression s'inscrit en réalité dans un vaste réseau de métaphores à la fois guerrières et organiques auxquelles Zola a constamment recours dans sa polémique anti-romantique, loin du style scientifique qu'il prône par ailleurs. Cette expression fait de plus apparaître une notion que Zola tend à identifier au romantisme : l'idéalisme. Le romantisme semble être en effet un ennemi commode pour Zola, dans la mesure où il peut circonscrire ce mouvement littéraire dans un temps historique donné et joindre à ses attaques les critiques anti-romantiques des classiques ; mais c'est bien l'idéalisme, et son ferment religieux, qui apparaît comme la cible réelle du naturaliste au cours de ses articles.

« Tuer l'idéal » : voilà donc réunis en deux mots les paradoxes et la complexité du projet zolien. L'écrivain naturaliste souhaite à la fois proposer une histoire littéraire scientifique et mener un combat personnalisé à coups d'attaques et de contre-attaques. Il prétend constater une évolution naturelle de la littérature tout en mettant en scène, au même moment, sa lutte héroïque pour forcer le passage vers la grande scène littéraire.

1 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. X, p. 974-975. Article paru dans *Le Corsaire* le 3 décembre 1872.

L'anti-romantisme dans le champ critique

La notion d'anti-romantisme a été le sujet de recherche de la composante « Littérature et civilisation du XIX^e siècle » du CERILAC de 2006 à 2008 et donné lieu à trois journées d'étude organisées par Claude Millet durant cette période à l'Université Paris-Diderot, ayant pour titre « Usages idéologiques de l'anti-romantisme ». Ce sont les communications faites à l'occasion de ces journées d'étude, réunies dans deux volumes, *Politiques antiromantiques* et *Contre le romantisme*, qui ont suscité mon intérêt pour la notion d'anti-romantisme. D'autres initiatives peuvent être soulignées, comme le colloque consacré aux « Réévaluations du romantisme », organisé par Marie Blaise et Sylvie Triaire à l'université de Montpellier en 2012, ainsi que la journée d'étude organisée par José-Luis Diaz et Victoire Feuillebois en 2015 au Musée de la Vie romantique, intitulée « Lectures critiques du romantisme au XX^e siècle ». Sarah Al-Matary et Stéphane Zékian préparent enfin la publication dans la revue *Romantisme* d'un dossier intitulé « Antiromantismes », qui entend mettre en lumière l'existence d'anti-romantismes non conservateurs, voire ouvertement progressistes. À la suite des travaux sur les anti-modernes, la question des oppositions au romantisme et des prolongements du romantisme est donc un sujet auquel s'intéressent de nombreux chercheurs.

Toutefois, si les oppositions au romantisme ont été largement étudiées à travers des exemples précis, la notion même d'anti-romantisme comme position idéologique n'a pas fini d'être explorée. En tant que discours critique, elle alimente les réflexions sur le concept même de romantisme, entendu tantôt comme une école littéraire circonscrite dans le temps, tantôt comme un mouvement de pensée beaucoup plus large dont les frontières semblent parfois s'étendre à l'infini. Là où Gusdorf parle d'un « romantisme éternel »¹, nombre de travaux défendent aujourd'hui l'image d'un romantisme commencé au lendemain de la Révolution Française, et qui finirait seulement avec le surréalisme. Alain Vaillant considère ainsi le romantisme comme un mouvement mondial englobant presque deux siècles d'histoire de la

1 Voir Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Payot, 1993.

littérature¹. Lorsqu'elle évoque la difficile périodisation du romantisme, Claude Millet émet l'hypothèse suivante : « tous les -ismes, jusqu'au surréalisme et même jusqu'au situationnisme compris, peuvent être considérés comme des prolongements du romantisme... »². S'interroger sur l'anti-romantisme, c'est en revenir toujours à l'impossible définition du romantisme.

L'anti-romantisme des naturalistes : une évidence à explorer

Le rapport des auteurs naturalistes au romantisme a souvent été évoqué dans les ouvrages qui leur sont consacrés, mais il a rarement fait l'objet d'études spécifiques, sauf chez l'auteur des *Rougon-Macquart*. Dès que l'on aborde la poétique de Zola et ses déclarations esthétiques, il est en effet difficile d'ignorer l'importance de son combat anti-romantique tant ce dernier semble obsessionnel. Notons toutefois que certaines études contournent cet aspect du discours zolien à l'aide d'un argument qui oppose les romans et leur prétendue pureté littéraire aux articles critiques d'un Zola sectaire qu'on aurait tort de trop écouter lorsqu'il prétend théoriser son art littéraire. Dans cette perspective, l'anti-romantisme de Zola n'aurait été qu'un « conflit contre soi-même »³ ainsi que le prouverait le caractère romantique de ses œuvres. Cet argument de l'incohérence ou de l'inconscience de l'écrivain n'est pas satisfaisant et ne suffit pas à expliquer l'ampleur du combat anti-romantique de Zola. La plupart des chercheurs n'en restent d'ailleurs pas à cette explication, étudiant le rapport de Zola au romantisme à travers différents angles de recherche.

D'une part, dans une perspective diachronique, le romantisme a été abordé comme une part importante de la formation de Zola, lecteur, théoricien et écrivain. Les travaux de Colette Becker et notamment l'ouvrage *Les apprentissages de Zola, du poète romantique au romancier naturaliste, 1840-1867*⁴, analysent ces « années de formation ». Colette Becker a montré l'influence du

1 Voir Alain Vaillant, *La crise de la littérature : Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005.

2 Claude Millet, *L'Esthétique romantique en France : une anthologie*, Pocket, « Agora. Les Classiques », 1994, p. 13.

3 François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Champion, 2003, p. 232.

4 Colette Becker, *Les apprentissages de Zola, du poète romantique au romancier naturaliste, 1840-1867*, Presses Universitaires de France, 1993.

romantisme sur les premiers écrits de Zola, qu'elle présente comme un véritable « poète lyrique » à vingt ans avant de décrire sa « métamorphose » progressive en romancier naturaliste, autour de 1861. Halina Suwala a également étudié l'influence première du romantisme dans la formation du jeune Zola, dans un volume intitulé *Autour de Zola et du naturalisme*¹. Ces travaux sont très éclairants quant à l'importance du romantisme dans la formation des idées esthétiques de Zola, mais ils ont tendance à limiter cette étude aux années qui ont précédé le grand projet des *Rougon-Macquart*, retraçant un itinéraire qui irait du romantisme au naturalisme, dans une logique d'évolution, de « progrès » et de maturation. Tout en montrant l'importance du romantisme chez l'écrivain naturaliste, elles le circonscrivent à la jeunesse, comme une étape amenée à être dépassée. Cette vision somme toute répandue du parcours de l'écrivain naturaliste, Kundera en a fait l'itinéraire type du romancier moderne, contraint de mourir au poète lyrique en lui pour devenir romancier². Or force est de constater que le romantisme continue bien après les années de formation à hanter le discours zolien, dans ses critiques et dans ses romans, comme *L'Œuvre*, paru en 1886. La perspective diachronique, primordiale, ne semble donc pas suffisante.

D'autre part, le rapport de Zola au romantisme a été abordé à travers l'étude de ses recueils d'articles critiques et théoriques. Henri Mitterand a rassemblé dans un volume intitulé *Face aux romantiques* plusieurs écrits critiques de Zola sur le romantisme. Dans la préface de ce recueil, il qualifie de « curieux dédoublement » le tiraillement de Zola entre romantisme et naturalisme, abordant donc ce problème de façon synchronique : « il reste en lui des thèmes, une fougue, une écriture où se retrouvent toutes les exaltations, les sentimentalités, les idéalismes et les rêveries de 1830 (...) ; mais le discours critique se fait de plus en plus distancé et de plus en plus polémique à l'égard des figures dominantes du romantisme, et notamment à l'égard de Hugo »³. Plus récemment, François-Marie Mourad a publié un ouvrage très complet sur

1 Halina Suwala, *Autour de Zola et du naturalisme*, Champion, 1993.

2 Voir Milan Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, 2005.

3 Henri Mitterand, préface de *Face aux romantiques*, Éditions complexes, « Le regard littéraire », 1989, p. 11.

Zola critique littéraire, qui fait bien sûr la part belle à sa critique du romantisme, et analyse également les concepts très romantiques qui informent sa pratique de la critique et de l'histoire littéraires.

La recherche a donc abordé les rapports de Zola au romantisme principalement sous l'angle de la formation et de la critique littéraires. Mais les contradictions que d'aucun repèrent entre les déclarations de l'écrivain et ses œuvres de fiction ne cessent d'intriguer. Sa relation à Hugo a suscité plusieurs travaux, dont ceux de Bernadette L. Murphy¹, Roger Ripoll² ou encore Éléonore Reverzy³. Cette dernière a abordé la question de l'éthique dans cette polémique qui oppose Zola à ses aînés et plus particulièrement à Hugo, dans un article intitulé « Zola face aux romantiques : une éthique de l'écriture »⁴. L'influence du maître romantique, véritable bête noire du discours critique zolien, a fait l'objet de plusieurs recherches, dont celles de Nasredinne Khelil, auteur d'une thèse sur *Le rôle des Misérables dans la formation de Germinal*, ou encore celles de Pierre Boutan, qui a analysé l'influence de Victor Hugo sur la rédaction de *L'Assommoir*⁵. Jacques Noiray a également étudié l'influence de Musset sur l'œuvre de Zola⁶, ainsi que Gilles Castagnès, en particulier dans le roman *Une Page d'amour*⁷. Ces différentes études sont passionnantes, dans la

- 1 Bernadette L. Murphy, « Zola critique de Hugo : les enjeux d'une polémique », *The French Review*, vol. 61, n°4, mars 1988, p. 531-541.
- 2 Roger Ripoll, « Zola juge de Victor Hugo (1871-1877) », *Les Cahiers naturalistes*, n°46, 1973, p. 182-204.
- 3 Éléonore Reverzy, « Hugo dans Zola », *Victor Hugo ou les frontières effacées*, textes réunis par Yann Jumelais et Dominique Peyrache-Leborgne, Nantes, éditions Pleins Feux, 2002, p. 63-77.
- 4 Éléonore Reverzy, « Zola face aux romantiques : une éthique de l'écriture », in *Éthiques de l'écriture*, textes réunis par Michèle Finck et Gisèle Séginger, Vives Lettres, n°12, 2001, p. 77-92.
- 5 Pierre Boutan, « Zola, Victor Hugo et l' « Assommoir ». Littérature et politique », in *Recherches en sciences des textes. Hommage à Pierre Albouy*, publié par l'Université de Paris VII, 1977, p. 55-77.
- 6 Jacques Noiray, « Zola lecteur de Musset » in *Musset, Premières poésies, Poésies nouvelles*, textes réunis par Pierre Brunel et Michel Crouzet, Actes de la journée d'étude organisée par l'École doctorale de Paris-Sorbonne, 18 novembre 1995, Éditions interuniversitaires, p. 169-186.
- 7 Gilles Castagnès, « De Musset à Zola : les « caprices » d'Une page d'amour », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, CVIII, n°2, avril-juin 2008, p. 347-365.

mesure où elles rapprochent des œuvres que le discours anti-romantique de Zola s'efforce d'opposer, dans la mesure aussi où elles mettent au jour la filiation qui existe entre romantisme et naturalisme à travers l'analyse littéraire des œuvres de fiction, permettant de mettre à distance les déclarations polémiques de Zola et de réintroduire de la continuité dans une histoire littéraire trop souvent partitionnée.

Toutefois, ces différentes recherches s'interrogent peu sur les raisons de la haine proclamée de Zola à l'égard du romantisme et les répercussions que ce discours a pu avoir sur sa propre esthétique. Il ne suffit pas de dire que Zola fut romantique malgré lui. Il faut chercher à comprendre les raisons esthétiques, idéologiques, historiques et politiques de son opposition, les enjeux du combat qu'il mène à la force de sa plume pendant plusieurs années contre le romantisme, dans une perspective qui rende compte mais dépasse aussi celle de Bourdieu sur les stratégies d'imposition au sein du « champ littéraire »¹. C'est ce que nous avons tenté de faire dans notre mémoire de Master 2 et dans le cadre de cette thèse, en élargissant notre réflexion à l'ensemble des écrivains dits « Médaniens ».

Parmi eux, Maupassant est sans aucun doute l'auteur à la fois le plus prolifique et le plus étudié. Ses œuvres ont été l'objet de nombreuses rééditions et il n'est pas rare de les voir figurer dans les programmes scolaires de l'enseignement secondaire. On dispose donc d'une bibliographie très importante sur Maupassant, qui connaît un renouveau certain ces dernières années. La pratique de la nouvelle, dans laquelle Maupassant est passé maître, a été particulièrement étudiée, au détriment peut-être de ses chroniques et de sa correspondance, rééditées, mais n'ayant pas fait à ce jour l'objet d'une étude synthétique générale à même de mettre au jour la complexité des rapports de Maupassant au romantisme. On peut mentionner l'étude de Gérard Delaisement intitulée *La Modernité de Maupassant*, dans laquelle ce dernier cherche à restituer à partir des chroniques, qu'il a éditées, le discours de Maupassant sur ses contemporains et sur les transformations de son temps.

En ce qui concerne Huysmans, la recherche portant sur sa période naturaliste a connu un véritable renouveau ces dernières années, notamment grâce aux travaux de Gilles Bonnet. Le bulletin de la société J.-K. Huysmans se

1 Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

fait l'écho chaque année des avancées de la recherche sur l'œuvre de cet auteur. Plusieurs nouvelles de Hennique ont été rééditées en 2003 par René-Pierre Colin aux éditions Du Lérot, mais on ne dispose d'aucune monographie récente concernant l'œuvre de cet auteur peu connu¹. À propos de Céard, son œuvre a intéressé la recherche anglo-saxonne dans les années 1960 et 1980². Ses deux grands romans, *Une Belle journée* et *Terrains à vendre au bord de la mer* ont été récemment réédités, également par René-Pierre Colin aux éditions Du Lérot. Enfin, le catalogue de la BNF ne fait apparaître aucune étude consacrée spécifiquement à l'œuvre de Paul Alexis, fidèle disciple de Zola.

Toutefois, il serait injuste de considérer que ces auteurs ont été oubliés par la critique. Mais c'est dans les ouvrages s'intéressant au mouvement naturaliste dans son ensemble que l'on trouve le plus d'études les concernant. *Les Cahiers naturalistes* notamment font la part belle à l'étude des Médaniens et publient de nombreux articles sur ces auteurs. Les travaux de René-Pierre Colin³ sur la « République naturaliste » constituent une précieuse somme d'informations sur les auteurs ayant gravité autour de Zola dans les années 1880. Enfin, de nombreux spécialistes de Zola se sont également intéressés à ses disciples naturalistes ; on citera entre autres les recherches de Colette Becker, Alain Pagès, Sylvie Thorel-Cailleteau ou encore Éléonore Reverzy.

Un objet d'étude historique, idéologique et politique

Il faut dire que l'anti-romantisme est un sujet transversal qui nécessite de faire appel à l'analyse littéraire mais aussi à l'histoire de l'art, l'histoire politique, voire la sociologie et la philosophie. Il s'agira donc pour nous de faire œuvre d'historien de la littérature, dans la lignée de la position définie par Alain Vaillant :

- 1 On peut citer la thèse de doctorat de Jean-Joseph Rousseau sur *L'Œuvre romanesque de Léon Hennique*, Nantes, mars 1984.
- 2 Voir Ronald Frazee, *Henry Céard : idéaliste détrompé*, Presses universitaires de France, 1963, et C. A. Burns, *Henry Céard et le naturalisme*, Birmingham, J. Goodman, 1982.
- 3 Voir René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, et *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot, « D'après nature », 1991.

L'Histoire littéraire tient pour acquis que tous les phénomènes littéraires (passés, présents ou à venir) sont d'ordre historique, et rien n'est plus simple ni moins compromettant que cette conviction-là. Elle admet d'ailleurs qu'il peut être utile, et même nécessaire, d'aborder parfois les textes de façon synchronique, pour en conduire la description formelle de manière précise et rigoureuse. Mais cette littérature déshistoricisée se présente alors comme une sorte de fiction, qui n'est provisoirement acceptable qu'à la condition de ne pas vouloir passer pour autre chose qu'une pure abstraction, qu'un artifice méthodologique.¹

En s'appuyant sur l'étude des textes critiques, avec leur richesse stylistique et intellectuelle, mais également leur dimension circonstancielle, politique et idéologique, notre objectif est bien de ré-historiciser l'approche de la littérature naturaliste à travers le prisme de l'anti-romantisme. C'est pourquoi nous intégrerons certaines œuvres de fiction à notre étude. Non pas pour proposer une étude stylistique ou thématique de l'éventuel romantisme des œuvres naturalistes, non pas pour réduire ces textes de fiction à de simples documents historiques, mais pour tenter, comme nous y invite Alain Vaillant, d'« intégrer à une réflexion historique la dimension « esthétique » des textes. »² S'il nous a semblé nécessaire, dans le cadre de cet exercice rhétorique, d'étudier séparément les œuvres critiques et celles de fiction, ce n'est pas pour opposer les deux, comme cela est parfois fait par des critiques qui dénoncent ainsi la prétendue schizophrénie de l'auteur. Au contraire, la mise en regard des articles avec les romans doit inviter les lecteurs à relire les œuvres de fiction à la lumière de cette importante polémique. Si l'anti-romantisme est vraiment constitutif de l'élaboration du naturalisme, alors il y a fort à parier qu'on en trouve des traces dans la fiction, voire que les romans participent de cette polémique, ou au contraire l'interrogent, offrent un regard différent, oblique, sur cet événement.

La dimension historique revendiquée de notre étude ne doit néanmoins pas nous aveugler sur la nature politique et idéologique de l'histoire littéraire : celle pratiquée par Zola, mais également celle à laquelle nous nous adonnons.

1 Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, 2012, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 98.

La théorie littéraire est politique (et relève donc du même coup de la réflexion historique), d'abord parce que la littérature elle-même l'est, dans la mesure où, faite de langage, elle implique par nature un discours sur le monde. De surcroît, tant que la liberté d'expression n'a pas été formellement reconnue au sein de l'espace public (c'est-à-dire au moins jusqu'au XIX^e ou au XX^e siècle pour la majorité des États), la littérature a été le moyen privilégié de prendre position sur l'ensemble des problèmes intellectuels qui relèvent aujourd'hui du politique.¹

L'étude de la polémique anti-romantique nous plonge ainsi dans une forme d'âge d'or où la littérature avait un rôle social et politique de premier ordre, occupait les colonnes des journaux, à travers les feuilletons, les revues critiques et les polémiques personnelles ou collectives. Mais là encore, il faut garder à l'esprit que cette vision de la littérature relève en grande partie d'une mise en scène, orchestrée par la presse et par les écrivains eux-mêmes. L'immense majorité de la production littéraire échappe aux appellations sur lesquelles naturalistes et idéalistes se disputent, ou ne s'en préoccupe pas, tout comme les lecteurs, souvent étrangers à ces questions réflexives propres aux acteurs du monde littéraire.

Enfin, notre étude nous confronte au problème de la manipulation de concepts comme le naturalisme, le romantisme, l'idéalisme ou encore le positivisme, dont la définition est précisément l'enjeu des querelles idéologiques. Chacun des polémistes cherche à « naturaliser » les concepts qu'il défend ou qu'il attaque, pour leur enlever leur apparence polémique, mais la bataille idéologique est bien une bataille de définitions. Il nous faudra donc faire preuve de vigilance afin de ne pas nous-même naturaliser les concepts étudiés ou succomber à une définition partisane.

Ce terrain idéologique ne doit cependant pas nous arrêter. Contre l'image péjorative de l'idéologie comme interprétation définitive du monde, prétendument omnisciente et irrécusable, Paul Ricœur² a tenté de mettre en avant les fonctions positives de cette dernière : à côté de la fonction de distorsion (n'offrir qu'une image déformée du réel), il met en avant la fonction intégrative (maintien de l'identité d'une personne ou d'un groupe) et la fonction légitimante (légitimer une autorité existante) de l'idéologie. Ainsi, le

1 Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 38-39.

2 Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'utopie*, Seuil, 2005.

romantisme et le naturalisme peuvent être abordés comme des idéologies, tout simplement parce qu'ils pensent la littérature constamment dans son rapport avec la société, et qu'ils se pensent eux-mêmes comme des « mouvements du siècle » ne se limitant pas à la littérature. Comme le dit Ricœur, « l'idéologie est un phénomène indépassable de l'existence sociale, dans la mesure où la réalité sociale a depuis toujours une constitution symbolique et comporte une interprétation, dans des images et des représentations du lien social lui-même »¹. Dans cette perspective, la forte présence du discours sur la science chez Zola ne doit pas être condamnée sous prétexte qu'elle s'inscrit dans un cadre idéologique ; le scientifique n'existe qu'au sein du domaine plus vaste de l'idéologique. Par ailleurs, l'approche de l'idéologie comme « pratique imaginative »² donne en retour la mesure de ses rapports avec la littérature. Ainsi, de même que le romantisme engage plus que des débats esthétiques, sa critique est inscrite dans des conflits idéologiques, ce qui explique en grande partie la virulence de cette dernière. Cette dimension politique au sens large de l'anti-romantisme ne doit pas être considérée comme un à côté de la réflexion esthétique mais bien pensée avec elle. « Au fond des querelles littéraires, il y a toujours une question philosophique »³, affirme Zola.

Le terrain de notre étude est donc vaste, ainsi que l'éventail de nos approches : l'analyse des textes de fiction se joindra à la théorie et à l'histoire littéraires, ces « sœurs ennemies qui tirent le plus grand profit de leur collaboration », ainsi que les décrit Paolo Tortonese, affirmant que « l'histoire doit déranger la théorie, et la théorie déranger l'histoire »⁴.

Présentation du corpus de travail

En Master 2, nous avons limité notre étude aux deux recueils d'articles critiques et théoriques de Zola qui comprenaient le plus de références au

- 1 Paul Ricœur, « Science et idéologie », in *Du texte à l'action, Temps et Récit*, t. I, p. 314.
- 2 Avant-propos de Myriam Revault d'Allonnes à *L'idéologie et l'utopie* de Paul Ricœur, p. 15.
- 3 Zola, *Le Roman expérimental*, édition de François-Marie Mourad, Garnier-Flammarion, 2006, p. 361.
- 4 Paolo Tortonese, *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Classiques Garnier, 2013, p. 9.

romantisme et à ses auteurs : *Le Roman expérimental* et *Documents littéraires*. Ces recueils, publiés respectivement en 1880 et 1881, correspondent à une sorte d'apogée du combat naturaliste : fort du succès de *L'Assommoir* et de *Nana*, Zola est entouré d'un groupe d'écrivains qui mènent le combat à ses côtés et l'ont reconnu pour chef de file.

Pour ce travail de thèse, nous avons élargi nos recherches à d'autres écrits de Zola ainsi qu'à d'autres auteurs naturalistes, afin de mesurer plus largement la portée de la polémique zolienne. L'étude de l'anti-romantisme étant placée sous le signe de l'idéologie, notre attention se porte avant tout sur les discours critiques des auteurs, présents dans leurs écrits journalistiques et théoriques ainsi que dans leur correspondance. Mais elle s'attache aussi à déceler l'insertion du discours anti-romantique dans les œuvres littéraires et à définir les modalités de cette insertion. En effet, si les textes critiques et théoriques présentent explicitement le romantisme comme l'objet de la polémique, comment perçoit-on les rapports des auteurs au romantisme dans leurs œuvres de fiction ? Dans quelle mesure les œuvres de fiction sont-elles aussi le lieu du combat idéologique contre le romantisme ?

Choix de la période étudiée : 1880-1887

La période que nous avons choisi d'étudier commence avec l'année 1880, qui marque en quelque sorte le triomphe, toujours dans la polémique, du naturalisme : la publication du recueil des *Soirées de Médan*, réunissant cinq écrivains autour du « maître » Zola, proclame l'existence d'un groupe naturaliste. Le titre du recueil alimente l'image d'un cénacle, et la maison de Zola à Médan devient le lieu même du naturalisme. *Le Roman expérimental*, publié la même année, assoit les fondements théoriques du mouvement proclamé. Enfin, la polémique suscitée par *Nana* et l'énorme succès dont ce roman va profiter placent le naturalisme sur le devant de la scène littéraire, confirmant le succès et le scandale créé quelques années auparavant par *L'Assommoir*.

Pour Zola, le romantisme n'est pas un adversaire nouveau. Dès 1866, dans le recueil *Mes Haines*¹, il a violemment attaqué le caractère halluciné et prophétique de la poésie hugolienne. Avant même de proclamer l'existence du mouvement naturaliste, il a commencé par désigner ses adversaires littéraires. Au début des années 1880, le combat qu'il mène dans la presse pour imposer et défendre le naturalisme est indissociable du combat contre le romantisme. Et c'est autour de ce double combat, contre l'*-isme* d'hier et pour l'*-isme* d'aujourd'hui, qu'il cherche à fédérer le groupe naturaliste. Pendant quelques années, les « Médaniens » – Maupassant, Céard, Hennique, Alexis et Huysmans – se réunissent régulièrement à Paris ou à Médan, et Zola passe alors pour un chef d'école. Les défections ne se font cependant pas attendre, et l'illusion d'un groupe uni autour des mêmes combats s'évanouit rapidement. En 1885, la mort de Victor Hugo, que Zola appelait de ses vœux, survient « enfin ». Pour beaucoup, c'est la fin du romantisme, et la polémique menée par Zola semble désormais définitivement appartenir au passé. Le terme de « romantisme » disparaît peu à peu du discours critique littéraire au profit de nouvelles catégories : symbolistes, impressionnistes, psychologues, néo-réalistes², etc. Ces nouveaux *-ismes* appellent à un dépassement du romantisme et du naturalisme, devenu entretemps le nouveau modèle à abattre et à dépasser, y compris pour ses anciens disciples.

En 1887, une polémique met un terme définitif au rêve d'un « groupe » naturaliste : quelques jeunes auteurs publient le « Manifeste des Cinq », violente tribune contre Zola, en réaction à la publication de *La Terre*, quinzième volume des *Rougon-Macquart*, qui a encore une fois suscité le scandale. Ces cinq écrivains, qui avaient été jusqu'alors considérés comme naturalistes, renient publiquement leur appartenance au mouvement et s'en

1 Zola, *Mes Haines*, in *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Édition, t. I, p. 709-864. Zola y rassemble des articles de 1865 et 1866, notamment « Le catholique hystérique », attaque frontale contre Barbey d'Aurevilly, et un article consacré aux *Chansons des rues et des bois*, premier jugement public de Zola sur Hugo.

2 Dans son *Enquête sur l'évolution littéraire*, Jules Huret classe les écrivains contemporains en huit catégories : les psychologues, les symbolistes et décadents, les mages, les naturalistes, les néo-réalistes, les parnassiens, les indépendants, et enfin les théoriciens et les philosophes. L'usage du suffixe *-isme* se généralise, au point que Céard, dans cette même enquête, évoque le « stendhalisme » comme une des tendances esthétiques contemporaines. Voir Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Éditions Thot, 1984 (édition originale : 1891), p. 178.

prennent très violemment à Zola, considérant *La Terre* comme un « effort vers la gauloiserie mixte d'un cerveau en mal de succès »¹. En 1886, dans *L'Œuvre*, Zola avait déjà tiré un bilan assez pessimiste de ses combats littéraires. À travers le personnage de Sandoz, il éclairait avec nuance son rapport au romantisme, posant par le biais de la fiction un regard critique sur son propre anti-romantisme.

La plupart des spécialistes du naturalisme s'accordent à considérer cette période comme une sorte d'âge d'or. Yves Chevrel² la divise en deux moments : « La lame de fond naturaliste » (1879-1881) et « le Naturalisme triomphant » (1885-1888). Henri Mitterand considère que Zola fut « chef d'école »³ de *L'Assommoir* à *Germinal* (1877-1885). René-Pierre Colin utilise l'expression suivante pour parler des naturalistes : « ces écrivains des années 1880 »⁴. Il semble donc que le choix de cette période, d'une polémique naturaliste à une polémique anti-naturaliste venue de l'intérieur même du mouvement, de l'âge d'or du groupe au reniement du « maître », soit particulièrement intéressant.

Les auteurs du corpus : Zola et les Médaniens

Durant cette période, le naturalisme devient une bannière, utilisée parfois à tort et à travers par de jeunes journalistes ou auteurs peu scrupuleux, souhaitant profiter du succès de Zola ou recherchant des succès de scandale. René-Pierre Colin a étudié les données esthétiques et sociales qui permettent d'identifier les membres de cette « République naturaliste », plus rêvée que réelle. À la fin de son ouvrage, il dresse la liste des écrivains dont l'allégeance au naturalisme fut « à un moment donné indiscutable »⁵ : il en recense

1 Article signé Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiche, publié dans *Le Figaro*, 18 août 1887.

2 Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, 1987, p. 40-43.

3 Henri Mitterand, « Vie d'Émile Zola », in *Nana*, Gallimard, « Folio classique », 2002, p. 487.

4 René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, p. 13.

5 *Ibid.*, p. 280.

trente-quatre. Néanmoins, le naturalisme ne fut jamais selon lui une école bien définie mais « un mouvement travaillé de tempêtes, de désaccords profonds, de reniements, qu'aucune structure ne saurait enfermer »¹ :

L'auteur des *Rougon-Macquart* eut en fait ses alliés, ses disciples, ses clients, ses vassaux rebelles, il eut des pairs ombrageux parfois, jaloux de ses pouvoirs, qui, eux aussi, eurent leurs courtisans. Cette curieuse République naturaliste, toujours déchirée, constitue un riche champ d'étude.²

On peut s'accorder à reconnaître comme « naturalistes » les auteurs ayant participé aux côtés de Zola au recueil des *Soirées de Médan* : Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique et Alexis. Ce sont ces mêmes auteurs qui, le 16 avril 1877, avaient convié au restaurant Trapp leurs maîtres littéraires : Edmond de Goncourt, Zola et Flaubert. Le jeune Octave Mirbeau, qui faillit contribuer aux *Soirées de Médan*, participa également à ce « dîner Trapp » que l'on considère souvent comme l'acte de fondation du naturalisme. Peu après la publication du recueil collectif, les Médaniens eurent le projet de fonder un organe naturaliste intitulé *La Comédie Humaine*, qui devait servir les intérêts du naturalisme et auquel auraient participé également Edmond de Goncourt, Robert Caze, Hary Alis et Édouard Rod, ainsi que quelques correspondants étrangers. Ce projet ne vit jamais le jour mais il montre que le groupe naturaliste, uni par des combats similaires et une sociabilité littéraire³, exista réellement. Dix ans après la publication des *Soirées de Médan*, lorsque le journaliste Jules Huret mène une enquête sur les écrivains contemporains, on retrouve sous l'appellation de « naturalistes »⁴ les Médaniens ainsi qu'Edmond de Goncourt. On retiendra donc dans notre corpus ces six auteurs : Zola, Maupassant, Céard, Hennique, Huysmans et Alexis.

1 René-Pierre Colin, *op. cit.*, p. 14.

2 *Ibid.*, p. 12.

3 Zola réunit alors plusieurs disciples dans sa maison de Médan, tandis qu'Edmond de Goncourt accueille de jeunes écrivains dans son « Grenier ».

4 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*.

Pour Zola, il s'agit d'années fastes : il publie six recueils d'articles et pas moins de sept romans appartenant au cycle des *Rougon-Macquart* : *Nana* (1880), *Pot-Bouille* (1882), *Au Bonheur des dames* (1883), *La Joie de vivre* (1884), *Germinal* (1885), *L'Œuvre* (1886) et *La Terre* (1887).

Maupassant, auteur prolifique, écrit durant cette période de nombreuses nouvelles au naturalisme revendiqué, ainsi que des romans tels que *Une Vie* (1883), *Bel-Ami* (1885) ou encore *Pierre et Jean* (1887). En 1883, il publie également un texte sur Zola, qui évoque l'anti-romantisme du chef de file du naturalisme, ainsi que de très nombreuses chroniques. Céard, auteur de la nouvelle « La Saignée » dans *Les Soirées de Médan*, publie son seul roman en 1881, *Une belle Journée*. Hennique écrit essentiellement des nouvelles, ainsi qu'Alexis, très persévérant dans le combat naturaliste et sans doute l'auteur le plus fidèle aux idées défendues par Zola. Huysmans, ardent ennemi du romantisme, débute sa carrière sous le signe du naturalisme, avec notamment *À Vau l'eau* en 1882. La publication du roman *À Rebours* en 1884, sans manifester encore la rupture que constituera quelques années plus tard la préface de *Là-bas*, marque une certaine prise de distance de Huysmans vis-à-vis du naturalisme. Il apparaît donc que toutes les œuvres publiées par ces auteurs durant la période que nous avons définie, de 1880 à 1887, ne peuvent être considérées comme des œuvres naturalistes ; mais ce sont précisément les prises de distance et les polémiques qui peuvent dans ce cas-là nous intéresser.

En ce qui concerne Edmond de Goncourt, sa situation au sein du « mouvement » naturaliste est plus problématique. Aîné de presque vingt ans de Zola, il a commencé sa carrière littéraire à l'époque où Courbet, Champfleury et Duranty proposent une théorie du réalisme et affirment leur anti-romantisme sous la bannière du réalisme et non du naturalisme. Il compte parmi ces auteurs qui, tout comme Flaubert, ont été enrôlés de force et *a posteriori* dans l'histoire du naturalisme telle que l'a recréée Zola. Tout comme son cadet, il cherche à créer autour de lui un groupe de disciples qu'il réunit dans son « Grenier » et auxquels il souhaite imposer ses idées esthétiques, parfois dans un conflit ouvert avec Zola. Flaubert et Goncourt, aînés admirés par les naturalistes, seront présents dans notre travail.

Nous avons donc affaire à un corpus varié et hétérogène : les productions romanesques de Zola et de Maupassant sont en effet très volumineuses par rapport aux autres. Si ces deux auteurs ont été très étudiés, des écrivains comme Hennique ou Céard semblent avoir été presque oubliés

de la critique. La variété de ce corpus permettra néanmoins d'étudier la façon dont Zola cherche à faire école, en particulier par sa vigueur polémique. Sur quels aspects est-il suivi par ceux qui s'engagent sous sa bannière ? Il s'agira d'envisager les stratégies collectives du naturalisme, le nouveau système de groupe que Zola cherche à imposer, en réaction au mode de fonctionnement de la « camaraderie romantique »¹.

L'anti-romantisme, une spécificité zolienne ?

Zola attend en effet des écrivains qui s'enrôlent sous la bannière du naturalisme qu'ils lui prêtent main forte pour abattre définitivement le romantisme. En 1880, les disciples sont en ordre de bataille et l'on trouve dans les articles qu'ils publient alors des propos véritablement polémiques à l'égard du romantisme. Huysmans et Alexis font preuve d'une vigueur particulière, mais on peut également citer Maupassant, auteur d'attaques en règle contre le romantisme dans l'article qu'il écrit pour *Le Gaulois* à l'occasion de la publication des *Soirées de Médan*². Ce dernier, qu'on a accusé de s'être rallié au naturalisme par opportunisme, ne tarde cependant pas à proclamer haut et fort sa haine de toutes les écoles littéraires, romantisme aussi bien que naturalisme.

En s'éloignant peu à peu du naturalisme pour développer des esthétiques plus personnelles, les Médaniens abandonnent également la polémique anti-romantique, et c'est bientôt le naturalisme lui-même qui devient l'objet de leurs attaques. La violence avec laquelle Zola s'en prend au romantisme n'a d'ailleurs pas toujours été bien comprise et c'est un point sur lequel plusieurs auteurs prennent leurs distances vis-à-vis du « maître ». Enfin, pour les écrivains médaniens, qui ont entre sept et onze ans de moins que Zola, le romantisme n'apparaît bientôt plus comme une école contemporaine mais bien comme une littérature appartenant au passé. Là où Zola déplore

1 Voir les travaux récents d'Anthony Glinoe, *La Querelle de la camaraderie littéraire, les Romantiques face à leurs contemporains*, Droz, 2008, et de Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique : le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Champion, 2002.

2 « Par la sentimentalité ronflante des romantiques, par leur méconnaissance dogmatique du droit et de la logique, le vieux bon sens, la vieille sagesse de Montaigne et de Rabelais ont presque disparu de notre pays (...) », Guy de Maupassant, *Le Gaulois*, 17 avril 1880, disponible sur gallica.

la persistance du romantisme dans le paysage littéraire, à travers notamment les auteurs de la « queue romantique »¹, eux ont une perception passablement différente de la littérature contemporaine. L'étude des écrits de ces auteurs de 1880 à 1887 permettra ainsi d'appréhender l'évolution de la polémique anti-romantique, son atténuation chez certains, voire son abandon ou ses déplacements.

Lier œuvres critiques et œuvres de fiction

L'anti-romantisme des naturalistes se présente ainsi comme un sujet complexe qui exige du chercheur qu'il s'abstienne de tout jugement moral, alors même que les auteurs qu'il étudie s'adonnent volontiers dans leurs articles à des caricatures, déformations et manipulations, voire à la diffamation d'autres auteurs. Dans son introduction aux *Documents littéraires*, Gaëtan Picon s'agace d'un côté du conservatisme littéraire de Zola, insensible à la poésie moderne, ne comprenant pas même selon lui la modernité de Flaubert, mais d'un autre côté rend hommage aux œuvres de fiction, qui échappent à ses yeux au simplisme théorique des articles. Il conclut ainsi son introduction :

Dans l'univers de Zola, décidément, il y a beaucoup plus que dans toute sa philosophie. Il y a même cet essentiel qu'il n'a pas vu : l'esprit de l'art moderne, dont il a parlé assez vainement, auquel il a puissamment contribué.²

Juger la critique militante de Zola au regard des grands noms de la modernité littéraire que la postérité a retenus, et que le naturaliste n'aurait pas su voir, c'est un réflexe que nous avons perçu chez de nombreux critiques et préfaciers. L'opposition entre une œuvre critique dogmatique, lourde et répétitive et une œuvre de fiction remarquable et monumentale (à défaut d'être légère et subtile) est un cliché bien répandu dans la *doxa* critique et populaire, que nous tenterons de dépasser. Il ne s'agit pas de nier la différence de nature des textes que nous étudierons : certains sont écrits « à chaud », ancrés dans l'actualité, avec des contraintes de sujets, de format et de style. Les

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 387. C'est par cette expression de « queue romantique » que Zola désigne les Parnassiens.

2 Gaëtan Picon, Introduction aux *Documents littéraires*, p. 275.

œuvres de fiction relèvent d'une tout autre intentionnalité. Sans nier donc la différence entre ces deux corpus, sans chercher à réduire leurs contradictions, nous nous y intéresserons comme à deux modalités différentes d'expression de l'écrivain, sans hiérarchie présumée, et en prêtant une attention particulière à la circulation d'images et d'idées d'un corpus à l'autre.

L'autre écueil auquel nous tenterons d'échapper serait de souscrire à une définition qui essentialise le romantisme et, partant de là, d'évaluer la quantité de romantisme à l'œuvre dans le naturalisme. Si l'on s'accorde à définir le romantisme comme un ensemble de traits stylistiques et de concepts clefs, alors il est certain que Zola est romantique, aussi bien dans ses romans que dans sa critique. Mais le constat de cette apparente contradiction, que Zola dresse plusieurs fois lui-même, n'a pas valeur d'explication. On s'abstiendra également de juger la pertinence des critiques émises à l'encontre de Zola et de celles que lui-même formule à l'égard des romantiques, car la polémique mêle aux analyses les plus fines des attaques grossières, dans une lutte où tous les coups (ou presque) sont permis, ce que nous aurons de nombreuses occasions de constater.

La littérature au cœur du système démocratique de la presse

Si le sujet de l'anti-romantisme des naturalistes mérite aujourd'hui d'être exploré plus avant, c'est parce qu'il nous permet d'aborder le naturalisme sous un angle peu étudié, révélant l'ambition complexe de Zola, les nuances et les contradictions à l'œuvre dans une activité journalistique à la fois réflexive et militante. Quelles sont les raisons idéologiques du choix problématique de Zola de se réclamer tout à la fois de l'avant-garde et du classicisme, d'être un ennemi avant-gardiste et non pas conservateur de ce qui pour de nombreux hommes de son époque incarne la révolution en littérature et la modernité littéraire : le romantisme ?

Après la défaite militaire et l'épisode traumatisant de la Commune, les déclarations de Zola identifiant le naturalisme à la littérature de la République peuvent être perçues comme une provocation. Certains romantiques, à travers notamment la mémoire de leurs actions en 1848, apparaissent en effet comme des artisans de la République nouvellement fondée. Romantisme et républicanisme ont fini après bien des aventures par s'incarner et s'identifier dans la personne de Victor Hugo, le grand homme de la troisième République,

indissociablement poète et homme politique. De Chateaubriand aux Parnassiens de la « queue romantique », du Lamartine de 1848 au Hugo des années 1870, Zola engage à la force de sa plume une polémique de grande envergure dont les enjeux sont les fondements idéologiques de la nouvelle République et de sa nouvelle littérature : l'avenir sera-t-il romantique ou naturaliste ?

La presse, où Zola travailla régulièrement pendant quinze ans, est le théâtre privilégié de cette « campagne » anti-romantique, indissociablement littéraire et politique. Elle apparaît bien comme l'instrument indispensable de la démocratie naissante, donnant vie aux combats politiques et littéraires, qui usent en son sein des mêmes outils : polémique, caricature, mise en scène de personnalités, parfois aussi réflexion cherchant à s'extraire du quotidien. La possibilité même d'une polémique littéraire présuppose l'existence d'un débat public et donc d'une relative liberté politique, indissociable de la liberté d'expression. L'étude de l'anti-romantisme nous plonge ainsi au coeur d'une presse devenue le laboratoire démocratique des débuts de la troisième République.

Afin d'offrir de l'anti-romantisme des naturalistes l'approche la plus complète possible, nous avons organisé notre travail en trois temps.

Dans une première partie, nous étudierons l'histoire de la polémique anti-romantique. S'inscrivant paradoxalement dans l'héritage d'une tradition anti-romantique majoritairement classique (chapitre 1), Zola met en place une stratégie médiatique et collective pour faire de cette polémique un événement (chapitre 2). Cette dimension stratégique s'accompagne d'une vaste ambition esthétique de la part de Zola, qui entend à la fois réformer la critique, proposer une nouvelle vision de l'histoire littéraire et ce faisant imposer le naturalisme (chapitre 3).

Dans notre deuxième partie, nous étudierons plus avant les fondements idéologiques de l'anti-romantisme des naturalistes, qui se présente comme une véritable guerre contre l'idéalisme. Après avoir étudié leurs cibles dans le domaine de la littérature et de l'art (chapitre 4), nous aborderons la question cruciale de l'idéalisme politique, à travers notamment l'hostilité de Zola à l'égard de Hugo (chapitre 5). Au fond de ces idéalismes littéraires, artistiques et politiques, c'est bien l'idéalisme religieux que Zola attaque et auquel il oppose la science (chapitre 6).

Après avoir ainsi présenté l'histoire de la polémique anti-romantique et ses ressorts idéologiques, nous observerons sa place dans les œuvres de fiction. Si le personnage naturaliste apparaît souvent comme une victime de la culture romantique, preuve de l'influence néfaste de cette littérature sur les individus (chapitre 7), le discours anti-romantique des naturalistes dans les romans passe également par la défiguration ou le dépassement de certains clichés considérés comme typiquement romantiques (chapitre 8). La présence la plus éclatante de l'anti-romantisme dans les œuvres de fiction reste toutefois le métadiscours de certains romans naturalistes, qui offre un reflet critique des engagements théoriques de leurs auteurs, dans une logique polémique, mais également critique et réflexive (chapitre 9).

Partie I

L'anti-romantisme, histoire d'une polémique

Chapitre 1

La tradition anti-romantique

Variété des anti-romantismes

Les naturalistes ne sont ni les premiers opposants au romantisme, ni les premiers à avoir voulu construire une école, une esthétique ou même un mouvement de pensée en réaction au romantisme. Dès l'apparition du romantisme, on peut distinguer deux types de critiques extérieures au mouvement, qui poussent ce dernier à réfléchir constamment à sa propre identité.

D'un côté, on trouve un anti-romantisme s'identifiant à une défense du classicisme contre les attaques que les romantiques portent notamment à la langue et à la distinction des genres et des registres. Le mouvement romantique est alors perçu par ses détracteurs comme une atteinte aux règles et aux usages littéraires du classicisme français qu'ils considèrent comme un modèle indépassable. En 1816, un certain Vicomte de Saint-Chamans, député légitimiste, publie un ouvrage intitulé *L'Anti-romantique*¹, critique en règle du romantisme allemand selon les critères prétendument immuables du classicisme français. Il est un des seuls à employer le préfixe *anti*, mais loin d'être le seul, ni le dernier, à prendre le romantisme pour cible.

D'un autre côté, les attaques viennent aussi des partisans d'une nouvelle littérature qui refusent certains aspects du romantisme, sans revendiquer pour autant l'étiquette de classiques. Dans le domaine des arts, le réalisme de Courbet constitue un exemple d'opposition avant-gardiste au romantisme, dont Zola va s'inspirer. En effet, dans sa campagne pour la défense d'une nouvelle esthétique, Courbet met en place dans les années 1850

1 Saint-Chamans, *L'Anti-romantique, ou Examen de quelques ouvrages nouveaux*, Le Normant, 1816, disponible sur le site Gallica.

une opposition systématique au romantisme¹, non pas pour prôner un retour au classicisme, mais au contraire pour mettre en avant un concept nouveau, le réalisme. Il est accompagné dans ce combat par ceux que la postérité a retenus comme les théoriciens du réalisme, Champfleury et Duranty. Zola évoque ces deux auteurs dans son article consacré aux « Romanciers contemporains », à la fois pour reconnaître en eux des pionniers du combat anti-romantique, mais également pour constater leur manque de succès. Champfleury n'avait selon le naturaliste ni le talent ni « les reins assez solides pour mener la campagne jusqu'au bout »². Zola admire en revanche Duranty, pour la qualité de ses œuvres, injustement ignorées, mais également pour l'intransigeance de son anti-romantisme :

M. Duranty a donc été un des pionniers du naturalisme. Tout ce que nous disons aujourd'hui, il en a eu l'intuition avant nous. (...) J'ai souvent confessé que nous tous aujourd'hui, même ceux qui ont la passion de la vérité exacte, nous sommes gangrenés de romantisme jusqu'aux moelles ; nous avons sucé ça au collègue, derrière nos pupitres, lorsque nous lisions les poètes défendus ; nous avons respiré ça dans l'air empoisonné de notre jeunesse. Je n'en connais guère qu'un ayant échappé à la contagion, et c'est M. Duranty.³

Zola va même jusqu'à imputer l'insuccès de Duranty à son absence de romantisme :

Cela est triste à confesser pour moi qui combats si violemment le romantisme, mais nos succès, à nous tous, sont un peu faits du lyrisme qui s'infiltré quand même dans nos œuvres. L'époque est malade, je l'ai dit, et elle s'est prise d'un goût pervers pour l'étrange sauce lyrique à laquelle nous lui accommodons la vérité. Hélas ! j'en ai peur, ce n'est pas encore la vérité qu'on aime en nous, ce sont les épices de langue, les fantaisies de dessin et de couleur dont nous l'accompagnons. Chez M. Duranty, rien de tout cela (...).

1 On renvoie à l'analyse que Pierre Laforgue propose de *L'Atelier du peintre* de Courbet dans un article intitulé « Antiromantisme, réalisme et modernité en 1855 », in Claude Millet (dir.), *Politiques antiromantiques*, Classiques Garnier, 2012, p. 75-85. À travers les « défroques romantiques » représentées au sol, ce tableau serait une allégorie de la fin du romantisme.

2 Zola, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Nouveau monde édition, t. X, p. 600.

3 *Ibid.*, p. 601-602.

Lui ne raffine pas tant, s'inquiète beaucoup plus de la vie que de l'art. A-t-il raison ? Peut-être. Je confesse que cela me trouble parfois.¹

Cet hommage ponctuel ne suffit pas à placer Duranty au panthéon des grands modèles du naturalisme que sont Balzac et Flaubert, mais il nous montre néanmoins que Zola connaissait bien le combat anti-romantique de ses aînés réalistes.

Lorsqu'il lance ses premières flèches contre le romantisme, Zola est donc conscient d'hériter de ces deux formes de tradition romantique, celle des défenseurs du classicisme et celle des réalistes. La frontière entre ces deux anti-romantismes n'est d'ailleurs pas nette, et on pourrait trouver chez les auteurs de chaque critique, qu'ils soient journalistes ou écrivains, une configuration particulière et un choix d'arguments différents, qui leur permettent de condamner leurs ennemis et de défendre leurs favoris. Les débats sur la définition du romantisme sont en effet ancrés dans des polémiques qui, loin d'être purement théoriques, concernent certaines œuvres et certains auteurs particuliers et sont marquées, le plus souvent, par des différends politiques.

La variété des anti-romantismes existe en effet également sur le plan politique : on trouve tout au long du siècle de nombreux légitimistes anti-romantiques, comme le Vicomte de Saint-Chamans, mais aussi des anti-romantiques bonapartistes, libéraux et républicains. C'est le constat fait par Claude Millet dans l'article qu'elle consacre à la critique du « Jargon romantique » :

L'anti-romantisme fédère dans la défense du génie de la langue française des hommes que tout oppose politiquement sinon le nationalisme linguistique. Ainsi, pour ne parler que du premier tiers du siècle, des légitimistes comme Baour-Lormian, des libéraux comme Auger, ou encore des républicains comme le sont bon nombre des collaborateurs du *Journal de la langue française*. On aurait donc tort d'ajouter trop de foi à la configuration polémique des arts poétiques des *Contemplations*, ces réponses à un acte d'accusation attribué à un vieux marquis classique que Hugo retourne en manifeste d'une révolution dans la langue : les vieilles perruques légitimistes n'ont pas eu le monopole de

1 Zola, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Nouveau monde édition, t. X, p. 602.

la défense du génie de la langue française, et Hugo reconfigure la polémique à partir de l'évolution de l'antiromantisme sous la seconde République.¹

La deuxième République est effectivement la période qui va polariser idéologiquement le débat littéraire. Comme l'affirme Bernard Le Drezen, à partir de 1848, « Le romantisme devient « de gauche » et le classicisme « de droite »². Cette reconfiguration politique est enterrinée par les défenseurs comme par les ennemis du romantisme. Mais auparavant, l'identité politique du romantisme est un des enjeux majeurs de sa réception. L'objectif proclamé de la revue théâtrale et littéraire « L'Anti-romantique »³, parue dans les années 1833-1834, est ainsi de contester l'assimilation faite par Hugo du romantisme au libéralisme, principe politique défendu par les auteurs de la revue, qu'ils refusent de voir associé à une littérature qu'ils condamnent. En 1833, un certain Tarabiscot publie une « Boutade anti-romantique », recueil de vers parodiques qui, à travers la cible romantique, visent à la fois les vers de Hugo, en particulier son théâtre jugé vulgaire, et les émeutiers républicains, contre lesquels l'auteur défend le gouvernement libéral du roi Philippe.

Le spectre politique des anti-romantiques est donc plus large que ce que Hugo laisse entendre, du moins avant 1848. Une partie des troupes anti-romantiques est également formée de ceux qui, sans désapprouver les œuvres romantiques, veulent confiner cette nouvelle école au monde des livres et ne supportent pas ses prétentions à se mêler de politique. Là encore, cette hostilité à ce qu'on peut appeler le romantisme politique émane de familles politiques diverses. Quoi qu'il en soit, la question littéraire est presque systématiquement liée à un positionnement politique.

Diversité politique du romantisme

On constate ainsi une grande variété politique des anti-romantismes, qui correspond à celle du camp romantique lui-même, également très divisé politiquement et dont certains auteurs font évoluer leurs engagements

1 Claude Millet, « Le Jargon romantique », in *Politiques antiromantiques*, p. 26, note 2.

2 Bernard Le Drezen, « Romantisme, antiromantisme dans les débats parlementaires et littéraires de la deuxième République », in *Politiques antiromantiques*, p. 60.

3 *L'Anti-romantique : revue théâtrale et littéraire*, Louis Colas, 1833-1834.

politiques tout au long du siècle. Rappelons que les premiers romantiques ont été des défenseurs du Trône et de l'Autel. Dans la première « Lettre de Dupuis et Cotonet », Musset place dans la bouche d'un magistrat l'explication très pragmatique de cette position politique du romantisme de la Restauration :

Sous la Restauration, nous dit-il, le gouvernement faisait tous ses efforts pour ramener le passé. Les premières places aux Tuileries étaient remplies, vous le savez, par les mêmes noms que sous Louis XIV. Les prêtres, ressaisissant le pouvoir, organisaient de tous côtés une sorte d'inquisition occulte, comme aujourd'hui les associations républicaines. D'autres part, une censure sévère interdisait aux écrivains la peinture libre des choses présentes (...). En troisième lieu, la cassette royale, ouverte à quelques gens de lettres, avait justement récompensé en eux des talents remarquables, mais en même temps des opinions religieuses et monarchiques. Ces deux grands mots, la religion et la monarchie, étaient alors dans leur toute-puissance ; avec eux seuls il pouvait y avoir succès, fortune et gloire ; sans eux, rien au monde, sinon l'oubli ou la persécution. Cependant la France ne manquait pas de jeunes têtes qui avaient grand besoin de se produire et la meilleure envie de parler. (...) Mais de quoi parler ? Quel pouvait-on écrire ? Comme le gouvernement, comme les mœurs, comme la cour et la ville, la littérature chercha à revenir au passé. Le trône et l'autel défrayèrent tout ; en même temps, cela va sans dire, il y eut une littérature d'opposition. Celle-ci, forte de sa pensée, ou de l'intérêt qui s'attachait à elle, prit la route convenue, et resta classique (...). Mais il n'en fut pas de même de ceux qui chantaient le trône et l'autel ; ayant affaire à des idées rebattues et à des sentiments antipathiques à la nation, ils cherchèrent à rajeunir, par des moyens nouveaux, la vieillesse de leurs pensées.¹

On perçoit bien ici le ton railleur de Musset, présent dans l'ensemble de ce texte parodique qui cherche à montrer que le romantisme ne peut être réduit à une étiquette esthétique ou, en l'occurrence, politique. En évoquant les premiers engagements royalistes et religieux des romantiques, mais aussi l'association sous la Restauration de l'opposition politique et du classicisme, il montre bien que les configurations esthético-politiques sont complexes, et ce dès la naissance du romantisme.

Mais si les anti-romantismes sont variés au XIX^e siècle, c'est avant tout parce que le romantisme lui-même est un mouvement intrinsèquement

1 Musset, « Première lettre de Dupuis et Cotonet », *Œuvres complètes*, t. IX, Charpentier, 1888, p. 224-226.

polémique, qui n'a pas attendu les critiques extérieures pour se construire *contre* – le romantisme est un anti-classicisme –, tout comme le naturalisme sera un mouvement *contre* – contre le romantisme, notamment.

1.1. LE ROMANTISME : UN MOUVEMENT INTRINSÈQUEMENT POLÉMIQUE

Le romantisme est un anti-classicisme

Alain Vaillant, dans son ouvrage sur *L'Histoire littéraire*, analyse le changement de paradigme qui s'opère au tournant du siècle : alors qu'elle semblait suivre jusque là des principes apparemment immuables, l'histoire littéraire se met à avancer par à-coups, grâce à l'opposition successive de mouvements d'avant-garde. Dès l'apparition du romantisme, la polémique est ainsi élevée au rang de nouveau principe littéraire ; l'esthétique de l'imitation est remplacée par une esthétique de la création. Le romantisme apparaît dès lors comme le premier mouvement littéraire de la modernité, le premier à avoir utilisé la polémique comme un moteur du renouvellement de la littérature. Pour Alain Vaillant, c'est la Révolution qui est responsable de ce changement dans le système littéraire français :

La notion de romantisme sert très généralement à désigner le courant esthétique qui domine progressivement l'Europe à partir du XVIII^e siècle (et la France après la Révolution) ; la « modernité », que Baudelaire a popularisée mais que Balzac a nommée dès 1822, renvoie aux bouleversements culturels découlant de cette même Révolution, ainsi que du système socio-économique qui en est résulté (*grosso modo*, le capitalisme industriel) ; enfin, ces bouleversements ont été fréquemment décrits en terme de déclin, de « désenchantement » (*dixit* encore Balzac) ou de crise. En réalité, ces trois notions de *romantisme*, de *modernité* ou de *crise de la littérature* renvoient à la même dynamique historique qui caractérise le système littéraire français depuis la fracture révolutionnaire (...).¹

1 Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, p. 289.

Dans ce contexte polémique, et même révolutionnaire, la cible des auteurs romantiques sera donc la littérature d'inspiration classique qui, ayant échappé à la table rase politique de la Révolution, continue à faire autorité, selon eux injustement. Claude Millet, dans son ouvrage sur *Le Romantisme*, rappelle que le terme d'« avant-garde » apparaît en 1826, quatre ans avant la bataille d'*Hernani*, dont elle évoque la violence symbolique :

« À la guillotine, les genoux ! » criaient les jeunes défenseurs d'*Hernani*. Dans la verve violente de leur langage, cela voulait dire que les classiques n'étaient que de vieux aristocrates aux crânes aussi glabres que leurs genoux, des émigrés sur le retour que la guillotine avait malheureusement épargnés. Sur un mode carnavalesque et anarchique, mais aussi profondément sérieux, c'était rejouer la Terreur dans les lettres.¹

Le romantisme, révolution littéraire

Pour la génération romantique, la littérature doit faire sa révolution et se libérer de modèles passés et dépassés. Alain Vaillant rappelle que Hugo a pris acte dès 1824, dans la Préface des *Odes*, d'une « révolution littéraire »² qu'il présentait comme le « résultat »³ de la révolution politique. En tant que littérature née de la Révolution, le romantisme représente dans une certaine mesure une « utopie littéraire révolutionnaire » :

Il va de soi que, dans le contexte de la Révolution (qui abolissait en même temps les castes sociales, les privilèges, la monarchie de droit divin et le catholicisme d'État), l'indépendance solennellement proclamée de la littérature à l'égard des puissants et du pouvoir a été vécue comme l'espoir d'une libération et d'une refondation. On peut bien parler à cet égard d'une utopie littéraire révolutionnaire, dont le fantôme ne cessera de hanter la conscience littéraire moderne (...).⁴

1 Claude Millet, *Le Romantisme*, Le Livre de poche, « Références », 2007, p. 86.

2 Hugo, préface de 1824 des *Odes*, in *Œuvres poétiques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. I, p. 273.

3 *Ibid.*

4 Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 290.

En 1830, la préface d'*Hernani* devient le manifeste de cette révolution littéraire :

(...) la liberté littéraire est fille de la liberté politique. Ce principe est celui du siècle, et prévaudra. Les Ultras de tout genre, classiques ou monarchiques, auront beau se prêter secours pour refaire l'ancien régime de toutes pièces, société et littérature ; chaque progrès du pays, chaque développement des intelligences, chaque pas de la liberté fera crouler tout ce qu'ils auront échafaudé. Et, en définitive, leurs efforts de réaction auront été utiles. En révolution, tout mouvement fait avancer. La vérité et la liberté ont cela d'excellent que tout ce qu'on fait pour elles et tout ce qu'on fait contre elles les sert également. Or, après tant de grandes choses que nos pères ont faites, et que nous avons vues, nous voilà sortis de la vieille forme sociale ; comment ne sortirions-nous pas de la vieille forme poétique ? À peuple nouveau, art nouveau. Tout en admirant la littérature de Louis XIV si bien adaptée à sa monarchie, elle saura bien avoir sa littérature propre et personnelle et nationale, cette France actuelle, cette France du dix-neuvième siècle, à qui Mirabeau a fait sa liberté et Napoléon sa puissance.¹

Tandis que la Restauration touche à sa fin, le romantisme est devenu sous la plume de Hugo synonyme de liberté, c'est-à-dire, en littérature, l'ennemi du classicisme. Dans ce contexte révolutionnaire, le romantisme a pour mission de faire tomber l'idole que représente l'esthétique classique d'Ancien Régime. En évoquant « les efforts de réaction » des « Ultras de tout genre », Hugo nous montre aussi que la dimension polémique de la préface d'*Hernani* s'explique non seulement par les aspirations révolutionnaires de son auteur, mais aussi parce qu'elle relève de la contre-attaque. Cibles d'une critique classique intransigeante, les auteurs romantiques dotent leur mouvement de textes théoriques et polémiques et cherchent à définir le romantisme contre les caricatures qu'en donne la critique classique. Dans son *Histoire de la critique littéraire au XIX^e siècle*, Jean-Thomas Nordmann rappelle par exemple que le second *Racine et Shakespeare* de Stendhal, publié en 1825, qui recrée

1 Hugo, préface d'*Hernani*, GF-Flammarion, 1996, p. 20-21.

une correspondance échangée entre un « classique » et un « romantique », est présenté comme une « réponse au manifeste contre le romantisme » prononcé par Auger, chef du parti ultra au sein de l'Académie¹.

Une nouvelle conscience historique

Ce tableau transmis par l'histoire littéraire d'un combat du romantisme contre le classicisme uniformise sans doute excessivement un mouvement dont on sait la diversité esthétique et politique, et résulte de plus d'une vision *a posteriori*. Mais il souligne un fait indéniable que les contemporains ont eux-mêmes immédiatement perçu, et qui est la conscience nouvelle que les hommes du XIX^e siècle ont d'appartenir à un temps qui passe, là où le temps de l'Ancien Régime semblait figé – conformément à l'illusion d'immuabilité que la monarchie cherchait à maintenir. « La Révolution a occasionné en France une prise de conscience prodigieusement accélérée de l'historicité (donc de la socialité) de la littérature »², affirme Alain Vaillant. Il considère ainsi que le *Cours de littérature* de La Harpe donné en 1786 est à la fois le chef-d'œuvre et le chant du cygne de la rhétorique d'Ancien Régime. Il s'inscrit en cela dans l'héritage de Germaine de Staël, contemporaine du phénomène révolutionnaire, dont elle perçoit immédiatement l'impact irréversible sur les intelligences. La littérature post-révolutionnaire – et les discours sur la littérature – n'auront dès lors plus les mêmes traits :

À partir de 1789, une génération entière d'écrivains (...) s'est brusquement reconvertie au journalisme militant ou à la politique active, a été ainsi confrontée sans aucune préparation à la dynamique de l'histoire, et d'une histoire dont le visage était d'une nouveauté radicale.³

1 Voir Jean-Thomas Nordmann, *La critique littéraire française au XIX^e siècle*, Le Livre de poche, « Références », 2001, p. 47.

2 Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 56.

3 *Ibid.*

La conscience critique du romantisme

La conscience historique très forte que le romantisme a de lui-même fait que bon nombre de ses auteurs se considèrent comme des *enfants du siècle*¹, représentants d'une littérature issue de la Révolution qui ne peut plus être comme avant. Cette conscience historique amène ces auteurs à une constante réflexion critique sur le mot-bannière de *romantisme*, qui apparaît finalement comme la somme des discours critiques le construisant – anti-romantisme compris. Dans ses « Lettres de Dupuis et Cottonet », Musset se fait l'écho de ces critiques internes et externes au romantisme. Il y met en scène deux bourgeois de province faisant part au directeur de *La Revue des deux mondes* de leurs interrogations menées durant douze années sur la définition du romantisme et sur la distinction entre romantisme et classicisme :

Nous crûmes d'abord, pendant deux ans, que le *romantisme*, en matière d'écriture, ne s'appliquait qu'au théâtre, et qu'il se distinguait du classique parce qu'il se passait des unités, c'est clair ; (...) Mais on nous apprend tout à coup (c'était, je crois, en 1828) qu'il y avait poésie romantique et poésie classique, roman romantique et roman classique, ode romantique et ode classique ; que dis-je ? un seul vers, mon cher monsieur, un seul et unique vers pouvait être romantique ou classique, selon que l'envie lui en prenait.

Quand nous reçûmes cette nouvelle, nous ne pûmes fermer l'œil de la nuit. Deux ans de paisible conviction venaient de s'évanouir comme un songe. Toutes nos idées étaient bouleversées ; car, si les règles d'Aristote n'étaient plus la ligne de démarcation qui séparait les camps littéraires, où se retrouver et sur quoi s'appuyer ? Par quel moyen, en lisant un ouvrage, savoir à quelle école il appartenait ? Nous pensions bien que les initiés de Paris devaient avoir une espèce de mot d'ordre qui les tirait d'abord d'embarras ; mais, en province, comment faire ? Et il faut vous dire, Monsieur, qu'en province, le mot *romantique* a, en général, une signification facile à retenir, il est synonyme d'absurde, et on ne s'en inquiète pas autrement.²

L'enquête de ces deux bourgeois se poursuit durant plusieurs dizaines de pages et aboutit à la conclusion pour le moins décevante que le romantisme se caractérise par un usage excessif d'adjectifs. L'échec de cette

1 Voir Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Flammarion, 1993.

2 Musset, « Première lettre de Dupuis et Cottonet », p. 199-201.

enquête repose sur un malentendu : si « les règles d'Aristote » sont les lois du classicisme, à l'inverse aucune norme romantique ne peut être établie, car le romantisme est précisément la contestation de toute norme, et une littérature du temps présent, mouvante par définition. En cherchant le mètre-étalon du romantisme, Dupuis et Cotonet préfigurent par leur bêtise les célèbres Bouvard et Pécuchet de Flaubert. Toutefois, même si le ton de ces lettres est railleur, les questions posées par nos deux bourgeois font mouche. Ces textes offrent ainsi un exemple frappant de ce que l'on a appelé l'ironie romantique, cette conscience critique que le romantisme a de lui-même et qui ne va cesser de poser problème à ses détracteurs.

De plus, si les romantiques historicisent à ce point leur mouvement, rejetant le classicisme dans le passé, c'est aussi parce que face à eux, les défenseurs du classicisme refusent cette historicisation et s'érigent en gardiens d'une esthétique prétendument anhistorique. Dans son *Histoire littéraire*, Alain Vaillant remarque en effet que l'exceptionnelle transmission des règles prescriptives et formelles par la tradition, de la Grèce antique à l'époque moderne en passant par Rome et la culture monastique du Moyen-Age, a suscité « une impression d'ahistoricité »¹, comme si la perpétuation des traditions littéraires révélait « l'essence atemporelle des modèles esthétiques ». Alain Vaillant défend au contraire une vision historique de la littérature, et c'est également la stratégie des romantiques face aux classiques (et celle de Zola face au romantisme) : ce qui appartient à l'histoire finit par appartenir au passé et peut dès lors être dépassé.

Enfin, ce changement de paradigme décrit par Alain Vaillant a également des causes économiques et sociales : rappelons que l'essor du romantisme correspond historiquement à celui de la presse. Or on sait, notamment grâce à

1 Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 25. Voici le passage dans son entier : « (...) il est impossible de séparer rigoureusement d'un côté les règles prescriptives et formelles qu'égrènent les traités de rhétorique ou les arts poétiques, de l'autre la tradition historique qui en assure la transmission. En effet, c'est bien parce que cette transmission a été remarquablement continue et efficace depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours que la transhistoricité littéraire suscite une impression d'ahistoricité, comme si la permanence remarquable de cette perpétuation ne faisait que révéler l'essence atemporelle des modèles esthétiques : c'est de cette confusion entre transhistoricité (avérée) et ahistoricité (postulée) qu'est née la possibilité même d'une théorie littéraire dégagée de tout ancrage historique. »

Illusions perdues de Balzac, à quel point l'art de la polémique fait vendre – aussi bien les journaux que les livres. Alain Vaillant décrit ainsi la presse comme « l'acteur omniprésent et tout-puissant de cette mutation littéraire de 1830 » :

La monarchie de Juillet ne marque pas seulement la formation du premier système littéraire public, mais l'entrée dans l'ère médiatique moderne, qui constitue le principal tournant dans l'histoire culturelle de la France postrévolutionnaire. Le mouvement avait d'ailleurs été lancé dès les années 1820, lorsque la presse – au moins une partie d'entre elle – avait modifié son allure, son ton et sa thématique : échangeant la solennité de l'argumentation intellectuelle et abstraite contre les charmes protéiformes de la fiction, du récit de fait divers ou des évocations dramatiques, elle était devenue ironique et joyeusement insolente, elle avait ouvert ses colonnes à la culture du divertissement et de l'émotion dont on sentait depuis quelques années la progression dans le public. Mais la presse, en accueillant cette culture postrévolutionnaire, l'a aussi transformée en retour, lui apportant ce qu'elle avait en propre : l'esprit de contestation, le brio verbal, le plaisir des mots ; en d'autres termes, elle lui a assigné une tout autre ambition, sociale et artistique, que celle qui était la sienne, lorsqu'elle végétait dans les circuits secondaires (et dévalorisés) du système littéraire.¹

À propos des avant-gardes de la fin du siècle, il livre une analyse du rôle crucial de la presse dans l'écho donné aux polémiques esthétiques – analyse qui pourrait s'appliquer également au romantisme :

Les avant-gardes, avec leur rituel obligé (manifeste inaugural, polémiques et provocations diverses), reproduisent à l'intérieur des milieux littéraires la logique médiatique apprise de la grande presse dont le succès prodigieux écrase toute la culture de l'époque ; les débats esthétiques des avant-gardes, avec leurs anathèmes et leurs professions de foi grandiloquentes, seraient eux-mêmes impensables sans l'écho déformé qu'en donnent les journaux, en popularisant par exemple la caricature très vite galvaudée du poète symboliste, au langage volontairement sibyllin et hermétique.²

1 Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 298.

2 *Ibid.*, p. 281. Alain Vaillant s'appuie ici sur la thèse de Yoan Verilhac, « La jeune critique des petites revues symbolistes (1884-1904) », thèse de l'université Jean-Monnet (Saint-Étienne), 2008.

Zola, fin connaisseur du fonctionnement de la presse, saura utiliser sa force de résonance, comme on le verra en étudiant les stratégies publicitaires qu'il met en place dans le cadre de sa campagne pour imposer le naturalisme.

Ainsi, on voit bien que le romantisme est un mouvement intrinsèquement polémique : virulent à l'égard du classicisme, il est doté d'une conscience critique qui amène ses auteurs à constamment réfléchir à leur place dans l'histoire littéraire. Mais cette nécessité d'une définition sans cesse reprise naît principalement de l'hostilité des critiques « classiques » à l'encontre du romantisme. L'ensemble de leurs attaques, la vision déformée qu'ils donnent du mouvement, la caricature de l'esthétique romantique et le dénigrement de certains auteurs devenus des bêtes noires forment ce qu'on a choisi d'appeler la tradition anti-romantique d'inspiration classique. Ce sont donc les arguments de cette tradition anti-romantique classique que nous étudierons ici – tradition dont Zola hérite et qu'il reprend en partie, faisant ainsi front commun contre le romantisme avec ceux qui deviendront pour la plupart des ennemis du naturalisme.

1.2. LES ARGUMENTS DE LA TRADITION ANTI-ROMANTIQUE

CLASSIQUE

Dans ses attaques contre le romantisme, Zola reprend un certain nombre de chefs d'accusation familiers aux lecteurs du XIX^e siècle, puisqu'il les emprunte à la tradition anti-romantique d'inspiration classique. On a vu en effet que les critiques émises à l'égard du romantisme depuis son apparition provenaient de tous les bords politiques, mais qu'elles avaient pour la plupart un dénominateur commun : la défense du classicisme. On parlera ici de classicisme dans le sens que ce mot a au XIX^e siècle, pour évoquer cette tradition littéraire qui se pense comme une théorie dégagée de tout ancrage historique et dont les modèles sont ceux du Grand Siècle et, à travers eux, ceux de l'Antiquité. Rappelons que la notion de classicisme, si ancrée dans notre conception actuelle de l'histoire littéraire et artistique, est une invention du XIX^e siècle. À travers ce concept, les adversaires du romantisme cherchent à uniformiser et normaliser la littérature des siècles passés pour mieux s'opposer

aux innovations contemporaines qu'ils déplorent. Le classicisme apparaît en cela comme un terme polémique que les critiques érigent comme un rempart contre les auteurs romantiques, qui eux-mêmes s'emparent du terme et en font l'ennemi à abattre. Comme pour le romantisme et le naturalisme, il faut donc prendre garde à ne pas oublier le contexte polémique dans lequel le terme classicisme est utilisé et partant à ne pas succomber aux discours qui l'essentialisent.

L'anti-romantisme de la critique universitaire

On a déjà cité le critique La Harpe, qui meurt en 1803, mais dont le *Cours de littérature* sert de référence à de nombreux critiques au cours du siècle. Dans son ouvrage sur *La critique littéraire française au XIX^e siècle*, Jean-Thomas Nordmann définit ainsi la position de La Harpe :

S'inscrivant délibérément dans l'esprit de Boileau, il défend les règles classiques en littérature, au nom de l'universalité du beau et se place volontiers à un point de vue technique pour étudier les œuvres des grands auteurs tenus pour des modèles.¹

Pour Jean-Thomas Nordmann, « Le développement du romantisme français va faire les beaux jours de la critique en réactualisant la querelle des anciens et des modernes récurrente dans l'histoire intellectuelle de la nation depuis la fin du XVII^e siècle »². Pendant toute la Restauration et la Monarchie de Juillet, la vie littéraire s'organise autour de l'affrontement du classicisme et du romantisme. Héritier de La Harpe, Désiré Nisard incarne la réaction classique contre le romantisme, au-delà même de la Monarchie de Juillet. Après avoir publié en 1833 un manifeste intitulé *Contre la littérature facile*, dans lequel il fustige l'esthétique nouvelle de ceux « dont la pensée n'est pas encore ferme et qui flottent entre des rêveries qu'ils prennent pour des goûts »³, il publie ensuite, de 1844 à 1861, une *Histoire de la littérature française* qui va

1 Jean-Thomas Nordmann, *La critique littéraire française au XIX^e siècle*, p. 19.

2 *Ibid.*, p. 39.

3 Nisard, *Contre la littérature facile*, Mille et une nuits, 2003, p. 11.

faire autorité pendant plusieurs décennies. Il y glorifie le classicisme français, consacrant la majorité de ses études au XVII^e siècle. Sa méthode consiste à confronter les œuvres à un étalon immuable :

Elle s'est fait un idéal de l'esprit humain dans les livres ; elle s'en est fait un du génie particulier de la France, un autre de sa langue ; elle met chaque auteur et chaque livre en regard de ce triple idéal. Elle note ce qui s'en rapproche : voilà le bon ; ce qui s'en éloigne, voilà le mauvais.¹

Nisard devient directeur de l'École normale en 1857, après y avoir enseigné pendant longtemps. Sous la troisième République, c'est Ferdinand Brunetière qui reprend le dogmatisme classique de Nisard, exerçant lui aussi son influence à l'École normale, où il enseigne la littérature française à partir de 1886, puis à l'Académie, où il entre en 1893.

Une culture populaire anti-romantique

Mais cette tradition anti-romantique est loin d'être réservée au cercle restreint de la critique universitaire : c'est en effet une véritable culture anti-romantique qui s'étale dans les journaux, à travers les caricatures d'auteurs romantiques, les parodies et autres portraits satiriques, qui réduisent souvent le romantisme au cliché du poète larmoyant ou du prophète ridicule. L'opinion publique qui s'exprime à travers la presse est donc en partie acquise aux clichés anti-romantiques, et Flaubert s'en fait l'écho dans son savoureux *Dictionnaire des Idées reçues*. Il y enregistre des idées reçues romantiques, dont il semble se moquer, faisant par là-même preuve d'anti-romantisme :

INSPIRATION poétique : Choses qui la provoquent : la vue de la mer, l'amour, les femmes, etc.²

OISEAU : Désirer en être un, et dire en soupirant « des ailes, des ailes », marque une âme poétique.³

1 Nisard, *Histoire de la littérature française*, 1861.

2 Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Le Livre de poche, 1997, p. 94.

3 *Ibid.*, p. 110.

Mais il y consigne également quelques clichés anti-romantiques, ou du moins anti-poétiques :

IDÉAL : - Tout à fait inutile -.¹

POÉSIE (La) : Est tout à fait inutile. Passée de mode.

POÈTE : Synonyme de rêveur et nigaud.²

Ces idées reçues, romantiques et anti-romantiques, apparaissent dans leur ensemble comme des éléments de langage creux, mondains, qui font sonner les mots de ce dictionnaire comme des coquilles vides. Mais elles renvoient à de véritables interrogations esthétiques et historiques du romancier qui, sans s'inscrire dans la tradition anti-romantique classique, alimente néanmoins les réflexions de ses contemporains sur la définition, la place et le rôle du romantisme dans la littérature et la société. Zola, admirateur de Flaubert et grand lecteur de journaux, est donc conscient de cette culture anti-romantique savante et populaire dont il hérite, et dans laquelle il s'inscrit de façon problématique.

L'auteur du *Roman expérimental* apparaît en effet d'emblée dans une situation paradoxale : d'une part, s'il attaque le romantisme, ce n'est pas comme la plupart de ses contemporains pour défendre le classicisme, mais au nom d'une nouvelle bannière, le naturalisme. D'autre part, les défenseurs du classicisme sont aussi pour la majorité de farouches opposants au naturalisme... L'inscription de Zola dans la tradition de l'anti-romantisme classique ne va donc pas de soi, le rapport de Zola au romantisme étant plus ambivalent qu'il n'y paraît. Il utilise en effet les arguments anti-romantiques des classiques de façon retorse, faisant jouer le classicisme contre le romantisme, mais aussi parfois le romantisme contre le classicisme, ou encore les assimilant dans un même passé littéraire amené à être dépassé par la formule naturaliste.

Avant d'aborder la spécificité de l'anti-romantisme de Zola et d'analyser la façon dont le concept de naturalisme se construit contre le romantisme, on va donc explorer les arguments de la tradition anti-romantique classique et la façon dont Zola les utilise. Plusieurs points cristallisent les critiques : les problèmes de la langue et du style, de l'idéalisme, de l'immoralité du romantisme et enfin

1 Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, p. 92.

2 *Ibid.*, p. 114.

de ses prétentions politiques. L'aménagement plus ou moins important de ces griefs par Zola permettra d'envisager la part de classicisme présente (et parfois revendiquée) dans l'esthétique zolienne et le point de vue complexe du naturaliste sur le conflit entre classiques et romantiques.

1.2.1. La langue et le style : les classiques contre « le jargon romantique »¹

L'obscurité romantique contre la clarté du bon sens

« Charabia », « jargon », « galimatias »², la *langue* romantique a reçu au cours du siècle un certain nombre d'appellations péjoratives qui la désignent comme une langue étrangère, dénaturant le génie de la langue française, identifié au classicisme. Dans un article intitulé « Le jargon romantique », Claude Millet remarque que le premier attribut de ce génie est la clarté : « la transparence des mots et des idées, et la rationalité de leur mise en ordre, la syntaxe du français épousant la logique même de la pensée »³. Les noms d'oiseaux employés pour désigner le romantisme ont à l'inverse comme sème commun l'obscurité. La langue romantique est étrangère parce qu'elle est obscure, codée et indéchiffrable. Claude Millet cite dans son article la *Revue encyclopédique* de 1829 :

1 Voir Claude Millet, « Le jargon romantique », *Politiques antiromantiques*, p. 25-46. Nous reproduisons ici les réflexions de Claude Millet.

2 Claude Millet renvoie à la lecture d'un article de Sylvie Vielledent dans lequel cette dernière répertorie les synonymes de « galimatias » dans la critique anti-romantique, comme « embrouillamini », « amphigouri », « charabia », « jargon », *etc.* Voir Sylvie Vielledent, « Le Galimatias », in *Hugo et la langue*, dir. F. Naugrette et G. Rosa, Bréal, 2005, p. 341-362. On retrouve le terme de « galimatias » sous la plume de Musset dans la « Première lettre de Dupuis et Cottonet » que nous avons déjà évoquée, *op. cit.*, p. 201. Zola va lui aussi utiliser ce mot à plusieurs reprises.

3 Claude Millet, *art. cit.*, p. 26.

Si l'affectation romantique prenait racine parmi nous, elle finirait par dénaturer notre langue, en la privant sans compensation de tous ses avantages. Ôtez-lui le privilège de la clarté, de la précision et du naturel, elle sera la dernière de toutes.¹

Selon une méthode dont Zola saura se souvenir, les œuvres romantiques sont citées et « analysées » vers à vers par les censeurs classiques qui dénoncent leur incorrection linguistique, comme dans ce commentaire caustique de *Hernani* :

*HERNANI : Mon amour fait pencher la balance incertaine,
Et tombe tout entier du côté de la haine.*

Nous avons le galimatias simple et le galimatias double ; comment nommera-t-on celui-ci ? [...]

*HERNANI : Traînant au flanc
Un souci profond.*

Traîner au flanc un souci ! Ô misérables perruques du siècle de Louis XIV, eussiez-vous jamais rencontré une expression semblable. [...]

HERNANI : Des flammes de tes yeux inondent mes paupières.

Si l'on inonde avec des flammes, que fera-t-on avec de l'eau ? Je m'y perds.²

Antoine Jay, dans sa *Conversion d'un romantique*, non seulement reproche aux romantiques de « dénaturer la langue », mais raille leur prétention à s'opposer au classicisme :

(...) je m'abstiendrai de remarques critiques sur l'emploi du langage : elles seraient trop nombreuses ; et d'ailleurs nos jeunes maîtres mettent au nombre des droits acquis au romantisme celui de dénaturer la langue et de faire impunément des solécismes.

1 Anonyme, *Revue encyclopédique*, avril 1829, p. 133.

2 *N, I, Ni, ou Le Danger des Castilles, amphigouri romantique en cinq actes et en vers sublimes, mêlés de prose ridicule*, par Carmouche, de Courcy et Dupeuty, théâtre de la Porte-Saint-Martin, 12 mars 1830, cité par Sylvie Vielledent, *art. cit.*, p. 347.

Ils ne veulent pas emprisonner leur génie dans les règles de la grammaire ! ce serait une imitation trop servile du *classicisme caduc*.¹

Dans un article consacré à Hugo, recueilli dans *Documents littéraires*, Zola s'inscrit dans cette lignée critique : « ce madrigal à la nature (...) me consterne, comme un de ces rébus que l'on trouve à la fin des journaux illustrés »². Le terme de « galimatias » apparaît également sous la plume de Zola lorsqu'il commente les œuvres romantiques. À propos de Hugo, il parle notamment de « galimatias sentimental »³. La langue romantique y est une obscure « mixture »⁴, dans laquelle même les esprits forts s'empêtrent.

Cette obscurité de la forme correspondrait à l'obscurité de la pensée. Ainsi, ce que les anti-romantiques condamnent, c'est autant l'abus de mots inconnus que le caractère illogique du « galimatias » romantique, visible à travers la prolifération des non-sens et des images incohérentes, et à travers le délitement de l'armature à la fois syntaxique et rhétorique du discours. Dupuis et Cotonet n'ont-ils par affirmé qu'en province, le mot *romantisme* est synonyme d'absurde ? Comme le montre Claude Millet, aux yeux des classiques, le « jargon » romantique décolle le mot de l'idée, la forme du fond, défaisant ainsi la prétendue adéquation transparente de la langue française et de la raison. « Le romantisme ne pense que par la forme, et ne sait pas ce qu'il pense, ou ne pense pas »⁵.

Rhétorique romantique et rhétorique classique

Dans la tradition anti-romantique classique, cette rhétorique romantique vide de sens a pour contre-modèle la rhétorique classique du

1 Antoine Jay, *Conversion d'un romantique, manuscrit de Joseph Delorme, suivi de deux lettres sur la littérature du siècle et d'un essai sur l'éloquence politique en France*, Moutardier, 1830, p. 105, cité par Claude Millet, *art. cit.*, p. 30.

2 Zola, *Documents littéraires*, p. 321.

3 *Ibid.*, p. 320.

4 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 258.

5 Claude Millet, *art. cit.*, p. 31.

Grand Siècle. L'anti-romantique Nisard, dans une étude consacrée à Lamartine également citée par Claude Millet, déplore que la pensée du romantique ne parvienne pas, sans le secours de la rhétorique classique, jusqu'au lecteur :

Les *Harmonies* n'offraient déjà que trop d'exemples de ces périodes immenses où la phrase commence sans cesse et ne finit jamais. *Jocelyn* a outré ce relâchement ; la phrase poétique n'y existe presque plus. Où est cette variété de tours, où sont ces phrases d'inégales longueurs, imitant le mouvement naturel de l'esprit, qui tantôt se précipite et tantôt se ralentit, ici s'interrompt, là se déploie, et qui est comme l'haleine même de la pensée ? Une période sans fond et sans limites a absorbé toutes ces formes et noyé toutes ces nuances. Rarement la pensée du poète forme un tout détaché, complet, articulé, sans aucun membre languissant ni parasite. Ou bien les mots arrivent avant la pensée, ou bien ils continuent à venir quand la pensée est finie. Ce sont là les deux formes qu'affecte cette habitude ou cette paresse d'esprit, qui, je le répète, est destructive de la langue poétique.

Ici, la pensée, ou plutôt ce qui doit être la pensée, débute confusément sous les formes vagues d'un prélude.¹

Zola reprend ces poncifs en accablant à longueur de pages « le tralala des grandes phrases creuses, la jonglerie des antithèses, les allures échevelées de l'imagination lâchée à travers toutes les fantaisies »² dont seraient coupables les romantiques. Le romantisme est réduit sous sa plume à une forme vide, un carnaval de mots lancés en l'air, dont la figure emblématique est « l'antithèse éternelle »³.

Dans l'article des *Documents littéraires* qu'il consacre à Hugo, Zola s'adonne à l'analyse (on devrait dire l'assassinat) en règle de deux pièces de *La Légende des siècles* - « L'Aigle du casque » et « Petit Paul » :

En les commentant vers par vers, je sais que je vais faire une besogne un peu mesquine, et que la critique doit avoir une autre largeur. Mais, après avoir peint à grands traits la haute figure de

1 Nisard, « M. de Lamartine en 1837 », in *Essais sur l'école romantique*, Calmann-Lévy, 1891, p. 313-314, cité par Claude Millet, *art. cit.*, p. 32.

2 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 348.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 317.

Victor Hugo, il me faut bien descendre jusqu'à éplucher ses vers, si je veux dire toute ma pensée. Il n'y a jamais eu qu'un rhétoricien au fond de lui.¹

Les remarques de Zola pointent du doigt des procédés formels qui relèvent selon lui du poncif : l'antithèse, on l'a vu, mais aussi l'hyperbole : « Il entasse les mots, il prend un atome et il le gonfle tellement qu'il le fait éclater. (...) Tout cela n'est que de la farce grandiose »². Ce sont là des clichés bien connus de la tradition anti-romantique d'inspiration classique, décrits ainsi par Claude Millet :

Hémorragie de mots, flux, amas, recouvrant la faiblesse de la réflexion et le vide du sens. Le romantisme, lit-on partout, ne fait qu'amasser : entasser dans la masse flottante de ses phrases des mots, toujours des mots, un vain cliquetis de mots incompréhensibles, parce que trop anciens, ou trop nouveaux, ou trop étrangers, choisis complaisamment pour leur obscurité, et le clinquant de leurs sonorités.³

Zola accable d'autant plus Hugo qu'il voit dans chaque obscurité du sens ou de la syntaxe un artifice destiné à satisfaire les étranges exigences de la rime. Le commentaire de la première citation qu'il fait de « L'Aigle du casque » est expéditif : « Cinq vers, cinq chevilles »⁴. Un peu plus loin, il continue avec aigreur son commentaire de texte :

*Un nouveau-né vermeil, et nu jusqu'au nombril,
Couché sur l'herbe en fleur, c'est aimable, ô Virgile !
Hélas ! c'est tellement divin que c'est fragile.*

Remarquez que Virgile est de l'aventure parce qu'il rime richement avec « fragile ».⁵

Plus généralement, la question du sens est expédiée grâce à l'argument du « galimatias » incompréhensible : « Je jure que je ne comprends pas ces deux

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 316.

2 *Ibid.*, p. 321.

3 Claude Millet, *art. cit.*, p. 43.

4 Zola, *Documents littéraires*, p. 317.

5 *Ibid.*, p. 321.

vers », et un peu plus haut : « C'est pour moi du radotage quintessencié »¹. Il condamne dans ces poèmes « l'abus de rhétorique, des chevilles qui pullulent, des vers inutiles amenés pour les besoins de la rime riche, de la pompe vide, des procédés connus, des poncifs, de tout ce bric-à-brac romantique qui ne nous apporte rien de nouveau, de toute cette pièce enfin qui répète et qui ne vaut pas les anciennes »². Il en conclut que le romantisme est une forme tellement compliquée de rhétorique que le sens ne peut s'y transmettre – à supposer que les romantiques aient une pensée à écrire, ce dont Zola feint de douter, tout comme Nisard et bien d'autres anti-romantiques classiques avant lui.

En outre, en accusant Hugo d'utiliser des « procédés connus » et de « répéter » ce qui a déjà été écrit, avec moins de succès qui plus est, Zola se moque de sa posture anti-classique :

Ce qui m'a surtout frappé, c'est le retour des comparaisons, à la mode classique. En vingt vers, j'en compte trois qui commencent par le mot *ainsi* ; et les trois comparaisons sont identiques.

*Ainsi dans le sommeil notre âme d'effroi pleine
Parfois s'évade et sent derrière elle l'haleine
De quelque noir cheval de l'ombre et de la nuit...
Ainsi le tourbillon suit la feuille arrachée...
Ainsi courrait avril poursuivi par l'hiver.*

N'est-il pas curieux que Victor Hugo, le rhétoricien, finisse par les figures de rhétorique que son école a tant plaisantées, dans les poètes classiques ?³

À travers ces exemples, on voit bien que Zola reprend à son compte de nombreux lieux communs énoncés par les défenseurs du classicisme contre le romantisme et semble nier la valeur esthétique de ce dernier pour le réduire à un jeu de langage futile et vain.

La langue romantique, signe de décadence

Toutefois, chez les défenseurs du classicisme, la critique du romantisme s'accompagne d'une lecture historique différente de celle que propose Zola.

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 320.

2 *Ibid.*, p. 319.

3 *Ibid.*, p. 318.

La condamnation du « galimatias » et de la rhétorique creuse des romantiques est en effet associée pour eux à une dénonciation de la décadence linguistique dont le romantisme serait à la fois la cause et le symptôme. Ayant atteint son état de perfection et de génie au Grand Siècle, la langue française serait amoindrie, dénaturée voire menacée d'extinction à cause des termes étrangers, des néologismes et des archaïsmes que les romantiques y ont introduits, mais aussi des images impropres et incongrues qui dénaturent le génie logique de la langue. Dans son article sur le « Jargon romantique », Claude Millet cite un extrait des *Choses vues* de Hugo, dans lequel le poète reproduit un débat ayant eu lieu à l'Académie à propos d'une réforme de l'orthographe. Victor Cousin, à cette époque représentant du classicisme académique, y apparaît favorable à une « épuration » de la langue, une simplification en quelque sorte, qui ferait disparaître les « résidus de strates de langues archaïques »¹ dont témoignent les complications de l'orthographe française, à l'inverse de Hugo, pour qui cette épaisseur historique de la langue est une richesse :

ACADÉMIE FRANÇAISE. – SÉANCE D'HIER
23 NOVEMBRE 1843

M. NODIER. – L'Académie, cédant à l'usage, a supprimé universellement la consonne double dans les verbes où cette consonne suppléait euphoniement le *d* du radical *ad*.

MOI. – J'avoue ma profonde ignorance. Je ne me doutais pas que l'usage eût fait cette suppression et que l'Académie l'eût sanctionnée. Ainsi on ne devrait plus écrire *atteindre*, *approuver*, *appeler*, *appréhender*, etc., mais *ateindre*, *aprouver*, *apeler*, *apréhender*. Si l'Académie et l'usage décrètent une pareille orthographe, je déclare que je n'obéirai ni à l'usage, ni à l'Académie.

M. COUSIN. – Je ferai observer à M. Hugo que les altérations de la langue dont il se plaint viennent du mouvement de sa langue, qui n'est autre chose que la décadence.

MOI. – M. Cousin m'ayant adressé une observation personnelle, je lui ferai observer à mon tour que son opinion n'est à mes yeux qu'une opinion, et rien de plus. J'ajoute que selon moi, *mouvement de la langue* et *décadence* sont deux. Rien de plus distinct que ces deux faits. Le mouvement ne prouve aucunement la décadence. La langue depuis le jour de sa première formation est en mouvement ; peut-on affirmer qu'elle est en décadence ? Le mouvement, c'est la vie ; la décadence c'est la mort.

1 Claude Millet, *art. cit.*, p. 39.

M. COUSIN. – La décadence de la langue française a commencé en 1789.

MOI. – À quelle heure, s'il vous-plaît ?¹

Pour les classiques, le « bariolage » de la langue romantique non seulement la rend étrangère mais la fait régresser à un stade archaïque de la langue et de la culture « qui annule le travail de polissage et d'ennoblissement opéré par l'âge classique »². Derrière ces questions de forme, on perçoit déjà bien les raisons morales et idéologiques qui poussent les classiques à condamner le romantisme.

1.2.2. L'idéalisme, entre illusion et mensonge

La plupart des lieux communs et des représentations stéréotypées du romantisme qui courent dans la presse ou dans la littérature tout au long du siècle reposent sur la caricature de l'idéalisme romantique et en particulier de la figure du poète romantique, juché sur son rocher, perdu dans ses rêves ou affublé d'attributs parodiquement divins. On l'a vu : ces critiques sont nées avec le romantisme lui-même, mais elles perdurent pendant plusieurs décénies. Dans les années 1870-1880, alors que les auteurs romantiques à proprement parler ont quasiment tous disparu, la culture anti-romantique est quant à elle bien vivace, se cristallisant sur la personne de Hugo, cet homme-siècle qui en vient à incarner le romantisme et que Zola voudrait bien enterrer. Le naturaliste va donc reprendre les arguments et les images de la tradition anti-romantique classique pour en faire des armes contre les romantiques « historiques » et les adversaires de son temps – sa bête noire Hugo bien sûr, mais aussi les romanciers idéalistes comme Feuillet.

1 Hugo, *Choses vues – Le Temps présent I*, vol. « Histoire », Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 837-838.

2 Claude Millet, *art. cit.*, p. 31, note 2.

Identification de l'idéalisme et du romantisme

Comme le fait remarquer Claude Millet¹, au début du siècle, « idéal » et « romantique » désignent dans une large mesure la même chose : le sublime de ce qui s'élève, dans l'existence, dans la nature et dans l'art, au-dessus de la vie ordinaire. On reproche aux romantiques d'abuser de l'idéal en oubliant le réel. Il s'agit d'une vision erronée, le romantisme ayant plutôt été, comme l'a montré Paul Bénichou, à quelques exceptions près, la mise en tension dramatique de l'idéal et du réel², et non le refus de l'un au profit de l'autre. « Pour que l'œuvre tienne, pour que le génie vive sans sombrer dans la folie et la mort, il faut trouver la formule de la connexion du réel et de l'idéal »³. L'idéal est pensé comme l'envers du réel, lié à lui de façon critique. Cependant, certains représentants du romantisme ont renoncé ouvertement à ce lien et exclu la réalité du champ de la littérature, à l'image du Lamartine des *Méditations poétiques*. De même pour Gautier, il n'y a pas de compromission possible de l'idéal avec le réel. Sa dernière grande œuvre, *Spirite*, est, selon Claude Millet, l'« une des expressions les plus radicales de ce spiritualisme artistique qu'est le romantisme, (...) identification de l'idéal au spirituel qui se dégage du réel en tant que matière, culte du Beau comme « d'un souvenir du ciel, notre ancienne patrie », pour parler comme Germaine de Staël dans *De l'Allemagne* »⁴. L'idéalisme est donc bel et bien une tendance du romantisme, mais une tendance seulement. La stratégie d'attaque des anti-romantiques réside dans l'homogénéisation polémique d'un mouvement dont le rapport au réel est essentiellement problématique. L'identification abusive faite par les anti-romantiques entre idéalisme et romantisme a néanmoins convaincu plus d'un critique, et en partie forgé l'image que nous avons gardée du mouvement. L'émergence des notions de réalisme et de naturalisme, construites contre le romantisme, alors qu'elles découlent pour une large part de la tendance non idéaliste du romantisme, a également contribué à cette identification.

1 On se réfère pour cette partie au chapitre « L'Idéal et le réel », in Claude Millet, *Le Romantisme*, p. 263-280.

2 Claude Millet, en référence à Paul Bénichou, in *Le Romantisme*, p. 273.

3 Claude Millet, *op. cit.*, p. 270.

4 *Ibid.*, p. 273.

La caricature du poète idéaliste

Pour les défenseurs du classicisme, l'idéalisme romantique apparaît d'autant plus condamnable que les romantiques prétendent non seulement faire sortir la vérité des chimères de leur imagination, mais aussi fonder sur elles le progrès de l'humanité, allant parfois jusqu'à s'engager dans la vie publique. La satire des auteurs romantiques repose largement sur ce paradoxe des prétentions romantiques : être la littérature du temps présent, utile à la société, et ne proposer que des rêveries moyenâgeuses et des histoires sublimes d'amants éthérés. La charge est caricaturale, mais récurrente dans les attaques. Dans l'ouvrage de Gérard Pouchain intitulé *Victor Hugo par la caricature*¹, la profusion des documents collectés permet de se rendre compte de l'importance des représentations caricaturales du poète romantique tout au long du siècle – même s'il faut reconnaître que Hugo représente un cas extrême, non seulement en raison de sa longévité mais aussi en raison de l'idolâtrie dont il finit par être l'objet et qui infléchit une partie des caricatures sous la troisième République pour les orienter vers la construction de sa gloire. Le poète est ainsi représenté tantôt en Orphée, tantôt en Dieu, tantôt encore sous la forme d'un soleil dont les rayons éclairent le monde². Si ces images sont tantôt moqueuses, tantôt teintées d'admiration, les caricaturistes n'hésitent pas non plus à infantiliser et ridiculiser Hugo en le représentant en habits médiévaux, références à ses éclats théâtraux sous la Monarchie de Juillet, mais aussi plus tard, par exemple lors de la reprise d'*Hernani* en 1868, alors que Hugo a déjà soixante-six ans³.

Zola s'inscrit dans cette lignée de caricaturistes. La plupart des clichés qu'il reprend fonctionnent sur l'opposition du ciel comme lieu de l'idéal et de la terre comme symbole de réalité et de réalisme. Dans cette perspective,

1 Voir Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, ainsi que *La Gloire de Victor Hugo*, Éditions de la RMN, 1985.

2 Dans *Victor Hugo par la caricature* sont reproduites de nombreuses caricatures où Hugo est déifié. Voir par exemple, p. 117, une caricature parue dans *L'Éclair* du 1^{er} août 1877 : on y voit Hugo torse nu, sur un trône, portant une couronne de lauriers. On trouve aussi de nombreuses images où la tête de Hugo est entourée de rayons (voir p. 118 et p. 143). Ces images sont reproduites dans nos annexes 1, 2 et 3.

3 Voir par exemple dans *Victor Hugo par la caricature*, p. 67, une caricature de Montbard parue dans *Le Gulliver* en mars 1868, représentant Hugo déguisé en costume médiéval et tenant dans sa main le drapeau du romantisme. Cette image est reproduite dans notre annexe 4.

les romantiques se meuvent dans le ciel des idées, des chimères et de l'irréel, ne touchant plus même la terre, c'est-à-dire ayant perdu tout contact avec la réalité. Évoquant l'enthousiasme provoqué par la reprise de *Ruy Blas* à la Comédie Française en 1879, Zola ironise : « Il y a eu un envollement dans l'idéal ; enfin on échappait donc à la terre, on pouvait planer (...) »¹. Cette image prend bien sûr racine dans certains textes romantiques, où le ciel est un motif important, chargé de symbolisme, précisément un lieu commun, mais il est vidé sous la plume de Zola de toute portée spirituelle, religieuse ou poétique.

Outre l'image du ciel, les métaphores du voile, de la draperie ou du costume ridicule qui masquent la réalité permettent également de déprécier l'idéalisme romantique. Là encore, les polémistes puisent ces clichés dans les œuvres romantiques elles-mêmes, dont la prédilection pour le thème du carnaval et le goût pour les costumes pittoresques plus ou moins extravagants sont évidents.

L'image ainsi léguée par la tradition anti-romantique de l'idéalisme comme costume travestissant la réalité, le plus souvent de façon pompeuse et ridicule, voire ne couvrant que du vide, se retrouve sans cesse chez Zola, qui affectionne tout particulièrement l'image du drapé romantique. Le Rolla de Musset incarne ainsi « le poète drapé »² par excellence ; les phrases de Sarcey sont « drapées de soie et de velours »³, tout comme celles de Chateaubriand, dont le génie est réduit par Zola à celui d'un rhétoricien talentueux, à l'instar de Hugo : « S'il n'y avait dessous que du vide, la draperie était magnifique »⁴. C'est le fond de la critique que Zola émet dans sa « Lettre à la jeunesse » contre *Ruy Blas* qui, sous ses airs nobles et poétiques, n'est selon lui qu'une histoire ordurière : « ces ordures sont magnifiquement drapées »⁵. Zola considère le costume d'homme de George Sand comme une des fantaisies tapageuses

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 91.

2 Zola, *Documents littéraires*, p. 331.

3 *Ibid.*, p. 483.

4 *Ibid.*, p. 298. Voir aussi, dans l'article consacré à Hugo dans *Nos auteurs dramatiques*, in *Œuvres Complètes*, Cercle du livre précieux, t. XI, p. 589 : « Pour moi, je résumerai mon opinion en disant que les drames du poète sont du bien mauvais théâtre drapé dans de la bien belle poésie. »

5 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 126.

d'une époque où « les audaces de l'esprit n'allaient pas sans les audaces du costume »¹. L'expression « guenilles romantiques »² n'est pas rare sous la plume du naturaliste pour dénoncer le prétendu goût des romantiques pour le *decorum* et le costume travestissant la réalité, et plus encore pour dénoncer l'esthétique romantique elle-même comme voile recouvrant la réalité de façon outrancière et grotesque. L'image du « carnaval romantique »³ est ainsi vidée de toute symbolique révolutionnaire, apparentée qu'elle est à un enfantillage. Le « bric-à-brac romantique »⁴ est bon pour les jeux d'enfants.

Chez Zola, les clichés légués par la tradition anti-romantique d'inspiration classique, images caricaturales du poète romantique drapé ou perdu dans des rêveries puérides, fonctionnent donc à plein, même si c'est à des fins différentes de ses prédécesseurs classiques, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer les rapports entre morale et littérature.

1.2.3. Une littérature immorale

La question de la moralité de la littérature est omniprésente dans les débats idéologiques au XIX^e siècle. Zola s'y est intéressé de très près, notamment parce qu'il a été contraint tout au long de sa carrière de défendre ses œuvres de l'accusation d'immoralité dont elles étaient l'objet. En cela, il partage le sort de nombreux romantiques : avant de s'appliquer au réalisme puis au naturalisme, l'appellation d'« école du laid » a en effet résumé les griefs des classiques mais aussi de certains romantiques contre une tendance du mouvement romantique qui soi-disant professait le culte de la laideur physique et morale. Michelet s'en est ainsi pris aux romantiques qui ne peignaient du peuple « que ses monstres et ses criminels, alimentant la peur sociale et creusant la discorde civile (...) »⁵.

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 395.

2 *Ibid.*, p. 351.

3 *Ibid.*, p. 395.

4 *Ibid.*, p. 319.

5 Claude Millet, *Le Romantisme*, p. 268.

En 1842-1843 est publiée une caricature de Roubau devenue célèbre, « Le grand chemin de la postérité » : on y voit Victor Hugo en tête d'un cortège de nombreux auteurs, parmi lesquels se trouvent Gautier et Lamartine, et brandissant une bannière sur laquelle est inscrit « le laid c'est le beau. »¹

Sur la question de l'immoralité, les arguments des classiques sont de deux ordres : d'une part, les romantiques montreraient des êtres sans aucune moralité – bandits, voleurs, marginaux (la moralité étant pour eux souvent associée à l'appartenance sociale) – ; d'autre part, l'effet de leurs œuvres sur les lecteurs serait néfaste, encourageant chez ces derniers le vice plutôt que la vertu.

Alors même qu'il doit se défendre d'accusations d'immoralité porté contre ses œuvres, Zola n'hésite pas à condamner lui aussi l'immoralité de certaines œuvres romantiques. Revenons à la « Lettre à la jeunesse » dans laquelle Zola commente la reprise de *Ruy Blas* à la Comédie Française. Il y passe en revue tous ses griefs contre le romantisme : le galimatias incompréhensible, les mensonges et les faussetés de l'idéalisme, et enfin l'immoralité foncière de la pièce. Zola cherche à montrer le paradoxe de la « phrase »² romantique, qui donne des aspects de grandeur morale aux faits les plus bas. Il analyse d'une façon quelque peu caricaturale l'intrigue de la pièce, pour arriver à cette conclusion :

Malgré le coup d'aile des vers, les faits s'imposent, cette histoire n'est pas seulement folle, elle est ordurière.³

On retrouve cette même condamnation à peine voilée de l'immoralité du romantisme dans l'article que Zola consacre à George Sand. Tout en réfutant l'application des termes de moralité et d'immoralité à la littérature, auxquels il préfère le critère du talent, il concède que, « si l'immoralité pouvait exister dans les œuvres d'art, [il] appellerai[t] immorales les histoires inventées pour troubler les cœurs, et (...) morales les anatomies pratiquées sur l'humanité, dans un but de science et de haute leçon »⁴. « Troubler les cœurs »,

1 Cette image est reproduite dans notre annexe 5.

2 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 97.

3 *Ibid.*, p. 97.

4 Zola, *Documents littéraires*, p. 412.

c'est dans l'idée de Zola les préparer au vice. Il reprend en effet à son compte le lieu commun de la rêverie comme « mère de toutes les fautes »¹, rejoignant la condamnation classique des lectures frivoles qui excitent par l'imagination les mauvais penchants du lecteur, en particulier lorsqu'il s'agit d'une lectrice. « Chez une femme qui prend un amant, il y a toujours au fond la lecture d'un roman idéaliste »², affirme Zola. On reviendra sur cette question cruciale de la moralité de la littérature dans notre deuxième partie : plus qu'à l'inscription ou non de Zola dans une tradition classique, il faudra s'intéresser aux questions politiques, philosophiques et religieuses qui sous-tendent le problème moral dans le discours de Zola.

Pour l'heure, on voit bien qu'encore une fois, la position paradoxale de l'écrivain naturaliste ne l'empêche pas de faire feu des arguments classiques, en particulier dans la condamnation la plus sévère des anti-romantiques depuis la Monarchie de Juillet : celle du poète romantique en politique.

1.2.4. La condamnation des prétentions politiques du romantisme

Déréalisation du rôle politique des romantiques

Si les auteurs romantiques ont été la cible de nombreuses caricatures chez leurs contemporains, c'est sans doute leurs prétentions politiques qui ont été les plus raillées. Parmi ces écrivains, la figure de Lamartine, poète romantique célèbre et acteur de la révolution de 1848, est en première ligne. Anne Bocquel et Étienne Kern, dans leur *Histoire des haines d'écrivains*³, évoquent les nombreux pamphlets écrits au cours du siècle contre Lamartine, accusé de n'être en politique rien de plus qu'un amateur. Fermant les yeux sur ses mandats politiques et son rôle réel de meneur d'hommes en 1848, de nombreux adversaires le ramènent sans cesse à son statut de doucereux poète des choses de la nature et du cœur. Ainsi de Théodore de Banville, qui

1 *Ibid.*, p. 411.

2 *Ibid.*, p. 511.

3 Anne Bocquel et Étienne Kern, *Une histoire des haines d'écrivains, de Chateaubriand à Proust*, Flammarion, 2009.

fit paraître anonymement, le 18 juin 1848, « Les Lamentations poétiques – Poésies élégiaques d'un homme d'État »¹. Le poète Auguste Barbier dénonce en lui un homme politique qui « n'eût jamais d'idées bien arrêtées et fut plus entraîné qu'entraînant »². On reproche à Lamartine, ainsi qu'à Hugo, sa versatilité politique, signe selon ses détracteurs qu'il n'eût jamais d'engagement durable et cohérent, mais se contenta d'être un opportuniste rêveur. Dans l'ouvrage qu'elle consacre au *Lyrisme démocratique* de Lamartine, Dominique Dupart choisit d'ailleurs de mettre en avant le texte d'une brochure publiée le 30 juin 1848 qui dénonce l'incompatibilité du poète avec la vie politique :

Il est cependant un pays où Lamartine serait un homme politique par excellence : c'est dans un pays qui ne serait habité que par des poètes. Là, parce qu'il serait compris, il serait écouté. Ses moindres paroles seraient des oracles, et sa place du premier entre tous serait moins due à son mérite positif qu'à l'admiration généreuse de ses concitoyens. Mais ici, mais chez un peuple dont la vie n'est que faits et action, qui ne peut se soutenir que par le commerce et l'industrie, on a trouvé fort beaux les discours de Lamartine, mais on est encore à voir à quel résultat ils nous ont conduits.³

De manière générale, c'est la figure du poète en politique qui est raillée et discréditée.

Zola reprend à son compte cette vision caricaturale du poète et homme politique romantique. Ainsi, lorsqu'il commente dans les *Documents littéraires* l'engagement politique de Chateaubriand, Hugo ou Sand, sa conclusion est toujours la même : l'action politique des écrivains romantiques a toujours été inefficace, elle s'est apparentée à une agitation stérile qui non seulement n'a

1 Voir M. Fuchs, *Théodore de Banville*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 135.

2 Auguste Barbier, *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, Ch. Dentu, 1883, p. 283.

3 J. M. M., *Lamartine et la République*, Bordeaux, brochure datée du 30 juin 1848, p. 9, cité par Dominique Dupart, in *Le lyrisme parlementaire ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine (1834-1849)*, Champion, 2012, p. 11. Dominique Dupart montre notamment que les attaques contre Lamartine désignent toujours en lui le poète, quand bien même les journalistes commentent ses discours et ses prises de position politiques à l'Assemblée, précisément pour les discréditer. On trouve par exemple page 190 cette citation de l'éditorial du n°157 de *L'Univers*, daté du 3 mars 1837 : « Chez monsieur de Lamartine, le poète domine et entraîne invinciblement le législateur ; le sens pratique des affaires lui échappe ».

été d'aucune aide au progrès de la nation, mais encore a discrédité ces auteurs. Selon le naturaliste, les écrivains romantiques ont échoué en politique avant tout parce que les écrivains et la politique ne font pas bon ménage :

En France, l'opinion commune est qu'un poète, un écrivain d'imagination et de style, ne peut gouverner sagement son pays ; et, jusqu'à ce jour, les écrivains qui sont montés au pouvoir, si j'en excepte M. Thiers, semblent avoir pris à tâche de justifier cette opinion.¹

Mais plus encore, ces écrivains ont échoué en politique en raison de leur romantisme, avec tout ce que cela inclut d'inefficacité : l'idéalisme sur lequel on ne peut rien construire, les concepts généreux mais abstraits de *peuple* et de *fraternité* et enfin la nature « poétique » et non « législative » du poète romantique. Zola dit par exemple de Chateaubriand qu'il n'avait pas « le tempérament politique »², avant de citer les jugements très critiques de Sainte-Beuve sur le rôle politique prétendument médiocre du poète. Pourtant, Chateaubriand fut ambassadeur, pair de France, ministre, en bref occupa des fonctions politiques de toute première importance. En imputant l'oubli dans lequel est tombée la carrière politique de Chateaubriand à son incompétence politique, Zola feint d'ignorer des circonstances qu'il a pourtant lui-même évoquées auparavant dans son article et qui expliquent bien mieux cette situation : si l'héritage de Chateaubriand n'est en 1880 revendiqué par aucun parti, c'est parce que sa position de légitimiste libéral était particulièrement ambiguë et l'excluait de fait de toute famille politique.

Pour Chateaubriand comme pour les autres, la stratégie de Zola continue celle de la tradition anti-romantique : elle consiste en fait à minimiser voire à déréaliser totalement l'action politique qu'ils ont pu avoir. Son bien-aimé poète Musset, dont on verra que Zola va jusqu'à le qualifier de « classique » – sans doute pour le sauver du borbier romantique ! –, lui sert de contre-exemple : la singularité de la position de Musset au sein du romantisme l'exclut des dévaluations que subissent les plus grands noms du mouvement car il a su se tenir à l'écart de la politique et des inévitables écueils d'une carrière publique.

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 290.

2 *Ibid.* Un peu plus loin, p. 292, à propos d'*Atala*, Zola émet la même critique : « Le poète est toujours là avec sa lyre ; le penseur, le lutteur ne se montre pas une fois. »

George Sand, en revanche, n'échappe pas à la condamnation : sa volonté de jouer un rôle de réformateur révolutionnaire, notamment à travers ses romans sur les femmes, est raillée par Zola. Le critique évoque à peine son engagement dans la Révolution de 1848, conséquence évidente de sa naïve bonté. Il minimise la dimension politique de l'engagement de Sand en montrant que ce dernier n'était pas commandé par des convictions politiques profondes, mais simplement par son tempérament de femme, inconstant, émotif, idéaliste, choqué par la violence et la méchanceté :

On la jugeait bien mal, lorsqu'on voyait en elle un réformateur, un révolutionnaire entêté dans sa haine contre la société. Pour moi, elle est simplement restée femme, en tout et toujours. C'est ce qui a fait ses faiblesses et son génie.¹

Ses faiblesses, c'est-à-dire son absence d'efficacité politique ; son génie, c'est-à-dire le génie lyrique, les créations de l'imagination rêveuse. Parmi l'œuvre de Sand, la partie que Zola préfère est d'ailleurs la moins militante, celle des romans champêtres.

Zola refuse ainsi aux auteurs romantiques le cumul des fonctions et ne voit par exemple chez Hugo philosophe, historien, critique et homme politique, qu'un poète lyrique. Il condamne ainsi les prétentions du poète à sortir de son domaine :

Si j'applaudis Victor Hugo comme poète, je le discute comme penseur, comme éducateur. Non seulement sa philosophie me paraît obscure, contradictoire, faite de sentiments et non de vérités ; mais encore, je la trouve dangereuse, d'une détestable influence sur la génération, conduisant la jeunesse à tous les mensonges du lyrisme, aux détraquements cérébraux de l'exaltation romantique.²

Plus encore, Zola va jusqu'à affirmer que Hugo n'est qu'une vitrine du parti républicain, « un homme politique honoraire »³, qui même embarrasserait les hommes du parti. Le poète est ainsi réduit au rôle de figurant :

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 397.

2 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 94.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 304.

On le laisse se mettre en avant, pour le décor, pour la pompe de son nom. Son rôle se borne au rôle de ces rois qui apparaissent parfois dans les opéras, couronnés, traînant des manteaux de pourpre, et qui traversent simplement le théâtre.¹

Il s'agit évidemment là d'un coup de force polémique, puisque Hugo, dans ces années 1870-1880, est une figure politique de première importance, qui revient sans cesse dans l'actualité, notamment à l'occasion de son combat pour l'amnistie des Communards. Mais si la charge est sévère, c'est que l'enjeu idéologique est d'importance : il s'agit de faire connaître le rôle que le romantisme et le naturalisme ont respectivement joué dans l'établissement de la nouvelle République. Pour Zola, cela ne fait aucun doute :

ce sera nous, les savants, qui établirons la République sur des fondations logiques, tandis que les romantiques l'auront compromise, en la promenant dans je ne sais quel carnaval humanitaire.²

Dans l'article intitulé « La République et la littérature », Zola va encore plus loin dans la condamnation des prétentions politiques du romantisme, en faisant l'histoire satirique de l'entrée du romantisme en politique. La page mérite d'être citée en entier, tant elle renferme tous les griefs anti-romantiques de Zola, exprimés avec une animosité réjouissante :

Il est arrivé que certains dramaturges de 1830, voyant leurs recettes baisser au théâtre, ont eu l'idée de se jeter dans le journalisme, avec leur ferraille et leurs panaches. (...) Or, à cette heure d'attaques passionnées contre le pouvoir, le romantisme fit merveille dans la presse. Les tirades dont on commençait à sourire sur les planches, parurent toutes neuves, imprimées en tête d'un journal. C'était Hernani qui réclamait la liberté, en relevant fièrement du bout de sa rapière son manteau couleur de muraille ; (...). Jamais carnaval n'eut un succès plus vif. (...) Le procédé offrait une grande simplicité : il s'agissait bonnement de transporter, dans la discussion des affaires publiques, le tralala des grandes phrases creuses, la jonglerie des antithèses, les allures échevelées de l'imagination lâchée à travers toutes les fantaisies. En un mot, il fallait être lyrique (...). Vous pensez ce qu'est devenue la politique, cette science des faits et des hommes, en passant par la formule

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 304.

2 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 355.

romantique. Du coup, toute base sérieuse d'observation a disparu, la rhétorique a remplacé l'analyse, les mots ont dévoré les idées. Les romantiques sont partis à cheval sur des rêves humanitaires, la fraternité universelle des nations, la fin prochaine des conflits et des guerres, l'égalité et la liberté brillant sur le monde ainsi que des soleils. D'autre part, comme ils battaient monnaie avec le peuple, ils se sont agenouillés devant lui, et il n'est pas de flagorneries dont ils ne l'aient bercé (...). Mais quelle mascarade lamentable, quelle banque éhontée !¹

Emporté par sa verve satirique, Zola accuse les romantiques de s'être lancés dans le champ politique à la recherche du profit... Plus sérieusement, on voit transparaître dans ses attaques les motifs traditionnels de l'anti-romantisme : critique de son caractère utopique, de son *humanitarisme*², des mots-bannières abstraits dont il abuse, entre autres *liberté, égalité, fraternité, peuple*.

Ainsi, non seulement Zola déréalise l'action réelle des romantiques engagés dans le journalisme politique ou occupant des postes politiques importants, mais, comme les critiques anti-romantiques qui l'ont précédé, il évacue même la dimension politique de leurs écrits littéraires. Outre la polémique, une des raisons pour lesquelles Zola ne perçoit pas les romantiques comme des figures politiques est peut-être que, durant le Second Empire, ils se sont presque tous exilés, à l'intérieur ou à l'extérieur du pays. N'ayant qu'une action par l'écrit, leurs prétentions politiques ne sont pas justifiées aux yeux de Zola. On retrouve d'ailleurs dans de nombreux articles de l'époque la satire du poète planté sur son rocher, dans son drapé romantique, prétendant gouverner les hommes depuis sa lointaine station solitaire : il s'agit évidemment d'un cliché de la légende hugolienne construite pendant l'exil, auquel répond l'image de Chateaubriand sur le rocher du Grand Bé. C'est contre cette figure romantique politico-poétique que Zola, et avec lui de nombreux anti-romantiques et « hugophobes », s'insurgent.

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 348-349.

2 Cette question humanitaire est le thème central de la deuxième « Lettre de Dupuis et Cottonet » de Musset.

Contre l'esprit littéraire à la Chambre

Dans un article intitulé « L'antilyrisme parlementaire »¹, Dominique Dupart analyse l'importance de « l'esprit littéraire »² dans les débats politiques sous la monarchie de Juillet, ainsi que sa critique par deux figures majeures du siècle : Guizot et Tocqueville. En effet, on se bat alors à la Chambre « en adoptant des postures ou des genres littéraires qui sont compris par tous comme des idéaux, engagements ou convictions intimes, sur la nature du régime et la manière de gouverner »³. L'éloquence romantique née avec 1830 a su imposer son style aux débats politiques. Hugo, pair de France, député, sénateur, et Lamartine, député, puis ministre en 1848 et chef de file du mouvement révolutionnaire, incarnent par excellence l'engagement des poètes romantiques dans la vie politique. En janvier 1849, tout le monde parlerait désormais comme eux ; le romantisme façonnerait l'éloquence politique. Tocqueville se montre particulièrement acerbe à l'encontre de Lamartine :

Je ne sais si j'ai rencontré, dans ce monde d'ambitions égoïstes, au milieu duquel j'ai vécu, un esprit plus vide de la pensée du bien public que le sien. J'y ai vu une foule d'hommes troubler le pays pour se grandir : c'est la perversité courante ; mais il est le seul, je crois, qui m'ait semblé être toujours prêt à bouleverser le monde pour se distraire.⁴

Au-delà de cette haine personnelle, Tocqueville condamne la superposition néfaste de deux domaines qui selon lui devraient être séparés : « La confusion des genres, le genre oratoire professionnel destiné à la recherche du bien commun (...) et le genre littéraire destiné au divertissement, à la satisfaction du plaisir personnel, mène le régime de Juillet à sa perte »⁵. L'anti-romantisme parlementaire de Guizot réclame également une stricte séparation des domaines politique et littéraire, afin de permettre une action

1 Dominique Dupart, « L'Antilyrisme parlementaire », in *Politiques antiromantiques*, p. 47-58.

2 Dominique Dupart, *art. cit.*, p. 51, citant Tocqueville, *Souvenirs (1850-1851), De la démocratie en Amérique, Souvenirs, L'Ancien-Régime et la Révolution*, Laffont, 1986, p. 765.

3 Dominique Dupart, *art. cit.*, p. 47-48.

4 Tocqueville, *Souvenirs (1850-1851)*, p. 789.

5 Dominique Dupart, *art. cit.*, p. 51.

politique bénéfique car adaptée à la réalité. Il faut selon lui cesser d'importer en politique les chimères de l'imagination propres aux poètes et aux philosophes. Dominique Dupart cite les propos que Guizot tient à Lamartine en pleine Chambre, le 8 mai 1834 : « il est libre aux philosophes, aux poètes, de se jeter dans le champ illimité de la pensée, cela est interdit au gouvernement »¹. À l'opposé du lyrique Lamartine, Guizot souhaite une langue qui colle au fait, et rejette l'usage abusif du mot *démocratie*, dont les romantiques se serviraient comme d'un talisman. On peut dire en quelque sorte que la morale politique de Guizot est une morale de l'action, et non du discours. Dominique Dupart montre en effet que l'attitude anti-lyrique de Guizot est une façon de récuser l'éloquence romantique, non seulement en tant que « reflet littéraire d'un monde imaginé meilleur »², mais aussi comme « *medium* destiné à l'incarner concrètement dans les institutions ». Il s'agit de mettre à distance le langage « en tant que *medium* idéal du politique »³.

L'anti-romantisme parlementaire vise donc non seulement les acteurs politiques, mais plus profondément l'esthétique même du mouvement. Si ces critiques de Tocqueville et de Guizot à l'encontre du romantisme et de son influence néfaste sur le monde politique correspondent à une réflexion élaborée sur le fonctionnement du politique, on a vu qu'elles étaient largement présentes dans les représentations collectives, les caricatures et... le discours anti-romantique de Zola.

Outre la figure de l'écrivain romantique engagé en politique, ce dernier dénonce en effet l'influence néfaste que l'esprit romantique aurait eue sur la vie politique française. Dans « La République et la littérature », il dresse une typologie satirique des différentes tendances du parti républicain.

1 Dominique Dupart, *art. cit.*, p. 49. Dominique Dupart cite les propos de Guizot dans *Le Moniteur Universel* du vendredi 9 mai 1834, n°129, p. 1187-1188. Dans *De la Démocratie en France*, publié en janvier 1849, Guizot déplore encore cette suprématie du mot sur le fait : « On parle beaucoup d'unité, de fraternité sociale. Mots sublimes qui doivent être des faits et non pas nous faire oublier les faits. Rien ne perd plus certainement les peuples que de se payer de mots et d'apparences ». Guizot, *De la Démocratie en France*, Janvier 1849, Bruxelles, Wouters frères, p. 34.

2 *Ibid.*, p. 50.

3 *Ibid.*

Même s'il affirme ne pas faire œuvre de polémique¹, car il ne cite aucun nom d'homme ni de journal, il se montre néanmoins très caustique. Quatre types de républicains sont décrits : le doctrinaire, le fanatique, et bien sûr le romantique et le naturaliste. À travers cette typologie, le critique ne donne pas un aperçu très clair des tendances politiques au sein du camp républicain, mais plutôt différencie des attitudes, souvent liées à un certain usage de la parole – et aussi à une certaine littérature. C'est le journal qui fait le lien entre l'orientation politique et le type de littérature qui lui est associé. Ainsi, contrairement au républicain scientifique ou naturaliste, « véritable travailleur de l'heure présente »², le républicain doctrinaire use de « formules académiques »³ et d'« adoucissements continuels »⁴ ; il n'emploie jamais le mot propre et dans ses journaux « triomphe le gris en littérature et en politique »⁵. Le républicain fanatique, lui, idolâtre la rhétorique révolutionnaire abstraite à la Robespierre.

Mais le type sur lequel Zola s'arrête le plus longuement est bien sûr le républicain romantique. Celui-là cristallise tous les griefs anti-romantiques que nous avons étudiés : c'est un farceur idéaliste, dont la *rhétorique* n'est qu'un *galimatias* incompréhensible, et dont les rêves *humanitaires* ne peuvent mener qu'à la dictature :

Les républicains romantiques se moquent du bon sens, des sciences modernes, de l'analyse exacte, de la méthode expérimentale, de ces outils puissants qui sont en train de refondre les sociétés. Ce sont des danseurs de corde, couverts d'oripeaux et de paillons, exécutant des culbutes dans l'idéal pour la plus grande joie de la foule.⁶

La condamnation de l'homme politique romantique ne diffère pas de celle de l'écrivain romantique, tout simplement parce que Zola identifie totalement ces deux figures. Dans cette perspective, il considère que l'hostilité

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 346 : « D'ailleurs, je ne fais pas œuvre de polémique, je ne suis qu'un savant et qu'un observateur ». On peut être presque certain que, lorsque Zola prend de telles précautions, la suite sera particulièrement polémique.

2 *Ibid.*, p. 349.

3 *Ibid.*, p. 347.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 349.

des républicains romantiques à l'égard de la littérature naturaliste n'est qu'une « querelle d'école à école »¹. Le critique transpose ainsi le conflit esthétique sur la scène politique, mais les enjeux idéologiques restent les mêmes qu'au niveau strictement littéraire et ne sont pas à proprement parler politisés. Le fait que Zola n'évoque pas les idées politiques des différents types républicains mais seulement leur rhétorique n'est d'ailleurs pas un hasard : selon lui, l'entrée des romantiques en politique a eu pour conséquence néfaste que « les mots ont dévoré les idées »². La politique n'a plus été dès lors une affaire d'idées mais de phrases.

À partir de là, on comprend bien que la satire du monde politique vise essentiellement le romantisme, responsable de la dégradation de ce dernier. En accusant les romantiques d'avoir gangrené la politique de leur rhétorique vide, Zola renverse en quelque sorte la situation : plutôt que de présenter les écrivains romantiques s'étant engagés dans une carrière politique comme les victimes d'un monde où l'esprit n'a pas sa place et où les poètes ne peuvent que s'embourber, il affirme que ce sont les romantiques eux-mêmes qui ont abaissé et pour ainsi dire avili la politique. Ce faisant, il reprend un argument anti-romantique déjà développé avant lui par de nombreux acteurs et penseurs politiques. En réaction aux prétentions politiques des auteurs romantiques, il préconise comme eux une stricte séparation du personnel littéraire et du personnel politique, prônant la professionnalisation de ce dernier.

Ajoutons, avec Dominique Dupart, que la grande force de l'anti-romantisme parlementaire est rétrospective ; pour Guizot, il s'agit de dénoncer *a posteriori* « la guerre sociale sous le vernis humanitaire de l'éloquence quaranthuitarde »³. De façon générale, la critique de Lamartine repose sur la mise en évidence du gouffre qui sépare la réalité matérielle des faits des chimères de l'éloquence romantique. Enfin, quoique les critiques qu'évoque Dominique Dupart semblent s'en tenir à la condamnation de la *forme* du discours politique romantique – style lyrique, idéalisme perçu comme une rêverie irréaliste –, c'est bien le fond révolutionnaire de ce discours, et le

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 354.

2 *Ibid.*, p. 348.

3 Dominique Dupart, *art. cit.*, p. 54.

rôle joué notamment par Lamartine dans la Révolution du 1848, qui sont implicitement condamnés. On ne peut nier cette dimension majoritairement réactionnaire de l'anti-romantisme politique, et qui montre encore une fois à quel point Zola est un anti-romantique atypique.

Ni « dépolitiqué »¹ comme Baudelaire, ni désespéré comme Flaubert², Zola oriente en effet son discours anti-romantique vers la défense de la République, et plus précisément d'une République naturaliste. Pour lui, discréditer la dimension politique du romantisme permet de laisser au naturalisme le monopole des idées républicaines, dans l'optique d'identifier le naturalisme et la République. Il s'agit là encore d'une manipulation de l'histoire : de la même façon que Zola va tenter de minimiser l'importance du mouvement romantique dans les lettres afin de pouvoir présenter le naturalisme comme la véritable littérature du siècle, il essaie de nier le rôle politique du romantisme dans l'avènement des idées démocratiques afin de pouvoir présenter comme nécessaire l'association de la République et du naturalisme³. L'inscription de Zola dans la tradition anti-romantique est donc problématique, puisque ses arguments anti-romantiques ne sont pas « réactionnaires » comme ceux des classiques mais orientés vers la défense de la République. Cette position paradoxale ne l'empêche en rien de s'appuyer sur des *topos* anti-romantiques largement partagés, de ranger son discours derrière leur autorité et de s'arroger ainsi des alliés dans son combat contre le romantisme et pour le naturalisme.

Il convient toutefois de pointer les nuances qu'il apporte aux arguments de la tradition anti-romantique classique, et d'aborder ainsi les spécificités de son anti-romantisme.

1 Voir Baudelaire, lettre à M. Ancelle du 5 Mars 1852, *Lettres : 1841-1866*, Société du Mercure de France, 1907 : « Vous ne m'avez pas vu au vote ; c'est un parti pris chez moi. Le 2 Décembre m'a physiquement dépolitiqué. Il n'y a plus d'idées générales. Que tout Paris soit orléaniste, c'est un fait, mais cela ne me regarde pas. Si j'avais voté, je n'aurais pu voter que pour moi. Peut-être l'avenir appartient-il aux hommes *déclassés* ? »

2 Voir Sylvie Thorel-Cailleteau, *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, 1998, p. 90-91. Selon Sylvie Thorel-Cailleteau, le montage naturaliste est une réponse à Flaubert : on ne peut vivre ni écrire sans se détourner de la tentation désastreuse, il ne faut pas céder à un pessimisme mortifère et désespérant. Il s'agit de sauver la littérature (sinon le monde) du désastre, et de restaurer la possibilité d'œuvrer dans le monde.

3 On abordera ces questions en détail dans notre deuxième partie, en particulier au chapitre 5 intitulé « Contre l'idéalisme politique ».

1.3. ZOLA ET LA TRADITION CLASSIQUE

On a vu que Zola reprenait à son compte de nombreux arguments et clichés de la tradition classique anti-romantique. Cependant, le rapport de Zola au classicisme n'en demeure pas moins problématique et extrêmement critique.

1.3.1. Zola et la langue classique

Alors que les défenseurs du classicisme condamnent le romantisme comme un signe de décadence linguistique, Zola reconnaît au contraire le renouveau bénéfique et irréversible de la langue apporté par la révolution romantique. Et s'il se montre volontiers sarcastique, comme on l'a vu, à l'égard de certains vers de Hugo, il tient à se démarquer des défenseurs du classicisme qui rejettent en bloc le romantisme :

ricaner et s'indigner devant ce mouvement, c'est ne pas comprendre, c'est faire preuve d'infirmité cérébrale.¹

De la même façon, les critères de la rhétorique classique sont invalidés : « vouloir juger le style de Balzac avec les règles de La Harpe »² semble une absurdité à Zola. Pour lui, le renouveau de la langue poétique a été une étape indispensable entre le classicisme et l'avènement possible d'une nouvelle littérature. En passant par « cette flamme des poètes »³, la langue a pris de l'éclat. À partir de la rhétorique figée des classiques, les romantiques ont forgé un nouvel instrument, qu'il appartient à la nouvelle génération naturaliste de perfectionner pour le mettre au service de la vérité. L'éloge, on le voit bien, est à double tranchant, comme on le sent dans cette remarque ambivalente à propos du grand poète : « Le rôle de Victor Hugo, rôle considérable, s'est

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p 307.

2 *Ibid.*, p. 307.

3 *Ibid.*, p. 99.

borné à renouveler la langue poétique, à créer une rhétorique nouvelle »¹. Les romantiques ont inventé un nouveau dictionnaire, mais pas une nouvelle littérature. Tandis que la langue romantique est pour les critiques classiques un symptôme de décadence, chez Zola, au contraire, elle correspond aux secousses de la naissance, aux excès d'un engendrement, d'une éclosion, au coup de folie de la jeunesse d'une langue amenée, avec la maturité, à s'épurer.

Par ailleurs, le regard de Zola sur la littérature classique ou d'inspiration classique est ambivalent.

D'une part, Zola revendique pour lui-même une forme de classicisme du style. On a dit que son esthétique était faite de rupture et de continuité par rapport au romantisme, mais c'est aussi vrai en un sens vis-à-vis du classicisme. Cette double appartenance problématique au classicisme et au romantisme, doublée d'une virulence iconoclaste contre ces deux modèles, lui attire des ennemis dans les deux camps. Toutefois, si Zola concède être lui-même un romantique, c'est bien malgré lui :

Tous nos marivaudages, toutes nos quintessences de forme ne valent pas un mot juste mis en sa place. Voilà ce que je sens, et voilà ce que je voudrais, si je le pouvais. Mais j'ai grand-peur d'avoir trop trempé, pour ma part, dans la mixture romantique ; je suis né trop tôt. Si j'ai parfois des colères contre le romantisme, c'est que je le hais pour toute la fausse éducation qu'il m'a donnée. J'en suis, et j'en enrage.²

Sa filiation avec le classicisme, en revanche, est revendiquée. Et cette appartenance du « chiffonnier » – c'est ainsi qu'on désigne souvent les écrivains naturalistes à l'époque – au noble classicisme provoque des sarcasmes chez ses contemporains : « L'idée que je pouvais être un classique a fait beaucoup rire »³. À plusieurs reprises, conscient que ses propres œuvres sont trop empreintes de « style » romantique, Zola en appelle pour l'avenir à un classicisme du naturalisme, c'est-à-dire à l'application de la formule naturaliste accompagnée d'une langue apaisée et sobre, épurée de toutes les extravagances romantiques.

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 98.

2 Zola, « Les documents humains », in *Le Roman expérimental*, p. 258.

3 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 249.

Il développe l'idéal d'« un style exempt du jargon à la mode, prenant une solidité et une largeur classiques. Jusque-là, nous planterons des plumets au bout de nos phrases, puisque notre éducation romantique le veut ainsi »¹. Dans sa « Lettre à la jeunesse », il se réfère, en le citant longuement, au style scientifique loué par Renan, condamnation implicite du style romantique :

la règle du bon style scientifique, c'est la clarté, la parfaite adaptation au sujet, le complet oubli de soi-même, l'abnégation absolue. (...) Il faut remonter à nos maîtres de Port-Royal pour trouver une telle sobriété, une absence de tout souci de briller, un tel dédain des procédés d'une littérature mesquine, cherchant à relever par de fades agréments l'austérité des sujets.²

La doctrine classique de la clarté et de l'adéquation du mot au sujet est parfaitement explicite, accompagnée qui plus est d'une référence directe au « Grand Siècle ». Il est intéressant de retrouver sous la plume de Zola ce même éloge du style classique... à propos de Musset, qui se trouve par là-même intégré au panthéon des grands auteurs classiques :

Musset a continué la grande race des écrivains français. Il est de la haute lignée de Rabelais, de Montaigne et de La Fontaine. S'il semble s'être drapé à ses débuts dans les guenilles romantiques, on croirait aujourd'hui qu'il a pris ce costume de carnaval pour se moquer de la littérature échevelée du temps. Le génie français, avec sa pondération, sa logique, sa netteté si fine et si harmonique, était le fond même de ce poète aux débuts tapageurs. Il a parlé ensuite une langue d'une pureté et d'une douceur incomparables.³

Cette annexion *post mortem* d'un auteur romantique au panthéon zolien est un des nombreux exemples du réaménagement de l'histoire littéraire opéré par Zola, sur lequel on reviendra. Elle montre en tout cas bien que le style classique demeure un idéal littéraire pour Zola. L'avenir de la littérature se situe pour le naturaliste dans le retour à une « formule classique », mais « élargie et adaptée à notre milieu »⁴ : c'est ce qu'il affirme lorsqu'il prend

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 120-121.

2 *Ibid.*, p. 110. Zola cite le discours de réception de Renan à l'Académie, éloge de son prédécesseur Claude Bernard.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 351.

4 Voir la citation qui suit.

la défense d'Émile Augier contre les plaisanteries des romantiques, qui le nommaient « le poète du bon sens »¹, lui trouvant un style trop classique. Zola voit au contraire dans le caractère classique du dramaturge non seulement une force de résistance aux romantiques, mais la voie littéraire de l'avenir :

Il faut se souvenir des attaques dont le poursuivaient les romantiques; ils le nommaient le poète du bon sens, ils plaisantaient certains de ses vers, n'osant plaisanter les vers de Molière. La vérité était que M. Émile Augier gênait les romantiques, car ils sentaient en lui un adversaire puissant, un écrivain qui renouait avec la tradition française par-dessus l'insurrection de 1830. (...) Ma conviction est que la formule naturaliste ne sera que le développement de cette formule classique, élargie et adaptée à notre milieu.²

Il y a donc bien chez Zola un appel à renouer la tradition avec le classicisme, pour des raisons esthétiques mais aussi stratégiques, puisque cet appel lui permet de passer outre le romantisme, d'en faire un événement sans conséquence. Au lendemain de l'Empire, les légitimistes avaient eu la même ambition politique de « renouer la chaîne des temps »³ en ignorant la coupure révolutionnaire...

D'autre part, sa condamnation de l'abus de rhétorique chez les romantiques rejoint en réalité une condamnation implicite de la rhétorique classique. En effet, réduire le romantisme à « une émeute de rhéteurs »⁴ permet non seulement à Zola de priver ce dernier de toute portée idéologique, de sens et de sérieux, mais aussi de condamner du même geste la rhétorique classique, comme un modèle ancien, contraignant, normé et amené à être dépassé. Tandis que les classiques condamnent la langue romantique parce qu'elle ne respecte pas la seule et unique rhétorique existant à leurs yeux, celle

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 151.

2 *Ibid.*, p. 151-152. On pourrait citer cette injonction : « il faut à tout prix en revenir aux sources classiques », en particulier au théâtre, peut-être précisément parce que le théâtre a été le principal champ de bataille du romantisme, ou bien parce que Zola le considère comme le genre-roi du XVII^e siècle.

3 Cette expression figure dans la Charte de 1814 ; pour plus de précisions, voir Francis Démier, *La France du XIX^e siècle*, Éditions du Seuil, « Points histoire », 2000, p. 67.

4 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 140.

de Boileau, Zola, quant à lui, critique le principe même d'une langue orientée vers la recherche de l'effet de style et obéissant à des codes – il va de soi que le terme de « rhétorique » est pour lui péjoratif. Dans son réaménagement de l'histoire littéraire, le polémiste oppose les rhétoriques classique et romantique au naturalisme, présentant ce dernier non pas comme une « rhétorique », mais comme une « méthode ». Le classicisme et le romantisme apparaissent aux yeux de Zola comme des formes vides, des arsenaux de procédés rhétoriques mis au service d'une bataille de dictionnaire, rien de plus. En mettant sur le même plan la rhétorique classique et la rhétorique romantique, Zola se démarque donc des défenseurs du classicisme.

Néanmoins, cela ne l'empêche pas d'imiter les critiques classiques du romantisme et d'endosser parfois le rôle d'un La Harpe, gardien de la sainte rhétorique classique, s'adonnant, de son propre aveu, à une « besogne un peu mesquine »¹ en distribuant des « coups de férule »² au grand poète : « Ce dernier vers est une affreuse cheville, et il est en outre incorrect (...) »³. Ajoutons qu'il emploie sans trop de distinctions les termes « rhétorique » et « style », renvoyant tous deux à la coquetterie et la superfluité de la *forme*, opposées au sérieux du *fond*.

En outre, la condamnation du romantisme comme rhétorique creuse n'est pas le seul argument que Zola emprunte aux classiques pour le retourner contre le classicisme. Il condamne également d'un même trait l'idéalisme romantique et l'idéalisme classique comme les deux faces d'une même erreur. Pour les classiques, l'idéalisme romantique a le tort de ne pas obéir au critère du vraisemblable, ni à l'idéal du beau naturel hérité du XVIII^e siècle : il s'éloigne trop de l'étude sérieuse de l'homme pour s'adonner à toutes les extravagances de l'imagination. Pour Zola, le problème est différent : les romantiques doivent abandonner leur « ébauchoir d'artiste idéaliste » pour s'emparer du « scalpel de praticien »⁴. Il ne condamne pas le choix des couleurs, mais le principe idéaliste même attaché à l'art. Aussi ses attaques visent-elles d'un même trait le romantisme et le classicisme :

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 316.

2 *Ibid.*, p. 465.

3 *Ibid.*, p. 321.

4 *Ibid.*, p. 391.

(...) si l'on sort de cette question de langage, on voit que les romantiques ne se séparaient pas des classiques ; comme eux, ils restaient déistes, idéalistes, symboliques ; comme eux, ils costumaient les êtres et les choses, ils les mettaient dans un ciel de convention, ils avaient des dogmes, de communes mesures, des règles. Mais il faut ajouter que le lyrisme emportait la nouvelle école dans l'absurde beaucoup plus loin que la vieille école classique.

Les poètes de 1830 avaient bien élargi le domaine littéraire en voulant introduire l'homme tout entier, avec ses rires et ses larmes, en donnant un rôle à la nature (...). Mais ils gâtaient ces libertés conquises, ils en abusaient d'une étrange manière, en sortant du premier coup hors de l'humanité et hors des choses ; (...) pour les personnages, ils se flat- taient d'accepter tout l'homme, chair et âme, et leur premier besoin était d'enlever l'homme dans les nuages, d'en faire un mensonge.¹

On étudiera en détail dans notre deuxième partie les arguments anti-idéalistes de Zola, car c'est sur eux que le naturaliste construit toute son esthétique et sa vision du monde. Pour l'heure, on voit bien, encore une fois, que l'utilisation des arguments de la tradition anti-romantique classique faite par Zola est retorse. Elle n'en fait pas un défenseur inconditionnel du classicisme, loin de là.

1.3.2. La question morale

Enfin, il est important de nuancer l'inscription de Zola dans la tradition anti-romantique classique à propos des questions morales. Certes, nous avons vu qu'il condamnait l'immoralité de certaines œuvres romantiques, mais il n'hésite pas en d'autres occasions à prendre la défense des romantiques lorsque ceux-ci sont attaqués pour des raisons morales, comme il aura à le faire régulièrement pour défendre ses propres œuvres.

Le réalisme comme « école du laid », incluant le naturalisme, est en effet considéré par de nombreux critiques comme un développement de l'immoralité romantique. Bertrand Tillier² a ainsi analysé les représentations de Zola en cochon dans les caricatures de presse, image que l'on retrouve par exemple chez l'un de ses adversaires les plus acharnés, Barbey d'Aurevilly :

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 98.

2 Bertrand Tillier, *Cochon de Zola !*, Séguier, 1998.

Et puisque la charcuterie, et le porc qui en est la base, tiennent tant de place dans son livre et les contemplations de sa pensée ; il n'aura pas peur de mon image : il est sur le rebord de l'auge à cochon du réalisme, dans laquelle il peut se noyer tout entier. Malheureusement, je le sais bien, il est attiré magnétiquement vers cette auge. Le cochon l'excite. Il est de l'opinion de M. Victor Hugo, ce fort porcher poétique, qui n'a pas craint d'écrire : J'ai nommé par son nom le cochon, - pourquoi pas ? (...).¹

Outre la violence des attaques de Barbey d'Aurevilly, ce qui nous intéresse ici, c'est la filiation qu'il instaure entre Hugo et Zola, à savoir les représentants par excellence du romantisme et du naturalisme. Face à ces type d'attaques, Zola est donc souvent contraint de faire front commun avec les romantiques.

La première stratégie mise en place par Zola consiste à évacuer tout simplement le débat sur l'immoralité en affirmant son manque de pertinence dans le domaine littéraire. Le seul critère qui vaille pour juger un livre ou un article est celui du talent :

On est très coupable, quand on écrit mal ; en littérature, il n'y a que ce crime qui tombe sous mes sens, je ne vois pas où l'on peut mettre la morale, lorsqu'on prétend la mettre ailleurs. Une phrase bien faite est une bonne action.²

Pour contrarier les élans moralisateurs des défenseurs du classicisme, il leur fait valoir le caractère grossier de certains ouvrages de Rabelais, de Voltaire ou de La Fontaine. Si le premier de ces écrivains est un cas à part, les deux derniers sont en revanche des auteurs classiques par excellence. Dans l'article qu'il écrit à l'occasion de la levée de boucliers entraînée par les prétendues obscénités publiées par le journal *Gil Blas*, « De la moralité en littérature », Zola va jusqu'à faire une histoire de la littérature gaillarde en France ; il démontre que cette veine gaillarde est « classique dans le bon sens »³, c'est-à-dire qu'elle fait partie du « génie national »⁴ et ne peut donc être reniée par les défenseurs

1 Barbey d'Aurevilly, « Zola, Le Ventre de Paris », article du 14 juillet 1873, in *Le Roman contemporain, Œuvre critique*, t. V, Les Belles lettres, 2013, p. 409.

2 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 333.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 495.

4 *Ibid.*

de ce même génie. Néanmoins, l'écrivain naturaliste ne se reconnaît pas du tout dans cette lignée, et se défend d'être le père spirituel du *Gil Blas* : « Je ne me sens pas gai du tout, pas aimable, pas polisson, incapable de chatouiller les dames »¹. Il qualifie d'imbécile la critique qui voit en lui l'inventeur de la littérature obscène : « Pourquoi ne dites-vous pas aussi que j'ai inventé le vice ? Cela me mettrait du coup en tiers avec Adam et Ève, dans le paradis terrestre »². Quand bien même les romans de Zola s'inscriraient dans la veine rabelaisienne, ils n'en seraient pas pour autant condamnables, la question de la moralité étant évacuée du champ littéraire. Ainsi, cette invalidation du critère moral avec lequel les classiques jugent la littérature sert à la défense du romantisme tout autant que du naturalisme.

Alors même qu'il est un fervent adversaire de Dumas fils, Zola se réjouit de la réponse que ce dernier a faite, lors de son discours de réception à l'Académie, à l'accusation d'immoralité que l'on portait contre ses pièces. Il rapporte ainsi le discours du nouvel Académicien :

(...) répondant à cette accusation qu'on ne peut mener les jeunes filles voir certaines pièces modernes, il a dit en excellents termes : « Je respecte trop les jeunes filles pour les convier à tout ce que j'ai à dire, et je respecte trop mon art pour le réduire à ce qu'elles peuvent entendre. »³

Sur la question de la moralité, on voit donc Zola se joindre à l'un de ses plus grands ennemis romantiques.

Par ailleurs, n'oublions pas qu'aux yeux des classiques, la moralité des œuvres littéraires est également liée à une question sociale : les œuvres des naturalistes et des romantiques sont immorales parce qu'elle décrivent le bas de la société, « ce qui est répugnant, ce qui pue »⁴. Cette querelle est rapportée par Zola dans l'article qu'il consacre aux *Frères Zemganno*, de Goncourt. Ce dernier réclame en effet que les romanciers contemporains se détournent des classes populaires et cessent par conséquent de peindre la laideur, pour s'adonner à l'étude de « ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 333.

2 *Ibid.*, p. 334.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 421.

4 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 253.

encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches »¹. Cette association idéologique du populaire au laid, et du riche au beau, est vivement contestée par Zola, comme elle l'a été par les romantiques. Après tout, le héros Ruy Blas n'était qu'un laquais. *Renée Mauperin*, roman des frères Goncourt, fournit d'ailleurs au critique la preuve de la fausseté de cette partition sociale : l'intrigue du roman met en scène un bourgeois parfaitement monstrueux, en plus d'être hypocrite. « En haut, en bas, nous nous heurtons à la brute »².

L'hypocrisie morale des censeurs du naturalisme comme du romantisme est d'ailleurs un point récurrent du discours de Zola. Ce dernier dénonce en effet la complaisance des bourgeois moralisateurs pour les faits-divers atroces publiés dans la presse. Il donne l'exemple d'une abominable histoire criminelle publiée dans *Le Figaro*, affaire qui passionna Paris en 1880. Il s'agit de dénoncer la véritable immoralité ; non pas celle des œuvres romantiques ou naturalistes, mais celle des journaux, que les pourfendeurs du naturalisme acceptaient jusqu'ici sans crier au scandale. Zola cite abondamment les articles du *Figaro* sur l'affaire en question, dénonçant leur obscénité, qui fait passer par contraste les prétendues ordures du roman naturaliste pour de la haute morale : « Du moment où les lectrices distinguées d'un journal ont eu sous les yeux ce tableau d'intérieur, je demande à ce qu'on donne vos *Sœurs Vatard* en prix dans les pensionnats de jeunes filles »³. Le « tableau d'intérieur » en question est l'évocation complaisante dans un des articles cités du père incestueux et de sa fille dans les cabinets d'aisances ; *Les Sœurs Vatard*, un roman de Huysmans, qui se vit pour l'occasion qualifier d'écrivain de l'ordure. Souligner ainsi le contraste entre ce que les critiques tolèrent dans la presse mais condamnent sévèrement dans le roman, c'est une façon pour Zola de mettre ces derniers face à leurs contradictions et à leur hypocrisie. Zola perçoit d'ailleurs dans « la croisade brusque de la presse »⁴ contre la littérature dite obscène une manifestation de la fausse vertu caractéristique de son époque. « Oui, certes,

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 253. Zola cite la préface de Goncourt aux *Frères Zemganno*.

2 *Ibid.*, p. 256.

3 *Ibid.*, p. 267.

4 Zola, *Documents littéraires*, p. 490-491.

nous mourons de tartuferie »¹. Le but de la manœuvre est de faire passer la littérature naturaliste pour morale en comparaison avec ce qu'on trouve dans les journaux : même Zola n'est pas allé si loin. Mais plus profondément, il s'agit de faire accepter la présence du scandale, comme part de réel, dans le roman : « Un procès, c'est simplement un roman expérimental qui se déroule devant le public »². Zola dénonce la mauvaise foi de ses détracteurs, et les force à la lucidité.

Ainsi, la stratégie mise en place par Zola se montre une fois de plus retorse vis-à-vis de la tradition anti-romantique classique. S'il commence par évacuer la question de la moralité en littérature, en estimant que les critères de la morale n'ont pas leur place dans le domaine esthétique et que seule « une belle phrase est une bonne action »³, il est contraint d'adopter pour un temps ces critères afin de détourner les accusations d'immoralité portées contre le naturalisme sur d'autres cibles ; et ces cibles sont la presse à scandale, comme on l'a vu, mais surtout, en littérature, le romantisme. C'est ainsi par détours qu'il rejoint la tradition anti-romantique classique.

Tantôt parmi les rangs des classiques pour condamner les excès du romantisme, tantôt défenseur du romantisme face aux critiques conservatrices des classiques, Zola occupe une position inconfortable, mais dont il va essayer de tirer parti, comme on le verra, en plaçant le naturalisme au terme et pour ainsi dire au sommet d'une évolution littéraire qui aura su conserver et renouveler le meilleur du classicisme et du romantisme.

Dans ce rapport ambivalent à la tradition classique, Zola trace la voie d'une nouvelle tradition, celle de l'anti-romantisme des avant-gardes de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle. On l'a vu, l'anti-romantisme zolien, au niveau littéraire comme au niveau politique, n'est pas conservateur. Zola s'inscrit bien dans le nouveau Temps né de la Révolution ; il est conscient, comme les romantiques, de l'accélération de la temporalité, et de la nouvelle marche des affaires humaines : la société progresse par révolutions successives, les lettres

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 491.

2 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 269.

3 *Ibid.*, p. 333.

évoluent par le renversement des écoles successives. L'anti-romantisme de Zola, s'il reprend souvent, comme on l'a vu, le discours des défenseurs du classicisme, ne prône en aucun cas un retour à l'ordre. Même les injonctions à épurer la langue ne sont pas perçues comme un retour à une forme antérieure préférable, mais bel et bien comme une avancée, inéluctable qui plus est. L'anti-romantisme de Zola se veut un discours d'avant-garde.

À travers cette analyse de l'inscription de Zola dans la tradition anti-romantique d'inspiration classique, on voit donc déjà bien que son anti-romantisme relève peut-être tout autant de la stratégie pour imposer le naturalisme que de la critique littéraire ou de l'obsession personnelle. La critique du romantisme est en effet intimement liée au projet naturaliste et clairement orientée vers la construction de cette esthétique nouvelle. Si l'anti-romantisme de Zola ne peut être réduit à un exercice de pure polémique, à une joute destinée à faire vendre les journaux et à faire connaître les polémistes, comme on en voyait beaucoup au XIX^e siècle, il faut néanmoins faire la part de cette dimension stratégique de l'anti-romantisme zolien, véritable moteur de l'écriture journalistique.

Chapitre 2

La stratégie anti-romantique de Zola

Dans l'enseignement secondaire et la culture populaire, Zola apparaît comme l'homme d'un concept : le naturalisme. Ce terme a en effet connu un immense succès. Aujourd'hui encore, il est régulièrement employé à propos non seulement de la littérature et du théâtre mais également du cinéma, où sa connotation est le plus souvent négative. Synonyme tantôt de réalisme, tantôt de naturel (un *jeu naturaliste*), le naturalisme a fait son chemin depuis les premiers écrits de Zola et s'est bel et bien imposé comme un concept dont la définition est peut-être floue, mais dont personne ne nie la réalité. C'est à rebours de cette essentialisation que nous devons ici travailler, dans une démarche qui emprunte celle des historiens. Le naturalisme – tout comme le romantisme – n'est-il pas constitué de la somme des discours qui le définissent, l'encensent ou le rejettent ?

En effet, si le naturalisme peut apparaître aujourd'hui comme une notion anhistorique, cela prouve avant tout l'efficacité du discours de Zola. L'*ethos* de scientifique qu'il se choisit correspond à sa démarche : il se présente comme un découvreur, et non pas comme un inventeur. Son ambition théorique et esthétique s'appuie sur un concept, le naturalisme, qui cherche à dépasser non seulement les particularités du moment, mais aussi le domaine littéraire, puisqu'il peut selon lui s'appliquer à tous les domaines de la vie, et en particulier à la politique. Cherchant à inscrire le naturalisme dans la longue histoire littéraire des idées et des mouvements (voire dans l'Histoire tout court), Zola semble travailler pour la postérité.

Toutefois, la réalité première du naturalisme est celle du temps court. Avant de devenir un concept atemporel, le naturalisme a été une expérience limitée dans le temps, un « mouvement » qui a adopté ou tenté d'adopter le fonctionnement d'une avant-garde. Il y a dans l'élaboration du naturalisme une part de stratégie et d'opportunisme qu'il ne faut pas minimiser. Il ne s'agit

pas ici de proposer une analyse psychologique des textes de Zola ni de lui faire un procès d'intention. On ne cherche pas à démasquer derrière la théorie apparemment « noble » et « pure » du naturalisme la stratégie cynique d'un ambitieux. En réalité, il y a une exacte concomitance et une totale imbrication entre la polémique anti-romantique menée par Zola et l'élaboration théorique du naturalisme. Le combat contre le romantisme est ce sur quoi Zola va s'appuyer à la fois d'un point de vue théorique pour élaborer son esthétique, et d'un point de vue stratégique pour se faire un nom et une place sur la scène littéraire.

Présente dès les premiers articles critiques – où le terme de naturalisme n'est pas encore formulé – jusqu'aux grandes déclarations théoriques du « Roman expérimental », la polémique anti-romantique menée par Zola est précisément ce qui nous permet d'historiciser la notion de naturalisme, de revenir à l'histoire de son émergence et de mettre au jour les stratégies d'un écrivain derrière un concept qui s'est justement « naturalisé » !

Avant d'étudier les stratégies théoriques de Zola pour inscrire le naturalisme dans l'histoire littéraire, nous allons donc aborder ici la dimension pratique de sa stratégie de jeune auteur et le rôle joué par la polémique anti-romantique dans cette stratégie.

2.1. LE CHOIX DE LA CIBLE ROMANTIQUE

En intitulant son premier ouvrage de critique littéraire « Mes Haines », Zola se choisit un *ethos* critique ancré dans la polémique. Mais quel combat choisir, qui lui permette de défendre l'esthétique qu'il est en train de développer ? Quels ennemis attaquer, qui soient à la hauteur de ses ambitions littéraires ? Si l'activité quotidienne du critique Zola l'amène à rendre compte de très nombreux ouvrages, il apparaît que les auteurs romantiques reviennent de façon régulière sous sa plume, alors même que ceux-ci n'ont pas nécessairement d'actualité éditoriale. Si l'on s'intéresse en particulier aux articles que Zola a choisi de sélectionner pour la publication en recueils, on constate que le romantisme y est une cible récurrente, quoique non exclusive. Un recueil en particulier se présente comme une compilation d'études sur les grands écrivains de l'époque romantique : il s'agit des *Documents littéraires*, qui

regroupent des articles publiés dans un journal russe, *Le Messager de l'Europe*, de 1875 à 1879, puis republiés parfois en France dans *Le Bien Public* ou *Le Voltaire*. On y trouve, entre autres, des études sur Chateaubriand, Hugo, Musset, Gautier, Sand et Sainte-Beuve.

Ce recueil fait toutefois plus figure d'exception que de règle. Si l'on observe la composition du *Roman expérimental*, on constate en effet que les titres des articles retenus font signe vers un discours théorique de synthèse et ne comportent aucun nom d'auteur ni d'œuvre : « Le Roman expérimental », « Le Naturalisme au théâtre », « L'Argent dans la littérature », etc. De la même façon, *Mes Haines* ne s'annonce pas comme une étude sur les auteurs romantiques haïs, auxquels un seul article est consacré – celui écrit à l'occasion de la publication des *Chansons des rues et des bois* de Hugo. Comme l'indique Claude Bonnefoy dans sa préface, « Mes Haines » est en réalité un titre trompeur, puisque le recueil contient plus de défenses que d'attaques. Les auteurs romantiques y sont en conséquence peu présents.

Cela n'empêche pas le discours critique de Zola d'être nettement polarisé, dès 1866, entre la défense d'une modernité revendiquée pour lui-même et l'attaque d'un idéalisme désigné comme esthétique du passé. Cette opposition entre modernité réaliste et idéalisme préfigure l'opposition entre naturalisme et romantisme, qui sera pleinement formulée par Zola quelques années après. L'étude intitulée « Deux définitions du roman », qu'il publie en 1866, indique la ligne de démarcation entre deux esthétiques, deux écoles, deux courants, dont il va faire sa grille de lecture et d'écriture. Si l'ennemi romantique n'est pas immédiatement nommé, tous les arguments de la polémique anti-romantique sont néanmoins déjà présents, à travers un certain nombre de thèmes, de termes et de figures que nous allons étudier, et qui servent de fil conducteur à la construction et à la tonalité polémique de ces recueils.

Pourquoi le romantisme est-il devenu une cible privilégiée pour Zola ? Pourquoi avoir construit sa carrière d'écrivain, de critique et de romancier, contre cette notion ? Comme on l'a vu en introduction, le romantisme n'est pas dans les années 1860-1870 l'ennemi du moment, il appartient déjà dans une certaine mesure au passé. Le choix de cette cible permet donc à Zola de cristalliser les enjeux de son combat sur un objet prestigieux mais déclinant. L'enjeu de son combat, c'est de se faire une place dans le monde de l'édition et dans l'histoire littéraire, d'être un chef de file et l'incarnation de la modernité

littéraire. Pour cela, le naturalisme devra prendre la place du romantisme. Enfin, le choix de cet ennemi permet également à Zola de personnaliser la polémique dans une opposition audacieuse à Hugo, devenu la véritable incarnation du romantisme et objet d'un culte chez de nombreux contemporains.

Chez Zola comme chez ses « disciples », il convient donc de faire la part de stratégie et de mise en scène dans l'opposition au romantisme :

Zola est, en littérature, un révolutionnaire, c'est-à-dire un ennemi féroce de ce qui vient d'exister.¹

Dans cette sentence, Maupassant a très justement interprété l'anti-romantisme de son aîné. Zola le savait d'ailleurs lui-même : pour être à l'avant-garde, il lui fallait rejeter et dénigrer le mouvement littéraire venu juste avant lui ; aussi était-il conscient que sa révolution naturaliste présupposait une critique systématique du romantisme. Zola y a même vu un rouage inévitable du mécanisme de l'histoire littéraire : chaque école nouvelle doit renverser la précédente pour se faire une place au soleil, et c'est ainsi que la littérature évolue. Selon lui, les attaques contre les aînés n'ont rien de dégradant ou de bas, mais confèrent au contraire au combat littéraire une noblesse supplémentaire : « la haine est sainte »², proclame Zola dans la préface de son premier recueil critique, *Mes Haines*. À l'inverse, le respect des aînés fige la littérature dans un conformisme où le génie ne peut s'épanouir. Ainsi, la verve anti-romantique de Zola doit bel et bien être perçue au sein d'une stratégie personnelle d'imposition d'un nouveau *-isme*. Le naturalisme est voué à se forger dans l'adversité, il a besoin d'un ennemi à abattre, et le romantisme est sa cible toute désignée.

1 Maupassant, « Émile Zola », *Chroniques*, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1980, t. II, p. 311.

2 Zola, préface de *Mes Haines*, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. X, p. 23. Nous nous appuyons sur cette édition pour l'ensemble des références à suivre.

2.2. LA STRATÉGIE MÉDIATIQUE

À la conquête du pouvoir symbolique : comment accéder à l'autorité ?

Émile Zola, le provençal d'origine italienne, a pour ambition de devenir écrivain. Monté à Paris à 18 ans pour terminer ses études et soutenir sa mère, il se rend compte très rapidement qu'il va lui falloir développer une stratégie pour accéder au monde littéraire, être publié et devenir célèbre. Dans la préface de *Mes Haines*, il évoque une expérience qu'il a sans doute lui-même vécue, celle des refus adressés aux jeunes « poètes et romanciers, savants et simples curieux » par les sommités du « Paris intelligent » :

Vous qui êtes allés frapper à la porte de ces gens graves s'enfermant pour tailler leurs ongles, osez dire avec moi, tout haut, afin que la foule vous entende, qu'ils vous ont jetés hors de leur petite église, en bedeaux peureux et intolérants. Dites qu'ils vous ont raillés de votre inexpérience, l'expérience étant de nier toute vérité qui n'est pas leur erreur. Racontez l'histoire de votre premier article, lorsque vous êtes venus avec votre prose honnête et convaincue vous heurter contre cette réponse : « Vous louez un homme de talent qui, ne pouvant avoir de talent pour nous, ne doit en avoir pour personne. »¹

Sans protection ni soutien, Zola choisit la presse comme porte d'entrée dans le monde littéraire.

Au service de la publicité de la maison Hachette

Embauché en 1862, à 22 ans, au service de la publicité de la maison Hachette, il gravit peu à peu les échelons du monde de l'édition et du journal, jusqu'à faire ses adieux solennels à la presse en 1881, après la publication des grands recueils dits « naturalistes » (1880-1881), et avant un retour avec une « Nouvelle Campagne » en 1897.

À ses débuts, Zola occupe un emploi similaire à celui des actuels attachés de presse. Il découvre alors les rouages et la puissance de la presse, les rapports entre l'édition et le journal, mais apprend également les stratégies

1 Zola, *Mes Haines*, p. 24.

publicitaires les plus efficaces pour lancer de nouveaux auteurs ou de nouvelles œuvres. Au moment de ses premières publications d'écrivain, Zola fournit ainsi à de nombreux journalistes des comptes rendus prêts à l'emploi, qui lui permettent d'obtenir de nombreux articles. Travaillant au cœur du journal, Zola a compris très tôt que la presse était une caisse de résonance indispensable pour toute voix désireuse de se faire entendre. Dès ses débuts, il tire avantage des intérêts communs de la presse et de l'édition, se constituant au sein du journal un public de lecteurs. Dans le chapitre qu'il consacre au public et aux lecteurs dans *L'Histoire littéraire*, Alain Vaillant analyse la logique de *médiatisation* que le journal applique à la littérature :

En ce qui concerne la littérature, c'est la presse périodique qui, progressivement à partir du XVIII^e siècle, lui apporte le public des lecteurs que, selon les lois propres du fonctionnement médiatique, elle a constitué autour d'elle. Elle le fait soit en publiant directement des textes littéraires (au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le mode de publication périodique restera prédominant pour les écrivains), soit en favorisant le développement de la critique, qui est capable de transformer la publication de tout livre en événement public. Il suffit d'ailleurs de passer en revue l'histoire de la littérature depuis deux siècles pour vérifier que tous les événements considérés comme littéraires ont été créés et orchestrés par la sphère médiatique. Ce n'est pas que le critique s'interpose et assure la médiation entre le public et la littérature, comme on se le représente généralement : mais le journal (ou tout autre média) applique à la littérature (ou à toute autre pratique culturelle) la logique de *médiatisation* qui le caractérise et qui se manifeste par la formation d'un public.¹

Il existe une véritable continuité entre la presse et la littérature, dont Zola va se servir pendant de très nombreuses années, ne réduisant pas le journal à un simple tremplin mais le considérant comme un élément central dans le dispositif de communication qu'il met en place autour de ses écrits critiques et romanesques.

Par ailleurs, si le journal permet à Zola de se faire une place dans le monde de la littérature, c'est non seulement parce qu'il y apprend des stratégies publicitaires efficaces qu'il va lui-même mettre en place au moment de la sortie de ses ouvrages, mais également parce que c'est au sein du journal

1 Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 203.

que, devenu critique littéraire, Zola parvient à se faire un nom au sein du monde journalistique et littéraire et à acquérir une forme d'autorité critique. C'est en effet comme critique littéraire que Zola a d'abord pu faire reconnaître son *autorité*, faire entendre sa voix personnelle, celle d'un auteur qui juge les écrivains comme des confrères, et chez qui la critique « à chaud » dessine en filigrane un art poétique qui plus tard s'exprimera dans des textes plus exclusivement théoriques comme « Le Roman expérimental ». Pour François-Marie Mourad, la « personnalité critique »¹ de Zola ne fait aucun doute. Si la critique a un caractère de besogne quotidienne, soumise aux contraintes de format, de style et de sujet, Zola choisit de plus en plus ses auteurs, favoris ou bêtes noires, et parvient ainsi de plus en plus à faire connaître l'auteur Zola.

La publication d'articles critiques en recueils

L'affirmation d'une voix personnelle de critique littéraire passe également par le geste de la publication en recueils d'articles critiques. Dès 1866, Zola publie ainsi deux volumes aux titres éloquentes : *Mes Haines* pour la critique littéraire et *Mon Salon* pour la critique d'art. Ces deux recueils, auxquels s'ajoute une étude sur Manet datant de 1867, sont publiés à nouveau en 1879 sous le seul titre *Mes Haines*. Enfin, en 1880, il publie sous le titre du *Roman expérimental* un ensemble important d'articles critiques, dont le premier est sa célèbre étude de *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard. *Le Roman expérimental* paraît dans un moment intense de publication et de médiatisation pour Zola : 1880 est l'année de publication de *Nana*, immense succès, et des *Soirées de Médan*, ce recueil de nouvelles qui met en scène l'hommage de jeunes auteurs à leur maître Zola. Le naturaliste occupe tous les fronts et fait les beaux jours de l'actualité littéraire.

Mais revenons aux débuts de la carrière du critique : en 1866, Zola, jeune auteur de vingt-six ans, n'a publié que deux œuvres de fiction, les *Contes à Ninon* et *La Confession de Claude*. La publication de deux recueils d'articles critiques, si tôt dans sa carrière, signale-t-elle l'orgueil d'un auteur souhaitant augmenter le nombre de ses volumes en librairie ? Selon Claude Bonnefoy, il s'agit plutôt pour Zola de donner une force nouvelle à ses articles, qui avaient été attaqués de toute part lors de leur première publication. En publiant

1 François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, p. 11.

Mes Haines et *Mon Salon* en volumes, il cherche à « préciser la cohérence et la pertinence de sa démarche. »¹ Les titres qu'il choisit pour ces recueils mettent en avant une individualité, affirment haut et fort la personnalité de l'auteur Zola, à travers les déterminants possessifs : « Mes Haines », « Mon Salon ». Le sentiment de la haine, martelé dans la préface du premier recueil, associe d'emblée l'activité critique à un rejet, et même à un combat. Ce mouvement de rejet informe profondément la critique zolienne. Comme l'indique Claude Bonnefoy, « presque tous les articles de Zola comportent une partie théorique construite sur un double mouvement, de destruction d'abord, de reconstruction ensuite. »² Néanmoins, on ne doit pas se méprendre sur cette haine affichée. En effet, comme on l'a déjà signalé, la plupart des articles présents dans *Mes Haines* sont des défenses, à l'exception de la préface et de l'article consacré à Barbey d'Aurevilly. Ceux que Zola hait, ce sont ceux qui attaquent les artistes qu'il défend, public et critiques. Cette haine de la critique normative le pousse sans cesse à définir une nouvelle pratique critique, indépendante et « scientifique », qu'il tente lui-même d'appliquer. La publication de *Mes Haines* en volume permet ainsi à Zola non seulement de proposer une réflexion sur la critique littéraire, mais également d'afficher ses affinités littéraires, ces mêmes talents que le « Paris intelligent »³ continue à rejeter, niant selon lui le présent et l'avenir pour se réfugier dans le passé. Il termine ainsi sa préface :

Et voilà pourquoi je hais les gens bêtement graves et les gens bêtement gais, les artistes et les critiques qui veulent sottement faire de la vérité d'hier la vérité d'aujourd'hui. Ils ne comprennent pas que nous marchons et que les paysages changent.

Je les hais.

Et maintenant vous savez quelles sont mes amours, mes belles amours de jeunesse.⁴

La haine est corrélée à l'amour : c'est ce que Zola affirme à propos de la critique, mais c'est aussi de cette façon que va se construire son art littéraire

1 Claude Bonnefoy, Introduction de *Mes Haines*, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 Zola, préface de *Mes Haines* p. 24.

4 *Ibid.*, p. 27-28.

et que sera bientôt formulée l'idée du naturalisme. « Même s'il ne sait pas exactement à quoi il parviendra, il sait à quoi et à qui il tourne le dos. »¹, indique Claude Bonnefoy.

À travers l'écriture journalistique et la publication de recueils critiques, Zola affirme donc sa voix d'auteur. Mais il sait aussi, en fin publicitaire, que la polémique fait vendre et qu'elle permet parfois de rencontrer le succès. Lucien de Rubempré le découvre avec désenchantement dans *Illusions perdues* : les critiques s'achètent encore plus cher que les éloges ! C'est donc avec la conscience de ces enjeux stratégiques que Zola se lance dans ce que nous avons appelé ici la polémique anti-romantique.

Combattre sur tous les fronts

Pour réussir ses campagnes, Zola va donc chercher à se battre sur tous les fronts. On a vu que la maison Hachette avait été pour lui la porte d'entrée vers le monde de l'édition et de la presse. L'exemple romantique lui-même lui a montré que la presse pouvait être la caisse de résonance des avant-gardes. Grâce à son activité de critique, Zola fait entendre sa voix, dessine en filigrane son art du roman et s'annexe de prestigieux mentors. Mais s'il fait parler de lui, c'est aussi parce qu'il sait exercer l'art de la polémique, appris notamment de son expérience de journaliste politique. Il n'hésite pas ainsi à faire appel au vocabulaire guerrier, intitulant l'un de ses recueils d'article « Une Campagne ». Dans une lettre à Daudet du 9 novembre 1874, il évoque « le bataillon » qui est en train de se former autour de lui, indispensable pour mener le combat à son terme.

Dans un article consacré aux « Campagnes » de Zola et à ses lettres ouvertes, Colette Becker souligne encore l'importance du champ de bataille qu'est la presse aux yeux de Zola, notamment parce qu'il cherche à y faire entrer ses amis :

L'enjeu est d'occuper les places pour transformer tel ou tel journal en organe du groupe (...). Un exemple : en 1879, il fait entrer au *Voltaire* Céard, Hennique, Huysmans, Alexis. Il écrit au directeur

1 Claude Bonnefoy, Introduction de *Mes Haines*, p. 15.

Laffitte pour soutenir Maupassant, sans succès. Les relations s'étant vite détériorées entre Laffitte et les jeunes romanciers, ceux-ci songent à fonder un journal à eux, qu'ils projettent d'intituler *La Comédie humaine*. L'opération échoue, mais elle met en lumière l'importance donnée à la presse dans le combat d'idées. Zola, qui les soutient, l'a compris depuis longtemps. Fin 1870, il a déjà fondé à Marseille, avec son ami Marius Roux, *La Marseillaise*. En 1876, il a engagé des pourparlers avec Portalis afin de le décider à « préparer pour l'hiver un journal tout neuf où » ils seraient « les maîtres » (lettre à Paul Alexis du 1^{er} juillet 1876).¹

Ces propos de Colette Becker soulignent deux enjeux stratégiques de la polémique anti-romantique menée par Zola : utiliser toutes les ressources de la caisse de résonance indispensable que constitue la presse, mais également s'entourer d'un « bataillon » de soldats, ce à quoi Zola va s'efforcer pendant plusieurs années.

2.3. LA STRATÉGIE COLLECTIVE

Dans *L'Œuvre*, Zola raconte avec désenchantement le délitement progressif d'un groupe d'amis artistes. Dans l'image qu'il se fait du grand artiste, il y a à la fois une forme de culte de l'originalité de la personnalité – à travers notamment les notions de « tempérament » personnel et de « génie » de l'individu – mais aussi une réelle conscience du collectif et de son importance dans l'histoire littéraire. Très tôt dans sa carrière, Zola prend conscience de la nécessité pour lui de s'entourer d'autres personnalités, d'apparaître comme le représentant d'un mouvement collectif, et non pas comme un individu isolé en proie à ses lubies. En réunissant autour de lui un ensemble de jeunes écrivains, Zola donne au naturalisme l'apparence d'un mouvement collectif, irréprouvable, historique. Il se donne également du même coup l'image d'un chef ayant autour de lui des disciples, en position d'autorité, même s'il refusera

1 Colette Becker, « Les Campagnes de Zola et ses lettres ouvertes », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1996, vol. 48, numéro 1, p. 80.

toujours qu'on le considère comme un chef d'école. Enfin, en réunissant un groupe autour de lui, Zola invite d'une certaine façon à la comparaison avec le romantisme et ses cénacles, à la fois modèles et contre-modèles.

La création du « groupe de Médan », qui regroupe autour de Zola Huysmans, Hennique, Céard, Maupassant et Alexis, est à la fois le fruit d'affinités intellectuelles, littéraires et personnelles, mais aussi une stratégie et une opportunité pour tous ces auteurs avides de succès. Pour Zola, il s'agit d'enrôler des soldats dans son combat pour imposer le naturalisme comme la littérature du temps : ensemble, ils pourront occuper l'espace du journal et de l'édition de façon concertée. Pour les « disciples », il s'agit de profiter des relations et du succès du maître pour se faire eux-mêmes un nom.

En fin connaisseur de la presse, Zola orchestre sa campagne naturaliste autour d'un récit parfaitement mis en scène. Tous les éléments constitutifs du groupe d'avant-garde sont présents : il y a d'abord le chef et ses soldats, dont cinq figureront pour la postérité dans le « groupe de Médan ». L'école naturaliste possède un manifeste, « Le Roman expérimental », et une œuvre emblématique, *L'Assommoir*, publiée dans un tonnerre de polémiques qui a propulsé son auteur sur le devant de la scène. Élément important du « storytelling », la maison de Médan, où se réunit régulièrement le groupe. Enfin, *Les Soirées de Médan* viennent parachever ce tableau, manifestant le rêve d'une écriture collective.

Dans son ouvrage sur *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Christophe Charle montre l'importance du « groupe » dans la conquête du champ littéraire :

On peut (...) définir le groupe comme une structure d'accumulation de capital symbolique et social et comme un instrument essentiel dans la lutte pour la conquête du pouvoir symbolique et la consécration dans le champ littéraire (...). Ces lois nouvelles se substituent à celles qui régnaient lorsque le champ littéraire n'avait pas conquis son autonomie complète et que des instances

extérieures tirant leur légitimité du champ du pouvoir assuraient la consécration : salons, Académie, prix académiques, protections diverses.¹

Alain Vaillant, qui cite cette analyse de Christophe Charle dans son ouvrage sur *L'Histoire littéraire*, nuance l'idée d'une autonomie complète du champ littéraire, pour souligner au contraire son interdépendance avec la presse :

(...) au temps de la consommation de masse, aucun secteur littéraire ou artistique, quelque posture élitiste ou marginale qu'il adopte, ne peut se tenir réellement à l'écart des mécanismes qui régissent de façon globale l'économie de la culture.²

Par-delà les stratégies, le groupe de Médan a-t-il réellement formé une école naturaliste ? Dans quelle mesure les Médaniens ont-ils épousé le combat anti-romantique de Zola ?

Alain Pagès a consacré un ouvrage à cette expérience collective, intitulé *Zola et le groupe de Médan* et sous-titré « Histoire d'un cercle littéraire », sur lequel nous allons nous appuyer pour évoquer la constitution du groupe et son rôle dans la stratégie anti-romantique zolienne.

2.3.1. La constitution du groupe de Médan : affinités et opportunités

À la recherche d'un collectif

Avant même d'avoir formulé les termes de son combat, Zola sait qu'il aura besoin d'alliés. Comme on l'a dit, il n'a aucun lien avec les milieux littéraires et il sait que la marche jusqu'au succès sera difficile. Dès septembre 1860, il fait part à son ami Baille de son projet de « club » :

Il m'est poussé ces jours derniers une certaine idée dans la tête. C'est de former une société artistique, un club, lorsque tu seras à

1 Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Presses de l'ENS, 1979, p. 18-19.

2 Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 281.

Paris, ainsi que Cézanne. (...) Le but surtout de cette association serait de former un puissant faisceau pour l'avenir, de nous soutenir mutuellement, quelle que soit la position qui nous attende. Nous sommes jeunes, l'espace est à nous, ne serait-il pas sage avant de nous élaner de nous serrer la main, de former un nouveau lien entre nous, pour qu'une fois dans la lutte nous sentions à nos côtés un ami, ce rayon d'espoir dans la nuit humaine ?¹

« Il sait que pour devenir écrivain, il est nécessaire de s'affirmer et de lutter contre des adversaires ; mais il a posé en principe que, dans cet affrontement inévitable, la recherche d'alliances constitue une nécessité »², commente Alain Pagès. Dès le départ, la dimension polémique de l'écriture zolienne et sa dimension collective sont donc intimement liées. Lorsque Zola attaque les romantiques ou les idéalistes, il le fait au nom de toute une génération dont il se considère le porte-voix ; c'est le collectif qui donne sa force à la polémique. Alain Pagès cite ainsi la fin de la préface de *Thérèse Raquin*, datée de 1868, dans laquelle Zola affirme qu'il se bat au nom du « groupe d'écrivains naturalistes » auquel il a « l'honneur »³ d'appartenir. Chez Zola, le désir du collectif a donc précédé les rencontres amicales et professionnelles qui vont donner naissance plus tard au groupe de Médan.

La rencontre des Médaniens : réseaux et amitiés

Alain Pagès retrace avec force détails l'histoire de la constellation de jeunes écrivains qui gravite dans les milieux littéraires des années 1870. Paul Alexis, aixois monté à Paris comme son aîné, devient rapidement un véritable ami de Zola. Huysmans et Céard, tous deux fonctionnaires dans des ministères parisiens, sont amis, unis dans leur admiration pour Flaubert. Ils cherchent à rencontrer Zola, ce qui se fera en 1876. Certaines affinités se forment autour de la revue de Catulle Mendès, *La République des lettres*, entre Hennique, Céard, Huysmans, Alexis et Maupassant. Ce dernier, que Zola

1 Lettre de Zola à Baille de début septembre 1860, in *Correspondance*, édition établie sous la direction de Bard H. Bakker, Les Presses de l'Université de Montréal et les Éditions du CNRS, 1978-1995, t. I, p. 233.

2 Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, Perrin, 2014, p. 59.

3 Zola, préface de *Thérèse Raquin*, in *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Édition, t. III, p. 31.

a rencontré pour la première fois chez Flaubert, est le dernier à rejoindre le groupe. Les auteurs qui viennent frapper à la porte de Zola sont poussés aussi bien par l'admiration que par l'intérêt. Ils ont environ dix ans de moins que l'écrivain et espèrent qu'il pourra leur ouvrir les portes des journaux et leur faire rencontrer des éditeurs. Pour Zola, les affinités esthétiques et l'intérêt sont également deux moteurs : il voit dans ces jeunes auteurs les soldats qu'il recherche pour son combat, en même temps que des collaborateurs potentiels, qui pour certains deviendront de véritables amis.

On considère généralement le « dîner Trapp » comme l'acte de naissance de l'école naturaliste : en 1877, les cinq écrivains du groupe de Médan, ainsi qu'Octave Mirbeau, invitent Flaubert, Edmond de Goncourt et Zola à dîner, dans une forme d'hommage à ceux qu'ils considèrent comme leurs maîtres. Charpentier, l'éditeur de ces auteurs, a également été stratégiquement invité.

2.3.2. La stratégie polémique

C'est d'abord autour de la défense de Zola et de *L'Assommoir* que se fédère le groupe, multipliant les publications polémiques et les coups d'éclat. C'est pour défendre le roman de Zola que Huysmans fait ses premières armes de critique littéraire en 1876, avant même la publication de son premier roman. La stratégie du scandale fonctionne et Huysmans s'en félicite :

L'Assommoir a fait le rôle d'un tison jeté dans les poudres. – Les journaux sont partis en guerre là-dessus et bien que la plupart des discussions hostiles au naturalisme aient généralement manqué d'aménité, elles ont reconnu tout en la déplorant, l'existence d'une école qui voudrait essayer de faire vivant et d'écrire avec de la couleur.¹

À l'occasion de la représentation de l'adaptation de *L'Assommoir* au théâtre, les naturalistes rejouent leur « bataille d'Hernani » ; la pièce est un grand succès, où se pressent bourgeois et ouvriers.

1 Huysmans, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, Minard, 1957, p. 25.

Théâtre, journaux, édition... Zola doit occuper l'espace médiatique, mais ses soldats doivent également prouver la vivacité de l'école naturaliste, en publiant non seulement des défenses du maître, mais également leurs propres productions. Zola écrit ainsi à Céard :

Et vous, que faites-vous ? Je vois bien que vous lancez d'anciennes pièces ; cela ne suffit pas, il faut en écrire de nouvelles, et des drames, et des comédies, et des romans. Nous devons d'ici à quelques années écraser le public sous notre fécondité.¹

Et Alain Pagès de conclure :

Le langage est martial, la tonalité toute militaire. Avancer, gagner du terrain, s'imposer face à l'adversaire. Compenser la faiblesse des effectifs par la fécondité de la production. (...) Sur cette idée d'une bataille à conduire, ils sont tous tombés d'accord. C'est le lien qui les unit, en cette année 1878, même s'il leur arrive de diverger sur la signification qu'il convient d'accorder à la notion de « naturalisme ».²

L'opposition du naturalisme et du romantisme au cœur de la polémique

À l'occasion de la polémique orchestrée autour de *L'Assommoir*, les naturalistes publient de nombreux textes théoriques et polémiques sur le romantisme et le naturalisme. Comme le rapporte Alain Pagès, Hennique a par l'exemple l'idée d'une conférence sur *L'Assommoir*, donnée en janvier 1877, dans laquelle il oppose Zola et Hugo :

choisissant de porter l'estocade contre l'école romantique, il s'en est pris au dernier roman publié par Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*. Et il n'a pas hésité à déclarer que *L'Assommoir* lui paraissait être une œuvre bien supérieure ! Présents au premier rang, les camarades du groupe des Cinq lui ont apporté un soutien énergique. Il le fallait, car une partie de la salle a réagi d'une manière hostile.³

Zola le remercie dans une lettre datée du 26 janvier :

1 Lettre de Zola à Céard du 16 juillet 1877, in *Correspondance*, t. III, p. 79.

2 Alain Pagès, *op. cit.*, p. 164-165.

3 *Ibid.*, p. 131.

Voilà encore un pavé dans le sac du romantisme agonisant. (...) Je ne vous remercie pas en mon nom seulement, mais au nom de toute la jeunesse.¹

Si la comparaison avec Hugo est centrale dans l'opposition choisie par Zola entre romantisme et naturalisme ainsi que dans la constitution d'une forme de cénacle naturaliste, Zola refuse en revanche le statut du chef d'école et critique la posture de Hugo, qui écraserait toute l'école romantique de sa personnalité. Au culte de la personnalité romantique, Zola veut opposer le collectif naturaliste. La critique ouverte de Hugo est ce qui pousse Catulle Mendès à exclure les écrivains naturalistes de *La République des lettres*, qualifiée de « dernier donjon romantique » par Céard. Les raisons de Catulle Mendès sont esthétiques, liées au prestige littéraire de Hugo, mais elles sont également politiques, puisque ce dernier est devenu une icône républicaine, le courageux opposant à l'Empire.

Alexis, Céard et Hennique reprennent à leur compte le discours anti-romantique de Zola, corrélé à la défense du naturalisme. Huysmans, quant à lui, semble plus sceptique, du moins en privé. Il écrit ainsi à Théodore Hannon :

Le mot naturalisme commence à être à tant de sauces d'un romantisme furieux, que je déclare ne plus me ranger pour mon compte sous ce drapeau.²

De la même façon, Flaubert, qui refuse « la paternité qu'on lui offre »³ et se méfie des constructions idéologiques, ne comprend pas l'obsession pour le naturalisme et le besoin de mots en *-isme* de Zola :

Zola se justifie. Le terme de « naturalisme » est nécessaire, explique-t-il, car « il faut un baptême aux choses, pour que le public les croie neuves ». Est-ce de sa part une simple réclame ? Non. Il faut savoir se tourner vers les lecteurs, ajoute-t-il. La bataille engagée dans les colonnes des journaux représente une étape indispensable. « J'ai d'abord posé un clou et, d'un coup de marteau, je l'ai fait entrer d'un centimètre dans la cervelle du

1 Lettre de Zola à Hennique du 26 janvier 1877, in *Correspondance*, t. II, p. 530.

2 Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, C. Pirot, 1985, p. 167.

3 Alain Pagès, *op. cit.*, p. 187.

public ; puis d'un second coup, je l'ai fait entrer de deux centimètres...Eh bien, mon marteau, c'est le journalisme que je fais moi-même autour de mes œuvres. »¹

Dans l'article qu'il consacre à Flaubert, Zola va même jusqu'à considérer que c'est non seulement le choix ou le refus d'une « étiquette » qui sépare leurs conceptions respectives de la littérature, mais également l'importance primordiale du groupe chez Zola, d'une vision collective de l'histoire littéraire et de ses mouvements, là où Flaubert serait un solitaire :

Les jours où il s'emportait contre les étiquettes, les mots en *isme*, je lui répondais qu'il faut pourtant des mots pour constater des faits ; souvent même ces mots sont forgés et imposés par le public, qui a besoin de se reconnaître, au milieu du travail de son temps. En somme, nous nous entendions sur le libre développement de l'originalité, nous avons la même philosophie et la même esthétique, les mêmes haines et les mêmes tendresses littéraires ; notre désaccord ne commençait que si je tâchais de le pousser plus avant, en remontant de l'écrivain au groupe, en cherchant à savoir d'où venait notre littérature et où elle allait.²

Chez Maupassant, le protégé de Flaubert, le scepticisme est encore plus grand, comme on le voit dans cette lettre adressée à Alexis en janvier 1877 :

Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés. Je ne crois pas que le naturel, le réel, la vie soient une condition *sine qua non* d'une œuvre littéraire. Des mots que tout cela. (...)

Après les naturalistes viendront, j'en suis convaincu, des archi-idéalistes, parce que les réactions seules sont fatales – l'histoire est là et elle ne changera pas plus que la nature de l'homme. Parce que les romantiques y ont passé, je ne crois pas que le Moyen Âge soit plus fermé que la réalité moderne. Tout est bon à qui sait prendre ; les ridicules d'une école n'ont point

1 D'après le *Journal* d'Edmond de Goncourt, Robert Laffont, « Bouquins », t. II, 1989, p. 729.

2 Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres Complètes*, Cercle du livre précieux, t. XI, p. 532.

clos l'entrée d'une période historique. Il s'agit d'y voir autrement et de ne pas s'y murer. (...) Le naturalisme est aussi limité que le fantastique.¹

Maupassant termine sa lettre en demandant le secret à Alexis et en insistant sur l'intérêt stratégique du groupe formé autour de Zola :

Il faudra discuter sérieusement sur les *moyens de parvenir*. (...) À cinq on peut bien des choses, et peut-être y a-t-il des *trucs* inusités jusqu'ici. (...) Si l'on faisait le siège d'un journal pendant six mois en le criblant d'articles, de demandes par des amis, etc., etc., jusqu'au moment où l'on y aurait fait entrer tout à fait l'un de nous ? Il faudrait trouver une chose inattendue qui frapperait un coup, forcerait l'attention du public. Peut-être une drôlerie ? Une charge bien spirituelle. Enfin, nous verrons.²

Comme l'analyse André Vial dans *Guy de Maupassant et l'art du roman*³, le rapport de Maupassant au naturalisme est fait de scepticisme, de moqueries et d'intérêt tactique. Ambitionnant une carrière poétique, il envisage la publication de sa nouvelle « Boule de Suif » dans *Les Soirées de Médan* comme un repoussoir à la publication future de ses vers : « C'est une préparation parfaite à mon volume de vers qui paraîtra mardi et qui coupera court, en ce qui me concerne, à ces bêtises d'école naturaliste qu'on répète dans les journaux. »⁴ Maupassant se moque des prétentions de Zola à la science, à l'enquête sociale, au document humain, comme en témoigne sa correspondance. Selon André Vial, il se démarque des autres Médaniens en apportant « la note d'un *naturalisme satirique*, tantôt franchement amer, tantôt amusé, parfois aussi attiédi par la pitié, où l'on découvre encore un prolongement du réalisme satirique de Flaubert. »⁵

1 Lettre de Maupassant à Paul Alexis du 17 janvier 1877, *Correspondance*, in *Œuvres Complètes*, édition établie par Jacques Suffel, Genève, Édito-Service, 1973, t. II, p. 112-115.

2 *Ibid.*, p. 115.

3 André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Nizet, 1954.

4 Lettre de Maupassant à Flaubert de fin avril 1880, *Correspondance*, in *Œuvres Complètes*, t. II, p. 277.

5 André Vial, *op. cit.*, p. 261.

En dépit de ces réserves exprimées en privé, le groupe poursuit sa conquête du champ littéraire et va même jusqu'à faire l'expérience d'une publication collective qui va véritablement fonder le « mythe de Médan ».

2.3.3. Le rêve d'une écriture collective

Les Soirées de Médan

Depuis le succès au théâtre de *L'Assommoir*, on parle beaucoup de naturalisme dans la presse. Pour attirer l'attention de la critique sur le groupe naturaliste, l'idée émerge d'un recueil collectif de nouvelles. Le titre du recueil rend hommage au lieu où se réunissent régulièrement les six auteurs. Outre l'intérêt littéraire et politique d'un ouvrage consacré à la guerre de 1870, la publication des *Soirées de Médan* est également une opération médiatique réussie. Le jour de la sortie du volume en librairie, le 17 juin 1880, Maupassant publie un article dans lequel il construit autour du thème des « soirées de Médan » une fiction inspirée du *Décameron* de Boccace¹.

Zola affiche les ambitions du groupe en exergue du recueil de nouvelles :

Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés et, en même temps, nos tendances littéraires.²

Dans ce geste de publication, le groupe proclame son unité esthétique et même idéologique, puisque Zola affirme que les nouvelles du recueil relèvent d'une « idée unique » et ont « une même philosophie »³. La réception polémique du recueil lui assure un succès de scandale et entérine l'existence du groupe de Médan. Cette œuvre collective devient l'ouvrage emblématique du naturalisme et permet à Céard, Hennique, Alexis, Huysmans et Maupassant de faire entendre leur nom. Comme le dit Alain Pagès, « on mesure ce que

1 Voir Alain Pagès, *op. cit.*, p. 214.

2 Zola, *Les Soirées de Médan*, Grasset, 2011, p. 15.

3 *Ibid.*

signifie, pour les Cinq, la publication des *Soirées de Médan*. Leur statut de disciples est fragile. Ils doivent s'affirmer et revendiquer leur existence collective en sortant de l'ombre. »¹

Cet ouvrage emblématique n'est pas le seul cas de collaboration entre des membres du groupe de Médan, qui, au tournant des années 1880, font de véritables expériences d'écriture collective.

L'atelier d'écriture naturaliste

Au-delà des idées et des intérêts, les auteurs de Médan partagent également des projets d'écriture. En 1879, Zola demande ainsi à Hennique et Céard de réaliser une adaptation théâtrale de *La Conquête de Plassans*. Céard fournit également à Zola une aide extrêmement précieuse lors de la rédaction de *Nana* et d'autres romans. Évoquant le dossier de *Pot-Bouille*, Alain Pagès constate qu'on y trouve de nombreuses notes de la main de Céard ainsi que des lettres de Huysmans, sur ce qui va composer la matière du roman. Alain Pagès y voit un véritable « atelier d'écriture », un « essai d'écriture collaborative »². On peut également évoquer le projet de revue politique et littéraire envisagé par le groupe de Médan. Patronné par Zola et Goncourt, il aurait été dirigé par Huysmans. Ce projet, élaboré en 1880 pour être à la fois un organe de défense du naturalisme et un support de diffusion des œuvres avant-gardistes, ne verra finalement jamais le jour.

2.3.4. « La crise des disciples »³

Au cours des années 1880, Zola continue d'édifier son cycle des *Rougon-Macquart* et s'impose définitivement comme un écrivain reconnu. S'il est toujours la cible de nombreux critiques, son nom, ainsi que le concept de naturalisme, s'est installé définitivement dans le paysage littéraire :

1 Alain Pagès, *op. cit.*, p. 201.

2 *Ibid.*, p. 278.

3 *Ibid.*, p. 271.

Pour les débutants qui décident alors de se lancer dans la carrière littéraire, l'exemple naturaliste constitue un modèle incontournable. Depuis la disparition de Flaubert, la personnalité de Zola domine l'horizon littéraire. Mais ce constat s'accompagne d'une question récurrente. Comment se frayer un chemin ? Quelle place trouver, à côté de l'auteur des Rougon-Macquart, et à la suite du groupe de Médan ?¹

De jeunes auteurs, comme Descaves et Bonnetain, écrivent à Zola, Huysmans et d'autres membres du groupe de Médan pour solliciter leur soutien. Jusque vers 1885, le naturalisme fonctionne comme une marque publicitaire qui profite aux nouveaux auteurs aussi bien qu'aux éditeurs.

Mais dès 1882, l'unité affichée par le groupe se fissure. Alain Pagès en voit un signe dans la réception de l'ouvrage qu'Alexis consacre à son maître, *Émile Zola. Notes d'un ami*. Alexis y raconte la naissance de leur amitié. « Contre la mauvaise « légende » colportée par les chroniqueurs du boulevard, l'ouvrage entend fixer une mémoire collective fondée sur le récit des luttes exemplaires qui ont caractérisé la carrière de Zola. »² Cette biographie est mal reçue par le groupe, notamment par Huysmans, qui se montre très critique. À l'exception d'Alexis, qui accepte volontiers sa position de soldat du naturalisme³, les écrivains du groupe de Médan supportent mal leur statut de « petits naturalistes » :

L'expression sera rendue célèbre, en juillet 1884, par Ferdinand Brunetière qui choisit d'en faire le titre d'un de ses articles, publié dans la *Revue des Deux Mondes*. Avec une intention méprisante, elle s'applique aux membres du groupe de Médan en qui Brunetière voit des écrivains de seconde zone, enfermés à jamais dans leur condition de disciple, éternels élèves des maîtres qui les ont précédés.⁴

1 Alain Pagès, *op. cit.*, p. 271.

2 *Ibid.*, p. 274-275.

3 Voir Alain Pagès, *op. cit.*, p. 293-294 : Alain Pagès raconte qu'Alexis tient, sous le nom de Trublot, une chronique de l'actualité littéraire et théâtrale dans *Le Cri du Peuple*, au style oral et volubile. « Le but d'Alexis est de faire du projet naturaliste une pensée d'avant-garde tournée vers la modernité. (...) Sous la figure de Trublot, Alexis assume donc sans complexe son rôle de défenseur de la doctrine naturaliste. »

4 *Ibid.*, p. 291.

En 1884, la publication du roman de Huysmans *À Rebours* est annoncée comme une rupture par les adversaires du naturalisme que sont, entre autres, Léon Bloy et Barbey d'Aurevilly. Dans une préface écrite en 1903 à l'occasion d'une réédition du roman, Huysmans soutiendra cette thèse d'une rupture franche entre Zola et lui. Pourtant, Zola reconnaît des qualités au livre, et dans la correspondance de l'époque, Alain Pagès ne détecte rien de plus qu'une discussion vigoureuse. Il cite à cet égard une lettre de Huysmans à Jules Destrée :

Nous nous disputons amicalement souvent entre nous à propos de questions sur lesquelles nous différons du tout au tout, mais nous sommes de vieux amis d'avant *L'Assommoir* et je le considère comme un grand talent que toutes les incitations de la presse ne parviendront pas à écorner. Puis, puis, au fond, naturalisme, romantisme, etc. – quoi ? la vérité est qu'il y a des gens qui ont du talent et d'autres qui n'en ont pas.¹

C'est seulement en 1891, avec la publication de *Là-bas*, que Huysmans rejettera explicitement le naturalisme. Toutefois, les amitiés passées se délitent bel et bien. Les réunions de Médan sont concurrencées par celles du Grenier d'Edmond de Goncourt ou du Cénacle de Robert Caze.

Le bilan désenchanté de *L'Œuvre*

En 1886, *L'Œuvre* apparaît comme le récit désenchanté du délitement d'un groupe artistique et amical, faisant bien sûr écho à l'expérience de Zola et du groupe de Médan. La déception du romancier est grande :

En dépit du succès qu'il rencontre auprès du grand public, Zola a l'impression d'être de plus en plus isolé, dans son effort de création. Le naturalisme est contesté de toutes parts, et le symbolisme gagne du terrain. (...) À l'automne de l'année 1885, lorsqu'il tente d'adapter *Germinal* au théâtre, il se heurte à l'opposition du ministre de l'Instruction publique, René Goblet, qui interdit la pièce ; et le combat qu'il mène alors, en solitaire, contre le pouvoir républicain – sans trouver le moindre appui auprès des milieux littéraires – le renforce dans son amertume.²

1 Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Droz, 1967, p. 33-34.

2 Alain Pagès, *op. cit.*, p. 339.

Le rêve d'une école victorieuse et d'une aventure collective, réalisé avec *Les Soirées de Médan*, s'est évanoui. En 1887, le *Manifeste des Cinq*, qui attaque violemment Zola, installe un climat de défiance vis-à-vis du naturalisme. La rupture et la conversion de Huysmans, la mort de Maupassant, finissent d'achever le groupe de Médan. À partir de 1887, le Théâtre-Libre d'André Antoine s'empare des œuvres de Zola, Alexis, Céard et Hennique. « Le rêve, un moment esquissé, d'un « Théâtre de Médan », se trouvera ainsi réalisé par l'entremise d'Antoine »¹, soucieux toutefois de conserver son indépendance.

Même si elle a tourné court, l'expérience collective naturaliste a néanmoins bel et bien existé, fondée sur des amitiés réelles et la rencontre d'intérêts professionnels et d'affinités esthétiques. La position de maître de Zola (quoiqu'il s'en défende) et l'aspect écrasant de son œuvre sont sans doute les raisons qui ont poussé ses disciples à se démarquer des combats du chef de file, à l'exception d'Alexis, le fidèle ami, qui a par ailleurs fini par renoncer à ses ambitions d'écrivain. Quant à la critique du romantisme, si elle est globalement très présente dans les articles des années 1877 à 1882, au fort de la campagne naturaliste, elle devient secondaire voire inexistante dans les esthétiques développées progressivement par les Médaniens. Les réserves émises en privé par certains d'entre eux, dès 1877, sur l'anti-romantisme de Zola, s'exprimeront désormais au grand jour. Chez Zola en revanche, le discours critique reste fortement articulé autour de l'opposition entre naturalisme et romantisme, par-delà les polémiques de circonstance, puisque c'est bien contre le romantisme que se construit le concept de naturalisme et l'histoire littéraire et politique qui l'accompagne.

1 Alain Pagès, *op. cit.*, p. 343.

Chapitre 3

La polémique au cœur d'une grande critique historique

Si la stratégie médiatique et collective mise en place par Zola montre un réel talent de publicitaire, il serait toutefois injuste de réduire la polémique anti-romantique à un simple combat de circonstance. Certes, la correspondance du tout jeune Zola ne fait pas apparaître d'obsession particulière contre le romantisme, et il serait inexact de dire que ce combat a guidé ses premiers pas de critique et d'écrivain. Ses goûts d'adolescent le portent même plutôt du côté de la poésie romantique, en particulier vers son cher Musset. La thématique anti-romantique apparaît plutôt au fil de sa pratique de la polémique et se renforce au fur et à mesure que Zola cherche à donner des fondements historiques et théoriques à son art littéraire. Par-delà la polémique de circonstance, l'anti-romantisme devient ainsi progressivement un socle idéologique du naturalisme.

Donner un socle historique et idéologique au naturalisme

En effet, pour donner une légitimité au naturalisme, Zola en fait le terme d'une évolution littéraire et idéologique qu'il expose avec une méthode qui se veut celle d'un critique scientifique. L'histoire littéraire écrite par Zola a pour but de présenter le naturalisme comme le mouvement du siècle. Pour cela, il lui faut briser l'hégémonie que le romantisme a prise précisément sur l'époque issue de la Révolution ; car, jusqu'alors, ce sont les romantiques qui passent pour les enfants du siècle, ce sont eux qui les premiers ont pris conscience de cette temporalité particulière des temps nouveaux et du rôle qu'ils pouvaient jouer dans le devenir des hommes. Stratégiquement, le discours de Zola

n'emprunte pas l'*ethos* d'un révolutionnaire qui voudrait violenter le devenir historique de la littérature, mais plutôt celui du scientifique ou de l'historien, qui se contente de constater des phénomènes et d'en analyser les causes. La tactique de Zola consiste donc à imposer un mouvement en ayant l'air de le constater et d'écrire, avec l'apparente objectivité d'un scientifique, l'histoire de la littérature. « Le naturalisme ne m'appartient pas, il appartient au siècle »¹, affirme-t-il dans *Le Roman expérimental*. On retrouve dans nombre de ses textes l'association de ces deux mots, naturalisme et siècle, par laquelle Zola vise à dépersonnaliser le naturalisme et à identifier en lui « le mouvement scientifique du siècle »², et non une nouvelle « religion littéraire »³ qu'il aurait inventée. Il s'en explique ainsi dans sa « Lettre à la jeunesse » :

Je me suis vainement efforcé, depuis trois ans, d'expliquer que je n'étais pas un novateur, que je n'avais pas dans la poche une invention. Mon seul rôle a été celui d'un critique qui étudie son âge et qui constate, avec preuves à l'appui, dans quel sens le siècle lui semble marcher. J'ai trouvé la formule naturaliste au dix-huitième siècle ; même, si l'on veut, elle part des premiers jours du monde. Je l'ai montrée magnifiquement appliquée, dans notre littérature nationale, par Stendhal et Balzac ; j'ai dit que notre roman actuel continuait les œuvres de ces maîtres, et j'ai cité, au premier rang, MM Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet. Dès lors, où a-t-on pu voir que j'inventais une théorie à mon usage particulier ? Quels sots se sont imaginé de me présenter comme un orgueilleux qui veut imposer sa rhétorique, qui base sur une œuvre à lui tout le passé et tout l'avenir de la littérature française ?⁴

Zola doit en effet sans arrêt se défendre d'être un chef d'école et de ne brandir le terme de naturalisme que pour servir ses propres œuvres. Pour ce faire, il infuse dans ses textes critiques une théorie de l'histoire littéraire en grande partie héritée du romantisme. En effet, il s'efforce de montrer que le

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 246.

2 *Ibid.*, p. 272. On pourrait citer de nombreuses formules similaires, par exemple : « L'évolution naturaliste qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même voie scientifique » (p. 47), ou encore « l'évolution naturaliste du siècle » (p. 219).

3 *Ibid.*, p. 246.

4 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 116.

naturalisme, loin d'être une création *ex nihilo* d'un enragé anti-romantique, s'inscrit logiquement dans l'évolution sociale et littéraire, et est en quelque sorte ce vers quoi tout le siècle tendait, même à travers le romantisme.

Aujourd'hui, le romantisme agonise, le naturalisme triomphe. De toutes parts, la nouvelle génération se lève. La formule s'est élargie, elle va avec le siècle. Ce n'est plus une guerre d'école à école, une querelle de phrases plus ou moins bien construites, c'est le mouvement même de l'intelligence contemporaine.¹

Cette histoire littéraire du siècle, présente en filigrane dans de nombreux articles de Zola, est un instrument au service du publicitaire, mais aussi un laboratoire de réflexion où s'élabore une vision large de l'histoire littéraire, politique et idéologique.

Si nous avons séparé ici la dimension stratégique de l'anti-romantisme du discours théorique et historique de Zola, c'est donc uniquement pour les besoins de notre étude. Il ne s'agit pas d'affirmer que l'un a précédé l'autre, mais de montrer que ces deux aspects coexistent. Chez Zola, le discours polémique et l'histoire littéraire se construisent en parallèle : la polémique de circonstance se nourrit d'arguments historiques, l'histoire se met au service de la polémique. Comme nous l'avons déjà dit, la publication en recueils dénote la volonté chez Zola de présenter un discours critique cohérent et informé, mais la sélection d'articles très polémiques pour cette publication en recueils montre à quel point ceux-ci font partie intégrante de son histoire littéraire, idéologique et militante. Si certains articles peuvent apparaître parfois comme des « fragments bâclés à la hâte et sous le coup de l'actualité »², du moins ont-ils « une logique et une doctrine »³, que la réunion en recueils a pour but de mettre en avant. La difficulté comme la richesse de ces textes se trouve donc dans l'imbrication des discours critique, théorique et esthétique, dans leur dimension idéologique. Zola, désapprouvant pour une fois son modèle, le concède lui-même : « Derrière une science, derrière une manifestation quelconque de l'intelligence humaine, il y a toujours, quoi qu'en dise Claude

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 288.

2 Zola, *Œuvres Complètes*, Cercle du livre précieux, t. XI, p. 275.

3 *Ibid.*

Bernard, un système philosophique plus ou moins net »¹. François-Marie Mourad repère ainsi un balancement permanent dans ses articles entre l'expérience de lecture des auteurs et la métacritique, entre la perspective du feuilleton quotidien et l'ambition d'écrire rien moins que l'histoire de la littérature du temps. Il s'agit aussi d'une tension, interne à la pratique zolienne, entre un modèle ancien de critique ironique, plaisante, volontiers satirique, faisant la part belle au goût, et la nouvelle formule naturaliste d'une grande critique sérieuse et systématique.

Réformer la critique

En effet, pour le journaliste Zola, l'activité de critique n'est pas une corvée alimentaire mais un exercice d'écriture, un laboratoire des idées, un endroit où se fabrique l'*ethos* du naturaliste. Il entend réformer la critique littéraire et la critique d'art et incarner un nouveau modèle de critique. Fervent admirateur de Sainte-Beuve et de Taine, Zola en appelle à une grande critique naturaliste, qui ne devra plus être pédagogique mais scientifique. Selon lui, la plus haute mission de cette critique sera d'« écrire l'histoire littéraire contemporaine, expliquée et commentée »². Pour lui, « La critique expose, elle n'enseigne pas »³. Or, en ces temps post-révolutionnaires, la critique s'appuie encore trop souvent sur l'étalon d'une tradition – la conformité à un modèle – qui ne fait plus autorité à ses yeux, ni aux yeux de certains contemporains. Une partie des critiques de l'époque cherchent une nouvelle stabilité pour asseoir leurs jugements ; nombreux sont ceux qui s'adonnent à une critique que Zola juge trop frivole, asservie aux modes et aux coteries. Pour sa part, il souhaite s'arracher à l'actualité et trouver un point de vue plus élevé sur la littérature et les grandes idées de son siècle.

Enfin, s'il faut réformer les outils de la critique, c'est aussi parce que les œuvres naturalistes ne peuvent tirer leur légitimité d'une tradition que, précisément, elles rejettent. L'enjeu de la critique zolienne est avant tout d'accompagner la publication des œuvres naturalistes, de leur fournir un

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 83.

2 Zola, *Documents littéraires*, p. 465.

3 *Ibid.*

arrière-plan historique et théorique qui leur ferait sinon défaut. On repère ainsi dans le projet critique zolien les trois fonctions de l'idéologie définies par Paul Ricoeur¹ : la fonction de distorsion – l'histoire littéraire telle que la présente Zola est une construction, forcément subjective, qui prétend pourtant à l'objectivité ; la fonction légitimante – il faut *autoriser* les écrivains naturalistes ; et enfin la fonction intégrative – il s'agit d'intégrer le naturalisme dans une histoire commune, c'est-à-dire aussi d'expliquer le romantisme qui l'a précédé et dont il découle.

L'histoire littéraire écrite par Zola est donc un élément indispensable de la réussite du projet naturaliste : elle doit légitimer un mouvement qui, pour nombre de ses détracteurs, pèche par inconsistance. En effet, nombreux sont ceux qui sont prompts à railler le creux du mot « naturalisme », qui ne serait que l'étiquette pompeuse d'une littérature de l'ordure². Pour Jean Kaempfer, le naturalisme a besoin d'être lesté par un discours historique qui remplacera pour lui la tradition. Selon lui, l'opposition systématique au romantisme et la volonté de s'ériger en modèle dans tous les domaines ferait presque perdre au naturalisme sa consistance :

L'ampleur totalitaire de son propos, loin de l'entraîner par le fond, le conduit au contraire à s'alléger de plus en plus ; chacune de ses conquêtes – la science, la morale – accélère son envol vers la « pensée pure ». (...) et s'il peut, au terme, prétendre à occuper toutes les places, c'est à la condition de n'en avoir lui-même aucune ; le naturalisme, au moment de son triomphe, manque à lui-même et avère son inconsistance ; trop léger, il s'est volatilisé au cours de l'ascension qui devait l'assurer de son propre.³

Pour Jean Kaempfer, le roman naturaliste se présente comme une anti-rhétorique au fur et à mesure qu'il débusque une rhétorique dans les produits prétendument faciles de Victor Hugo et de George Sand. « Le

1 Voir l'avant-propos de Myriam Revault d'Allonnes à Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, p. 15.

2 Zola s'en défend dans sa « Lettre à la jeunesse », in *Le Roman expérimental*, p. 118 : « on a voulu, on veut encore que le naturalisme soit la rhétorique de l'ordure. J'ai eu beau protester, dire que mes tentatives personnelles n'engageaient que moi et laissaient la formule intacte, on n'en répète pas moins que le naturalisme est une invention que j'ai lancée pour poser *L'Assommoir* comme une bible. »

3 Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, Corti, 1989, p. 46.

geste principal de sa constitution théorique sera donc le bannissement ». Le martèlement du mot-bannière « naturalisme », s'il met à mal le romantisme, ne semble pas suffisant pour imposer le mouvement. Une des critiques que l'on retrouve souvent dans les attaques visant Zola est d'ailleurs qu'il détruirait sans rien reconstruire à la place. Cependant, précise Jean Kaempfer, le naturalisme n'est pas qu'une logique ; il est lesté d'un homme, l'écrivain naturaliste, qu'une histoire zolienne de la littérature s'emploie à autoriser. C'est donc en dotant le naturalisme d'une histoire et de représentants illustres, en l'inscrivant dans le temps, que Zola va lui donner une réelle consistance.

Avant d'analyser plus particulièrement la place dévolue au romantisme dans l'histoire littéraire zolienne, on en dégagera les principes, censés donner à l'anti-romantisme de Zola une nécessité historique et non personnelle. On s'appuiera ici essentiellement sur deux recueils critiques, *Le Roman expérimental* et *Documents littéraires*, dans lesquels le discours historique sur le romantisme et sur le naturalisme nous a paru clairement exposé.

3.1. LES PRINCIPES DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ZOLIENNE

3.1.1. L'évolution lente et continue de la littérature

On l'a dit, le polémiste Zola n'a pas choisi de revêtir l'habit d'un révolutionnaire. Sous les traits de l'observateur scientifique, il cherche à montrer l'existence d'une « évolution » historique globale, dont le naturalisme apparaît comme le terme. Cette évolution est décrite à plusieurs échelles. Il s'agit d'abord de l'évolution intellectuelle commencée au Siècle des Lumières, et dont Zola voit l'aboutissement dans les productions du naturalisme :

J'ai déjà fait vingt fois l'historique de cette évolution immense qui nous emporte à l'avenir. Elle a renouvelé l'histoire et la critique, en les tirant de l'empirisme des formules scolastiques ; elle a transformé le roman et le drame, depuis Diderot et Rousseau jusqu'à Balzac et ses continuateurs. Peut-on nier les faits ? N'y a-t-il pas là cent ans de notre histoire, qui montrent l'esprit

scientifique détruisant la belle ordonnance classique des autres siècles, bégayant dans l'insurrection romantique, puis triomphant avec les écrivains naturalistes ?¹

Loin d'apparaître comme une rupture révolutionnaire, le romantisme est simplement décrit par Zola comme un des maillons d'une chaîne longue et ininterrompue :

Un mouvement s'élabore longtemps, prend des racines peu à peu, fait toute une évolution souterraine avant de se produire au grand jour. Entre une école qui meurt et une école qui naît, il n'y a jamais une rupture brusque, mais au contraire des transitions, des nuances d'une délicatesse infinie ; ce qui sera demain est contenu en germe dans ce qui est aujourd'hui, et l'avenir ne saurait rompre entièrement avec le passé. Les périodes diverses d'une littérature se tiennent ainsi les unes dans les autres, comme les anneaux serrés d'une chaîne. Seulement, quand une forme nouvelle doit s'affirmer, il se produit un homme à la main puissante, qui met en lois les tâtonnements de ses devanciers, qui ramasse et marque à son empreinte toutes les idées flottantes de son époque.²

On peut supposer que ce rôle d' « homme à la main puissante » a été joué par Hugo pour le romantisme, et qu'il est bien sûr joué par Zola pour le naturalisme. Les métaphores qui parcourent cet extrait donnent par ailleurs une image organique du lien entre les écoles littéraires successives, qui congédie à nouveau tout l'imaginaire révolutionnaire du romantisme.

Mais l'évolution intellectuelle décrite par Zola prend ses racines dans un passé plus lointain. Comparant l'évolution de l'humanité à la vie d'un homme, le critique considère l'époque contemporaine comme le moment décisif du passage de l'humanité de l'adolescence à l'âge adulte, c'est-à-dire, dans l'univers zolien, à une plus grande sagesse. Dans sa « Lettre à la jeunesse », Zola décrit en effet la genèse mythique de l'humanité, qui est aussi celle de l'homme :

Aux premiers jours du monde, la poésie a été le rêve de la science, chez les peuples enfants. (...) Prenez l'homme au berceau, il a simplement des sens qui fonctionnent, c'est une extase sur chaque chose ; il ne voit pas la réalité, il la rêve. Puis, à mesure qu'il grandit,

1 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 117.

2 Zola, *Documents littéraires*, p. 305.

une curiosité de savoir lui pousse ; son intelligence tâtonne, il risque hypothèse sur hypothèse, il se fait du milieu où il se trouve des idées plus ou moins grandes, plus ou moins justes. À cet âge, il est poète, l'univers pour lui n'est qu'un immense idéal où il promène ses essais de compréhension. Ensuite, certaines notions exactes s'imposent, son idéal se restreint, il finit par le loger dans un Ciel lointain et dans les causes obscures de la vie. Eh bien ! l'histoire de l'humanité est pareille à celle de cet homme.¹

Dans cette logique, ça n'est pas le romantisme mais bien le naturalisme qui incarne le sérieux de l'âge adulte. Alors qu'il se limite généralement à retracer l'histoire littéraire des XVIII^e et XIX^e siècles, Zola n'hésite pas à s'aventurer parfois plus avant dans l'histoire littéraire, dessinant l'utopie d'un progrès infini de la littérature et de l'homme depuis Homère. Cette utopie du progrès sert généralement la cause du naturalisme, devenu un synonyme de la littérature. « Mon opinion personnelle est que le naturalisme date de la première ligne qu'un homme a écrite »². Il y a incontestablement une démarche hégémonique dans la façon dont Zola retrace l'histoire de « son » mouvement, et cette entreprise a été assez vite perçue, souvent à juste titre, « comme un raid sur la littérature »³. Sophie Guermès associe ce caractère hégémonique dans la critique de Zola aux images de son univers romanesque :

L'appétit n'a pas de limites : plus Zola écrit, plus il mange ; plus il grossit, plus il tente de donner du poids à ce que pourtant il se défend d'incarner. Par la voracité que le romancier-théoricien lui communique, le naturalisme peut être allégoriquement figuré par un ventre ; par son activité incessante de rouleau compresseur, il devient une machine ; par les recrues sur lesquelles il compte, il tend à devenir une église d'un genre nouveau. Le ventre, la machine, l'église : trois représentations essentielles dans l'imaginaire zolien.⁴

1 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 115.

2 Zola, « Le Naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental*, p. 131.

3 François-Marie Mourad, *op. cit.*, p. 334.

4 Sophie Guermès, *La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, Champion, 2003, p. 111-112.

L'humanité tout entière devient naturaliste, comparée par Zola à « une armée en marche à travers les âges, lancée à la conquête du vrai »¹. Si cette image de l'humanité est un lieu commun du XIX^e siècle, il faut dire que Zola est le premier à faire du naturalisme à la fois le moteur et le but de cette quête de vérité. Alexis, dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire, désigne également le naturalisme comme le terme de l'évolution littéraire : « Au XX^e siècle, il n'y aura même plus d'écoles du tout. Car le naturalisme est le contraire d'une école. Il est la fin de toutes les écoles, mais l'affranchissement des individualités, l'épanouissement des natures originales et sincères. »²

Le discours sur l'évolution qui informe l'histoire littéraire zolienne est donc clairement mis au service du naturalisme. Il subit l'influence du darwinisme, sur lequel le journaliste Jules Huret appuie également son enquête :

Dans cette terrible lutte pour la vie qu'est la littérature, tout nouveau venu a le besoin de faire place nette, d'égorger ses aînés, s'il veut pour lui tout le champ, tout l'empire.³

Mais ce discours sur l'évolution coexiste avec d'autres échelles d'analyse qui dressent un tableau plus contrasté du XIX^e siècle.

3.1.2. Le renversement des écoles successives

À côté de cette évolution lente et continue de la littérature, Zola analyse en effet, à une plus petite échelle temporelle, les batailles d'écoles à écoles qui rythment la vie littéraire. Empruntant une idée chère à Sainte-Beuve, il affirme que chaque génération d'écrivains rejoue la querelle des Anciens et des Modernes⁴. Toutefois, si le modèle classique a survécu plusieurs décennies, on

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 131.

2 Paul Alexis répondant à Jules Huret in *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 175.

3 Zola, *Œuvres Complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIV, p. 724.

4 Voir Zola, *Documents littéraires*, p. 451.

constate depuis la Révolution une accélération vertigineuse du renversement des écoles successives. « Depuis le commencement du siècle, les périodes littéraires se précipitent avec une fièvre croissante »¹.

Zola énonce avec une ironie malicieuse cette règle de l'histoire littéraire en reprenant la célèbre formule de *Notre-Dame de Paris*, « Ceci tuera cela »², pour justifier le meurtre symbolique du romantisme par le naturalisme : « Il faut que l'un tue l'autre »³. Au fond, il a vu juste, car c'est bien le romantisme qui a imposé ce nouveau régime de guerre dans les lettres, évoqué par Claude Millet en introduction à son *Anthologie de l'esthétique romantique* :

Qu'est-ce que le romantisme ? Un mot d'abord, un mot en -isme, le premier d'une longue série d'autres -ismes qui vont jalonner jusqu'à aujourd'hui l'histoire de la littérature et des arts. Avec eux, celle-ci devient l'histoire continûment recommencée d'un conflit : conflit de l'-isme présent contre celui d'hier, conflit du nouveau nouveau contre le nouveau devenu ancien, conflit de la liberté qui s'invente contre celle qui s'est inventée, de la subversion en acte contre son irréversible institutionnalisation. Le romantisme a imposé à l'art et à la littérature son régime, qui fut, du moins pour un temps, un régime de « guerre » (...).⁴

Zola fait preuve de lucidité lorsqu'il évoque ces renversements successifs : il sait que le naturalisme n'est pas la formule ultime de la littérature et sera tôt ou tard remplacé. Mais ce constat lui sert surtout pour l'heure à railler les vieux romantiques qui reçoivent les coups qu'eux-mêmes ont portés dans leur jeunesse, caractérisée par l'irrévérence :

Règle générale, une école a la prétention d'avoir à jamais fixé la littérature de la nation ; tout ce qui est venu avant elle ne vaut pas grand-chose, et tout ce qui viendra après elle doit lui ressembler, sous peine de n'être pas (...). Aujourd'hui peut-on voir une comédie plus drôle que l'attitude effarouchée des romantiques, lorsque la nouvelle génération littéraire porte à son tour la main

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 431.

2 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Le Livre de poche, « Les Classiques de poche », 2008, p. 280.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 308.

4 Claude Millet, introduction de *L'Esthétique romantique en France : une anthologie*, p. 7.

sur leurs dieux ! C'est qu'ils ont vieilli, c'est qu'ils ont fatalement pris la place des classiques. Ils sont devenus les conservateurs, les dogmatiques, les vénérables.¹

On voit ainsi cohabiter deux matrices différentes dans l'histoire littéraire zolienne : la guerre du nouveau contre l'ancien et l'évolution perpétuelle. Mais dans ces deux schémas, hégémonique ou manichéen, le naturalisme apparaît bien comme un dépassement du romantisme.

3.1.3. La littérature comme expression de la société

Chez Zola, l'histoire littéraire est intimement liée aux évolutions sociales et politiques. Il adhère à la définition de la littérature comme « expression de la société », formule lancée en 1802 par le penseur contre-révolutionnaire Louis de Bonald mais également attribuée à Germaine de Staël, qui est rapidement devenue le *credo* du romantisme français, ainsi que l'explique Claude Millet². Cette dernière cite à ce propos une phrase de Baudelaire présente dans son *Salon de 1846* : « Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. (...) Qui dit romantisme dit art moderne »³. Zola a fait sienne cette conception romantique de l'œuvre d'art, allant même jusqu'à considérer la littérature comme un « produit »⁴ de la société. Selon lui, les interactions entre la société et l'art expliquent l'évolution intellectuelle de la France. Ainsi, non seulement les révolutions intellectuelles du XVIII^e siècle ont entraîné le bouleversement social de la Révolution française, mais cette dernière a en retour provoqué une onde de choc dans le

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 307.

2 Voir Claude Millet, *Le Romantisme*, p. 77.

3 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 642-643.

4 « une littérature n'est que le produit d'une société », Zola, *Le Roman expérimental*, p. 197. Voir aussi « les œuvres écrites sont des expressions sociales », *Ibid.*, p. 280.

monde des lettres, provoquant l'écllosion du romantisme, puis l'avènement du naturalisme. « Tout mouvement social entraîne un mouvement intellectuel »¹, affirme-t-il dans « L'Argent et la littérature ».

L'œuvre de Germaine de Staël, qui propose dès le début du siècle une approche sociologique, historique et comparatiste de la littérature européenne, constitue un modèle pour Zola, même s'il lui rend rarement hommage. Dès 1800, dans *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*, Germaine de Staël étudie en effet les liens entre littérature et politique, dénonce les modèles antiques dépassés et revendique la liberté dans les lettres, persuadée que l'histoire politique et la littérature évoluent de pair. Elle propose une nouvelle approche de la littérature et invente une histoire de la littérature qui fait date, bien avant Zola. En feignant d'ignorer cet apport, comme celui de Chateaubriand, à la réflexion sur les rapports entre littérature, histoire et politique, Zola coupe le romantisme de cet héritage dont il aurait pu se revendiquer. La première génération romantique se trouve ainsi souvent ignorée par Zola, qui brandit généralement la date de 1830, privant stratégiquement le romantisme de ces premiers écrits critiques pourtant essentiels au mouvement. L'approche historique et sociologique de la littérature revendiquée par Zola est donc clairement un héritage du romantisme, sur lequel le naturaliste base sa démarche.

Du caractère social de l'œuvre, Zola tire plusieurs conséquences : d'une part, cela lui permet d'intégrer la littérature à la marche générale des affaires humaines, de montrer les enjeux économiques et politiques d'une littérature qui s'inscrit dans un mouvement de pensée dépassant le simple cadre littéraire. Zola souhaite ainsi arracher la littérature « à la pulsion délétère de l'inutilité différentielle et cultivée »² et justifier son utilité morale et sociale. D'autre part, en ce siècle où le terrain social ne cesse de se modifier, cela l'autorise à enterrer, au rythme même des changements sociaux et politiques, les productions littéraires des temps « passés » : le romantisme, dans cette logique, peut apparaître comme une littérature périmée, non seulement parce qu'il ne s'est pas assez occupé de la société contemporaine, lui préférant les chimères moyenâgeuses et orientales, mais aussi parce que, dans ce siècle où

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 181.

2 François-Marie Mourad, *op. cit.*, p. 343.

la temporalité s'est accélérée vertigineusement, son présent est désormais un passé lointain ; or, « les générations nouvelles comprennent de moins en moins le passé »¹...

Ainsi donc, si le romantisme a pu passer pendant un temps pour le mouvement du siècle, l'évolution sociale comme littéraire tendrait à prouver qu'il ne s'agissait que d'une illusion passagère et que le tapage romantique devait cesser aussitôt, laissant apparaître le véritable mouvement naturaliste des esprits. Dans cette identification du naturalisme au XIX^e siècle, il arrive même à Zola de passer sous silence le romantisme, ne citant dans la genèse du naturalisme que les prémisses intellectuelles du XVIII^e siècle. Un tel coup de force historique n'est cependant pas tenable pour un critique qui se veut scientifique, et Zola est bien obligé d'intégrer le romantisme à son histoire littéraire. Entre régime guerrier et évolution continue de la littérature, quelle place donne-t-il au romantisme ?

Les concepts romantiques de la critique zolienne

Avant d'étudier la place du romantisme dans l'histoire littéraire dessinée par Zola, soulignons l'importance des concepts proprement romantiques dans le discours critique zolien : celui de littérature comme expression de la société, mais aussi les concepts clefs de tempérament, d'expression personnelle et de génie, exprimés par exemple dans cet extrait :

Quand on a une œuvre en face de soi, il suffit d'abord de chercher quelle somme de réalité elle contient ; puis, sans la juger encore, on passe à l'étude du tempérament qui a pu amener dans l'œuvre les déviations du vrai qu'on y constate. Peu importe alors le plus ou le moins d'exactitude. Il faut simplement que le spectacle de l'écrivain aux prises avec la nature reste grand ; l'intensité avec laquelle il la voit, la façon dont il la déforme pour la faire entrer dans son moule, l'empreinte enfin qu'il laisse sur tout ce qu'il touche, telle est la véritable création humaine, la véritable signature du génie. En France, nous avons un grand poète, Victor Hugo, qui est bien l'esprit le plus faux et le plus large qui existe. Il donne de tels coups

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 325.

de poing à la nature, qu'elle sort de ses mains colossale et bossue, avec une fièvre de vie miraculeuse. (...) Je veux indiquer par ces exemples que la réalité seule ne me séduit pas (...).¹

Cette longue citation suffit à nous prouver que « l'élément humain », loin de s'effacer dans l'impersonnalité radicale que Zola exige ailleurs du narrateur, est précisément ce qui confère la vie et donc la valeur à l'œuvre d'art. Plus le génie marque la nature de l'empreinte de son tempérament, plus l'œuvre est grande et digne d'intérêt. Le naturalisme de Zola est une valorisation extrême des « déviations du vrai » que l'écrivain imprime, une exaltation de l'originalité, en droite ligne du romantisme. Sa joie, en tant qu'écrivain, c'est « l'hypertrophie d'individualité »². Il analyse notamment le mécanisme de l'originalité dans les romans d'Alphonse Daudet, à propos desquels il dit : « C'est le monde réel : et c'est même davantage, c'est le monde réel vécu par un écrivain d'une originalité exquise et intense à la fois »³. Le tempérament apparaît donc comme un filtre, une sorte de verre plus ou moins déformant qui doit offrir une vision du réel personnelle et toujours pleine de la vie de l'auteur. En 1864 déjà, dans une lettre à Valabrègue, Zola avait exposé sa théorie dite « des écrans », en employant ce type de métaphores :

toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. (...) Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, à travers une personnalité. (...) De même, des verres de différentes couleurs donnent aux objets des couleurs différentes ; de même des lentilles, concaves ou convexes, déforment les objets chacune dans un sens.

(...) Il sera toujours permis à un artiste de génie de nous faire voir la création en vert, en bleu, en jaune, ou en toute autre couleur qui lui plaira ; il pourra nous transmettre les ronds par des carrés, les

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 427.

2 Zola, lettre du 5 avril 1875 à Édouard Béliard, in *Correspondance*, t. III, p. 387.

3 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 213.

lignes droites par des lignes brisées, et nous n'aurons pas à nous plaindre ; il suffira que les images reproduites aient l'harmonie et la splendeur de la beauté.¹

Si Zola, parmi les écrans classique, romantique et réaliste, accorde sa préférence au dernier, il condamne toutefois l'orgueil de cet écran réaliste qui nie sa propre existence : « Quoi qu'il dise, il existe, et, dès lors, il ne peut se vanter de nous rendre la création dans la splendide beauté de la vérité »². Ce qui compte, c'est donc bel et bien la coloration que prend le réel en passant par l'écran du génie, ce sont les écarts imposés par la personnalité qui font l'œuvre d'art. Zola va encore plus loin dans la valorisation du tempérament de l'auteur, puisqu'il l'intègre même à la théorie du roman expérimental, prouvant qu'il ne s'agit pas d'une concession faite au romantisme, mais bien du cœur même de son esthétique.

C'est en effet le génie individuel qui donne l'impulsion décisive au processus expérimental, puisque c'est lui qui doit avoir « l'idée expérimentale », l'intuition, en quelque sorte, de l'expérience à tenter. Le sentiment est ainsi le point de départ de la méthode expérimentale, la raison intervient ensuite pour aboutir à l'expérience, mais à chaque instant, c'est le génie de l'expérimentateur qui domine tout : « la méthode n'est qu'un outil ; c'est l'ouvrier, c'est l'idée qu'il apporte qui fait le chef-d'œuvre »³. Zola parvient ainsi à intégrer dans son texte le plus théorique, le plus scientifique, avec la plus grande rigidité dogmatique sans doute, la notion de génie individuel.

Cette intégration de la notion romantique de génie, plus ou moins équivalente du tempérament et de l'expression personnelle, dans la théorie naturaliste, n'empêche pas Zola d'éreinter au passage certains clichés romantiques attachés à cette figure. Selon lui, le génie est d'autant plus grand quand il est confirmé par l'expérience, et il n'y a aucune gloire particulière à avoir proposé une « idée a priori » fautive : « Il faut vraiment notre âge de lyrisme, notre maladie romantique, pour qu'on ait mesuré le génie d'un homme à la quantité de sottises et de folies qu'il a mises en circulation »⁴. Dans

1 Zola, lettre du 18 août 1864 à Antony Valabrègue, in *Correspondance*, t. I, p. 375-376.

2 *Ibid.*, p. 379.

3 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 73.

4 *Ibid.*, p. 74-75.

l'article qu'il consacre à Musset, il tourne également en ridicule le mythe de l'inspiration cher à de nombreux romantiques : « la mode était de laisser croire qu'on ouvrait la fenêtre et que l'inspiration entraît, comme un oiseau divin »¹. Il raille, non sans attendrissement, la charmante illusion dont se berçait Musset pour embellir le dur travail de l'écrivain : le soir, celui-ci préparait sa chambre pour une nuit d'amour avec sa Muse, et se mettait au travail comme on va à un rendez-vous². Zola dénonce ainsi la scénographie adoptée par les romantiques, qui n'est pour lui qu'une mystification qui relève de la pose. À l'inverse, il valorise la force virile du labeur quotidien, du génie qui ne doit ses œuvres qu'à lui-même, dans une revendication farouche d'indépendance et de liberté. Colette Becker remarque que les termes employés pour caractériser le tempérament, la personnalité, l'individualité, sont toujours les mêmes sous la plume de Zola : large, fort, puissant, haut, vigoureux, solide, s'opposant à la faiblesse et à la féminité associées par Zola au romantisme³.

En somme, Zola emploie des concepts romantiques, en digne héritier du romantisme, mais les met au service d'une histoire littéraire particulièrement critique envers le mouvement romantique.

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 341.

2 Il s'agit du scénario des Nuits de Musset, dialogues amoureux et nocturnes entre le poète et sa muse. Voir par exemple « La Nuit de mai », in Musset, *Poésies complètes*, Le Livre de Poche, 2006, p. 410-416.

3 Voir Colette Becker, *Zola, Le saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 39-40.

3.2. LE ROMANTISME DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ZOLIENNE

3.2.1. Le romantisme : un mouvement dépassé

Une école en ruines

Pourquoi toujours se retourner et pleurer la terre que l'on quitte, épuisée et semée de débris ?¹

Si chaque société engendre une littérature qui lui correspond, alors la nouvelle époque démocratique de la troisième République appelle selon Zola une nouvelle littérature. Le romantisme, école périmée, doit accepter qu'on l'enterre. Le naturaliste, d'une certaine façon, souhaite être le fossoyeur du romantisme. Il n'est cependant pas le premier à avoir annoncé la mort prochaine du romantisme ; de nombreux détracteurs l'ont fait avant lui, et parfois même aussi ses représentants, à l'image de Gautier qui, dans son *Histoire du Romantisme*², donne de ce mouvement une définition historiquement datée, et le considère comme un événement de sa jeunesse, bel et bien révolu. L'esthétique choisie par Gautier fait cependant de lui le fils direct et revendiqué du romantisme, et n'a rien à voir avec la rupture prônée par Zola. Ce dernier entend remplir lui-même la haute mission du grand critique naturaliste qu'il annonce : « il mettra chaque chose à sa place, reculera le passé dans l'ombre et posera debout le présent, dans une grande lueur de vérité et de justice »³. La volonté de Zola est de « dégager [l'évolution actuelle] de la période romantique »⁴, en somme de chasser le romantisme d'une scène littéraire qu'il ne veut pas quitter, à coups d'articles virulents. En effet, si Zola s'arme d'une telle violence polémique, c'est que le romantisme fait de la résistance, et ne

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 197.

2 Gautier, *Histoire du romantisme*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Genève, Slatkine, 1978.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 487.

4 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 116.

veut pas rentrer dans sa tombe. Il en voit un indice révélateur dans la volonté de Hugo de conserver des œuvres inédites destinées à être publiées de façon posthume – « orgueil d'un dieu qui veut être plus fort que la mort »¹.

Cependant, dans son esprit, Zola prend les habits du fossoyeur, et non ceux du meurtrier. Car, quand bien même le romantisme persiste, les œuvres qu'il produit sont de toutes façons mort-nées. Or la vie est précisément ce qui fait pour Zola la valeur d'une œuvre. Sa métaphore de prédilection pour caractériser ces œuvres minées par la mort est celle de la cathédrale en ruines, – hommage ironique à l'auteur de *Notre-Dame de Paris* – : « Nous marchons au milieu des ruines de la cathédrale romantique »². Hugo est le dernier pilier de cet édifice, et Zola attend avec impatience que sa mort entraîne son effondrement définitif :

Tout a croulé autour de Victor Hugo, le bric-à-brac du romantisme est en poudre à ses pieds, la préface de *Cromwell* elle-même fait sourire ; mais il suffit qu'il reste debout, pour soutenir sur ses larges épaules le décor pompeux de l'école morte. Il est à lui seul tout le romantisme. Quand il mourra, il y aura un suprême craquement, et dans les débris épars nul n'osera seulement ramasser des matériaux pour se bâtir une niche.³

Zola dresse ainsi le constat de l'essoufflement précoce du romantisme. Selon lui, si le romantisme meurt après une si courte existence, c'est que la mort était déjà en lui. Dans l'article qu'il consacre à Musset, Zola se souvient des premières heures du Second Empire, affirmant que déjà à l'époque la « chaleur romantique » s'était « bien refroidie »⁴. Ce froid de la mort qui raidit précocement les œuvres romantiques s'explique selon lui par la haine que les romantiques ont éprouvée envers l'esprit du siècle. Il donne pour preuve de cette haine leur goût de l'exotisme, leur haine du bourgeois, leur critique des

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 324.

2 *Ibid.*, p. 393.

3 *Ibid.*, p. 309.

4 Voir Zola, *Documents littéraires*, p. 328 : « Toute cette chaleur romantique s'était déjà bien refroidie. Victor Hugo, en exil, nous apparaissait dans un lointain d'apothéose [mais...] En nous s'agitait confusément la réaction du lendemain, le nouveau mouvement littéraire qui devait se produire infailliblement ».

constructions et des inventions modernes, telles que le chemin de fer. Selon lui, les romantiques poursuivent « le dédain du moderne »¹ pratiqué par les classiques.

Eh bien ! je le dis, les romantiques ont peu vécu et disparaîtront vite, parce qu'ils n'ont pas compris et qu'ils n'ont pas aimé leur temps. Là est leur faiblesse irrémédiable. Il ne faut pas chercher d'autres raisons à la vie courte de cette école (...).²

La critique de Zola est sur ce point volontairement partielle et partiale. Le critique naturaliste ne retient en effet que la tendance du romantisme condamnable à ses yeux, figeant l'image du mouvement pour mieux servir le manichéisme de sa démonstration. Il va même jusqu'à prétendre que « cette école mort-née du romantisme »³, à cause de son ignorance du présent, a été un arrêt, voire un recul, dans l'évolution littéraire⁴ ! Pour Zola, si la littérature n'est pas l'expression de la société, si elle n'est pas vivante de la vie réelle, alors elle se meurt d'anémie, comme le montre l'exemple de Chateaubriand : « Si les œuvres de Chateaubriand meurent, c'est qu'elles portent la mort en elles. S'il avait eu le don de la vie, il vivrait »⁵. Tous ceux qui, aujourd'hui, poursuivent la voie du romantisme, seraient donc condamnés par avance, à l'image des Parnassiens :

Avec des théories si étranges, le mouvement que les Parnassiens voulaient déterminer, était à l'avance frappé de mort. Ce ne pouvait être là qu'une fleur artificielle qui se fanerait vite, parce qu'elle ne poussait pas dans le terrain de l'époque.⁶

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 367.

2 *Ibid.*, p. 369.

3 *Ibid.*, p. 366.

4 Voir Zola, *Documents littéraires*, p. 368-369 : « j'ai souvent dit que le romantisme était un arrêt, ou même un recul, dans la marche fatale de notre littérature ».

5 Zola, *Documents littéraires*, p. 297.

6 *Ibid.*, p. 378.

Un mouvement sans descendance ni influence

Afin de prouver que le romantisme est bel et bien mort, Zola observe sa présence dans les mémoires des lecteurs, et son influence sur la littérature contemporaine. À l'en croire, ni Chateaubriand ni Lamartine ne sont plus, et les gloires romantiques de la première moitié du siècle, comme Barbier ou Béranger, sont toutes oubliées. À propos de Vigny, dont le « rêve était de s'enfermer dans une tour d'ivoire »¹, il constate ironiquement : « il s'y est enfermé véritablement, et il y restera »². C'est également le sort qu'il prédit à Gautier et à ses acolytes :

ils condamnent le nouvel âge qui s'ouvre. Mais aussi comme cet âge se vengera d'eux ! comme il vieillira vite leurs œuvres !³

Seul l'indéracinable chêne hugolien continue de régner sur la poésie, mais rien ne pousse à son ombre, et Zola prédit qu'après sa mort, il ne se trouvera aucun disciple de talent pour reprendre le flambeau du romantisme. Ce type d'images parcourt les *Documents littéraires*, Zola s'efforçant de montrer la médiocrité des disciples romantiques, sans parvenir, il est vrai, à leur opposer de nombreux auteurs naturalistes de talent... Comme à son habitude, le critique se défend de juger l'oubli dont seraient victimes les romantiques, mais il n'est pas difficile de comprendre qu'il s'en réjouit, et surtout qu'il l'accentue !

Parmi ces héritiers du romantisme, Zola critique vivement les Parnassiens. Il s'insurge contre ceux qu'il appelle les écrivains de « la queue romantique »⁴, avouant de fait l'influence toujours vivante du romantisme sur la littérature contemporaine. Mais là encore, la volonté explicative de Zola s'empare de cette contradiction, pour tenter de la réduire et de conserver au discours sa cohérence : d'une part, cette « queue attardée »⁵ ne serait influencée que par Hugo et Musset, soit seulement deux poètes parmi la nombreuse génération romantique ; d'autre part, cette influence persistante

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 373.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 358.

4 *Ibid.*, p. 387.

5 *Ibid.*, p. 371.

ne concernerait que le genre poétique, le roman ayant pour sa part depuis longtemps suivi le mouvement naturaliste. Et Zola d'émettre un argument expéditif pour expliquer la résistance de la poésie au « mouvement du siècle » :

La poésie est d'essence stationnaire. En dehors des deux formules connues, la formule classique et la formule romantique, on ignore encore ce qu'elle pourrait être. Quelles sont les causes du long règne de Victor Hugo ? On ne peut guère revenir aux vers pompeux et froids de la tragédie, on préfère rester dans la fantaisie superbe de l'ode.¹

Ces lignes se trouvent dans l'article consacré aux « poètes contemporains », dans lequel Zola passe en revue, outre les romantiques de la première génération, Leconte de Lisle, Baudelaire, Banville, les Parnassiens, Verlaine, Mallarmé, ... et n'y voit que des imitateurs sans vie de Hugo. Ce prétendu manque de renouveau prouve selon lui que rien n'a été inventé en poésie depuis 1830, tant il est vrai que l'anti-romantisme est de manière récurrente non pas seulement anti-lyrique, mais plus globalement anti-poétique. L'appartenance de ces auteurs à la descendance romantique suffit, aux yeux de Zola, à les condamner. Aussi en appelle-t-il à une « table rase »² de toutes les esthétiques héritées du romantisme, n'envisageant que cette solution radicale pour vaincre enfin « cette lèpre »³ du romantisme qui ronge la littérature contemporaine.

Cette image pour le moins dégradante de la lèpre est aussi un aveu d'échec de la part de Zola : le romantisme est aussi néfaste que la lèpre, mais il est également aussi persistant ; il triomphe encore, et Zola a beau vouloir le pousser dans la tombe, en célébrant la victoire déjà en marche du naturalisme, il se heurte à la réalité du champ littéraire, à l'influence bien réelle du romantisme sur la littérature contemporaine, et doit conclure ainsi, à la fin de son article : « J'ai montré le romantisme triomphant »⁴. Il a beau

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 372.

2 *Ibid.*, p. 388.

3 *Ibid.*, p. 387.

4 *Ibid.*

minimiser cette influence en la réduisant à quelques auteurs seulement et en la circonscrivant dans le champ de la poésie, on voit bien que la réalité ne se plie pas toujours aux scénarios de son histoire littéraire.

Qu'il soit associé à la maladie ou à la mort, le romantisme est présenté par Zola comme un organisme néfaste dont la littérature doit se défaire si elle veut se construire sur des bases saines. Cette métaphore organique, comme l'ensemble des mentions du romantisme déjà citées, montrent la volonté de Zola de réduire le romantisme à l'homogénéité, au prix de nombreuses caricatures et distorsions, afin de pouvoir l'identifier à l'idéalisme et l'opposer de façon manichéenne et systématique au naturalisme.

3.2.2. Un mouvement réduit à l'homogénéité

Pour Zola, le territoire littéraire se divise en deux catégories, l'idéalisme et le naturalisme. Nous aurons l'occasion de revenir précisément sur la complexité des idées littéraires, politiques et sociales qui découlent de cette vision binaire, mais pour l'heure, contentons-nous de constater que les termes d'idéalisme et de romantisme, souvent équivalents sous la plume de Zola, servent à identifier des auteurs et des œuvres extrêmement variées. L'association du romantisme à la seule date de 1830, martelée dans le discours critique zolien, montre également à quel point ce dernier s'appuie sur une vision réduite et peu nuancée du romantisme. Sous le terme de « romantisme », tous les auteurs à tendance idéaliste des années 1820 à 1860 sont donc regroupés dans l'unité fallacieuse d'une école de rhéteurs romantiques, tandis que les autres sont déclarés précurseurs du naturalisme. Ainsi, Hugo, Lamartine, Musset, Gautier et Baudelaire se trouvent opposés à Balzac, Stendhal, Flaubert, Goncourt et Daudet – auxquels Zola consacre le recueil intitulé *Les Romanciers naturalistes*. Le choix de ce titre n'est pas anodin : non seulement l'adjectif enrôle de force les auteurs évoqués sous la bannière du naturalisme, mais le choix du substantif indique également que l'opposition entre idéalisme et naturalisme recoupe souvent celle entre poésie et roman. Zola reconfigure ainsi le champ littéraire, en essayant de circoncrire au maximum le romantisme, que ce soit au niveau historique ou au niveau générique.

Toutefois, à chaque fois qu'il emprunte un auteur à l'époque romantique pour en faire un soldat du naturalisme, Zola est forcé de considérer la part

de romantisme que ce dernier avait – étant né en plein romantisme – et à laquelle il a prétendument renoncé. De là cette genèse typique du romancier moderne, d'abord romantique, puis s'extirpant par sa force de cette « illusion de jeunesse » pour arriver à la sagesse naturaliste – et dont Zola apparaît comme le modèle par excellence. On verra que cette idée qu'il faut mourir au lyrique en soi a largement influencé notre vision de l'artiste moderne. En somme, il s'agit pour Zola de démontrer l'anti-romantisme réel d'auteurs qu'on avait pu considérer jusque là comme romantiques. Il insiste par exemple sur les moqueries railleuses de Stendhal à l'égard de la rhétorique romantique, et sur l'ironie anti-romantique de Musset : « S'il semble s'être drapé à ses débuts dans les guenilles romantiques, on croirait aujourd'hui qu'il a pris ce costume de carnaval pour se moquer de la littérature échevelée du temps »¹. C'est que Zola aime profondément Musset, et il tient à le faire échapper à la condamnation du romantisme en en faisant rien de moins qu'un anti-romantique. C'est peut-être aussi que, parmi les romantiques, Musset est effectivement celui qui a poussé au plus loin l'ironie romantique².

On voit bien ici que Zola a eu l'intuition d'un anti-romantisme interne au romantisme, mais sa volonté de classement l'a poussé à l'expliquer et à le réduire. François-Marie Mourad voit dans son refus de la dialectique, son goût de la netteté et sa passion de la vérité la source de son manichéisme. L'hétérogénéité, l'ambiguïté, sont perçues par Zola comme une faiblesse du système. Chez Balzac, il accepte de voir une part de romantisme, mais seulement dans le style, non dans le fond, et se retranche derrière cette distinction entre fond et forme. Dans l'article inaugural des *Documents littéraires* consacré à Chateaubriand, Zola affirme que, si l'œuvre de cet écrivain est tombée dans l'oubli, c'est parce que sa position entre deux siècles, son mélange de classicisme et de romantisme, l'ont condamné à un « grand avortement »³. Selon Gaëtan Picon, Zola n'a pas compris que cette position entre deux âges faisait précisément sa force. Il n'a pas accepté les contradictions du romantisme, tentant sans cesse de le réduire à un mouvement homogène, et même de l'identifier à Hugo.

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 351.

2 On étudiera ce phénomène de l'ironie romantique, en regard avec l'ironie naturaliste, dans notre troisième partie.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 286.

L'idée ne vient pas à Zola que cette ambiguïté, cette complexité, constituent une force, dans l'ordre de l'œuvre d'art ; la finalité de l'art étant la vérité, la grande œuvre est, à ses yeux, unilatérale.¹

L'idée d'un Zola aveuglé par son systématisme, et par là même inconscient de son propre romantisme, a souvent été suivie par la critique. Sans nier le manichéisme évident de certains écrits de Zola, rendons justice au critique, conscient du caractère systématique de son histoire littéraire :

Je n'aime guère les classifications, car il faut toujours forcer les choses et les êtres pour les y faire entrer. Pourtant, voulant être clair, il me faut adopter un groupement quelconque, de façon à présenter nos romanciers avec quelque méthode.²

Il sait qu'il ne peut « faire entrer tous les romanciers dans les cases d'un système »³. Il a conscience que son manque de recul rend ses jugements incertains, quand bien même il juge une figure déjà lointaine comme Chateaubriand⁴. En réalité, la diversité de ses articles nous montre un Zola oscillant entre un anti-romantisme théorique certes réducteur et des jugements personnels plus nuancés. Rappelons avec Henri Mitterand que cette homogénéisation du romantisme, opposé au naturalisme, s'inscrit dans un discours stratégique. Le terme « naturalisme » est un concept de la critique en même temps qu'un mot combat :

Zola sait, par héritage professionnel, qu'il suffit souvent d'un mot en *-isme* pour fédérer en un mouvement cohérent et dynamique des tendances apparentées mais éparses, et imposer à l'attention de l'opinion et le mot et la chose.⁵

1 Gaëtan Picon, Introduction aux *Documents littéraires*, p. 272.

2 Zola, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres Complètes*, Nouveau Monde Édition, t. X, p. 599.

3 *Ibid.*, p. 607.

4 Voir Zola, *Documents littéraires*, p. 298 : « il se peut, en effet, que nous nous trouvions encore trop près de Chateaubriand pour le mesurer à sa juste hauteur ».

5 Henri Mitterand, « Le Naturalisme théorique de Zola », *Lez Valenciennes, Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, Amiens, n°10, 1985, p. 183, cité par François-Marie Mourad, *op. cit.*, p. 344.

Zola a compris très tôt que les querelles linguistiques sont cruciales dans le champ littéraire. Il opère d'ailleurs une autre distinction essentielle entre le romantisme et le naturalisme : le premier serait une école, le second une méthode. Il s'agit là encore de forcer l'homogénéité du romantisme et de stigmatiser aussi sans doute le cercle qui s'est formé autour de Hugo. Au caractère restrictif et surtout personnel de l'école, Zola oppose le caractère impersonnel, objectif, de la méthode :

C'est pourquoi j'ai dit tant de fois que le naturalisme n'était pas une école, que par exemple il ne s'incarnait pas dans le génie d'un homme ni dans le coup de folie d'un groupe, comme le romantisme, qu'il consistait simplement dans l'application de la méthode expérimentale à l'étude de la nature et de l'homme.¹

On voit bien dans ces distinctions linguistiques encore une fois la volonté de circonscrire le romantisme, de le minimiser, et à l'inverse d'illimiter le naturalisme. Face à l'accélération du temps historique, qui fait de la révolte une conformité, Zola cherche à extraire le naturalisme de cette logique historique et à le présenter comme la formule non seulement du présent mais de l'avenir.

Toutefois, Zola, tout anti-romantique qu'il est, comprend qu'il ne peut se contenter d'ostraciser le romantisme, de le montrer comme une anomalie de l'évolution littéraire ; ce serait par trop contrarier son *ethos* scientifique. Pour intégrer le romantisme à son histoire littéraire tout en imposant le naturalisme comme le mouvement du siècle, Zola choisit donc la stratégie de l'absorption, inventant au naturalisme un passé dans l'époque romantique et allant même jusqu'à faire du romantisme le signe avant-coureur du naturalisme.

Minimiser le rôle historique du romantisme

Pour permettre au naturalisme d'incarner le mouvement du siècle, Zola doit donc minimiser le rôle historique du romantisme. C'est ce à quoi il s'emploie dans de nombreux articles.

En 1830, dans la préface d'*Hernani*, Hugo avait défini le romantisme comme le « libéralisme » en littérature, soit la transposition du libéralisme

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 81.

politique et social dans l'art ; il y revendiquait l'héritage de Mirabeau et d'autres héros révolutionnaires. Dans plusieurs articles, Zola semble adopter cette définition du romantisme comme transposition de la Révolution dans les lettres. Mais cette vision historique, loin de glorifier le mouvement, permet au contraire à Zola de réduire le romantisme à un événement passé et amené à être dépassé. Dans l'histoire qu'il dessine, le coup de folie révolutionnaire ne pouvait durer, ni dans les lettres, ni dans la société, et devait bientôt révéler le véritable mouvement du siècle, la République et sa littérature naturaliste.

Les romantiques de 1830 vinrent, qui firent table rase des prétendues règles, de la tradition vieillie. Ce fut, dans les lettres, à moins d'un demi-siècle de distance, une révolution correspondant à celle qui avait renouvelé la société, au milieu d'une effroyable tempête. Mais les révolutions ne font que semer l'avenir ; une période révolutionnaire, avec ses excès forcés, ses erreurs nombreuses, ne saurait durer.¹

Le romantisme a donné le branle, et telle est, selon Zola, la cause de sa gloire ainsi que son unique rôle dans l'évolution littéraire. Face aux critiques, il reconnaît, dans des éloges toujours mêlés de restrictions acerbes, l'apport du romantisme et notamment de Hugo à l'évolution littéraire :

On m'a reproché d'être un fils ingrat du romantisme. Non, certes, je n'ai pas d'ingratitude. Je sais que nos aînés ont combattu un bon combat, et je suis pénétré d'admiration et de reconnaissance pour Victor Hugo. Seulement, où je me fâche, où je m'insurge complètement, c'est lorsque des sectaires veulent arrêter la littérature française au romantisme. Si vous avez conquis la liberté, laissez-nous en profiter. Le romantisme n'a été qu'une émeute, il faut maintenant que nous régularisions la conquête, en produisant des œuvres vraies. Le mouvement commencé par vous se continue en nous, quoi d'étonnant ? C'est la loi humaine. Nous prenons votre esprit, mais nous ne voulons pas de votre rhétorique.

J'ai dit quelle place Victor Hugo a tenue dans ma jeunesse. Je ne l'ai pas renié ; je crois seulement qu'il est temps de le mettre dans le musée de nos grands écrivains, à côté de Corneille et de Molière. Ses drames seront repris de temps à autre, comme les formules glorieuses de l'art d'une époque. (...) Mais il doit être bien entendu que *Hernani* n'est pas la borne dernière de notre

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 295.

littérature dramatique, que cette littérature continue à évoluer, qu'une formule plus logique et plus profondément humaine peut succéder à la formule romantique.¹

Pour Zola, l'heure n'est donc plus aux folies libératrices de la jeunesse : « nous en sommes au moment ingrat de l'âge mûr, lorsqu'il ne suffit plus de chanter et qu'il faut professer le vrai »². On retrouve ainsi dans le parallèle tracé entre les révolutions politique et littéraire l'image d'une évolution qui va dans le bon sens : car il ne fait aucun doute ici que l'âge mûr est valorisé pour sa sagesse, par rapport à une jeunesse audacieuse mais également inconsidérée et irresponsable. Il s'agit d'ailleurs d'un retournement intéressant : dans le système symbolique de Zola, les romantiques seraient des vieillards continuant leurs enfantillages, tandis que les naturalistes, avec toute l'énergie de leur jeunesse, auraient acquis la sagesse de tout un siècle.

Faut-il y voir une contradiction interne du système naturaliste ? Ce serait sans doute prendre trop au sérieux les airs graves du discours zolien. En effet, au lieu d'exprimer son système à la façon d'un savant, Zola adopte une rhétorique qui emprunte les moyens de son efficacité au discours de la fiction beaucoup plus qu'au discours scientifique ; c'est du moins l'analyse proposée par Jean Kaempfer. Selon lui, lire l'œuvre critique zolienne du seul point de vue de sa « substance conceptuelle » serait une erreur :

On l'y trouve certes, mais impure, parasitée par le bruit circonstanciel des textes où elle s'insère (et qui sont rarement des textes théoriques à proprement parler, mais des articles polémiques, des monographies d'écrivains, des chroniques théâtrales, etc.), et étayée par des schèmes narratifs et mythiques qui la gauchissent. Les métaphores, les personnages, les intrigues et les émotions dont le romanesque zolien fait sa substance, la théorie zolienne en fait usage quant à elle pour conforter ses thèses et les rendre plus parlantes. Ainsi l'œuvre de fiction et l'œuvre critique communiquent-elles. Si la première peut être à l'occasion allégorique, c'est que la seconde est perverse : affirmative, doctrinaire, dogmatique même, contradictoire, insoutenable,

1 Zola, *Nos auteurs dramatiques*, p. 589.

2 Zola, *Documents littéraires*, p. 393.

catastrophique, en un mot ; - mais en même temps déjouant son propre sérieux, mythique, ludique, indécidable, triomphalement fictive.¹

L'histoire littéraire écrite par Zola, alors qu'elle se veut scientifique, apparaît bien plutôt comme une construction romanesque, voire mythique. Elle est d'ailleurs avant tout l'histoire d'une genèse, elle s'écrit comme le roman de formation du naturalisme – et du romancier naturaliste, qui intègre dans son parcours personnel les différents « âges » de la littérature, ainsi que les différentes périodes et évolutions du siècle. Le terme de genèse est bien sûr employé ici sans connotations religieuses ; la genèse dessinée par Zola obéit plutôt au principe de l'hérédité, censé déterminer scientifiquement, en plus du milieu, le tempérament des individus.

3.2.3. La genèse imaginée du naturalisme

Si Zola invente une genèse au naturalisme, c'est pour contrer les deux images négatives auxquelles ses adversaires tentent de réduire le naturalisme ; pour certains, il s'agirait en effet d'une école inventée de toutes pièces et dont le seul membre serait le chef auto-proclamé Zola ; pour d'autres, le naturalisme ne serait qu'un mot nouveau servant en fait à désigner le principe même de l'art comme reproduction de la réalité, et tout le tapage de Zola serait donc bien vain. Dans les deux cas, pour contrer le discours de ses adversaires, Zola a besoin d'inscrire le naturalisme dans une temporalité plus conforme à celle d'un mouvement littéraire. Dans l'arbre généalogique du naturalisme, il ne se présente donc pas comme le tronc, ni le démiurge, mais comme le fils, tandis que le rôle du père est attribué *post mortem* à Balzac.

1 Jean Kaempfer, *op. cit.*, p. 17.

Balzac, le père

David Baguley, dans un article intitulé « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme »¹, a analysé les rapports de ces deux auteurs, souvent associés dans l'histoire littéraire comme représentants du « roman réaliste », aux côtés de Flaubert. Bien des histoires du roman au XIX^e siècle sont d'ailleurs des histoires du roman réaliste qui évincent tout simplement les romans de Sand, Hugo et Vigny, ou encore les récits nervaliens. Zola a en partie influencé cette histoire qu'on trouve dans la plupart des manuels scolaires, racontée à travers la série Balzac – Stendhal – Flaubert – Zola – Goncourt – Maupassant. L'image d'un Balzac réaliste a ainsi longtemps prévalu, influençant bien sûr l'interprétation de son œuvre. C'est dans cette perspective qu'on doit étudier la présence de Balzac dans la critique zolienne.

David Baguley explique que l'admiration de Zola pour l'auteur de *La Comédie humaine* date des années 1860, lorsque celui-ci découvre à la fois l'œuvre du romancier et son étude par Taine. Dans « Deux définitions du roman », texte écrit en 1866, il procède déjà à l'appropriation de l'œuvre de Balzac pour la cause du roman naturaliste ; ce dernier y est en effet présenté avant tout comme un savant, un anatomiste, un « docteur ès sciences morales »² qui montre à nu « le mécanisme du corps et de l'âme »³. En matière d'appropriation, Zola va même jusqu'à s'arroger la voix du maître :

Si j'avais demandé à Balzac de me définir le roman, il m'aurait certainement répondu : « Le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions (...) ».⁴

Cette annexion des débuts n'est pas démentie par la suite, et, au plus fort de la bataille naturaliste, à force de répéter les mêmes slogans, Zola en

1 David Baguley, « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », in *Balzac. Une poétique du roman*, Actes du sixième colloque du Groupe International de Recherches Balzaciennes (G.I.R.B.), Montréal, 1994, XYZ éditeur, Montréal / Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 383-395.

2 Zola, « Deux définitions du roman », in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. X, p. 281.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 281-282.

vient à identifier Balzac, le naturalisme et le roman moderne. Selon David Baguley, Balzac devient alors « la verge du maître de l'école de Médan »¹. Zola s'en sert véritablement comme d'un porte-drapeau dans les luttes du mouvement naturaliste :

Dans l'histoire littéraire qu'écrivit Zola aux années 1870-1880, une histoire rudimentaire, batailleuse, schématique, faite de deux tendances opposées (le romantisme et le naturalisme), Balzac vient incarner le naturalisme même.²

Cependant, cette « vision utopique, totalitaire, presque mégalomane, de l'univers des lettres »³ est doublée d'une analyse plus critique de l'œuvre de Balzac, même si celle-ci s'inscrit là encore dans une stratégie globale. Devant la masse écrasante de *La Comédie humaine*, Zola doit en effet imposer son originalité. Aussi le successeur ambitieux ne se contente-t-il pas d'admirer et d'imiter, mais s'évertue à détourner, compléter ou contraster l'œuvre du maître. Dans deux pages de notes intitulées « Différences entre Balzac et moi »⁴, il se propose deux moyens de dépasser Balzac : une plus grande rigueur scientifique et une plus grande rigueur formelle. Zola refuse en effet d'écrire en philosophe et de céder aux penchants romantiques, à ce qu'il a appelé « la fantasmagorie de Balzac »⁵ :

cette imagination dérégulée qui se jetait dans toutes les exagérations et qui voulait créer le monde à nouveau, sur des plans extraordinaires, cette imagination m'irrite plus qu'elle ne m'attire.⁶

Dans l'étude sur Flaubert qui figure dans *Les Romanciers naturalistes*, David Baguley repère trois caractères fondamentaux du roman naturaliste exemplifiés par *Madame Bovary*, que Zola oppose au roman balzacien : l'absence de tout élément romanesque, l'absence de héros, et enfin l'effacement du narrateur, qui doit être un anatomiste et non un moraliste. Le modèle du

1 David Baguley, *art. cit.*, p. 390.

2 *Ibid.*, p. 389.

3 *Ibid.*

4 BNF, Manuscrits, NAF 10345, f. 14-15 [archive].

5 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 209.

6 *Ibid.*

roman naturaliste n'est donc pas selon lui une œuvre de Balzac, comme on aurait pu s'y attendre, mais le roman moderne de Flaubert. Ce dernier ne parviendra cependant jamais à détrôner l'œuvre de Balzac dans les affections de Zola, pas plus que dans sa théorie du naturalisme. Le critique reviendra bientôt sur ces positions plutôt radicales, signe d'une adhésion en profondeur au modèle balzacien, avec son romanesque, ses héros, et son narrateur omniprésent.

Ce qui domine, c'est donc bien l'enrôlement de l'auteur de *La Comédie humaine*, voire l'identification. Zola reconnaît dans la vie de Balzac l'image même de ses propres luttes, de ses propres démêlés avec la critique et avec les accusations d'immoralité dont ils ont tous deux été la cible. Le fils remodèle le père à son image et va jusqu'à en faire un républicain inconscient, ignorant la portée idéologique de son œuvre. Il poursuit en cela la tradition qui remonte à l'oraison funèbre de Balzac prononcée par Hugo, dans laquelle le grand poète avait fait du grand romancier un écrivain révolutionnaire. L'annexion de l'œuvre de Balzac et de sa figure est donc totale.

Enfin, comme l'affirme François-Marie Mourad, « Balzac est l'antidote rêvé »¹ contre le romantisme. Zola a trouvé en lui une puissance littéraire capable de contrer la suprématie de Hugo. Le fait que Balzac incarne pour Zola la figure du père permet à ce dernier d'évincer l'autre figure paternelle qu'incarne l'auteur de *L'Homme qui rit*. Balzac est présenté par Zola comme le génie du siècle, le seul et l'unique, se substituant à Hugo. Alors que le poète est au sommet de sa gloire et passe pour un dieu vivant aux yeux des romantiques mais aussi d'une grande partie de la société, Zola fait campagne pour qu'on élève à Paris un monument à Balzac ; il s'agit d'opposer un colosse de pierre au géant romantique. Dans ses articles, le critique met en scène un combat épique entre ces deux représentants de la littérature dans lequel il projette ses propres fantasmes, celui notamment d'un affrontement personnel avec Hugo. Il a besoin pour cela de la voix de Balzac, car il est devenu impossible de parler avec Hugo d'homme à homme :

1 François-Marie Mourad, *op. cit.*, p. 255.

quand un homme est monté si haut, par un labeur continu, il est difficile de le faire descendre de son piédestal et de le traiter d'homme à homme.¹

C'est donc une arme anti-romantique que Zola aiguisé lorsqu'il construit la genèse du naturalisme, mais il recherche aussi un modèle, un père, un point d'ancrage. Cette obsession balzacienne de Zola sera souvent raillée, comme dans la caricature d'André Gill représentant Zola faisant un salut militaire au buste de Balzac. La désignation de Balzac en père du naturalisme relève certes d'une construction qui a toute l'artificialité de l'*a posteriori*, mais, comme le rappelle Maurice Nadeau, il s'agit là encore de replacer la critique zolienne dans son cadre militant :

Il doit aller au plus pressé et faire flèche de tout bois. D'où ce ton quelque peu tranchant, cette raideur dogmatique, ce léger défaut d'accommodation quant aux vraies beautés que nous trouvons aujourd'hui chez Balzac par exemple, et surtout chez Stendhal. Il s'agit moins pour lui de convaincre que de vaincre.²

En outre, François-Marie Mourad précise que l'annexion d'auteurs comme Balzac et Stendhal à la généalogie naturaliste est fondue dans un projet de réhabilitation littéraire au sens le plus général. Il s'agit aussi pour Zola de défendre des écrivains qui lui sont chers et dont certains, comme Stendhal, sont alors méconnus. Ajoutons que Zola a conscience de la dimension stratégique de ces annexions *a posteriori*, que les auteurs, et en particulier Balzac, auraient peut-être désavouées :

Peut-être, s'il pouvait nous lire, nous renierait-il, nous ses enfants ; car on trouverait dans ses œuvres des armes pour nous combattre, au milieu du tohu-bohu incroyable de ses opinions. Mais il suffit qu'il soit notre véritable père (...).³

Quoi qu'il en soit, force est de constater encore une fois que la construction d'une histoire du naturalisme, prenant ses racines en pleine période romantique avec Balzac, a eu une efficacité certaine, puisque notre

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 310.

2 Introduction de Maurice Nadeau au recueil de Zola *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XI, p. 15.

3 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XI, p. 65.

lecture de l'histoire littéraire du XIX^e siècle est encore de nos jours influencée par cette vision du discours zolien. Si Balzac, Stendhal et Flaubert sont les grands romanciers naturalistes qui incarnent le XIX^e siècle, quelle place Zola accorde-t-il au romantisme ?

3.2.4. Le romantisme absorbé par le naturalisme

Si le romantisme a été l'onde de choc de la Révolution se propageant dans les lettres, alors l'intégrer au naturalisme permet avant tout à Zola de ne pas couper le naturalisme de cet événement politique fondateur. Pour Zola, le romantisme serait en réalité le début inconscient du mouvement naturaliste :

Aujourd'hui, quand on étudie le mouvement littéraire depuis le commencement du siècle, le romantisme apparaît comme le début logique de la grande évolution naturaliste. (...) Les romantiques venaient à leur heure, ils conquéraient la liberté de la forme, ils forgeaient l'outil dont le siècle devait se servir. C'est ainsi que tous les grands États se fondent sur une bataille.¹

Le romantisme aurait donc été une bataille, ou plutôt une « échauffourée »², d'où à la fois ses excès et sa fugacité. Il aurait été le premier usage insurrectionnel de la liberté conquise avec la Révolution, « crise nécessaire »³ qui devait libérer l'esprit du siècle. La gloire du romantisme est ainsi reconnue dans la mesure où il a permis le naturalisme.

Tel est l'éternel honneur du mouvement romantique en France ; il a hâté la venue de l'école réaliste et lui a facilité la besogne, en lui livrant le champ déblayé, bon à bâtir.⁴

Cette absorption du romantisme par le naturalisme permet à ce dernier de s'approprier la révolution littéraire et le nouveau régime qui en a découlé. Le naturalisme vampirise en quelque sorte le romantisme : il le vide

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 99.

2 *Ibid.*, p. 135.

3 *Ibid.*, p. 144.

4 Zola, *Documents littéraires*, p. 296.

de toute substance – en le réduisant à une forme creuse – pour finalement prendre sa place dans l'histoire. La reconnaissance dont Zola semble honorer le romantisme garde donc son ambivalence, et n'empêche pas toutes les critiques dont il l'accable par ailleurs. Les romantiques, selon lui, n'étaient pas du tout conscients du rôle qu'ils jouaient ; tels des enfants, « Ils cassent les vitres, ils se grisent de leurs cris, ils se précipitent dans l'outrance, par besoin de protester »¹. En amenant cette hypothèse du romantisme comme naissance d'un naturalisme amené au cours du siècle à se révéler, Zola prétend résoudre les problèmes qui s'étaient posés au critique Sainte-Beuve. Ce dernier, comme l'évoque Zola dans *Le Roman expérimental*, a été très vite déçu par ce qu'il appelait « l'École »², et il est resté perplexe devant l'effondrement précoce du romantisme :

La besogne du siècle lui échappe totalement. Même il ne sent pas que, si le romantisme croule si vite, c'est qu'il apportait avec lui des causes immédiates d'écroulement. Il ne comprend pas davantage que l'élan de 1830 est un simple cri de délivrance, que le véritable homme du siècle est Balzac, que le romantisme, en un mot, est la période initiale et troublée du naturalisme.³

Zola entend ainsi poursuivre l'œuvre de Sainte-Beuve, auquel il rend souvent hommage et qu'il perçoit comme un précurseur ayant eu l'idée de faire une critique scientifique et l'ayant partiellement mise en pratique, sans jamais néanmoins aller jusqu'à proposer une histoire générale de la littérature de son temps. Selon Zola, Sainte-Beuve aurait été retenu dans sa démarche à la fois par ses nombreuses amitiés littéraires, qui le liaient et lui interdisaient une totale franchise, et par son tempérament – le critique ayant le goût du détail mais non celui des grands ensembles. En proposant une histoire de la littérature du XIX^e siècle, Zola a ainsi l'impression de continuer l'œuvre de Sainte-Beuve et de la dépasser, justement en proposant une vision synthétique, voire même systématique.

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 134.

2 *Ibid.*, p. 292.

3 *Ibid.*, p. 293.

Au terme de cette première partie, on a retracé à grands traits l'histoire de la polémique anti-romantique menée par Zola, en particulier à la fin des années 1870 et au début des années 1880. Héritier paradoxal des défenseurs du classicisme, auxquels il emprunte certains arguments anti-romantiques, Zola se démarque toutefois par sa position d'avant-gardiste, défenseur d'une nouvelle littérature. La stratégie qu'il met en place pour imposer cette dernière, à laquelle il donne le nom de naturalisme, s'étend sur plusieurs fronts : professionnel, éditorial, collectif, théorique et critique. Les attaques contre le romantisme y sont à chaque fois l'occasion de défendre le naturalisme, dans une logique toujours polémique. Mais l'opposition au romantisme se révèle être bien plus qu'une bataille de circonstance, liée à des enjeux économiques et stratégiques : elle peut être considérée comme le socle idéologique, esthétique et surtout politique sur lequel repose la vision du monde et de la littérature élaborée par Zola au fil de ses publications.

Partie II

Le naturalisme en guerre contre l'idéalisme

Que l'on aborde l'anti-romantisme de Zola d'un point de vue esthétique ou d'un point de vue idéologique, c'est toujours autour du concept d'idéalisme que s'articule sa condamnation. On a vu que la critique de l'idéalisme était un lieu commun de la tradition anti-romantique d'inspiration classique. Mais chez Zola, la critique de l'idéalisme vise à la fois le romantisme et le classicisme. Il semble même que c'est contre cette notion d'idéalisme, plus encore que contre le romantisme, que Zola construit le concept de naturalisme :

Remarquez d'ailleurs que la formule classique et la formule romantique sont identiques, sauf le décor ; elles reposent toutes les deux sur la conception idéaliste et réglementée de l'art. La formule naturaliste est l'autre face de la question ; elle base une œuvre sur la nature, et explique les déviations du vrai par le tempérament de l'artiste.¹

Le romantisme apparaît comme une « formule » historique, au même titre que le classicisme, tandis que l'idéalisme serait une « conception » intemporelle de l'art. Lutter contre l'idéalisme, c'est donc mettre à mal le fondement même du romantisme, tel que Zola le façonne dans son discours. À travers de nombreux articles, l'auteur des *Rougon-Macquart* apporte sa contribution aux débats animés de son temps autour de cette notion d'idéalisme, dans un esprit toujours aussi polémique.

1 Zola, « Victor Hugo », *Documents littéraires*, p. 309.

L' « idéalisme », un concept au cœur de la polémique

Le terme d'idéalisme occupe une part importante des débats idéologiques de la deuxième partie du XIX^e siècle, au sein de milieux journalistiques, littéraires et politiques familiers des luttes d'écoles et de doctrines. Loin d'être cantonné à la seule philosophie, le terme est utilisé dans de nombreux contextes et il n'est pas rare alors d'entendre parler non seulement de penseurs idéalistes, mais aussi d'écrivains idéalistes, de peintres idéalistes ou de Républicains idéalistes, avec tout ce que cette épithète peut comporter de connotations positives ou négatives, en fonction du locuteur. Zola, présent sur tous les fronts, combat lui-même l'idéalisme aussi bien en littérature que dans le monde de l'art ou en politique. En prenant l'apparence d'un discours objectif, Zola réduit l'histoire philosophique et idéologique du siècle à deux tendances : l'idéalisme et le naturalisme. De ce couple antagoniste découlent d'autres oppositions manichéennes qui laissent peu de choix au lecteur de Zola ; car s'il peut légitimement hésiter entre l'idéal et réel, voire entre le rêve et la réalité, il est comme forcé de rejeter le faux au profit du vrai, et le mensonge au profit de l'honnêteté, pour des raisons morales.

Face à lui, Brunetière, directeur de *La Revue des deux mondes*, qui publie la plupart des romans idéalistes de l'époque, apparaît comme son adversaire le plus farouche. Il alimente lui aussi la polémique entre naturalisme et idéalisme en l'élargissant également à des questions morales, politiques et religieuses¹. En 1885, à l'occasion de la publication de nouvelles éditions de deux romans idéalistes de Feuillet, Brunetière publie un article intitulé « L'idéalisme dans le roman », dans lequel il entreprend d'expliquer aux naturalistes ce qu'est vraiment l'idéalisme, preuve de la vigueur du débat. Brunetière n'est en effet pas seul. On peut citer notamment l'article de Rémy de Gourmont paru dans *Le Contemporain* en avril 1882 et intitulé « Le Naturalisme », dans lequel le critique annonce la mort prochaine de cette école du laid et de l'immoralité face au triomphe de l'idéalisme. En 1891, il est encore largement question de la controverse entre idéalisme et naturalisme dans les interviews d'écrivains réalisées par Jules Huret et réunies en volume sous le titre *Enquête sur*

1 Voir la caricature de Gilles Baer représentant Brunetière en petit chien aboyant vainement contre le grand chien Zola, publiée à l'occasion d'une série de conférences de Brunetière aux États-Unis en 1897, reproduite dans notre annexe 11.

l'évolution littéraire. La question de l'idéalisme est donc bel et bien l'un des débats du temps, dont critiques et écrivains s'emparent, chacun proposant une définition conforme à ses intentions.

Objet de manipulations et d'assimilations polémiques, le terme d'« idéalisme » n'en constitue pas moins un terme clef du discours critique de Zola, qui en déploie les différents sens et qu'il nous faut donc ici étudier. Après un aperçu de l'opposition de principe de Zola à l'idéalisme philosophique, on étudiera l'anti-idéalisme zolien dans le domaine de la littérature et des arts, mais également dans son aspect politique, Zola accusant les hommes politiques idéalistes d'être non seulement inefficaces mais dangereux et de mener la République à sa perte. On tentera alors d'expliquer les origines idéologiques de l'anti-idéalisme de Zola par son hostilité à l'idéalisme religieux – hostilité qui sous-tend l'idéologie naturaliste dans son ensemble.

Définition(s) de l'idéalisme

Que signifie le terme d'« idéalisme » pour Zola et ses contemporains ? Le dictionnaire de Littré en donne deux acceptions. La première est philosophique : « Nom commun des doctrines philosophiques qui considèrent l'idée soit comme principe de la connaissance, soit comme principe de la connaissance et de l'être tout à la fois ». La seconde concerne la littérature et les beaux-arts : « tendance vers l'idéal, recherche de l'idéal ». À l'entrée « idéal », c'est en troisième place que l'on retrouve une acception artistique et littéraire du terme : « Le modèle intérieur du poète, de l'artiste ». Mais ce qui nous intéresse peut-être plus encore, ce sont les distinctions faites par l'auteur du dictionnaire entre les mots « idéal », « chimère » et « utopie » :

Gardons-nous de confondre l'idéal et la chimère ; la chimère est une fantaisie, une imagination sans raison, une conception contre nature ; les anciens en donnaient bien l'idée quand ils formaient leurs chimères de parties qui ne peuvent aller ensemble, le corps d'une chèvre, la tête d'un lion et la queue d'un dragon ; l'idéal n'est point cela : il n'est rien de monstrueux ; c'est proprement une chose existante prise dans sa perfection ; sans doute cette perfection n'est pas actuellement réalisée, mais la réalité y tend, c'est sa destinée, sa

règle, l'ordre le meilleur où elle puisse être, et où elle s'efforce de se placer, c'est, dans la vie privée, la sainteté, dans la vie publique, la justice et la fraternité la plus complète, c'est-à-dire la perfection.¹

À la chimère « sans raison » et « contre nature » dépréciée par l'auteur de cette définition, s'opposerait donc l'idéal raisonnable guidant l'humanité dans un esprit de perfectibilité. L'idéal serait présent dans le réel en puissance, orientant l'action des hommes vers le bien, un bien teinté ici de christianisme puisqu'il est question d'aspirer à la « sainteté ». Si l'auteur ressent la nécessité de défendre ainsi l'idéal, c'est que ce dernier est l'objet d'attaques nombreuses qui l'assimilent volontiers à la chimère vaine et déraisonnable. L'idéalisme fait bien partie de cette série de mots en *-isme* – le romantisme, le réalisme, le naturalisme, le positivisme, le cléricalisme, *etc.* – qui tout en se présentant comme des concepts abstraits, sont en réalité au cœur de luttes idéologiques qui les définissent de façon très polémique.

Si l'idéal renvoie pour beaucoup de lecteurs à la littérature et aux beaux-arts, la première définition que le dictionnaire Littré donne de l'idéalisme appartient comme on l'a vu au domaine philosophique. Il s'agit d'une définition assez générale désignant l'ensemble des doctrines philosophiques qui considèrent l'idée comme le principe de la connaissance. Si cette définition n'est pas étrangère à Zola, on peut dire que, sous l'influence de son maître Claude Bernard, il la déforme et définit comme idéalistes les doctrines plaçant non pas l'idée mais l'idéal en principe de la connaissance. Cet idéal devient dans ses propos synonyme de mystère et d'inconnu, et Zola peut dès lors aisément réfuter toutes les théories de la connaissance fondées sur ce principe obscur, leur préférant la méthode expérimentale de connaissance par l'expérience. Dans « Le Roman expérimental », il cite longuement *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard :

L'esprit humain, dit-il, aux diverses périodes de son évolution, a passé successivement par le sentiment, la raison et l'expérience. D'abord, le sentiment seul s'imposant à la raison créa les vérités de la foi, c'est-à-dire la théologie. La raison ou la philosophie devenant ensuite la maîtresse, enfanta la scolastique. Enfin l'expérience,

1 Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1886.

c'est-à-dire l'étude des phénomènes naturels, appris à l'homme que les vérités du monde extérieur ne se trouvent formulées, de prime abord, ni dans le sentiment ni dans la raison.¹

Si Claude Bernard emploie ici le terme de « scolastique »², Zola lui substitue volontiers celui d'idéalisme, inscrivant ainsi cette philosophie dans une progression historique qui en fait un mode de pensée obsolète, dépassé par la méthode expérimentale et le règne de la science. La « théologie », cet idéalisme du sentiment, se retrouve quant à elle reléguée à un âge primitif de l'humanité. Claude Bernard se rapproche ici de la « loi des trois états » d'Auguste Comte, l'état positif de la science succédant à l'état théologique et à l'état métaphysique. En termes philosophiques, Zola se placerait donc du côté du matérialisme, contre l'idéalisme.

Cette hostilité à l'idéalisme philosophique, Zola la doit également à l'influence de Taine, dont il a lu l'ouvrage sur *Les Philosophes français du XIX^e siècle*, dans lequel l'historien oppose les « spiritualistes » aux « positivistes »³, pour la défense de ces derniers. Très tôt, il consacre à Taine un article qui est recueilli dans *Mes Haines*. C'est également sous le patronage de Taine qu'il place *Thérèse Raquin*, en citant en épigraphe un extrait de l'introduction à *L'Histoire de la littérature anglaise*, véritable manifeste matérialiste : « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre »⁴.

La plupart des Médaniens, influencés également par le positivisme, partagent l'opposition de Zola à l'idéalisme philosophique. Il en va ainsi de Maupassant :

Une loi philosophique inflexible nous apprend que nous ne pouvons rien imaginer en dehors de ce qui tombe sous nos sens ; et la preuve de cette impuissance, c'est la stupidité des conceptions dites idéales, des paradis inventés par toutes les religions.⁵

1 Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, p. 73.

2 Auparavant, Zola a déjà confondu les « scolastiques » et les « théoriciens de l'idéal », opposés aux « expérimentateurs », *Ibid.*, p. 56.

3 Taine, *Les Philosophes français du XIX^e siècle*, Hachette, 1860 (2^e édition), p. IV.

4 Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, 1863, p. XV.

5 Maupassant, « Les Soirées de Médan », *Chroniques*, Le Livre de poche, p. 1296-1297.

Dans le discours des naturalistes, l'idéalisme philosophique se trouve ainsi condamné au profit du positivisme, dont le naturalisme serait l'incarnation en littérature¹. Dans le camp opposé, notamment dans le discours anti-naturaliste de Barbey d'Aurevilly, l'accusation de « positivisme » et plus encore celle de « matérialisme » apparaît comme une véritable insulte contre Zola et ses comparses, car elle est synonyme d'athéisme et d'immoralité². Les concepts philosophiques sont ainsi déplacés sur le terrain idéologique par les adversaires littéraires des deux camps.

L'idéalisme contre la littérature matérialiste

L'appellation d' « art matérialiste » que Zola revendique pour le naturalisme ne laisse pas d'étonner Brunetière, pour qui le matérialisme est l'opposé non seulement de l'idéalisme, mais aussi de la morale et même de l'art. Voici la définition que Brunetière donne de « l'art matérialiste » dans *Le Roman naturaliste* :

Ce que c'est qu'un art matérialiste, on l'entend de reste, et nous en connaissons plus d'un modèle, quoique nous ne sachions pas que jusqu'ici personne encore eût osé risquer l'expression : c'est un art qui sacrifie la forme à la matière, le dessin à la couleur, le sentiment à la sensation, l'idéal au réel ; qui ne recule ni devant l'indécence ni devant la trivialité, la brutalité même ; qui parle enfin son langage à la foule, trouvant sans doute plus facile de donner l'art en pâture aux instincts les plus grossiers des masses que d'élever leur intelligence jusqu'à la hauteur de l'art.³

En tant qu'« art matérialiste », le naturalisme ne s'adresserait qu'à la partie physiologique, animale et *bête* de ses lecteurs, et non à leur intelligence et à leur sens moral, qu'il nierait. Jean-Marie Seillan nous rappelle d'ailleurs que l'encyclique *Quanta Cura* ainsi que le *Syllabus* condamnent le naturalisme

1 Dans « La République et la littérature », Zola a cette formule qui pose une synonymie entre « naturaliste » et « positiviste » : « j'entends notre littérature contemporaine, cette large évolution naturaliste ou positiviste, comme on voudra, dont Balzac a donné le branle », *Le Roman expérimental*, p. 340-341.

2 Voir l'article du 20 avril 1875 que Barbey d'Aurevilly consacre à *La Faute de l'Abbé Mouret*, in *Œuvre critique*, t. V, p. 411-418.

3 Brunetière, « Le Roman naturaliste », *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, 1883, p. 3.

comme une littérature impie car elle nie le dualisme chrétien de l'esprit et de la matière... Derrière la question philosophique de l'idéalisme se cache donc une question religieuse. L'esthétique idéaliste et l'esthétique naturaliste apparaissent en totale contradiction philosophique et religieuse, ayant une conception de l'homme radicalement différente et donc une divergence absolue dans leur conception du personnage romanesque. « Nos pères avaient une belle expression, nous dit Brunetière, que nous sommes à la veille de perdre ; ils louaient dans l'écrivain « sa connaissance du cœur humain », c'est-à-dire son expérience de la double nature que nous portons en nous (...). »¹ Pour les naturalistes matérialistes, cette « double nature » de l'homme n'existe pas plus dans la réalité que dans la fiction.

Personnages sans âme, langage sans pensée

À partir de ces différences philosophiques et religieuses, Brunetière oppose donc le personnage physiologique des naturalistes au personnage moral des romanciers idéalistes. Il fait de la psychologie, c'est-à-dire de l'analyse des mouvements de l'âme, le cœur même du débat littéraire. Pour Brunetière, les personnages des romans naturalistes sont des êtres incomplets, êtres physiologiques dépourvus d'âme, leurs auteurs étant incapables d'accéder à toute profondeur psychologique et morale, restant à la surface des choses. Voici comment Brunetière définit les personnages créés par les naturalistes :

leurs personnages n'ont point d'âme, ou, si par hasard ils s'en trouvent avoir une, incapables qu'ils sont, eux, de la pénétrer, ils commencent, pour les peindre, par la leur supprimer.²

Ailleurs, il assimile les personnages sans âme de Zola à des animaux :

Avec le matérialisme voulu de sa préoccupation et de sa manière, M. Zola ne peut nous donner que des tempéraments ; et pour ma part, maintenant, je le défie de sortir jamais de l'animal !

Or, l'animal est, comme les mots, sans âme. Il est toujours *bête*, plus ou moins.³

1 Brunetière, « L'Impressionnisme dans le roman », *op. cit.*, p. 101.

2 Brunetière, « L'idéalisme dans le roman », *op. cit.*, p. 219.

3 *Ibid.*, p. 218.

Les personnages de Zola seraient donc « sans âme » ; les naturalistes, par leurs procédés matérialistes, ramèneraient les hommes « à la barbarie de la langue et à l'enfance de l'art », où les mots peignent mais ne permettent jamais de penser, ce qui est pour Brunetière le propre de l'esprit – opposé à la matière – et le privilège de l'homme, supérieur à l'animal. L'expression même de « bête humaine » est contradictoire pour Brunetière, car ce qui différencie l'homme de la bête est précisément son âme, son esprit et sa capacité à penser, qui le font sortir de cet état bestial.

On retrouve les mêmes images dans le discours de Barbey d'Aurevilly, qui s'en prend également aux procédés « matérialistes » de Zola. En se coupant volontairement de l'idée, ce dernier produirait des peintures dépourvues de sens, à l'aide de mots dépourvus d'« âme » et devenus par là-même « bêtes » :

il peint avec une telle absorption de lui-même dans l'objet, qu'il n'est plus une main conduite par une pensée, mais une espèce de palette mécanique, un pinceau qui va par l'effet d'un ressort, un procédé. Lui, qui devrait avoir plus d'esprit que cette cruche vide de Courbet, il croit, comme lui, que tous les objets sont égaux devant la peinture, et il peint n'importe quoi, avec la fureur glacée du parti-pris, comme Courbet, qu'il négale même pas ; car la langue, cette palette des peintres littéraires, n'a de valeur que par l'âme qu'on infuse dans les mots, et s'ils n'ont pas d'âme, ils sont, plastiquement, bien inférieurs à la couleur matérielle. (...) Les mots lui mangent son talent, et c'est d'autant plus exact que les mots sont *bêtes* lorsqu'ils n'expriment pas des sentiments ou des idées.¹

Ne considérant l'homme que comme un être physiologique, Zola priverait non seulement le personnage d'âme, mais aussi le langage de sa faculté première, qui serait d'exprimer des sentiments et des idées, activités de l'âme et de l'esprit. La raison de cette incapacité du naturaliste à produire une analyse psychologique est à trouver selon Brunetière dans l'absence de « sens moral »² de Zola, ce sens moral que l'idéaliste définit comme la volonté de l'âme séparée du corps et en lutte avec lui. Privée de ce « sens moral », la psychologie n'a plus d'objet, et le roman naturaliste est réduit à une suite de descriptions superficielles.

1 Barbey d'Aurevilly, « Le Ventre de Paris », article du 14 juillet 1873, in *Le Roman contemporain*, p. 406.

2 Brunetière, « À propos de Pot-Bouille », *op. cit.*, p. 367.

Sans aller jusqu'à « nier la psychologie »¹ comme Zola, Flaubert serait également, aux yeux de Brunetière, gêné dans ses analyses psychologiques par ses « procédés matérialistes ». Voici ce qu'il affirme à propos de *L'Éducation sentimentale* :

L'œil de Flaubert ne va guère plus loin que la surface des choses, et s'il lui manque un don, il n'en faut pas douter, c'est le don de voir au-delà du visible. C'est un psychologue, sans doute, mais son observation ne démêle que ce qui se laisse lire sur les visages, dans la structure de la face, dans le relief des traits, dans les jeux de la physionomie. (...) ce qu'il ignore, ou ce qu'il ne comprend pas, ou ce qu'il n'admet pas, c'est l'existence d'un milieu intérieur. Il ne conçoit pas qu'il y ait au dedans de l'homme quelque chose qui fasse équilibre à la poussée, pour ainsi dire, des forces du dehors. Toute une psychologie subtile, bien autrement complexe que sa psychologie physiologique (...) lui échappe entièrement.²

À propos de Flaubert et de Balzac, Brunetière résume ainsi son propos : « physiologistes habiles, psychologues incomplets ; observateurs précis, analystes maladroits ; et peintres vigoureux de la réalité palpable, mais explorateurs moins que médiocres de la réalité qui ne se voit pas. »³ Parmi les réalistes-naturalistes, seul Daudet semble échapper à la condamnation de Brunetière, car il sait faire preuve de psychologie envers ses personnages, en témoignant à leur égard une « sympathie »⁴ qui prouve l'humanité du narrateur et de ses personnages, ou pour ainsi dire l'existence de leur âme.

Le combat que les idéalistes et les naturalistes mènent les uns contre les autres a donc des fondements philosophiques et religieux importants, qui influent directement sur leurs esthétiques respectives. Tandis que Brunetière déplore que le réalisme soit « en voie de devenir dans l'art ce que le positivisme est en philosophie »⁵, les naturalistes revendiquent cette assimilation – à l'exception notable de Huysmans qui bientôt revendiquera un naturalisme qui ne soit pas

1 Brunetière, « Les Origines du roman naturaliste », *op. cit.*, p. 266.

2 Brunetière, « Le Naturalisme français », *op. cit.*, p. 181-182.

3 Brunetière, « Le Naturalisme anglais », *op. cit.*, p. 290.

4 Brunetière, *op. cit.*, p. 280.

5 *Ibid.*, p. 2.

coupé de l'idée et qui prenne en compte, en plus de la physiologie, une forme de spiritualité, et donc reconnaisse la « double nature » de l'homme. Le roman *Là-bas*, publié en 1891 et qui marque la rupture définitive de Huysmans avec le naturalisme, s'ouvre sur une discussion entre deux personnages à propos du naturalisme. Le personnage de des Hermies, auquel on a parfois rapidement identifié Huysmans, condamne la dimension matérialiste du mouvement :

Ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées ; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art !¹

Chez Huysmans, comme chez Brunetière, l'opposition au naturalisme a des racines idéologiques, religieuses et politiques. Mais le débat sur l'idéalisme et le matérialisme n'en demeure pas moins ancré dans des polémiques toutes littéraires. Le discours de Zola, au cœur même de ce texte à l'ambition théorique qu'est « Le Roman expérimental », n'a en effet rien d'un exposé philosophique : le concept d'idéal y est manipulé de façon très polémique, synonyme tantôt d'« inconnu », tantôt d'« indéterminé », et vidé ainsi de toute la densité intellectuelle contenue à l'origine dans le terme d'« idée », puisque l'idéal devient même dans les propos de Zola le contraire de la connaissance et non plus son principe :

Cette question de l'idéal, scientifiquement, se réduit à la question de l'indéterminé et du déterminé. Tout ce que nous ne savons pas, tout ce que nous échappe encore, c'est l'idéal, et le but de notre effort humain est chaque jour de réduire l'idéal, de conquérir la vérité sur l'inconnu. Nous sommes tous idéalistes, si l'on entend par là que nous nous occupons tous de l'idéal. Seulement j'appelle idéalistes ceux qui se réfugient dans l'inconnu pour le plaisir d'y être, qui n'ont de goût que pour les hypothèses les plus risquées, qui dédaignent de les soumettre au contrôle de l'expérience, sous prétexte que la vérité est en eux et non dans les choses.²

1 Huysmans, *Là-bas*, Gallimard, « Folio classique », 1985, p. 27.

2 Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, p. 75.

Sur le mode de la concession condescendante, Zola réduit ainsi l'idéalisme philosophique au domaine des spéculations métaphysiques stériles, « folies des poètes et des philosophes »¹, tandis que la méthode expérimentale s'arroge le monopole de la raison et de l'utilité sociale :

Si vous restez dans l'idée *a priori*, et dans le sentiment, sans l'appuyer sur la raison et sans le vérifier par l'expérience, vous êtes un poète, vous risquez des hypothèses que rien ne prouve, vous débâtez dans l'indéterminisme péniblement et sans utilité, d'une façon nuisible souvent.²

Cette perception hautement polémique et négative des philosophies idéalistes fonctionne comme un repoussoir pour défendre la méthode expérimentale de Claude Bernard exposée dans cet article-manifeste. Mais c'est bien l'application de la méthode expérimentale au roman qui est en jeu. Dans le domaine romanesque, l'opposition entre l'idéalisme et le naturalisme (même si le mot n'est pas encore prononcé) fonctionne également à plein :

Que l'on compare un instant la besogne des romanciers idéalistes à la nôtre ; et ici ce mot d'idéalistes indique les écrivains qui sortent de l'observation et de l'expérience pour baser leurs œuvres sur le surnaturel et l'irrationnel, qui admettent en un mot des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes. Claude Bernard répondra encore pour moi : « Ce qui distingue le raisonnement expérimental du raisonnement scolastique, c'est la fécondité de l'un et la stérilité de l'autre. C'est précisément la scolastique qui croit avoir la certitude absolue qui n'arrive à rien ; cela se conçoit, puisque par un principe absolu, il se place en dehors de la nature dans laquelle tout est relatif. (...) »³ (...) Notre vraie besogne est là, à nous romanciers expérimentateurs, aller du connu à l'inconnu, pour nous rendre maîtres de la nature tandis que les romanciers idéalistes restent de parti pris dans l'inconnu, par toutes sortes de préjugés religieux et philosophiques, sous le prétexte stupéfiant que l'inconnu est plus noble et plus beau que le connu.⁴

1 Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, p. 77.

2 *Ibid.*, p. 74.

3 Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, I, II, 6, cité par Zola dans « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, p. 67.

4 Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, p. 67.

« Surnaturel », « irrationnel », « forces mystérieuses »... les romanciers idéalistes sont accusés de s'en remettre à des forces occultes, aveuglés qu'ils sont par leurs convictions et croyances – « préjugés », dit Zola – religieuses et philosophiques.

Brunetière, dans le compte rendu du *Roman expérimental* qu'il publie le 15 février 1879, va réfuter point par point la définition de l'idéalisme proposée par Zola :

Nous avons besoin d'un peu d'idéal.

Cela ne veut pas dire, comme il plaît à M. Zola de le supposer pour se faire la partie plus belle, que l'on exige du romancier « des apothéoses creuses, de grands sentiments faux, des formules toutes faites, et un étalage de dissertations morales. » Allons donc ! M. Zola se moque lorsqu'il prétend qu'on lui demanderait « de sortir de l'observation et de l'expérience pour baser ses œuvres sur l'irrationnel et le surnaturel, » ou « de s'enfermer dans l'inconnu sous le prétexte stupéfiant que l'inconnu est plus noble et plus beau que le connu. » Lui, qui trouve qu'on adresse au naturalisme des « reproches bêtes », de quel adjectif nous permettra-t-il de qualifier cette définition de l'idéalisme ? Mais nous dira-t-il du moins en quoi *Valentine* est « basée sur le surnaturel, » ou *Indiana* sur « l'irrationnel ? » Lui plaira-t-il de nous montrer quelque jour un étalage de dissertations morales dans *Colomba* ou dans *Arsène Guillot* ? des formules toutes faites et de grands sentiments faux dans *la Petite Comtesse* ou dans *Julia de Trécoeur* ? Je le tiens quitte des *apothéoses creuses* : c'est encore de ces expressions qu'il ne m'est pas donné de comprendre. À quoi donc riment tous ces grands mots ? quel est le mannequin que l'on se forge pour adversaire ? et, comme dit l'autre, « qui trompe-t-on ici ? » Non ! il n'est question ni de « surnaturel », ni « d'irrationnel » ; il n'y a de « stupéfiant » que la lecture d'*Une Page d'Amour* ou de *Son Excellence Eugène Rougon* ; M. Zola passe à côté du problème ; et le problème est bien autre : il s'agit de déterminer à quelles conditions la réalité devient vraie.¹

Brunetière accuse Zola de façonner ses adversaires à sa guise et de donner une image fautive des romans idéalistes, afin de « se faire la partie plus

1 Brunetière, « Le Roman expérimental », *op. cit.*, p. 121-122.

belle » et de satisfaire sa démonstration d'un triomphe du naturalisme. Un dialogue de sourds s'instaure entre l'idéaliste et le naturaliste, tandis qu'entre Zola et Barbey d'Aurevilly, le débat vire au pugilat.

C'est que derrière ces concepts se trouvent des auteurs, ayant des préoccupations philosophiques et idéologiques, mais aussi matérielles et symboliques : il s'agit d'accéder à la publication, d'obtenir la faveur des journaux, du public et pourquoi pas même des institutions. Qui sont donc les auteurs qui sont visés par les attaques contre l'idéalisme et que Zola classe dans le groupe des « romanciers idéalistes » ? Quelle place leur donne-t-il dans l'histoire qu'il entend faire de la littérature et quels griefs précis émet-il à leur égard ?

Chapitre 4

Contre l'idéalisme dans la littérature et dans l'art

4.1. IDENTIFICATION DES CIBLES : CONTRE QUI SE BAT ZOLA ?

4.1.1. Les romanciers idéalistes

Dans son ouvrage sur *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle*, Jean-Marie Seillan fait redécouvrir au lecteur tout un pan de la production romanesque devenu aujourd'hui invisible, l'histoire littéraire n'ayant retenu que les avant-gardes, réaliste et naturaliste, de l'époque. « Pourtant, s'interroge-t-il, comment comprendre l'existence d'une bataille naturaliste si l'on maintient dans l'ombre ceux contre qui elle a été menée, ou si on se résigne à ne les connaître qu'à travers les jugements hostiles et caricaturaux que leurs *challengers*, Zola et ses épigones, ont formulés contre eux ? »¹ Pour Jean-Marie Seillan, le naturalisme s'est construit contre cette esthétique du roman idéaliste :

Idéalisme et réalisme-naturalisme sont en relation de mutuelle dépendance : ils durcissent leurs principes, prennent des postures à des fins polémiques, comme il se doit entre concurrents bataillant pour la domination du marché littéraire.²

Il convient donc de garder à l'esprit que le discours anti-idéaliste de Zola participe d'une logique d'attaque et de contre-attaque, qui explique

1 Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle. Littérature ou « bouillon de veau » ?*, Classiques Garnier, 2012, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 35.

en partie sa virulence. Si les romanciers idéalistes ne sont guère plus lus aujourd'hui, ils formaient à l'époque de Zola un groupe clairement identifié, dont *La Revue des deux mondes* constituait la principale tribune, tant pour la publication et la défense des romans idéalistes que pour l'attaque des écrits naturalistes.

Dans le discours des idéalistes contemporains de Zola, George Sand et Jules Sandeau apparaissent comme les fondateurs du roman idéaliste, continué dans les années 1870-1880 par Octave Feuillet, Victor Cherbuliez, André Theuriet, Georges Ohnet, mais aussi les plus jeunes Paul Bourget, Marcel Prévost, *etc.* Ce sont tous ces auteurs contemporains qui sont visés par Zola dans ses articles contre la littérature idéaliste, tantôt nommés directement, tantôt désignés sous des termes génériques. Il n'est d'ailleurs pas le seul à polémiquer et cherche comme toujours à rallier ses disciples à son combat contre l'idéalisme, comme par exemple Maupassant. Si ce dernier se défend d'appartenir à aucune école, ni de vouloir entrer dans un débat théorique, ses articles visent néanmoins souvent les romanciers idéalistes critiqués par Zola lui-même. En 1883, l'article que Maupassant publie sur le livre de Cherbuliez *La Ferme du Choquard* éreinte ainsi les idées reçues et les clichés abondant dans ce roman rural à l'intrigue niaise et convenue. Dans sa chronique sur *Les Soirées de Médan*, il s'en prend également à Feuillet :

Littérairement, ce qui nous paraît haïssable, ce sont les vieilles orgues de Barbarie larmoyantes, dont Jean-Jacques Rousseau a inventé le mécanisme et dont une suite de romanciers, arrêtée, je l'espère, à M. Feuillet, s'est obstinée à tourner la manivelle, répétant invariablement les mêmes airs langoureux et faux.¹

Ces romanciers de *La Revue des deux mondes* constituent donc une des cibles du discours anti-idéaliste des naturalistes. Mais ils ne sont pas les seuls à en faire les frais, puisque la plupart des romantiques sont aussi associés par Zola à la catégorie décriée des idéalistes.

1 Maupassant, « Les Soirées de Médan », *Chroniques*, Le Livre de poche, p. 1296-1297.

4.1.2. Idéalisme et romantisme

On a déjà évoqué la parenté établie par Zola entre la « conception » idéaliste de la littérature et la « formule » romantique. Non seulement Zola considère le romantisme comme une esthétique idéaliste, ce qui suffit à la condamner, mais il considère les romanciers idéalistes contemporains comme des héritiers du romantisme de 1830, alors même qu'aucun d'eux ne revendique réellement cette filiation.

C'est la figure de George Sand, considérée par ses pourfendeurs, mais également par ses défenseurs, comme le modèle du romancier idéaliste, qui permet à Zola de faire le lien entre le romantisme et le roman idéaliste des années 1870-1880. De cette filiation revendiquée avec Sand, Zola tire des arguments contre les romanciers idéalistes : en prenant pour modèle une esthétique dépassée, les romanciers idéalistes produiraient une littérature déjà moribonde. Ils seraient les derniers représentants de la « queue romantique »¹, héritiers d'un romantisme dégénéré, affadi, moribond, nerveux et souffreteux. Considérer Octave Feuillet, Victor Cherbuliez et l'ensemble des romanciers idéalistes contemporains comme des héritiers du romantisme est donc une façon pour Zola de critiquer le romantisme lui-même, jugé à l'aune de son influence – médiocre – sur l'histoire littéraire. La mort de George Sand en 1876, année du triomphe du naturalisme avec *L'Assommoir*, en pleine polémique avec les romanciers idéalistes, profite au combat zolien.

Mais la confusion faite par Zola entre le romantisme et l'idéalisme ne dupe pas tous ses adversaires. Brunetière dénonce ainsi la méconnaissance qu'a Zola des œuvres qu'il attaque, et attire son attention sur les invraisemblances et extravagances prétendument caractéristiques des romans idéalistes qu'il trouve non pas chez Sand, mais chez Balzac, non pas chez Feuillet mais chez... Zola lui-même. Brunetière souligne également la contradiction de Zola lorsque ce dernier défend les romans de Goncourt, alors qu'ils ressemblent tant aux romans idéalistes par ailleurs décriés par le naturaliste. Voici ce que le critique idéaliste dit dans un article intitulé « Le Faux naturalisme », consacré au roman de Goncourt *La Faustin* :

1 Zola, « Les Poètes contemporains », *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XII, p. 377.

M. Zola, qui s'est si agréablement moqué du roman idéaliste, comme il l'appelle, de ce roman « où des amours triomphales enlèvent les amants dans le monde adorable du rêve », que peut-il bien penser, à part lui, de cette tendresse passionnée que M. de Goncourt donne à son Anglais pour sa tragédienne, « galanterie presque divinisée, liaison sensuelle dans le bleu, amour physique en de l'idéalité », et tout le galimatias que j'épargne au lecteur ?¹

Selon Brunetière, Zola non seulement se trompe de cibles, mais il combat des « adversaires imaginaires » :

M. Zola, d'abord, qui se plaint souvent qu'on ne veuille pas le comprendre, est-il bien assuré, toujours, de comprendre les autres ? Ne se pourrait-il pas qu'il fit souvent le coup de poing contre des adversaires imaginaires ? et qu'il dépensât une vigueur inutile à n'enfoncer que des portes ouvertes ?²

Selon Brunetière, les critiques émises par Zola contre le roman idéaliste pourraient à la limite s'appliquer au roman-feuilleton ou à quelques romans romantiques du passé, mais pas du tout aux romans idéalistes à la Feuillet, ni d'ailleurs à ceux de George Sand³.

Le rapport des romanciers idéalistes au romantisme n'est d'ailleurs pas celui d'une adhésion aveugle. Et si George Sand est bel et bien présentée comme le modèle du romancier idéaliste, son héritage est trié. Les romanciers idéalistes prennent en effet leurs distances vis-à-vis de la Sand réformatrice et révolutionnaire, étant pour la plupart des monarchistes anti-républicains. Si les paysans qu'elle peint dans ses romans sont trop idéalisés au goût des naturalistes, ils sont en revanche trop réels pour les romanciers idéalistes, qui puisent leur personnel romanesque dans l'aristocratie. George Sand elle-même réfute la filiation entre son œuvre et celle des romanciers idéalistes, pour des raisons politiques et religieuses : dans une lettre à François Buloz

1 Brunetière, « Le Faux naturalisme », *op. cit.*, p. 335.

2 Brunetière, *op. cit.*, p. 112.

3 *Ibid.*, p. 248.

du 3 septembre 1862, elle dit vouloir préparer une « grande machine » anti-catholique en réaction à *L'Histoire de Sybille* de Feuillet, pour « dire son mot contre le mensonge du siècle »¹.

Outre ces données politiques et religieuses, c'est l'esthétique romantique de Sand qui la disqualifie, non seulement, comme on l'a vu, aux yeux des naturalistes, mais également aux yeux des romanciers idéalistes. Jean-Marie Seillan évoque à ce propos *l'Enquête sur le roman romanesque* de Fly, publiée en 1891, dans laquelle même Georges Ohnet, romancier idéaliste, semble céder à l'atmosphère anti-romantique de l'époque. Ce dernier, si hostile qu'il soit au naturalisme, se sent en effet forcé de récuser la littérature de 1830 pour « son amour du clinquant, de l'exagération, du plumet, des éperons d'or, de l'extravagance enfin. »²

Chez les idéalistes comme chez les naturalistes, l'histoire littéraire est donc arrangée et les concepts sont manipulés, dans le cadre d'un débat virulent aux enjeux stratégiques et publicitaires mais aussi esthétiques et idéologiques. Observons quels sont les arguments du discours de Zola contre l'idéalisme littéraire, et comment l'esthétique naturaliste se construit et s'affirme en creux dans cette polémique.

4.2. L'ARGUMENTAIRE ANTI-IDÉALISTE DE ZOLA

Zola présente l'histoire de la littérature de façon manichéenne : d'un côté l'idéalisme, de l'autre le naturalisme. Sa critique de l'idéalisme est donc totalement corrélée à la défense et à la définition du naturalisme. Afin de bien saisir les sens que Zola donne au terme d'« idéalisme » dans sa critique

1 George Sand, lettre à François Buloz du 3 septembre 1862, in *Correspondance*, Garnier, 1983, t. XVII, p. 221. Cette « grande machine » est le roman *Mademoiselle La Quintinie*, publié en 1863 et qui vaut à George Sand une mise à l'Index de l'ensemble de son œuvre.

2 Fly, *Enquête sur le roman romanesque*, in *Romanesques – 2*, textes rassemblés, présentés et introduits par Jean-Marie Seillan, Encrage, 2005, p. 198.

littéraire et artistique et l'usage polémique qu'il en fait, observons de plus près l'article des *Documents littéraires* qu'il consacre à George Sand¹, type selon lui du romancier idéaliste.

L'idéalisme de Sand

Dans cet article écrit en 1876 au lendemain de la mort de George Sand, Zola rend un hommage ambigu à la romancière de Nohant, et profite surtout de cette occasion pour entériner la victoire du naturalisme sur le romantisme idéaliste, dont la dernière représentante viendrait de s'éteindre². S'appuyant sur une opposition établie par Sand elle-même dans la préface du *Compagnon du tour de France*, également énoncée par Taine, Zola considère Balzac et Sand comme les deux auteurs ayant déterminé les tendances actuelles du roman :

Ils apparaissent comme les deux types distincts qui ont engendré tous les romanciers d'aujourd'hui. De leurs poitrines ouvertes coulent deux fleuves, le fleuve du vrai, le fleuve du rêve. (...)

George Sand est donc le rêve, une peinture de la vie humaine, non pas telle que l'auteur l'a observée, mais telle qu'il voudrait avoir la puissance de la créer. Nous restons là dans l'idéalisme de Rousseau et de Chateaubriand. (...) George Sand, toute sa vie, a souhaité d'être un guérisseur, un ouvrier du progrès, l'apôtre d'une existence de béatitude. Elle était de nature poétique, ne pouvait marcher longtemps à terre, s'envolait au moindre souffle de l'inspiration. De là, l'étrange humanité qu'elle a rêvée. Elle déformait toutes les réalités qu'elle touchait. Elle a créé un monde imaginaire, meilleur que le nôtre au point de vue de la justice absolue, un monde qu'on doit parcourir les yeux fermés, et qui prend alors le charme et la sympathie attendrie d'une vision évoquée par une bonne âme.

Balzac c'est le vrai, au contraire. (...) En un mot, c'est un scalpel de praticien qu'il a dans la main, et non un ébauchoir d'artiste idéaliste. (...)

Balzac et George Sand, voilà les deux faces du problème, les deux éléments qui se disputent l'intelligence de tous nos jeunes

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 389-413.

2 Victor Hugo est écarté car seulement poète, selon les dires de Zola dans ce même article : « J'ai nommé Victor Hugo, et je veux l'écarter tout de suite, car je ne vois pas en lui un romancier. Il a mis dans le roman ses procédés de poète, la création énorme de son tempérament lyrique. Il demanderait une étude à part. » Zola, « George Sand », *Documents littéraires*, p. 389.

écrivains, la voie du naturalisme exact dans ses analyses et ses peintures, la voie de l'idéalisme prêchant et consolant les lecteurs par les mensonges de l'imagination.¹

L'hommage que Zola semble d'abord rendre à George Sand, en lui attribuant une place fondatrice dans l'histoire du roman au XIX^e siècle, est de bien courte durée. En effet, la première image oriente immédiatement le choix de l'auteur et du lecteur, puisque l'antagonisme entre l'idéalisme et le naturalisme fait s'opposer le « fleuve du rêve », et non de l'*idéal* ou de l'*idée* – privant d'ores et déjà ce courant de tout sens philosophique et intellectuel –, au « fleuve du vrai », qui confond d'emblée réalité et vérité et connote moralement ces considérations *a priori* littéraires. « L'ébauchoir d'artiste idéaliste » est opposé au « scalpel du praticien », métaphore qui fait de Balzac le premier des écrivains naturalistes, empruntant au modèle du savant et méprisant la pose « artiste ». Le paragraphe suivant achève de juger l'idéalisme sandien, « prêchant et consolant les lecteurs par les mensonges de l'imagination », avec toute la condamnation morale que contient le terme de « mensonges », accolé à « l'imagination », faculté reine aux yeux des philosophes idéalistes. La fin de l'article conclut d'ailleurs sans surprise sur la victoire déjà consacrée du « vrai » sur le « rêve », puisque George Sand est selon Zola presque déjà oubliée et qu'elle représente « une formule morte »², l'idéalisme. L'esthétique de Zola et celle de Sand sont bel et bien irréconciliables, la romancière affirmant dans

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 390-391.

2 *Ibid.*, p. 413.

le premier chapitre de *La Mare au diable* que « L'art n'est pas une étude de la réalité positive, c'est une recherche de la vérité idéale »¹, alors même que pour Zola, la réalité est la seule vérité possible.

Sand devient ainsi la bête noire des écrivains naturalistes, qui la peignent non sans misogynie comme une vieille fille niaise et ridicule. En 1889, Huysmans compare par exemple les paysans factices et conventionnels peints par Millet à ceux qu'il trouve dans les romans de Sand :

ses paysans sont, dans leur genre, aussi conventionnels, aussi fictifs que les Fadette, que les Champi, que tous les butors d'opéra-comique inventés par cette vieille danseuse de revue, par cette vieille filatrice d'idéal bêta qu'on nommait la Sand.²

Dans son article sur « Les origines du roman naturaliste », Brunetière réfute cette vision déformée de Sand en idéaliste rêveuse, rappelant l'aspect social de son œuvre, en prise avec la réalité, ignoré par les naturalistes :

N'est-il pas vrai que c'est de l'apparition de *Valentine* et de *Jacques* que date l'introduction des questions sociales dans le cercle du roman ? Pourquoi M. Zola, quand il nous parle « d'aventures qui ne se seraient jamais passées et de personnages qu'on n'aurait jamais vus, » ne nous souffle-t-il mot de tels ou tels romans de George Sand ?³

- 1 Sand, *La Mare au diable*, *Œuvres complètes*, Champion, 2011, 1845-46, t. II, p. 421-422. Dans l'article « Réalisme et idéalisme » du *Dictionnaire George Sand*, Damien Zanone explore les réflexions théoriques de Sand sur les mouvements littéraires contemporains et sur sa propre œuvre, qu'il trouve de façon éparse dans sa correspondance et ses préfaces. Revendiquant l'opposition de sa manière à celle de Balzac, acceptant d'entériner la confusion entre romantisme et idéalisme, George Sand se trouve bientôt enfermée dans une dichotomie qui se fait au profit du réalisme, masculin et triomphant, et au détriment de l'idéalisme, féminin et archaïque. Damien Zanone cite une lettre de George Sand au poète ouvrier Poncy, dans laquelle elle distingue la vérité, divine, de la réalité, transitoire : « La réalité n'est pas la vérité, il y a là une grande distinction à faire. (...) La réalité, c'est le spectacle des choses matérielles, c'est changeant, mobile, transitoire, transformable, éphémère comme elles. Ce n'est donc pas la vérité. La vérité est immuable, éternelle. C'est quelque chose d'abstrait et d'éternellement pur et beau comme Dieu, car c'est Dieu même (...) » (Lettre du 26 janvier 1844, in *Correspondance*, Garnier, 1969, t. VI, p. 411). Voir *Dictionnaire George Sand*, Champion, 2015, p. 543-551. À l'inverse de Sand, Zola identifie vérité et réalité. On reviendra sur cette conception zolienne de la vérité à la fin de la deuxième partie, à propos de l'opposition de Zola à l'idéalisme religieux.
- 2 Huysmans, article sur « Jean-François Millet » (1889), in *Écrits sur l'art*, recueil édité par Patrice Locmant, Bartillat, 2006, p. 420.
- 3 Brunetière, « Les origines du roman naturaliste », *op. cit.*, p. 257.

Toutefois, si Brunetière défend ici l'aspect social de l'œuvre sandienne, afin de réfuter les propos de Zola, on a vu qu'il était par ailleurs embarrassé, comme nombre d'idéalistes contemporains, par la dimension parfois révolutionnaire de la romancière de Nohant. De part et d'autre, on déforme donc les œuvres et l'histoire littéraire.

En attaquant Sand, en associant les romanciers idéalistes à leurs aînés romantiques, Zola cherche donc à prouver le tarissement du « fleuve du rêve » et la victoire définitive du fleuve naturaliste, dont la source est le grand Balzac et qui emporte tout sur son passage. Il fait pour cela appel à des arguments historiques, idéologiques et moraux dont on appréciera la spéciosité mais aussi la redoutable efficacité.

4.2.1. Le mensonge de l'idéalisation

La première étape de la stratégie zolienne consiste à dénoncer le caractère mensonger et trompeur de l'idéalisation à l'œuvre dans les romans idéalistes. L'idéalisme est assimilé au mensonge – donc condamnable moralement – tandis que le naturalisme s'arroge le monopole de la vérité. Pour cette démonstration, les romans de Sand fournissent des arguments au polémiste : l'ensemble de l'article écrit à la mort de Sand revient en effet sur la carrière de l'écrivain, définissant ses différentes « manières » avec une condescendance oscillant entre la sympathie et le mépris mais dénonçant toujours l'idéal « stupéfiant » et « étrange »¹ à l'œuvre dans ses romans. Zola prend pour cible l'imagination fantaisiste voire puérile de l'auteur, mais également le besoin d'embellissement des personnages et des histoires, qu'il considère comme un besoin caractéristique du poète et de la femme, qui « idéalise jusqu'aux chiens et aux ânes »², par pudeur et par répugnance pour le prosaïque. Cette transformation de la réalité insupporte Zola, qui s'emporte à propos du roman *Jacques* :

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 402.

2 *Ibid.*, p. 408, à propos du roman *La Mare au diable*.

Tout cela est faux, maladif, malsain, grotesque ; le mot est lâché, et je le maintiens. Ce continuel besoin d'idéalisme, cet envoltement perpétuel vers les libertés du cœur et de l'esprit, cette façon de rêver une vie plus large, plus poétique, plus éthérée, aboutit en somme à une débauche d'imagination enfantine, à la création d'un monde où l'on périrait d'ennui et d'orgueil. Combien les réalités, mêmes grossières, sont plus saines !¹

Selon Zola, ce processus d'idéalisation, c'est-à-dire la transfiguration du réel en idéal grâce à l'art, est « grotesque ». Non seulement l'artiste idéaliste ne peut produire d'œuvres vivantes ni toucher ses lecteurs puisqu'il ne s'appuie pas sur le réel pour créer, mais plus encore, il est coupable de mensonge et de tromperie.

De manière générale, dans ses articles consacrés aux auteurs romantiques, Zola, à défaut de définitions conceptuelles précises, multiplie les images pour critiquer l'idéalisme, tantôt représenté comme un élan vain vers un ciel imaginaire, tantôt dénoncé comme un vernis mensonger et fallacieux. On a remarqué déjà l'importance des métaphores du voile, du costume outré, du drapé recouvrant et travestissant le réel que Zola emploie pour critiquer les personnages des œuvres romantiques et idéalistes. Il fait aussi appel à l'image de la poupée de son, opposée à l'être de chair. Or, ces images servent également à décrire les tableaux des peintres académiques que Zola critique dans ses comptes rendus du Salon. Les mannequins sans vie de la peinture académique servent d'exemple et d'illustration aux mensonges de l'idéalisme. Ici se rencontrent la critique littéraire et la critique d'art : dans ces deux domaines, l'ennemi de Zola porte le nom d'idéalisme.

Contre l'idéalisme de la peinture académique

Avant d'aborder plus avant la critique de l'idéalisme dans la peinture, notons que l'ennemi idéaliste désigné par Zola, mais aussi par Huysmans, n'est pas la peinture romantique mais bien la peinture académique. Or, cette peinture académique et officielle – enseignée à l'Académie des Beaux-Arts, mise en avant au Salon et choisie pour orner les monuments du Second Empire et de la République naissante – n'a rien de romantique. Toutefois, le dénominateur

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 404.

commun à la condamnation par Zola du romantisme et de l'académisme est précisément l'idéalisation, mensongère pour lui dans les deux esthétiques, mais selon des modalités différentes. Même si, selon Zola, quelques peintres académiques continuent à être influencés par la peinture romantique, même s'il considère l'allégorie comme un procédé hérité de la peinture romantique, cette dernière appartient bel et bien au passé, incarnée par le grand Delacroix que Zola reconnaît comme un des génies du siècle, celui qui incarna le romantisme en peinture. C'est donc dans la peinture académique contemporaine et non dans la peinture romantique que Zola dénonce le processus d'idéalisation et la permanence d'un beau idéal dépassé. Qu'il s'agisse de littérature idéaliste ou de peinture académique, on retrouve des arguments semblables pour la condamnation de l'idéalisation.

Zola dénonce par exemple le processus d'idéalisation qu'il repère chez Cabanel, grande gloire artistique du Second Empire, peintre officiel dont les toiles sont achetées par l'Empereur :

Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houppé, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz ; vous aurez l'idéal de M. Cabanel. Cet heureux artiste a résolu le difficile problème de rester sérieux et de plaire. (...)

Voyez au Champ-de-Mars la *Naissance de Vénus*. La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, - cela serait indécent, - mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose.¹

Huysmans ne se montre pas moins virulent à l'égard des peintres académiques. Il s'écrie ainsi dans un article sur le Salon de 1879 :

de l'art qui palpète et qui vive, pour Dieu ! et au panier toutes les déesses en carton et toutes les bondieuseries du temps passé ! Au panier toutes les léchotteries à la Cabanel et à la Gérôme !²

Outre Cabanel et Gérôme, Huysmans s'en prend également à Bouguereau, autre peintre académique ayant les honneurs du Salon, et dont la *Naissance de Vénus* n'est pas moins ridicule à ses yeux que celle de Cabanel :

1 Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars », *Écrits sur l'art*, recueil édité par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, « Tel », 1991, p. 182-183.

2 Huysmans, « Salon de 1879 », *Écrits sur l'art*, p. 118.

De concert avec M. Cabanel, il a inventé la peinture gazeuse, la pièce soufflée. Ce n'est même plus de la porcelaine, c'est du léché flasque ; c'est je ne sais quoi, quelque chose comme de la chair molle de poulpe. (...) Prenez la Vénus de la tête aux pieds, c'est une baudruche mal gonflée. Ni muscles, ni nerfs, ni sang.¹

Dans une sorte de palmarès inversé, Huysmans distingue également Lefebvre :

Comme peinture creuse et vide, ce n'est pas inférieur à du Bouguereau. Après Sidonie, nous passons maintenant à Thérèse, la tête de carton qui sert à essayer des bonnets dans les vieilles merceries. Laquelle vaut plus ? laquelle vaut moins ? – je ne sais. – Entre les deux, mon cœur ne balance pas. – c'est bon à jeter dans le même sac.²

« Baudruche », Sidonie de coiffeur ou Thérèse de mercerie, les modèles représentés par ces peintres académiques sont tellement idéalisés qu'ils n'ont plus aucune trace de vie ni aucune ressemblance avec la réalité. Les « fantoches niaisement parfaits, toujours les mêmes »³, qui peuplent selon Maupassant les romans idéalistes, se retrouvent ainsi sur les toiles des peintres académiques. Le terme d'« idéalisation » est prononcé par Huysmans, notamment dans le compte rendu qu'il fait du livre de Charles Blanc *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, dont il cite des extraits pour mieux s'en moquer :

J'arrive maintenant à la *Femme couchée* de M. Lefebvre.

« Cette femme n'est pas idéalisée !! » (??) L'idéal, connais pas – qu'on m'en montre ! – « L'expression est celle d'une sensualité commune et pourrait nous faire prendre cette femme *nue pour une femme déshabillée*. »

Mais c'est bien le contraire dont nous nous plaignons, mordieu ! La femme de M. Lefebvre est cotonneuse, blette. Elle a du son dans le bas-ventre. Elle n'a jamais pu être ni nue ni déshabillée

1 Huysmans, « Salon de 1879 », *Écrits sur l'art*, p. 124.

2 *Ibid.*, p. 125.

3 Maupassant, « Autour d'un livre », *Chroniques*, Le Livre de poche, p. 1443 (article publié en 1881). Huysmans emploie également le terme de « fantoche » pour désigner les personnages des œuvres romantiques : « essayer de ne pas faire comme les romantiques des fantoches plus beaux que nature, remontés, toutes les quatre pages, brouillés et grandis par une illusion d'optique », Huysmans, *Écrits sur la littérature*, recueil édité par Patrice Locmant, Hermann, 2010, p. 33.

puisqu'elle n'existe pas. (...) *La Femme au perroquet* de Courbet est magnifique, parce que tout à l'heure, elle pourra remettre ses bottines, ses jupes ! parce qu'elle vit !¹

En outre, ce que Huysmans et Zola critiquent chez les peintres idéalistes, ce sont bien sûr leurs procédés esthétiques, mais aussi leur proximité avec un pouvoir impérial et des institutions artistiques que les naturalistes condamnent, pour des raisons politiques mais aussi parce qu'elles excluent les peintres représentants de la modernité artistique. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Zola ne manque pas de mettre en scène cet art académique : la scène inaugurale à la Chambre des Députés, ornée de peintures académiques, dénonce d'emblée la compromission de cet art avec le pouvoir autoritaire de l'Empire. Dans un article intitulé « Son Excellence Eugène Rougon ou la métairie des Beaux-Arts »², Patricia Carles et Béatrice Desgranges analysent cette mise en scène des liens existants entre l'académisme du Salon officiel et le césarisme de Napoléon III. En contrepoint des platitudes de la peinture d'histoire à la gloire de l'Empire, les descriptions impressionnistes de Zola présentes dans le roman constitueraient selon elles un manifeste politique autant qu'esthétique. On renverra aussi à la lecture de l'ouvrage de Catherine Granger sur *L'Empereur et les arts*³, qui analyse les enjeux non seulement esthétiques mais idéologiques de la politique artistique menée par Napoléon III.

Si la peinture académique est clairement identifiée par un certain nombre de procédés et surtout par le choix de ses sujets, certains artistes semblent brouiller les lignes : selon Huysmans, les peintres les plus rusés cherchent en effet à séduire à la fois les idéalistes et les amateurs de naturalisme, et atténuent l'idéalisation pour « plaire à une certaine catégorie du public » tout en enjolivant « cette apparence de vérité de toutes les fadeurs

1 Huysmans, *Écrits sur l'art*, p. 113.

2 Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Son Excellence Eugène Rougon ou la métairie des Beaux-Arts », *University of Nebraska Press, Nineteenth-century French studies A.*, 1991, vol. 21, n° 1-2, p. 114-129.

3 Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La Liste civile de Napoléon III*, École nationale des chartes, 2005.

imaginables afin d'amadouer le reste des visiteurs »¹. À ses yeux, le principal représentant de ce « faux naturalisme »² est Bastien-Lepage, qui rappelle le personnage de Fagerolles dans *L'Œuvre*, plagiant avec une manière assagie et édulcorée à l'attention des bourgeois le tableau de Claude Lantier, *Plein air*. Huysmans s'en prend violemment à Bastien-Lepage, représentant selon Zola d'un « impressionnisme corrigé, adouci »³ :

Le public sera sans doute reconnaissant à M. Lepage d'avoir ainsi escamoté la vérité et d'avoir mis un peu de pâte d'amandes sur ces épidermes. Pour moi, c'est de la peinture polie et bien élevée, maquillée par un rusé compère.⁴

Cette image du maquillage qui farde la réalité représentée se retrouve plus étonnamment à propos de certains paysages. En effet, si Zola affirme que, dans ce genre, le modèle classique d'idéalisation de la nature a définitivement été abandonné au profit du modèle naturaliste, il n'en reste pas moins selon lui de nombreux paysagistes qui enjolivent la nature afin de plaire au public et peignent une « campagne pomponnée et attifée »⁵ :

Ils n'ont abandonné le paysage classique que pour inventer un paysage fleuri à souhait, presque aussi faux que l'autre, mais accommodé à la mode nouvelle, à nos besoins de nature vierge. S'ils vivent aux champs, s'ils se mettent devant les horizons pour les copier, ils s'arrangent de façon à épicer convenablement leurs copies, à leur faire une toilette de jolie femme, afin de les produire avantageusement dans le monde. Ce sont les faux bonshommes de la nature, des hypocrites qui ont le talent de rendre mensongères les vérités des prairies et des bois. (...) ils créent une nature de convention.⁶

Même dans le domaine de la peinture paysagiste, où le naturalisme semble pourtant l'avoir emporté, le travestissement mensonger persiste.

1 Huysmans, *Écrits sur l'art*, p. 189.

2 *Ibid.*

3 Zola, *Écrits sur l'art*, 429.

4 Huysmans, *Écrits sur l'art*, p. 137.

5 Zola, « Mon Salon » (1868), *Écrits sur l'art*, p. 213.

6 *Ibid.*, p. 213-214.

Dans la critique d'art de Zola et de Huysmans, les représentants de l'idéalisme visés sont donc principalement les peintres académiques et les « faux naturalistes », auxquels s'opposent les impressionnistes, que Zola appelle volontiers les peintres naturalistes. Mais Zola joue également des différences entre ce deux arts pour déprécier à la fois les peintres et les écrivains idéalistes. Il critique en effet les écrivains idéalistes en les comparant à de mauvais peintres, tandis que les peintres idéalistes sont décrits comme de mauvais écrivains.

Contre la peinture bavarde

Pour Zola, le modèle de l'écrivain doit être le scientifique, et non l'artiste peintre. Nous avons vu que Balzac est ainsi loué pour n'être pas de ces écrivains qui ont à la main « un ébauchoir d'artiste », auquel il substitue « un scalpel de praticien ».¹

Mais c'est surtout dans l'autre sens, dans la comparaison des peintres idéalistes à de mauvais écrivains, que la critique fonctionne à plein. Selon Zola, les peintres, en réaction à la modernité, auraient suivi la mauvaise route du rêve au lieu de suivre le fleuve du vrai et de la science. Or, cette mauvaise pente de l'idéalisme empruntée par la peinture l'amène selon Zola à se dénaturer : les peintres, au lieu de se préoccuper de formes et de couleurs, chercheraient à raconter des histoires ou à représenter des idées. Et cela expliquerait selon Zola la grande médiocrité de la peinture exposée au Salon, puisqu'on y trouverait de nombreux poètes et philosophes, mais pas un seul véritable peintre :

En présence de l'envahissement de la science et de l'industrie, les artistes, par réaction, se sont jetés dans le rêve, dans un ciel de pacotille, tout de clinquant et de soie. (...) Nos artistes sont des poètes. C'est là une grave injure pour des gens qui n'ont pas même charge de penser, mais je la maintiens. Voyez le Salon : ce ne sont que strophes et madrigaux. Celui-ci rime une ode à la Pologne, cet autre une ode à Cléopâtre, il y en a un qui chante sur le mode de Tibulle et un autre qui tâche de souffler dans la grande trompette de Lucrèce. Je ne parle pas des hymnes guerriers, ni des élégies, ni des chansons grivoises, ni des fables.

1 Zola, « Mon Salon » (1868), *Écrits sur l'art*, p. 390-391.

Quel charivari !

Par grâce, peignez, puisque vous êtes peintres, ne chantez pas.¹

La peinture visée par Zola est ici cette peinture-littérature qui fait du sujet le principal intérêt de l'œuvre. Maupassant affirme également que l'artiste doit émouvoir le spectateur « par son œuvre même et non par l'anecdote que son œuvre représente »². La peinture historique et religieuse est ici visée bien sûr, mais aussi la vogue « poétique » dont Zola constate le règne chez les paysagistes exposés au Salon de 1868 :

Tous ces gens-là sont des poètes qui riment sur la nature des odes, des fables, des madrigaux. Ils peignent le printemps en fleur, les clairs de lune d'avril, le lever et le coucher du soleil ; ils murmurent l'élegie de Millevoye, *La Chute des feuilles*³, ou bien ils content la fable de La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau*. Ce sont des littérateurs fourvoyés, des gens qui croient renouveler la peinture, parce qu'ils ne peignent plus du tout et qu'ils se servent d'un pinceau comme d'une plume.⁴

Zola condamne tout à la fois cette peinture littéraire et la littérature dont elle s'inspire, celle des fables de la Fontaine et des odes, mais aussi la poésie romantique, dont on reconnaît ici certains clichés comme le coucher de soleil. À propos des tableaux de Breton, vivement critiqués, il ne manque pas de dénoncer l'inspiration sandienne des personnages qu'il représente, ces « paysannes qui ont lu *Lélia* et qui font des vers le soir, en regardant la lune »⁵. Ces allusions ne sont pas anodines et c'est bien la littérature romantique qui est attaquée et rendue responsable par Zola de ce fourvoiement de la peinture :

1 Zola, « Mon Salon » (1866), *Écrits sur l'art*, p. 110. C'est ici la poésie romantique sentimentale qui est visée. Le thème de la Pologne était alors à la mode, Flaubert y fait aussi référence dans *L'Éducation sentimentale* (voir *infra*, p. 244). Tibulle est un poète romain élégiaque, un des inventeurs de la poésie champêtre, Lucrèce l'auteur du long poème *De Rerum natura*.

2 Maupassant, « Au Salon » (1886), *Chroniques*, Le Livre de poche, p. 1567.

3 « La Chute des feuilles » de Millevoye (1782-1816) est un des poèmes les plus célèbres du siècle : une sorte de scie, détournée par exemple par Verlaine dans « Chanson d'automne ». Le poète y met en parallèle la chute des feuilles et la mort d'un jeune homme malade.

4 Zola, « Mon Salon » (1868), *Écrits sur l'art*, p. 202.

5 Zola, « Mon Salon » (1866), *Écrits sur l'art*, p. 104.

Enfin, si l'on veut posséder tout notre art actuel, il faut ajouter les préoccupations littéraires que le romantisme a introduites dans la peinture. Autrefois, dans les écoles de la Renaissance, un beau morceau de nu suffisait. Les sujets, très restreints, n'étaient que des prétextes à une facture magistrale. Je dirai même que, l'idée étant l'ennemie du fait, les peintres peignaient plus qu'ils ne pensaient. Nous avons changé tout cela. Nos peintres ont voulu écrire des pages d'épopée ou de roman. Le sujet est devenu la grande affaire. Les maîtres, un Eugène Delacroix par exemple, ont encore su se tenir dans le monde matériel du dessin et de la couleur. Mais les extatiques, les Ary Scheffer et tant d'autres, se sont perdus dans une quintessence qui les a menés droit à la négation même de la peinture. De là, nous sommes tombés aux petits peintres de genre, nous nous noyons dans l'anecdote, le couplet, l'histoire aimable qui se chuchote avec un sourire. On dirait feuilleter un journal illustré. La littérature a tout envahi : je dis la basse littérature, le fait divers. Nos petits peintres ne sont plus que des conteurs qui tâchent de nous intéresser par des imaginations de reporters aux abois.¹

Derrière la condamnation de cette peinture-poésie, c'est donc encore une fois la littérature idéaliste qui est visée. L'allusion peu flatteuse aux « imaginations de reporters aux abois » sous-entend que l'idéalisme traînerait aussi dans la production journalistique. Il n'est décidément pas un seul domaine des activités humaines, en particulier celles pratiquées par Zola, littérature et journalisme, qui n'ait subi l'influence néfaste du romantisme. La guerre du naturalisme contre l'idéalisme se menant dans les journaux, on comprend que la presse et ses acteurs soient un enjeu majeur, si ce n'est l'enjeu principal, du combat zolien. La « basse littérature » envahit le journal et le Salon, aux dépens de la littérature et de la peinture modernes. Maupassant déplore de la même façon le règne de la « peinture littéraire »² imposé aux peintres par de nombreux critiques et hommes de lettre :

Oh, si vous saviez comme c'est parfois abominable à voir toute cette peinture à esprit et à sentiments, cette peinture à émotions tendres, dramatiques ou patriotiques, cette peinture larme à l'œil

1 Zola, « Le Salon de 1875 », *Écrits sur l'art*, p. 286.

2 Maupassant, « Au Salon » (1886), *Chroniques*, Le Livre de poche, p. 1568.

et romanesque, cette peinture anecdotique, historique, faits divers, judiciaire, familiale ou polissonne, cette peinture qui raconte, qui déclame, qui enseigne, qui moralise ou qui pervertit !¹

Outre la peinture-poésie, l'idéalisme dans les beaux-arts prend également une autre forme, elle aussi condamnée par les naturalistes : il s'agit de la peinture intellectuelle, conceptuelle, qui place l'idée au centre du tableau. Après le peintre poète, c'est le peintre philosophe qui est condamné par Zola. Ces deux catégories tendent d'ailleurs bien souvent à se confondre, par exemple en la personne d'Ary Scheffer, déjà évoquée plus haut :

Aujourd'hui, on peint des pensées, comme autrefois on peignait des corps. L'extase malade a fait naître des Ary Scheffer, des poètes qui ont voulu rendre des esprits, des êtres immatériels, par des lignes et des colorations matérielles.²

Par contraste, les peintres qui se contentent de peindre, sans se référer à un beau idéal, ni chercher à raconter une histoire ou philosopher, sont loués par Zola, comme par exemple Pissaro, « ni poète, ni philosophe, mais simplement naturaliste »³. Manet appartient bien sûr également à cette catégorie rare des vrais peintres :

c'est un naturaliste, un analyste. Il ne saurait ni chanter ni philosopher. Il sait peindre, et voilà tout, et c'est un don si rare qu'il a suffi pour faire de Manet l'artiste le plus original des quinze dernières années.⁴

À son sujet, le parallèle entre littérature et peinture trouve d'ailleurs ses limites. Car, si la littérature idéaliste et la peinture idéaliste sont toutes deux condamnées d'un même élan, puisque le peintre idéaliste rime et compose des élégies de la même façon que le poète, le parallèle entre la littérature naturaliste et la peinture naturaliste est quant à lui limité dans la critique de Zola. La définition de l'œuvre d'art proposée par Zola, « un coin de nature vu à travers

1 Maupassant, « Au Salon » (1886), *Chroniques*, Le Livre de poche, p. 1570-1571.

2 Zola, « Mon Salon » (1868), *Écrits sur l'art*, p. 194.

3 *Ibid.*, p. 203.

4 Zola, « Le Salon de 1876 », *Écrits sur l'art*, p. 349.

un tempérament »¹, peut certes convenir à la littérature comme à la peinture, mais il ne s'agit pas en revanche de comparer la peinture à une quelconque forme littéraire. Zola réfute ainsi la parenté établie par certains critiques entre les tableaux de Manet et la poésie de Baudelaire :

Je sais qu'une vive sympathie a rapproché le poète et le peintre, mais je crois pouvoir affirmer que ce dernier n'a jamais fait la sottise, commise par tant d'autres, de vouloir mettre des idées dans sa peinture. (...) s'il assemble plusieurs objets ou plusieurs figures, il est seulement guidé dans son choix par le désir d'obtenir de belles taches, de belles oppositions. Il est ridicule de vouloir faire un rêveur mystique d'un artiste obéissant à un pareil tempérament.²

Le caractère non-littéraire du « tempérament » de Manet fait de lui un artiste louable aux yeux de Zola. Un peintre doit se contenter de peindre. Huysmans se différencie complètement de Zola sur ce point, puisqu'il observe au contraire de nombreuses correspondances entre peinture et littérature, correspondances qui deviennent même une des caractéristiques de sa critique d'art. C'est ainsi qu'il compare la manière de Degas, observée dans son portrait de Duranty, au style littéraire des frères Goncourt :

Il est difficile avec une plume de donner même une très vague idée de la peinture de M. Degas ; elle ne peut avoir son équivalent qu'en littérature ; si une comparaison entre ces deux arts était possible, je dirais que l'exécution de M. Degas me rappelle, à bien des points de vue, l'exécution littéraire des frères Goncourt. (...)

De même que pour rendre visible, presque palpable, l'extérieur de la bête humaine, dans le milieu où elle s'agite, pour démontrer le mécanisme de ses passions (...), Jules et Edmond de Goncourt ont dû forger un incisif et puissant outil, créer une palette neuve des tons, un vocabulaire original, une nouvelle langue ; de même, pour exprimer la vision des êtres et des choses dans l'atmosphère qui leur est propre (...), pour traduire des effets incompris ou jugés impossibles à peindre jusqu'alors, M. Degas a dû se fabriquer un instrument tout à la fois ténu et large, flexible et ferme.³

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 428.

2 Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, p. 152.

3 Huysmans, « L'exposition des Indépendants en 1880 », *Écrits sur l'art*, p. 181.

Huysmans compare également la peinture de Moreau aux œuvres de Flaubert, ou encore les portraits de Whistler à la poésie de Verlaine. Dans son discours, le caractère littéraire de la peinture est donc loin d'être condamné :

M. Whistler, dans ses harmonies de nuances, passe presque la frontière de la peinture ; il entre dans le pays littéraire et s'avance dans cette morbide brume, là où les pâles fleurs de Verlaine poussent.¹

Au-delà de ces divergences dans la comparaison de la peinture à la littérature, Huysmans et Zola prennent tous les deux le parti de la modernité artistique incarnée par les impressionnistes, contre les peintres académiques dominant les Salons à leur époque. La postérité leur a donné raison, comme l'écrit Jean-Pierre Leduc-Adine dans sa préface aux *Écrits sur l'art* de Zola :

(il) saisit parfaitement que la « révolution » dans les arts plastiques – le terme revient plusieurs fois sous sa plume – imposée par Manet, par Monet et par les autres peintres d'avant-garde qu'il défend et soutient, c'est d'abord un changement du langage plastique. Il ne s'agit pas de concevoir un tableau comme une sorte de fenêtre ouverte sur la nature, sur les êtres et sur les choses ; c'est d'abord et essentiellement un ensemble de formes et de couleurs.²

De la même façon que le discours critique des naturalistes a influencé notre perception actuelle de la peinture académique comme une peinture conventionnelle et artificielle, force est de constater que le discours caricatural de Zola sur la littérature idéaliste a également contribué à façonner la postérité de cette dernière, et en particulier l'œuvre de Sand, longtemps dévaluée en raison à la fois de son caractère prétendument féminin et de son idéalisme souvent caricaturé comme niais ou enfantin (notamment en ce qui concerne les romans dits champêtres).

La logique manichéenne de Zola, qui fait du naturalisme un anti-idéalisme radical, se retrouve donc dans tous les domaines artistiques. Il ne faudrait pourtant pas s'en tenir à ce discours polémique, passionné et caricatural. Zola développe ses arguments, conformément à sa volonté de réformer la critique et d'en proposer une pratique naturaliste, notamment en

1 Huysmans, « Salon de 1885 », *Écrits sur l'art*, p. 310.

2 Jean-Pierre Leduc-Adine, préface des *Écrits sur l'art* de Zola, p. 25.

renouvelant les critères d'appréciation des œuvres. Ainsi, si l'idéalisme apparaît comme une esthétique dépassée, c'est parce qu'elle repose sur le principe d'un beau idéal périmé et qui n'a plus lieu d'être, ni pour le créateur, ni pour le critique.

4.2.2. Inanité du beau idéal

Le deuxième argument sur lequel Zola appuie sa critique de l'idéalisme littéraire et artistique, et qui découle du premier, consiste en effet à réfuter le beau idéal auquel l'idéalisation est censée mener, à savoir le canon esthétique auquel l'artiste idéaliste aspire, une beauté plastique vers laquelle tend sa pratique artistique. Cette perfection plastique correspond selon les idéalistes à une idée, « l'idée intérieure d'une beauté suprême »¹, telle que la définit Brunetière. Pour Zola, cette notion même de beau idéal est une erreur et doit être supprimée, à la fois pour le créateur et pour le critique.

Ce point est particulièrement développé dans les écrits sur l'art de Zola, qui accuse l'Académie des Beaux-Arts de perpétuer l'enseignement d'un idéal classique périmé, « le beau grec »², qui ne correspond plus à son époque, et qui par conséquent ne peut donner naissance qu'à des œuvres mortes, serviles reproductions d'œuvres passées.

C'est l'idéal classique et académique qui est ici visé par Zola, plus encore que l'idéal romantique. Voici ce qu'il dit en 1878 à propos du tableau de Vollon *Femme du Pollet* :

C'est une espèce de Cendrillon vêtue de haillons, avec une bourriche sur le dos, et qui s'avance le long du rivage. Ma principale objection à ce tableau, c'est l'idéalisation du modèle : on dirait la Vénus de Milo en personne, travestie en pauvre, tellement le corps est admirable sous les guenilles qui le recouvrent, la gorge, les hanches, celles d'une vraie déesse. (...) Jules Breton, de son côté, s'est acquis une célébrité en peignant des paysannes idéales. Il faut voir au Champ-de-Mars les beautés qu'il habille de toile

1 Brunetière, *op. cit.*, p.32.

2 Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, p. 148.

grossière et qui ont l'allure de déesses. La foule approuve et appelle cela « avoir du style ». Mais c'est du mensonge tout court et rien de plus.¹

On voit bien que c'est l'idéal de la beauté antique qui est ici visé, mais un idéal acclimaté aux goûts du XIX^e siècle et donc inévitablement parodique. Dans son article sur l'« Exposition pour le grand Prix de Rome de 1876 », Huysmans met en scène cette dimension parodique, en imaginant la démarche des peintres candidats à l'annonce du sujet imposé dans la section peinture d'Histoire, tiré cette année-là de *L'Illiade* :

Les peintres (...) se rappelèrent l'adresse du frelampier qui conserve, pendus à des clous et dans des porte-manteaux remplis de camphre, les Achille et les Priam, les César et les Lucrèce, imités de l'antique. (...) Chacun décrocha du vestiaire une fripe selon son goût, puis ils passèrent dans la salle « aux Priam », emportèrent le pauvre roi, reblanchirent sa barbe et revernèrent sa robe. Il ne s'agissait plus dès lors que d'accommoder tous ces restes avec une ravigotte quelconque, et presque tous firent aussitôt emplette d'un certain nombre d'oranges qu'ils placèrent sur la table à manger d'Achille.²

Le modèle antique est ainsi réduit sous la plume de Huysmans à une mascarade de déguisements usés. De manière générale, les naturalistes prônent l'abandon de toute référence aux formules passées, frappées de ridicule dans ce qu'ils considèrent comme un siècle de modernité. Lorsqu'il évoque l'évolution de l'architecture sous le Second Empire, Huysmans loue ainsi l'emploi du métal, qui donne lieu à des œuvres entièrement nouvelles. Il rend hommage au Claude Lantier du *Ventre de Paris*, qui a su percevoir la beauté moderne de l'architecture des Halles, accolées à la pierre de l'église Saint-Eustache. À l'inverse, il ne supporte pas le style hétéroclite de Garnier, hostile à l'usage du fer en architecture, et de son opéra, « ce dernier effort du romantisme, en architecture »³ :

Rien de moins étonnant, du reste, que l'opinion de cet architecte, car le romantique forcené qui a décrit de la sorte le Paris qu'il

1 Zola, « L'école française de peinture en 1878 », *Écrits sur l'art*, p. 381.

2 Huysmans, « Exposition pour le grand Prix de Rome de 1876 », *Écrits sur l'art*, p. 62.

3 Huysmans, *Écrits sur l'art*, p. 236.

rêve : « ...Des frises dorées courent le long des édifices ; les monuments seront revêtus de marbres et d'émaux et les mosaïques feront aimer le mouvement de la couleur... les yeux auront exigé que nos costumes se modifient et se colorent, à leur tour, et la ville entière aura comme un reflet harmonieux de soie et d'or... » ne pouvait accepter la magnifique simplicité d'un art qui se préoccupe peu des bariolages et des dorures !

Non, l'art moderne ne peut admettre ce caractère rétrograde, ce retour à une beauté de colifichet prônée par M. Garnier.¹

À propos de Garnier, on voit donc ressurgir dans les propos de Huysmans une critique de l'idéal romantique. Cette critique est d'ailleurs sous-jacente également chez Zola, car le motif du travestissement et du déguisement ridicule qu'il utilise pour décrire les personnages des tableaux académiques rappelle sa critique des personnages romantiques, accusés de porter des costumes outrés et des masques grotesques. Le parallèle entre la peinture et la littérature est même opéré par Zola lui-même, qui condamne dans un même élan l'idéal antique de la peinture et l'idéal littéraire à l'aune duquel la littérature continue selon lui d'être évaluée. En littérature comme en peinture, il est donc nécessaire de réformer la critique et d'apprendre au public à juger des œuvres d'art non pas en les comparant aux œuvres du passé, avec une règle ou un maître-étalon dans les mains, mais en les observant comme « des faits nouveaux »² :

C'est à ce point de vue qu'il faudrait écrire une histoire littéraire universelle, et non au point de vue d'un idéal absolu, d'une commune mesure esthétique parfaitement ridicule.³

Pour Zola, le beau n'est pas l'idéal, mais « l'élément humain », variable en fonction des temps, des lieux et des personnalités :

C'est dans nous que vit la beauté et non en dehors de nous. Que m'importe une abstraction philosophique, que m'importe une perfection rêvée par un petit groupe d'hommes.⁴

1 Huysmans, *Écrits sur l'art*, p. 237.

2 Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, p. 150.

3 Zola, « Le Naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental*, p. 131.

4 Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique », *Écrits sur l'art*, p. 149.

C'est ce critère de l'élément humain que les lecteurs sont invités à prendre vis-à-vis des œuvres de Manet :

Oubliez les idées de perfection et d'absolu, ne croyez pas qu'une chose est belle parce qu'elle est parfaite, selon certaines conventions physiques et métaphysiques. Une chose est belle, parce qu'elle est vivante, parce qu'elle est humaine. Et vous goûterez alors avec délices cette peinture de Manet, qui est venue à l'heure où elle avait son mot à dire et qui l'a dit avec une pénétrante originalité.¹

Face à l'œuvre « vivante » de Manet, le Salon apparaît comme une « grande fosse commune »², poursuivant un idéal mort depuis longtemps et se coupant ainsi de la modernité. De la même façon, Huysmans s'en remet au critère de « la vie, rendue sans emphase, telle qu'elle est, en raison même de sa vérité »³.

L'ensemble des images et arguments développés par le discours de Zola a donc pour but de montrer que l'esthétique idéaliste est bel et bien « une formule morte », vouée à disparaître. Ce qui vaut pour la peinture vaut également pour la littérature. Dans une stratégie déjà mise en place à propos du mouvement romantique, Zola feint de constater le tarissement imminent du « fleuve du rêve », déguisant son combat anti-idéaliste en discours objectif d'historien de l'art et de la littérature. Ne pouvant toutefois nier l'existence de cette littérature idéaliste, très présente dans la presse et dans l'édition, il adopte une stratégie qui consiste à restreindre le champ de l'idéalisme à la poésie et aux œuvres à destination des femmes et des enfants, tandis que le naturalisme s'arrogé le domaine du roman sérieux, destiné aux hommes.

1 Zola, « Exposition des œuvres d'Édouard Manet » (1884), *Écrits sur l'art*, p. 456.

2 Zola, « Mon Salon » (1866), *Écrits sur l'art*, p. 119. Voici la citation complète : « Ceux qui doivent trembler, ce sont les faiseurs, les hommes qui ont volé un semblant d'originalité aux maîtres du passé ; ce sont ceux qui calligraphient des arbres et des personnages, qui ne savent ni ce qu'ils sont ni ce que sont ceux dont ils rient. Ceux-là seront les morts de demain ; il y en a qui sont morts depuis dix ans, lorsqu'on les enterre, et qui se survivent en criant qu'on offense la dignité de l'art si l'on introduit une toile vivante dans cette grande fosse commune du Salon. »

3 Huysmans, « Le Salon officiel de 1880 », *Écrits sur l'art*, p. 201.

4.2.3. Réduction du champ de l'idéalisme : poésie et littérature

féminine

Zola concède ainsi certaines qualités poétiques aux romans de Sand, par exemple à *La Mare au diable* :

Si l'art est tout entier dans l'imagination, si le talent du romancier est de créer un beau mensonge, s'il s'agit avant tout d'accommoder la réalité pour le plaisir de l'esprit et du cœur, *La Mare au diable* est certainement un chef-d'œuvre, car ce court récit a une grandeur de poème, et une émotion profonde y donne un frisson à chaque page.¹

En feignant d'adopter ici une définition idéaliste de la littérature, Zola semble louer le roman de Sand en lui attribuant une « grandeur de poème ». Mais il s'agit là d'un éloge bien relatif de la part d'un écrivain qui cache mal son mépris pour la poésie, identifiée au lyrisme. En effet, Zola déplore les aberrations des textes lyriques causées selon lui par la subjectivité incontrôlée du poète. Le lyrisme, s'il n'est pas régulé par l'usage de la raison, mènerait aux pires extravagances du sentiment, c'est-à-dire à la folie et à l'absurdité. L'expression de la subjectivité, censée garantir un regard sincère et direct sur le monde, et donc en offrir une représentation des plus authentiques, ferait en réalité écran et enfermerait le poète romantique dans une prison de miroirs littéraires, un monde intérieur peuplé de ses propres rêves et inaccessible au lecteur. Selon Zola, l'exaltation de la subjectivité et du sentiment isole le poète du reste des hommes, et condamne la poésie lyrique à devenir une musique incompréhensible.

Les raisons de l'opposition de Zola à la poésie relèvent aussi de l'histoire littéraire. Comme l'explique Alain Vaillant dans son ouvrage sur *L'Histoire littéraire*, les auteurs tels que Balzac, Flaubert et Zola sentent encore le besoin de se placer comme romanciers par rapport à la poésie, tandis que leurs cadets jouiront bientôt du prestige définitivement acquis du genre romanesque. Selon Alain Vaillant, la révolution de 1830, et l'expansion de la

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 408.

presse qu'elle a permise, ont en effet commencé à inverser le rapport de force et de prestige entre une poésie devenant marginale et un roman cherchant à établir sa « dignité littéraire » :

La culture du divertissement, qui prospérait sous la Restauration dans l'arrière-plan de la sous-littérature, s'est retrouvée presque instantanément projetée au premier plan, et dotée, sinon d'une vraie dignité artistique, du moins d'une légitimité médiatique qui lui permet de faire événement et de prendre pied dans l'histoire littéraire. (...)

La poésie, dix ans seulement après le succès spectaculaire des *Méditations* de Lamartine, en 1820, apparaît très vite comme une pratique d'un autre âge : son expulsion de la scène culturelle par le journal, magnifiquement figurée par Balzac dans son roman *Illusions perdues*, contraint les ténors du romantisme au silence ou à la reconversion politique (qui est d'ailleurs parfaitement conforme au principe même du lyrisme romantique) et fait du poète un inadapté social, n'ayant d'autre issue que d'assumer sa marginalité en intégrant le milieu de la bohème artistico-littéraire.¹

Pour Zola, il s'agit d'entériner cette prétendue supériorité acquise par le genre romanesque sur la poésie. Dans sa « Lettre à la jeunesse », il va jusqu'à assimiler la poésie à un âge primitif de l'humanité et de l'homme, qu'il s'agit de dépasser :

Il n'est pas question de supprimer les poètes. Il s'agit simplement de les mettre à leur place et d'établir que ce ne sont pas eux qui, marchant à la tête du siècle, ont le privilège de la morale et du patriotisme. (...) Prenez l'homme au berceau (...). À cet âge, il est poète, l'univers pour lui n'est qu'un immense idéal où il promène ses essais de compréhension. Ensuite, certaines notions exactes s'imposent, son idéal se restreint, il finit par le loger dans un Ciel lointain et dans les causes obscures de la vie. Eh bien ! l'histoire de l'humanité est pareille à celle de cet homme. L'idéal nous vient de nos premières ignorances. À mesure que la science avance, l'idéal

1 Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, p. 295.

doit reculer. (...) La science est donc, à vrai dire, de la poésie expliquée ; le savant est un poète qui remplace les hypothèses de l'imagination par l'étude exacte des choses et des êtres.¹

Si l'on suit le raisonnement développé par Zola, on comprend que la poésie ne peut être l'affaire que d'adolescents ou bien de femmes, tous soumis à leurs émotions et incapables de s'élever au niveau de la science.

Virilité du naturalisme contre féminité du romantisme

La « Lettre à la jeunesse » est entièrement construite sur l'opposition entre la posture virile du naturaliste et la prétendue féminité des poètes romantiques, *topos* de la tradition anti-romantique, masculine et misogyne. Dans cet article, le but avoué de Zola est de dégager les jeunes Français de l'emprise romantique et de les rallier au naturalisme et à l'esprit scientifique, le tout sur fond de patriotisme. Claude Bernard, cette figure paternelle pour le jeune Zola, représente la parole virile, face à la féminité romantique, qui est celle à la fois de sa rhétorique, de ses producteurs et de ses consommateurs. Selon Bernadette L. Murphy, l'écrivain agite dans cette lettre le spectre de la castration devant la jeune génération :

Applaudir une rhétorique, s'enthousiasmer pour l'idéal, ce ne sont là que de belles émotions nerveuses ; les femmes pleurent quand elles entendent de la musique. Aujourd'hui, nous avons besoin de la virilité du vrai pour être glorieux dans l'avenir, comme nous l'avons été dans le passé.

Voilà ce que je vais tâcher de démontrer à la jeunesse. Je voudrais lui souffler la haine de la phrase et la méfiance des culbutes dans le bleu.²

Au lendemain de la défaite de 1870, le choix de la virilité doit assurer l'avenir militaire de la France – avec, là encore, tout ce que ces propos supposent de misogynie. Mais les questions de genre ne sont pas forcément liées à des

1 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 115. On peut également citer ce passage, un peu plus loin, p. 127 : « Je ne pousse pas mon raisonnement, comme certains positivistes, jusqu'à prédire la fin prochaine de la poésie. J'assigne simplement à la poésie un rôle d'orchestre ; les poètes peuvent continuer à nous faire de la musique, pendant que nous travaillerons. »

2 *Ibid.*, p. 93.

situations politiques ou militaires. Bernadette L. Murphy, dans un article qu'elle consacre à la polémique anti-hugolienne menée par Zola¹, montre à quel point la problématique de l'écriture au XIX^e siècle est liée à celle de la féminité. La langue elle-même aurait un sexe, comme le suggère Zola lorsqu'il affirme que le mouvement naturaliste est là pour « rendre un peu sa carrure virile à notre langue, si travaillée et si émasculée aujourd'hui »². Huysmans affirme également que le public veut des « œuvres viriles »³, et non des héros romantiques à la Werther, « cet imbécile qui mâchonne des vers d'Ossian quand il est gai et se tue pour Lolotte quand il est triste ! »⁴

Cela n'est d'ailleurs pas un hasard si Zola a choisi de faire de Sand, une femme écrivain, le modèle du romancier idéaliste... Le naturaliste réduit ainsi de façon polémique la production romanesque de Sand à une collection d' « histoires de bonne femme »⁵, « dans les décors de carton, au milieu des poupées idéales du roman d'autrefois »⁶ : la romancière est dépeinte comme une enfant jouant dans un coin, bien loin de la virilité des auteurs naturalistes, qui œuvrent pour l'avenir de la France – c'est le motif développé dans l'appel patriotique de la « Lettre à la jeunesse ».

Jean-Marie Seillan, dans son ouvrage sur *Le roman idéaliste au XIX^e siècle*, se fait l'écho de ce débat *genré* entre naturalisme et idéalisme. Les romanciers idéalistes sont accusés d'écrire pour les femmes du monde, et les critiques idéalistes eux-mêmes, en particulier les critiques catholiques, dénoncent ces manœuvres de séduction à l'intention du public féminin.

Zola s'empare bien sûr de ce lieu commun de la critique du roman idéaliste, notamment dans son article sur « Les romanciers contemporains » où il étudie le groupe de « ceux qui tiennent de George Sand et de Lamartine,

1 Voir Bernadette L. Murphy, « Zola critique de Hugo : les enjeux d'une polémique », *The French Review*, vol. 61, n°4, mars 1988, p. 531-541.

2 Zola, *Documents littéraires*, p. 492.

3 Huysmans, « Émile Zola », *Écrits sur la littérature*, p. 35.

4 *Ibid.*, p. 34.

5 Zola, « George Sand », *Documents littéraires*, p. 407.

6 *Ibid.*, à propos de *Mauprat*.

les doux, les élégants, les idéalistes et les moralistes »¹. De Jules Sandeau, qui « a eu surtout un public de femmes et de jeunes filles », jusqu'aux « bas-fonds de l'idéalisme »² où l'on trouve notamment Louis Enault, Zola passe en revue les auteurs de la « queue romantique », tous encore plus affadis et efféminés que leurs modèles romantiques. Louis Ulbach a ainsi pris « la manière fluide et mollement imagée » de Lamartine, le talent de Feuillet est « un délayage de Musset et de George Sand » – Feuillet ayant été appelé « assez méchamment et assez justement le Musset des familles ».

Jean-Marie Seillan constate que l'insistance de la critique sur la destination féminine des romans idéalistes amène à attribuer aux romanciers eux-mêmes la féminité de leurs lectrices : Flaubert fait ainsi de Feuillet un « écouillé », Léon Bloy désigne Bourget comme un « eunuque », Pierre Gaudes l'appelle la « fille Stendhal », tandis que Lorrain évoque « le surplus de dentelle de M. Bourget, ce délicieux enfant de chœur de l'Impuissance, frileusement blotti dans les soieries brodées et les peluches mourantes »³. On est ainsi passé de la langue efféminée à la langue émasculée, puis à l'auteur impuissant voire castré... Cette violence symbolique suffit à montrer la virulence de la polémique – les opposants au naturalisme n'étant pas non plus en reste, comme on va le voir.

Chez Zola, l'opposition de la virilité du naturalisme à la féminité de l'idéalisme sous-entend une opposition morale : tandis que le naturalisme s'adresserait à la raison d'hommes sensés, l'idéalisme ferait appel aux sentiments et même aux sens les plus bas des femmes et des hommes efféminés. Alors que le naturalisme est attaqué pour son immoralité, Zola retourne l'accusation, en forme de contre-attaque, espérant ainsi détourner sur une autre cible les coups assésés sans cesse au naturalisme.

1 Zola, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XI, p. 228-230.

2 Zola retourne ici une image, celle des bas-fonds, apposée généralement au réalisme et au naturalisme par ses détracteurs. Voir par exemple Brunetière, *Le Roman naturaliste*, p. 33.

3 Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 33.

4.2.4. Immoralité de la littérature idéaliste

Zola réserve son accusation la plus grave à l'encontre de l'idéalisme, celle d'immoralité, pour la fin de son article consacré à Sand. Il profite de cette nécrologie pour aller chercher dans l'œuvre de l'écrivain romantique des arguments censés laver le roman naturaliste du grief d'immoralité dont on l'accuse et retourner cette accusation contre le roman idéaliste. Après avoir réfuté le critère moral comme illégitime à propos de la littérature, il ajoute que, *si* un type devait être immoral, ce ne serait pas le roman naturaliste mais bien plutôt le roman idéaliste à la Sand :

Ces livres ouvrent le pays des chimères, au bout duquel il y a une culbute fatale dans la réalité. Les femmes, après une pareille lecture, se déclareront incomprises comme les héroïnes ; les hommes chercheront des aventures, mettront en pratique la thèse de la sainteté des passions.¹

Les romans idéalistes laissent selon Zola trop de place à « la rêverie, cette mère de toutes les fautes »². À propos du roman *Jacques*, il opposait déjà la « débauche d'imagination » de Sand aux « saines » réalités³. Plusieurs romans naturalistes ont d'ailleurs pour objet la description des effets désastreux de la lecture de romans idéalistes sur les personnages, notamment sur les femmes. *Une Vie* de Maupassant est le récit d'une déception, celle de ne pas trouver dans le mariage la vie rêvée des romans, comme *Madame Bovary* avant elle⁴. Il y aurait donc bel et bien selon Zola un lien de cause à effet entre la lecture d'une œuvre idéaliste et la faute commise par le lecteur dans la réalité, le plus

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 411.

2 *Ibid.*, p. 411.

3 Voir *infra*, p. 173.

4 Dans « Le réalisme », article paru le 8 juillet 1857 dans *Le Courrier de Paris*, à l'occasion de la publication de *Madame Bovary*, Sand défend le roman de Flaubert contre les accusations d'immoralité, affirmant au contraire que ce livre pourrait servir à mettre en garde bien des jeunes filles et des femmes aveuglées par les rêveries suscitées par leurs lectures. Les romans idéalistes ne sont cependant pas mis sur le banc des accusés. On reviendra sur ce motif dans notre troisième partie. Voir George Sand, « Le réalisme », in *Œuvres complètes*, Slatkine Reprints, Genève, 1980, t. XXX, p. 287-294.

souvent l'adultère. Maupassant imagine le même scénario dans la préface de *Fille de fille*, roman de Jules Guérin qu'il défend par avance de potentielles accusations d'immoralité :

Ces écrits seront dangereux, dit-on ? Le sont-ils plus que le récit sentimental dévoré par la fillette exaltée, le soir, dans son lit, qu'elle ouvrira le lendemain au commis d'en face, idéalisé par son rêve, devenu un héros, un personnage de roman digne de l'amour magnifique des livres honnêtes ?¹

Quand bien même les lecteurs ne seraient pas poussés à la faute, la seule lecture des œuvres idéalistes constituerait en elle-même une faute morale, « la débauche solitaire de la rêverie, le plaisir sensuel qu'on prenait à se donner des amours idéales »². Et si les critiques sont nombreux à se montrer hostiles à l'austère roman naturaliste et à défendre ardemment le roman idéaliste, c'est que, selon Zola, il est pour eux difficile de « renoncer au mauvais lieu de l'idéal, à ce paradis sensuel dont les fenêtres sont hermétiquement closes. »³ Le retournement est ici complet puisque l'idéal, associé à l'origine à une perfection parfois teintée de religion est ici devenu un « mauvais lieu » où l'on faute moralement, du moins en pensée. Dans l'article des *Documents littéraires* qu'il consacre particulièrement à cette question, « De la moralité en littérature », l'argumentaire est le même, Zola reniant en outre toute affiliation du roman naturaliste au roman grivois ou au roman licencieux du XVIII^e siècle :

Depuis longtemps, je sais bien que notre grand crime est là, aux yeux des idéalistes. Nous n'embellissons pas, nous ne permettons plus les rêveries sur les sujets malpropres. Qu'on nous reproche de désoler la pauvre humanité, qui a besoin d'aveuglement, je le comprends sans peine. Seulement, il ne faudrait pas, d'un autre côté, nous accuser de flatter la débauche, de provoquer la polissonnerie par nos tableaux, ce qui n'est plus logique du tout. Rien ne pousse moins à la gaudriole que nos livres, le fait me paraît indiscutable.

1 Maupassant, Préface de *Fille de fille* de Jules Guérin, Bruxelles, Kistemaeckers, 1883, p. IV.

2 Zola, « George Sand », *Documents littéraires*, p. 412.

3 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 126. Auparavant, Zola a déjà utilisé une image souvent employée, celle du voile, p. 124 : « Pour ces gaillards, l'idéal est un voile derrière lequel ils peuvent tout se permettre. »

Et dès lors, c'est dire que nous ne sommes pas plus les fils du roman licencieux du dix-huitième siècle que du conte grivois des siècles précédents. Nous retrouvons, dans ce roman, la peinture caressée et idéalisée du vice ; il y a encore là une traduction de la débauche, faite pour l'agrément des lecteurs.¹

Jean-Marie Seillan souligne également cette contradiction dans laquelle se trouve le roman idéaliste, où l'adultère, qui n'a d'intérêt romanesque que s'il est féminin, fait l'objet d'un discours moral masculin. « Pratiquer le *teasing* quand on est un père-la-morale nécessite prudence et adresse », précise Jean-Marie Seillan. « Bourget, qui n'en manque pas, joue double jeu, double discours ».² C'est la même hypocrisie que Zola dénonce chez Feuillet :

J'ai une idée arrêtée sur la prétendue moralité des romanciers mondains ; j'estime que cette moralité est pleine d'immoralité ; rien n'est plus malsain, pour les cœurs et pour les intelligences, que l'hypocrisie de certaines atténuations et que le jésuitisme des passions contenues par les convenances.³

Les idéalistes se défendent de jouer de la promiscuité entre dévotion et sensualité mais en tirent bénéfice. Jean-Marie Seillan affirme de plus que « l'incapacité du roman idéaliste à choisir entre le boudoir et le confessionnal, entre récit à sous-entendus érotiques et homélie dominicale, est constitutive du genre et pourrait bien expliquer, par réaction, le refus absolu du réalisme de se laisser glisser sur la pente morale »⁴. Plus loin, Jean-Marie Seillan cite les propos de Mirbeau accusant Bourget d'avoir « inventé l'adultère chrétien, le canapé chrétien, le bidet chrétien, la garçonnière chrétienne, le chapelet obscène et le scapulaire transparent »⁵.

1 Zola, « De la moralité en littérature », *Documents littéraires*, p. 503.

2 Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 225. Sur ce thème du double discours, sensuel et religieux, on peut citer la « Lettre à la jeunesse » de Zola, qui décrit ainsi le style de Renan : « C'est plutôt le miel coulant de Lamartine, une rêverie béate et religieuse, un style qui a la volupté d'une caresse et l'onction d'une prière », Zola, *Le Roman expérimental*, p. 103.

3 Zola, « Les Romanciers contemporains », *Les romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Édition, t. X, p. 604.

4 Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 228.

5 Mirbeau, *Combats littéraires*, L'Âge d'homme, 2006, p. 551, cité par Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 229.

Les critiques ne sont pas moins virulentes de la part du camp catholique, comme on le voit par exemple dans le portrait de Feuillet fait par Barbey d'Aurevilly :

Moral et mondain tout à la fois, M. Feuillet s'est cru de force, en ces derniers temps, à faire un roman religieux, et il a écrit *Sibylle*, cette impertinence de protecteur contre le catholicisme, dans lequel roman on voit une jeune fille, inspirée et poétique comme on peut en voir chez M. Feuillet, qui ne fait pas de Corinnes, mais des Corinettes, endoctriner son curé, et brouiller toutes les notions du catéchisme, qu'elle ne sait pas, ni M. Feuillet non plus. Le fond de tout cela, le vrai fond, c'est l'humiliation du grand catholicisme, universel et éternel, sous un catholicisme de fantaisie et un protestantisme d'éventail.¹

La critique catholique se joint donc à la critique naturaliste pour accuser de duplicité le roman idéaliste.

On retrouve la dénonciation de cette même hypocrisie à propos de la peinture contemporaine, comme dans ces conseils ironiques donnés par Zola aux jeunes artistes pour un succès assuré auprès du public bourgeois :

La nature est sale, et la saleté déplaît : ne commettez pas la faute de copier un modèle, cela dégoûterait. Soyez simplement voluptueux, dessinez une belle telle que les imbéciles la rêvent, avec toutes les rondeurs et toutes les grâces d'une poupée de coiffeur, et donnez à cette belle une ombre de chair, une peau rose comme le maillot des danseurs. Si vous évitez l'indécence âpre de la nature et si vous vous jetez en plein dans la polissonnerie du rêve, le public est capable de parler tout haut d'idéal en pensant tout bas à des choses qui ne sont rien moins qu'idéales. Là est l'habileté suprême : chatouiller les sens et faire crier à l'idéalisme.²

Au contraire de cette peinture hypocrite qui « chatouille » le public sous couvert d'idéal, le naturalisme prétend être du côté de la morale et des « saines »³ réalités.

1 Barbey d'Aurevilly, « M. Octave Feuillet », *Les quarante médaillons de l'Académie*, 1864, document disponible sur gallica, pas de nom d'éditeur, p. 33.

2 Zola, « Mon Salon » (1868), *Écrits sur l'art*, p. 222-223.

3 Zola, « George Sand », *Documents littéraires*, p. 404.

Cette question de la moralité des œuvres préoccupe Zola car elle engage l'utilité morale et politique de la littérature. Si les œuvres littéraires ne sont pas de purs divertissements de femmes mais servent à établir la réalité sur laquelle sera fondée l'action des hommes, et notamment leur action politique, il est nécessaire pour Zola que ses contemporains fassent le choix du naturalisme. Pour les convaincre, il s'emploie à montrer le paradoxe d'une littérature idéaliste ayant des ambitions réformatrices, voire politiques, alors même qu'elle est construite sur un mensonge. Dans cette dénonciation de l'inefficacité politique des œuvres idéalistes se dessine en creux l'utilité morale et politique des œuvres naturalistes.

4.2.5. Inefficacité politique des œuvres idéalistes

Pour Zola, l'œuvre de Sand prouve l'inefficacité politique du discours idéaliste. Selon lui, ses romans même les plus revendicateurs n'ont en rien aidé à l'émancipation de la femme, parce qu'aucune avancée concrète ne peut reposer sur le « rêve » :

On ne regarde plus ce long cortège d'héroïnes que comme des créations touchantes et fières, des filles de la poésie, d'une humanité si raffinée et si peu vivante de la vie réelle, qu'elles ne pouvaient apporter le moindre argument solide à une thèse.¹

Ce grief de l'inefficacité politique de l'idéalisme, qui contraste avec les ambitions réformatrices de ses représentants, est un *leitmotiv* du discours anti-idéaliste de Zola, qu'on retrouve également dans ses articles politiques, et qui doit mettre en avant, par contraste, à la fois l'humilité des auteurs naturalistes – qui ne prétendent pas guider l'humanité ni légiférer – et l'utilité sociale de leurs œuvres, qui permettront un progrès non par la désignation d'un idéal abstrait à atteindre mais par l'apport de connaissances sur lesquelles ce progrès s'appuiera. Zola reproche à George Sand son côté prêcheur et ajoute : « Elle semble avoir mis longtemps à comprendre qu'une chose est belle par sa

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 399.

beauté et non par son utilité morale »¹. Pourtant, le propos de Zola est encore une fois de montrer que, *si* l'on adopte ces critères de l'utilité morale, alors le naturalisme apparaît comme très utile, et le romantisme très inutile.

« Du moment que nous sommes la vérité, nous sommes la morale »², affirme Zola. Le naturalisme repose sur une morale de la connaissance : il s'agit de connaître la réalité, de rechercher les causes des problèmes, afin de pouvoir agir sur elles. « Dominer le bien et le mal, faire naître l'un et le développer, lutter avec l'autre pour l'extirper et le détruire », telle est « la haute et sévère morale du roman naturaliste contemporain »³. Les romanciers naturalistes apparaissent dès lors comme les artisans d'une morale pratique dont les ambitions sont démesurées :

Être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, (...), n'est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain ?⁴

Cette haute morale doit être articulée avec « l'impersonnalité morale des œuvres »⁵, c'est-à-dire l'absence d'interventions indignées ou admiratives de la part de l'écrivain, qui risquerait en laissant paraître ses émotions de nuire à la force de vérité de l'œuvre, et partant à sa possible utilité pratique.

La tâche des idéalistes, à l'inverse, est présentée comme stérile. Ne s'appuyant pas sur le réel, ils ne peuvent trouver aucune solution qui lui soit applicable. Quand bien même ils s'attacheraient à la peinture du réel, leur lyrisme exacerbé la rendrait illisible, et donc inutile. Zola trouve d'ailleurs chez George Sand elle-même l'aveu de cette impuissance : elle reconnaît avoir été de tout temps de nature poétique et non législative, impropre à rien découvrir. L'image offerte du romantisme est donc ici, dans une perspective polémique, l'exact négatif du naturalisme : celui-ci prône l'impersonnalité morale dans

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 404.

2 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 112.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 66-67.

5 *Ibid.*, p. 143.

un but de haute utilité morale, tandis que le romantisme est présenté comme volontiers prêcheur – à travers notamment les figures de George Sand et de Dumas fils – mais foncièrement inutile, voire dangereux.

Sans prétendre analyser ici l'ensemble des positions romantiques sur la question de l'utilité de l'art, on peut néanmoins préciser qu'il s'agit là d'un débat inhérent au romantisme. Claude Millet a étudié cette question dans son anthologie sur *L'Esthétique romantique*¹, et l'on se référera à son deuxième chapitre, « Utilité du Beau », pour plus de précisions. On retient ici le conflit ouvert qu'elle repère au cœur du romantisme entre le messianisme – « l'art doit servir à tout » - et l'esthétisme – « l'art ne doit servir à rien »². Notons au passage que ce dualisme n'est pas étranger à Zola : on a vu qu'il était lui aussi partagé entre la position qui consiste à évacuer le problème de l'utilité morale en considérant cette notion absurde dans le monde de l'art, et celle qui l'amène à défendre la haute utilité des romans naturalistes. Selon Claude Millet, ce conflit interne au romantisme ne l'empêche pas d'être résolument politique :

(...) la contradiction est comme résolue par les conditions historiques de l'émergence du romantisme français qui font de lui, de manière complexe, mais directe, un mouvement politique. (...) Pourtant, très vite, les adversaires du romantisme vont lui reprocher, de front, et son engagement politique, et son formalisme.³

En cela, Zola se joint à la tradition anti-romantique, et, loin de se reconnaître dans la complexité des rapports du romantisme à la notion d'utilité, il considère que l'inutilité de cette littérature du mensonge et du vide rhétorique est encore aggravée par ses prétentions à l'utilité.

Huysmans adresse le même reproche à la peinture prétendument réformatrice dont il a observé certains spécimens au musée Wiertz de Bruxelles :

Folie ! folie ! que les théories humanitaires, introduites dans la peinture ! Folie que la psychologie expliquée par le vert et le

1 Claude Millet, *L'Esthétique romantique en France : une anthologie*, 1994.

2 *Ibid.*, p. 85.

3 *Ibid.*

rouge ! Folie que l'art n'ayant pour but que la réforme des sociétés vieilles ! L'art n'a rien à démêler avec tous ces systèmes. Baudelaire l'a dit excellemment : une œuvre d'art se suffit à elle-même ; elle ne doit jamais avoir besoin d'un secours extérieur.¹

Toutefois, cette prétendue réserve morale revendiquée par les naturalistes est perçue par les critiques et les romanciers idéalistes comme un manque d'intelligence et de « conception ». Pour Brunetière, la valeur des œuvres réside dans leur capacité à signifier :

Elles ne signifient généralement rien dans les écoles naturalistes, ou, s'il en est quelques-unes de plus significatives, elles n'expriment guère que le tempérament particulier de leur auteur, sa façon personnelle de voir plutôt que de penser, et sa conception involontaire, inconsciente, irraisonnée de la vie. C'est ce que je crois avoir une fois essayé de traduire en disant que l'idéalisme, – dans le roman comme ailleurs, – pourrait bien consister à avoir des idées, et, – réciproquement, – le naturalisme à n'en avoir pas.²

Brunetière accuse le naturalisme d'être une littérature sans idées et incapable de penser, puisqu'elle a pour seul principe l'observation de la nature visible. Or, dit-il, « Il ne suffit pas de voir, il faut sentir ; il faut aussi penser. »³ À l'inverse, les romans idéalistes auraient non seulement pour objet la description des idées intellectuelles et morales, mais proposeraient eux-mêmes une thèse à leurs lecteurs. Brunetière constate ainsi qu'« il y a toujours une idée dans les romans de M. Feuillet (...) et pour un peu je dirais une thèse »⁴ qui donne son sens au drame. Or, le roman à thèse exaspère les naturalistes. On notera la duplicité de leur argumentaire anti-idéaliste, qui consiste à lui reprocher tout à la fois ses prétentions intellectuelles et sa frivolité féminine. La dimension politique – inefficace selon Zola – des œuvres idéalistes, est bien plutôt incarnée à ses yeux par les auteurs romantiques, en particulier ceux qui, comme Hugo, ont exercé un mandat politique.

1 Huysmans, *Écrits sur l'art*, p. 69. La citation de Baudelaire est tirée de l'article « À quoi bon la critique ? », *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 417.

2 Brunetière, « L'idéalisme dans le roman », *Revue des deux mondes*, juin 1885, disponible sur le site gallica, p. 224.

3 Brunetière, « Le roman réaliste en 1875 », *Le Roman naturaliste*, p. 25.

4 *Ibid.*

Au-delà de la littérature, c'est donc aussi à une pratique idéaliste de la politique que Zola s'attaque. En cela, il apparaît comme un vrai disciple du positivisme d'Auguste Comte, doctrine dont le principe fondamental est l'exclusion de toute transcendance. Ce principe conduit à lutter contre les deux erreurs métaphysiques qui, selon Comte, seraient la cause du désordre du monde contemporain : d'une part le dogme « théologique », c'est-à-dire la religion ; d'autre part le dogme « démocratique », c'est-à-dire les idéaux tels que la souveraineté du peuple, les Droits de l'Homme et la devise *Liberté-Égalité-Fraternité*.

Après avoir donc vu la condamnation émise par Zola contre la littérature et la peinture idéalistes, observons la façon dont le discours zolien s'oppose à l'idéalisme politique.

Chapitre 5

Contre l'idéalisme politique

Même dans les articles de critique littéraire, l'idéalisme apparaît sous la plume de Zola comme une question à la fois esthétique et politique, à travers notamment les débats virulents qui l'opposent aux défenseurs du roman idéaliste. Chez ces derniers, un terme cristallise en effet la condamnation politique du naturalisme, celui d'art « démocratique ». Jean-Marie Seillan cite à cet égard le monarchiste Armand de Pontmartin, qui s'en prend à « cette école de putréfaction intellectuelle qui s'appelle la Révolution démocratique » et qui a « détrôné l'idéal au profit du réalisme »¹. Barbey d'Aurevilly affirme quant à lui que le réalisme « sort de deux choses monstrueuses qui s'accroupissent, pour l'étouffer, sur la vieille société française : le Matérialisme et la Démocratie. »² Jean-Marie Seillan le résume ainsi : tous les romanciers idéalistes – à l'exception d'Ohnet – « tentent de faire barrage à la montée dissolvante de la démocratie, représentée en littérature par le naturalisme et en peinture par l'impressionnisme »³. Pour sa part, Zola revendique la défense d'une littérature démocratique : il entend même faire du naturalisme la littérature républicaine par excellence.

Mais cette coïncidence du naturalisme et de la République ne va pas de soi pour les Républicains au pouvoir. Certes, Zola est proche de ces derniers dans ses positions politiques, favorable à une République démocratique, et partage avec eux une idéologie influencée par le positivisme. Mais il condamne en revanche la mystique révolutionnaire républicaine, alimentée selon lui par

1 Armand de Pontmartin, *Souvenirs d'un vieux critique*, 5^e série, Calmann Lévy, 1884, p. 337 et p. 302, cité par Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 27.

2 Barbey d'Aurevilly, « Émile Zola », *Œuvre critique*, t. V, p. 404.

3 Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 259.

le romantisme, et dont de nombreux Républicains des années 1870-1880 sont les héritiers. La position politique de Zola est donc problématique puisque, tout en défendant le régime républicain, en faveur duquel il a milité, il critique l'idéologie des Républicains au pouvoir et les met en garde contre les idéaux hérités de la Révolution et les dangers que représente l'idéalisme pour l'avenir du régime. Sa voix est celle d'un « Républicain incommode »¹, pour reprendre le titre d'un article de Henri Mitterand, soulignant les contradictions des Républicains de son époque. Cette vive critique anti-idéaliste explique sans doute en partie l'hostilité relative des Républicains à l'égard de la littérature naturaliste, hostilité qui pousse en retour Zola à questionner ses contemporains sur les rapports entre le pouvoir politique et la littérature.

Si Zola aborde ces questions politiques, c'est en effet principalement parce qu'elles mettent en jeu la place que le régime doit accorder à l'écrivain dans la société et son rôle politique. S'opposant au modèle du prophète romantique, refusant le mandat politique, Zola défend un type nouveau d'engagement, qu'il va lui-même incarner lors de l'affaire Dreyfus et qu'on appellera l'intellectuel.

5.1. LE RÔLE POLITIQUE DE L'ÉCRIVAIN

À la fin des années 1870, Zola a renoncé depuis longtemps au journalisme politique. C'est bien en tant qu'écrivain qu'il prend la parole dans ses articles publiés au cours de l'année 1879 et recueillis dans *Le Roman expérimental*. Or, s'il le fait, c'est que la maxime qu'il énonce dans son dernier article, « la République sera naturaliste ou elle ne sera pas »², n'est pas sous sa plume un vain mot. Pour Zola, les Républicains au pouvoir ignorent en effet l'importance politique de la littérature, le rôle fondamental qu'elle doit jouer dans la société républicaine. Aux yeux du naturaliste, la « haine de la littérature » exprimée par certains Républicains est le symptôme d'une situation politique préoccupante qui le force à parler de politique. S'il s'exprime, c'est

1 Henri Mitterand, « Zola, le républicain incommode », ENA mensuel (revue des anciens élèves de l'École Nationale d'Administration), numéro hors-série « Politique et littérature », décembre 2003.

2 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 341.

donc seulement parce que la littérature est attaquée, et cette incursion dans la « mare »¹ politique de l'auteur de *Son Excellence Eugène Rougon* s'accompagne d'une satire féroce de l'ensemble du personnel politique de la troisième République et d'un mépris affiché pour ce milieu.

5.1.1. Supériorité de la littérature sur la politique

Oh ! Un littérateur... Je voudrais un jeune homme qui eût un grand talent et qui s'occupât exclusivement de politique.

– Ah ! çà, finis-je par lui dire impatienté, est-ce que vous croyez qu'un garçon qui a assez de talent pour être un écrivain, consentira jamais à patauger dans la sale cuisine de votre politique ?²

Ce dialogue entre Zola et un directeur de journal figure dans un article du *Roman expérimental* intitulé « La Haine de la littérature »³. Cet article, ainsi que le suivant, « La Littérature obscène », furent la cause décisive de la rupture de Zola avec *Le Voltaire*. Il faut dire que l'écrivain s'y montre particulièrement virulent à l'égard de la politique, qualifiée tour à tour de « mare stagnante »⁴, de « flot tiède et bourbeux » ou encore de « maladie fatale ». Zola la condamne comme le règne des ambitions médiocres et imbéciles. Selon lui, le monde politique est « un milieu intolérable où l'esprit finit par étouffer »⁵ :

Voilà l'hôpital, la ménagerie, et tant pis si l'on se fâche, car je ne sais pas de mot assez fort dans ma révolte. Oui, je suis indigné d'un pareil étalage d'ambitions mauvaises et bêtes. Prenez-moi un scrofuleux, un crétin, un cerveau mal conformé, et vous trouverez quand même dans le personnage l'étoffe d'un homme politique.

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 326.

2 *Ibid.*

3 Il s'agit d'une expression de Flaubert dans une lettre à Maupassant du 16 février 1880, in *Correspondance*, t. V, p. 840 : « Et cet excellent Voltaire (pas l'homme, le journal) qui, l'autre jour, me plaisantait gentiment sur la toquade que j'ai de croire à la haine de la littérature ! C'est Le Voltaire qui se trompe ! ».

4 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 326.

5 *Ibid.*, p. 329.

J'en connais dont je ne voudrais pas pour domestiques. C'est un rut, un assaut de tous les appétits donné à une femme facile et que chacun espère violer. Il n'y faut ni esprit, ni force, ni originalité, mais seulement des alliances et une certaine platitude personnelle.¹

On voit bien ici que Zola ne polémique pas sur le terrain du débat d'idées, mais sur celui des mœurs politiques. L'esprit, la force et l'originalité qui font défaut au type de l'homme politique décrit par Zola sont précisément à ses yeux les qualités de l'homme de lettres. La politique est ainsi toujours abordée dans un rapport de comparaison et de concurrence par rapport à la littérature.

En septembre 1880, après sa rupture avec *Le Voltaire*, Zola entre au *Figaro*, grand journal conservateur, pour y commencer une campagne de presse qui aura pour mot d'ordre de proclamer la supériorité de la littérature sur la politique. Afin d'illustrer cette supériorité, Zola affirme que tous les hommes politiques de son époque sont des écrivains ratés : « la politique se recrute aujourd'hui dans la bohème littéraire »². Ceux qui ont échoué dans la carrière littéraire mais restent néanmoins désireux de satisfaire leur ambition de réussite se tournent ainsi vers la politique, « mère compatissante à tous les médiocres »³.

Dans le combat de la politique contre la littérature mis en scène dans *Le Roman expérimental*, il convoque à ses côtés la postérité, censée lui donner raison dans l'avenir : la victoire de la politique, qui pour l'instant prend toute la place au soleil, n'est que la « folie d'un moment »⁴. En effet, ce sont les écrivains qui font l'Histoire, en produisant des œuvres dont on se souvient, beaucoup plus que les hommes politiques dont l'action reste confinée dans des luttes d'ambition personnelle aussitôt oubliées. Zola affirme ainsi avec un orgueil revendiqué la supériorité de la littérature sur la politique, et conclut son article « La Haine de la littérature » en apportant le mot final à l'anecdote citée plus haut :

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 327-328.

2 *Ibid.*, p. 327.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 330.

Quand les directeurs de journaux demandent des garçons de talent, et qu'ils haussent les épaules, si on leur nomme un écrivain, un pur littéraire, il est bon, il est sain que les littérateurs se lèvent et leurs disent : « Pardon, vous n'êtes rien, et nous sommes tout. »¹

Pour illustrer ces destins différents réservés à l'homme politique et à l'écrivain par l'Histoire, Zola évoque la période de la Restauration, dont les hommes politiques sont déjà oubliés tandis que les grandes figures littéraires de l'époque sont encore célèbres :

Feuilletez une histoire des dernières années de la Restauration, par exemple, et demandez-vous où sont allés tant de batailles politiques et tant d'éloquence ; une seule chose surnage aujourd'hui, après cinquante ans, la grande évolution littéraire de l'époque, ce romantisme dont les chefs sont tous restés illustres, lorsque les hommes d'État sont déjà effacés des mémoires. Entendez-vous, petits hommes qui menez si grand bruit, c'est nous qui vivons et qui donnons l'immortalité.²

Les écrivains romantiques apparaissent ici comme le terme positif de la comparaison, et le fait est suffisamment rare pour être remarqué.

Toutefois, cette affirmation de la supériorité de la littérature sur le monde politique n'est pas seulement une revendication orgueilleuse : elle relève avant tout de la contre-attaque. Zola doit en effet défendre la littérature contre les attaques qu'elle subit.

Tout d'abord, de façon très pragmatique, la littérature doit défendre sa place dans la presse contre l'omniprésence de la politique. Le point de départ de l'article intitulé « La Haine de la littérature » est en effet l'agacement de Zola face à l'envahissement des journaux par la politique, qui ne laisse plus aucune place selon lui à la littérature. Le critique est d'autant plus irrité que la période des vacances parlementaires a commencé et que de nouveaux journaux sont apparus, ce qui laissait espérer qu'une plus grande place allait être faite aux publications littéraires. Or il n'en est rien, et c'est ce qui provoque cette diatribe de Zola. On voit bien que la question n'est pas que symbolique, mais également matérielle : il s'agit d'occuper et de reconquérir le terrain du journal,

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 330.

2 *Ibid.*, p. 329.

ce quatrième pouvoir. En affirmant que la littérature est devenue pour les directeurs de journaux un « bouche-trou », on comprend que Zola ait attiré les foudres du directeur du *Voltaire*.

Selon Zola, l'envahissement de l'esprit du public par la politique de bas étage serait un danger non seulement pour la littérature, qui se retrouve asphyxiée, mais aussi pour la République :

Aujourd'hui que la République est fondée, qu'elle tâche donc d'avoir la solidité d'un véritable État, assurant à la nation le libre usage de son intelligence. Sa durée et sa gloire sont là. Les politiciens à outrance la tueront, tandis qu'elle vivrait par les artistes et par les écrivains.¹

En réponse au terme péjoratif de « littéraire », Zola évoque le type du « politiqueur », qui convient aussi bien aux journalistes politiques brigant des postes qu'à ceux qui les occupent effectivement. Une littérature libre est la preuve d'une République solide : la République a donc besoin de la littérature pour se consolider.

Par ailleurs, si Zola s'en prend au monde politique, c'est aussi parce qu'il doit faire face à une certaine hostilité du gouvernement républicain à l'égard de la littérature naturaliste. Dans l'ouvrage qu'il consacre à Zola et au groupe de Médan, Alain Pagès revient sur le départ de Zola du *Voltaire*, affirmant que ce sont des raisons politiques qui l'ont causé :

La liberté de ton que revendique l'auteur de *Nana* n'est plus du goût du directeur du *Voltaire*. Son journal soutient la politique que mènent Léon Gambetta et Jules Ferry. Il participe d'un certain rigorisme républicain, soucieux de bienséance et de maîtrise de soi. Aussi accepte-t-il difficilement la critique des hypocrisies sociales qui nourrit le roman naturaliste. (...) C'est l'échec d'une alliance inédite entre littérature et politique. La république de Gambetta, hélas, n'empruntera pas les chemins du naturalisme !²

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 329.

2 Alain Pagès, *op. cit.*, p. 245.

Or, c'est là le cœur du combat politique de Zola : faire accepter aux Républicains le naturalisme comme la littérature de la République. Tandis que cette association est si logique pour lui, il ne comprend pas que la République puisse s'en prendre à la littérature naturaliste :

Pourquoi cette bizarre contradiction d'hommes politiques nouveaux s'acharnant contre les nouveaux écrivains ? Pourquoi vouloir la liberté en matière de gouvernement et contester aux lettres le droit d'élargir l'horizon ?¹

Le discours zolien oscille ainsi entre la critique virulente du conservatisme des Républicains au pouvoir et l'élaboration du modèle d'une République naturaliste, auquel il espère les convertir.

Pour expliquer l'hostilité des Républicains à l'égard de la littérature naturaliste, Zola avance des explications psychologiques et historiques. Selon lui, les hommes politiques seraient enclins à mépriser les écrivains par une sorte de dépit et de revanche sur la carrière littéraire qu'eux-mêmes n'ont pu accomplir. « Ce sont des élèves devenus pions. Les lettres restent à leurs yeux une orgie de jeunesse qu'il faut surveiller »² ; d'où ce besoin de réglementer les lettres, en contrôlant la presse et en exerçant la censure.

Par ailleurs, Zola constate qu'à chaque convulsion de l'histoire, la littérature est frappée à mort et ne peut ressusciter que longtemps après, ce qui explique les périodes de répression de la littérature. Il donne pour exemple de ces convulsions ayant mis à mal la littérature la Ligue, la Fronde, et la Révolution française. Seulement, après une nécessaire période de trouble, la littérature doit renaître. Or, dans les années 1880, Zola considère que la République est bel et bien fondée : les monarchistes ne sont plus au pouvoir, le régime s'est doté de lois constitutionnelles, le temps est donc désormais venu où la République peut laisser éclore la vie culturelle brimée pendant les années de crise politique.

On retrouve ces réflexions dans « La République et la littérature », appliquées à l'échelle du XIX^e siècle : les hommes de 1789, tout en faisant table rase de l'ancienne société, ont conservé la littérature classique du passé.

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 352.

2 *Ibid.*, p. 367.

Puis la révolution romantique est apparue « comme un 93 littéraire »¹, et ce sont alors les libéraux de 1830 qui l'ont condamnée. En 1880, le refus des Républicains de reconnaître le naturalisme s'inscrit pour Zola dans cette tradition de défiance des hommes politiques vis-à-vis des formules littéraires nouvelles. Ceux-là n'ont pas compris en effet que les évolutions politique et littéraire allaient de pair : « les deux se tiennent, ne peuvent s'effectuer l'une sans l'autre, vont de compagnie au même but »².

Outre ces raisons psychologiques et historiques, Zola considère que le parti républicain se méfie de la littérature car c'est une force qui lui échappe. La pensée écrite étant devenue une arme redoutable, Zola comprend pourquoi les politiques veulent réduire l'indépendance et la liberté de ce pouvoir. Il s'insurge contre toutes les doctrines politiques qui cherchent à contrôler la liberté de la littérature.

Parmi ces théories politiques critiquées par Zola, il y a par exemple le socialisme de Proudhon, attaqué dans un article de *Mes Haines* intitulé « Proudhon et Courbet ». Zola déplore en effet que l'artiste original tel qu'il l'envisage n'ait pas sa place dans la cité socialiste idéale dépeinte par Proudhon³. Tandis que ce dernier valorise un art collectif et socialement utile, Zola met en avant l'originalité individuelle de l'artiste. Il critique l'annexion par Proudhon de Courbet, transformé en modèle d'artiste socialiste alors que c'est précisément l'individualité originale de Courbet qui fait la valeur de son œuvre aux yeux du naturaliste, et non la finalité faussement sociale de cette dernière. La réponse que Zola adresse à Proudhon dans cet article est une revendication farouche d'indépendance de l'écrivain et un refus catégorique de se mettre au service d'une doctrine politique :

Je conseille aux socialistes démocrates qui me paraissent avoir l'envie d'élever des artistes pour leur propre usage, d'enrôler

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 352.

2 *Ibid.*, p. 353.

3 Zola cite Proudhon dans « Proudhon et Courbet », *Mes Haines*, p. 38-39 : « Quant à nous, socialistes révolutionnaires, nous disons aux artistes comme aux littérateurs : « Notre idéal, c'est le droit et la vérité. Si vous ne savez avec cela faire de l'art et du style, arrière ! Nous n'avons pas besoin de vous. Si vous êtes au service des corrompus, des luxueux, des fainéants, arrière ! Nous ne voulons pas de vos arts. Si l'aristocratie, le pontificat et la majesté royale vous sont indispensables, arrière toujours ! Nous proscrivons votre art ainsi que vos personnes. » »

quelques centaines d'ouvriers et de leur enseigner l'art comme on enseigne, au collège, le latin et le grec. Ils auront ainsi, au bout de cinq ou six ans, des gens qui leur feront proprement des tableaux, conçus et exécutés dans leurs goûts et se ressemblant tous les uns les autres, ce qui témoignera d'une touchante fraternité et d'une égalité louable. (...) Mais que les socialistes démocrates ne fondent aucun espoir sur les artistes de génie libre et élevés en dehors de leur petite église.¹

À travers l'exemple de Proudhon, Zola reproche au socialisme son discours moral et son désintéret pour le beau, et met en garde tous les hommes politiques qui tenteraient d'entraver la liberté individuelle des artistes, qu'il s'agisse des « socialistes démocrates » ou des Républicains au pouvoir, lorsque ceux-ci se rendent coupables de censure envers la littérature.

Face à la « haine de la littérature », Zola affirme donc la supériorité morale de cette dernière sur le monde politique et met en garde contre le danger d'un trop grand déséquilibre en faveur de la politique par rapport à la littérature dans les journaux et la vie publique : la République a besoin d'une littérature indépendante et libre pour survivre.

Mais s'il proclame fièrement son indépendance vis-à-vis du monde politique, Zola ne conçoit pas pour autant la littérature comme une activité détachée du monde, bien au contraire. La question du naturalisme est aussi pour lui une question politique, puisqu'il s'agit d'établir un lien nécessaire et indéfectible entre la République et le naturalisme, et par conséquent entre la République et l'écrivain naturaliste. Des années après avoir écrit les textes que nous étudions ici, c'est paradoxalement dans un grand moment de crise républicaine que Zola incarnera ce lien particulier de l'écrivain naturaliste avec la République, lors de l'affaire Dreyfus. Cet engagement l'amènera à incarner un modèle qui sera baptisé l'« intellectuel », sur lequel nous reviendrons.

1 Zola, *Mes Haines*, p. 45-46.

Auparavant, dans les années 1870-1880, Zola cherche une position de principe pour l'écrivain qui ne soit ni la tour d'ivoire¹, ni le piédestal du prophète romantique. De même qu'il invite les Républicains à rejeter les philosophies politiques idéalistes et utopiques, Zola les met en garde contre la figure du prophète romantique. Il s'agit de savoir qui du romantique ou du naturaliste incarnera l'écrivain républicain par excellence. Dans de nombreux articles, Zola s'emploie à définir le rôle politique de l'écrivain naturaliste à partir du contre-modèle romantique de Hugo.

5.1.2. Le cas Hugo

Dans la lutte idéologique et symbolique pour l'incarnation de la littérature républicaine qui oppose naturalisme et romantisme, Zola s'oppose à Hugo, qui jouit d'un prestige littéraire et politique important, auréolé par ses années d'exil. Zola le déplore dans un article consacré à une reprise de *Ruy Blas*, publié dans *Nos Auteurs dramatiques*, considérant que le prestige politique de Hugo empêche le public de juger en lui l'écrivain :

Il y a d'abord la question politique, qui est toute-puissante. On salue dans Victor Hugo le grand patriote, le grand républicain.²

Plus encore, la promotion de Victor Hugo au rang de grand écrivain républicain est pour lui une erreur, qu'il dénonce à longueur d'articles. Le naturaliste combat ainsi le romantique sur le terrain littéraire et sur le terrain politique – défendant à travers ce combat le naturalisme contre le romantisme, alors même que les deux hommes sont républicains et partagent de nombreuses idées politiques.

On a déjà largement évoqué l'obsession de Zola contre Hugo, dont il critique l'esthétique romantique mais aussi les prétentions politiques,

1 Zola n'approuve pas non plus en effet la stratégie d'enfermement de la littérature en elle-même, qu'il repère chez Vigny : « Alfred de Vigny n'est jamais allé à la foule. On sait que son rêve était de s'enfermer dans une tour d'ivoire ; il s'y est enfermé véritablement, et il y restera », *Documents littéraires*, p. 373.

2 Zola, *Nos Auteurs dramatiques*, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XI, p. 587.

cherchant notamment à discréditer son rôle politique au début de la troisième République. Mais afin de mieux comprendre la façon dont Zola, parmi d'autres Républicains de l'époque, manipule l'image de l'écrivain romantique, revenons rapidement sur le parcours exceptionnel de Hugo, qui en fait un cas à la fois emblématique et à part du « prophète romantique ».

L'homme siècle

« Hugo est l'homme-siècle »¹. Sa carrière littéraire et son engagement politique en ont fait tout au long de sa vie une figure publique majeure. La présence de Hugo dans « l'arène politique »² est un sujet immense qui a fait l'objet de nombreux travaux, dont celui de Michel Winock auquel nous nous référons ici. Notre but est simplement de rappeler que le rôle politique de Hugo a été très réel et très concret, à travers non seulement ses écrits, mais aussi des mandats politiques importants – ces deux aspects étant les deux faces inséparables d'un même combat.

Hugo a commencé sa carrière poétique et politique sous le drapeau blanc de la Restauration, royaliste et catholique, avant de passer progressivement du côté de l'opposition libérale. En juillet 1830, le poète salue la révolution des « Trois glorieuses » comme « une aurore »³ pleine d'espoirs. La monarchie de Juillet consacre sa gloire littéraire, couronnée par son élection à l'Académie en janvier 1841. À cela s'ajoute la gloire politique : Hugo est en effet nommé pair de France par le roi en 1845.

Lorsque la révolution de février 1848 éclate, Hugo n'est toujours pas républicain. Pourtant, certaines des premières mesures du Gouvernement provisoire obtiennent sa pleine adhésion, notamment l'abolition de la peine de mort en matière politique. Son parti est alors pris : il sera candidat à l'Assemblée constituante. Il est élu en juin et fait partie des conservateurs qui votent la suppression des ateliers nationaux. L'insurrection qui suit le pousse à

1 Claude Millet, préface aux *Œuvres poétiques* de Hugo, Le Livre de poche, 2002, p. 12.

2 Voir Michel Winock, *Victor Hugo dans l'arène politique*, Bayard, 2005.

3 Hugo cité par Michel Winock, *op. cit.*, p. 32.

chercher la conciliation, remue en lui « au plus profond sa fibre humanitaire »¹. Hugo éprouve de la compassion pour les insurgés qu'il a combattus ; ainsi, la sévère répression des journées de juin accélère la mue politique de l'écrivain romantique. Il milite pour le rétablissement de la liberté de la presse et vote plus d'une fois avec la gauche, alors même qu'il siège à droite à l'Assemblée constituante puis à l'Assemblée législative, où il est élu en mai 1849. Face au refus de révision constitutionnelle exprimé par les députés – parmi lesquels Hugo –, Louis-Napoléon Bonaparte se résout au coup d'État, qui survient dans la nuit du 2 décembre 1851. Hugo appelle à la résistance en vain ; il doit se cacher pour éviter l'arrestation, se réfugie à Bruxelles, puis en Angleterre, et enfin sur l'île de Jersey.

Il rédige alors un pamphlet intitulé *Napoléon le petit*, introduit clandestinement en France à l'été 1852. L'année suivante, en novembre 1853, toujours à Jersey, Hugo fait publier *Châtiments*. La longue période de l'exil se révèle féconde sur le plan littéraire, mais le combat politique ne cesse jamais pour lui. Expulsé de l'île de Jersey, il se rend à Guernesey et refuse l'amnistie impériale accordée en 1859 : « Quand la liberté rentrera, je rentrerai ». Au début des années 1860, *Les Misérables* connaissent un immense succès. Ainsi, durant son long exil, l'écrivain s'est drapé dans une opposition irréductible à Napoléon III. Il est devenu « un héros, une grande voix que l'on ne peut plus étouffer, un symbole »² et ne cesse de s'exprimer sur les événements politiques en France.

Le 5 septembre 1870, lendemain de la proclamation de la République, Hugo rentre à Paris, où il est accueilli par une foule enthousiaste. Aux élections législatives de février 1871, après la signature d'un armistice – cela malgré la volonté de résistance des Parisiens – Hugo est élu à Paris, mais la majorité provinciale est anti-républicaine. Dans un discours prophétique, Hugo met en garde l'Assemblée contre la probable réaction de Paris, qui n'acceptera pas ce traité déshonorant après toutes les souffrances qu'elle a endurées. Le 8 mars, Hugo démissionne pour protester contre l'invalidation de Garibaldi, député étranger qui s'est battu pour la France.

Pendant l'insurrection qui a suivi, Hugo a refusé de prendre parti, soit pour les Communards, soit pour les Versaillais ; il donne tort aux deux

1 Michel Winock, *op. cit.*, p. 37.

2 *Ibid.*, p. 75.

côtés, et leur trouve à chacun des raisons. Mais alors que la Belgique refuse d'accueillir les Communards, Hugo affirme qu'il leur ouvre les portes de sa maison bruxelloise, au nom du droit d'asile dû aux hommes politiques, quand bien même il désapprouve leurs actions. Le lendemain, sa maison est assiégée par une foule violente et déchaînée qui crie « à mort Victor Hugo ! ». Les conseils de guerre qui ont à statuer sur le sort des inculpés de la Commune condamnent plus de dix mille Communards à des peines diverses, pour beaucoup la déportation en Nouvelle-Calédonie. Une nouvelle cause se présente alors aux yeux de Hugo : l'amnistie.

« Hugo politique, 1872-1880 »¹

Pour décrire l'ampleur de l'engagement de Hugo dans la politique de la troisième République, on se réfère ici au compte-rendu d'une communication de Guy Rosa lors d'une séance de travail du groupe Hugo intitulée « Hugo politique », qui s'intéresse précisément à la période 1872-1880 et tente d'évaluer le statut politique de l'écrivain après la Commune. À partir de nombreux documents, l'article de Guy Rosa offre un aperçu de la sociabilité de Hugo dans les années 1870, et plus particulièrement en 1876 lorsqu'il devient sénateur. Il s'agit alors d'un personnage socialement très éminent, qui fréquente la meilleure société, mais également un monde mêlé où l'on trouve des artistes aussi bien que des marginaux et des journalistes impliqués plus ou moins dans la Commune. Hugo rend également visite aux familles de Communards condamnés. Cette sociabilité ambiguë correspond à une popularité elle aussi équivoque, en particulier dans les années proches de la Commune où les Communards sont largement perçus dans l'opinion publique comme des monstres auxquels il serait impensable de pardonner. Dans l'ensemble toutefois, Hugo est l'objet d'un grand respect, grâce au prestige de son œuvre, et plus encore grâce à ses années d'exil : l'opposition à l'Empire cimente en effet presque toute la classe politique. Sa position de victime de l'Empire lui confère donc un surcroît d'autorité.

1 On reproduit ici les réflexions de Guy Rosa, « Hugo politique, 1872-1880 », compte-rendu de la séance du 17 mars 1989 du groupe Hugo, disponible sur le site du groupe Hugo.

Une autre caractéristique de la sociabilité hugolienne est la largeur de l'éventail politique qu'elle couvre, de la gauche à l'extrême gauche. Hugo, resté extérieur aux conflits antérieurs grâce à l'exil, est apte à cristalliser l'union des Républicains. Il est paradoxalement un homme nouveau, étranger aux catastrophes nationales, et tire de cette nouveauté une bonne part de son prestige. N'allons pas croire cependant, comme Zola, que Hugo est seulement une figure consensuelle de vitrine pour la République. L'écrivain romantique n'est pas neutre, ni au-dessus des partis ; « la composition de son entourage et ses actes politiques majeurs – démission de l'Assemblée, asile offert aux Communards à Bruxelles – le placent franchement à la gauche de la mouvance radicale : à l'extrême gauche – c'est le terme qu'il emploie lui-même ordinairement »¹. Considérer Hugo comme un symbole de l'unité républicaine, faite de patriotisme, de bonne volonté sociale, d'humanitarisme généreux et d'anti-bonapartisme consensuel, serait donc une erreur.

Certes Hugo est respecté, mais comme puissance plus que comme fétiche. Un totem, c'est ce que les républicains au pouvoir feront de lui, lorsqu'il n'aura plus guère les moyens de se défendre : après 1880. Pour l'heure, il brise le consensus républicain presque autant qu'il contribue à le former. Plus exactement, il le déplace sur les deux points dont l'occultation est la condition même de l'unité de la gauche et de son succès : l'amnistie, on l'a dit, et la revanche.²

Hugo est un homme politique de plein exercice, pas seulement un symbole ou une conscience. Il possède un mandat électif, un cercle d'influence dans la classe politique, un journal, le prestige et la notoriété nationale : en somme, il réunit tous les attributs d'un homme politique complet, à part peut-être l'expérience des « affaires ». Si la postérité a eu tendance, comme le faisait déjà Zola, à déréaliser son action politique, c'est sans doute parce qu'elle a été obscurcie par l'ombre portée de la panthéonisation républicaine : la légende a fait de Hugo une figure consensuelle de patriarche républicain, sacré au Panthéon comme « l'instituteur de la République », alors qu'il était un homme politique important et controversé.

1 Guy Rosa, *art. cit.*, p. 5.

2 *Ibid.*, p. 8.

La conclusion de l'article suggère que ces erreurs dans l'appréciation généralement portée sur la politique hugolienne sont dues au fait que l'on juge cette dernière avec les critères actuels de l'activité politique, aujourd'hui entièrement séparée de l'activité littéraire. Mais à l'époque, la littérature était beaucoup moins exclusive de la vie politique. Le pouvoir et l'autorité de l'écrivain auraient même été des substituts tout à fait valables au pouvoir des « affaires » qui faisait défaut à Hugo, lui conférant une position originale :

Entre 1872 et 1880 (...), Hugo parvient à intégrer réciproquement l'œuvre et l'action politique et à substituer en quelque sorte le pouvoir du texte au pouvoir d'État. Tout se passe comme s'il opérait alors la synthèse et le dépassement de son comportement de 48 – un écrivain sans œuvre militante, converti à la politique – et de celui de l'exil – un représentant du peuple exilé, réfugié en littérature. Conduite entièrement nouvelle, sans précédent, je crois, ni équivalent, parce que son objet – l'amnistie, une république essentiellement révolutionnaire – correspond à ses moyens dans le même va-et-vient de l'idéal au terre-à-terre.¹

Rentré en France avec l'auréole de sa gloire littéraire et de sa résistance héroïque à l'Empire, Hugo peut enfin être tout à la fois écrivain *et* homme politique, dans un seul et même élan. L'écrit littéraire est donc considéré comme une arme politique et c'est sur lui que reposent les combats politiques de Hugo plus encore peut-être que sur l'éloquence tribunitienne et le militantisme parlementaire.

« Monter à la tribune : de la mission au mandat politique »²

Selon Marieke Stein, la nécessité d'accéder à la tribune politique s'est imposée à Hugo progressivement sous la monarchie de Juillet. L'éventualité d'une intervention du poète dans la vie politique est d'abord contrariée par les réticences de Hugo vis-à-vis des partis et des « petites querelles de

1 Guy Rosa, *art. cit.*, p. 9.

2 Marieke Stein, « *Un homme parlait au monde* », *Victor Hugo orateur politique (1846-1880)*, Champion, 2007, p. 89-135.

circonstances, dans lesquelles l'art se corrompt en perdant son caractère de beauté immuable »¹. En 1834, dans la préface de *Littérature et philosophie mêlées*, Hugo s'exprime ainsi à propos de l'art :

Plus il sera impartial et calme, plus il dédaignera le passager des questions politiques quotidiennes, plus il s'adaptera grandement à l'homme de tous les temps et de tous les lieux ; plus il aura la forme de l'avenir. Ce n'est pas en se passionnant petitement pour ou contre tel pouvoir ou tel parti qui a deux jours à vivre, que le créateur dramatique agira puissamment sur son siècle et sur ses contemporains.²

L'art, associé aux principes éternels, se prostituerait à s'abaisser aux petits principes dictés par les circonstances des polémiques qui règnent dans le monde politique. Les concessions à faire pour devenir un homme politique sont assimilées à un reniement et à une perte de hauteur. En cela, l'opinion du poète se rapproche du mépris dont fait preuve Zola à l'égard du personnel politique. Les deux auteurs se rejoignent notamment dans la critique des partis et de la discipline qui y règne. En forçant à l'opposition ou au soutien systématique du gouvernement, le parti empêche l'émergence d'idées objectives ; la sagesse de l'homme supérieur ne peut donc s'y épanouir. Le défi qui se présente à Hugo est alors précisément de concilier la hauteur de vue du penseur et la participation aux débats. En devenant Pair de France, Hugo descend pour la première fois dans « l'arène politique »³.

Plusieurs motifs l'ont poussé à surmonter ses réticences ; on évoque ainsi souvent l'émulation poétique et l'exemple que constituent Chateaubriand et Lamartine. Pour ce dernier, il n'y a pas d'opposition entre la poésie et la politique : l'*ethos* poétique est précisément ce qui lui donne accès à une politique orientée vers un idéal et lui confère une transcendance qui le fait échapper à l'éloquence calculatrice et au cynisme⁴. L'éloquence politique a

1 Marieke Stein, *op. cit.*, p. 96.

2 Hugo, « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées*, in *Œuvres complètes*, volume « Critique », p. 58.

3 Voir Michel Winock, *op. cit.*

4 On renvoie à la lecture de l'ouvrage de Dominique Dupart, *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine (1834-1849)*, Champion, 2012.

ainsi pu apparaître à Hugo comme le couronnement de l'œuvre littéraire, un supplément de gloire. Mais surtout, elle répondait à des nécessités d'ordre politique et philosophique.

Ainsi, Marieke Stein suggère que c'est d'abord pour défendre le droit du drame romantique à exister sur les planches que Hugo a élevé la voix au sein du monde politique. Confronté à la censure, qui touche notamment *Marion de Lorme* et *Le Roi s'amuse*, le dramaturge défend, face au gouvernement, les libertés d'expression et de propriété concernant les œuvres d'art. On se souvient que c'est également pour défendre la littérature contre les attaques subies par le gouvernement que Zola prend la parole dans « La République et la littérature ».

Mais Hugo va plus loin : selon lui, la censure impose à l'écrivain de sortir de sa position de surplomb et l'entraîne dans les luttes partisans et circonstancielles. D'ailleurs, la tribune politique offre elle aussi une dramaturgie du surplomb, remplaçant ainsi la tribune dramatique pour permettre au poète de continuer à remplir sa mission : « Parler d'un lieu surélevé confère à la parole à la fois une autorité sur les hommes, et le statut d'une parole oraculaire »¹. Grâce à la large diffusion des débats parlementaires dans les journaux, Hugo poursuit ainsi le même objectif : constituer la « populace » en peuple, en créant avec ce dernier une relation de sympathie et de proximité. Marieke Stein, lorsqu'elle analyse les formes et les fonctions du discours hugolien, montre d'ailleurs que de nombreux discours politiques de Hugo sont adressés au peuple par-dessus l'Assemblée, à un auditoire universel, présent et futur. Dans un chapitre de *Napoléon le Petit* consacré au parlementarisme, dans le contexte d'une virulente dénonciation des actes de Louis-Napoléon Bonaparte, qui a notamment supprimé la tribune, Hugo fait l'éloge de la tribune parlementaire, du haut de laquelle l'homme politique s'adresse à l'humanité tout entière :

Tant qu'il était sur ces quatre planches, [l'orateur] était plus fort et meilleur : il se sentait, dans cette minute sacrée, vivre de la vie collective des nations ; (...) il apercevait, au-delà de l'assemblée groupée à ses pieds et souvent pleine de tumulte, le peuple attentif, sérieux, l'oreille tendue et le doigt sur la bouche, et, au-delà du

1 Marieke Stein, *op. cit.*, p. 117.

peuple, le genre humain pensif, assis en cercle et écoutant. Telle était cette grande tribune du haut de laquelle un homme parlait au monde.¹

Peu à peu, Hugo acceptera de plus en plus les règles du jeu parlementaire, tout en conservant un statut à part dans le champ politique et en refusant d'être l'homme d'un parti. Cette position singulière a fait de lui une figure tantôt consensuelle dans sa récupération républicaine, tantôt controversée, non seulement pour ses combats politiques, mais aussi pour sa double nature de poète et d'homme politique, synthétisée par l'image du prophète romantique.

Le caractère politique de la littérature

Hugo a donc fait le choix du mandat politique, là où Zola a refusé de passer ce pas. Mais en parallèle de ses mandats politiques, Hugo a abordé de nombreux sujets politiques dans son œuvre et revendiqué le caractère politique de l'œuvre d'art. Il ne s'agit pas ici d'étudier l'ensemble de sa poétique, mais simplement d'évoquer les points sur lesquels Zola va s'appuyer pour construire son opposition à l'écrivain romantique.

Claude Millet, dans sa préface aux *Œuvres poétiques* de Hugo, affirme que les œuvres du poète ont eu une réelle efficacité politique, qu'elles ont véritablement été « une force agissante dans l'Histoire du XIX^e siècle »², soulignant ainsi la concordance des théories hugoliennes sur l'efficacité politique de l'écrit et leur mise en pratique :

On peut saluer dans l'œuvre de Hugo tel ou tel combat, contre la peine de mort, contre l'esclavage, la tyrannie, la misère, pour les droits de la femme et de l'enfant, ou pour les « États-Unis d'Europe ». Plus essentiellement peut-être, ce qu'il incarne, c'est la puissance poétique, cette force du poème qu'en dépit des désastres de son temps il n'a jamais cessé non seulement d'affirmer, mais de prouver en actes. Avec lui la poésie n'a pas seulement trouvé dans

1 Hugo, *Napoléon le Petit*, Livre cinquième, « Le Parlementarisme », in *Œuvres complètes*, volume « Histoire », p. 92.

2 Claude Millet, préface de l'anthologie des *Œuvres poétiques* de Hugo, p. 9.

la politique, dans l'Histoire en train de se faire, un de ses thèmes, fût-il privilégié, mais son horizon en même temps que sa source, son moteur.¹

L'œuvre de Hugo n'est donc pas politique que dans ses sujets ; c'est l'esthétique hugolienne en elle-même qui est politique, dans ses fondements et dans sa visée. On peut évoquer à titre d'exemple le célèbre poème « Réponse à un acte d'accusation »², dans lequel l'écrivain affirme le sens profondément politique de sa révolution littéraire : « Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire »³. Le livre, et peut-être plus généralement la parole, est un outil politique puissant, car « Qui délivre le mot délivre la pensée »⁴. Cette nature politique, l'œuvre d'art la doit avant tout au *credo* fondamental du romantisme français, selon lequel la littérature est l'expression de la société. Ce principe permet à Hugo de revendiquer ses évolutions politiques comme une marque d'adhésion à son siècle, là où Zola et d'autres critiques dénoncent volontiers dans le parcours politique du poète l'opportunisme et la versatilité.

Claude Millet affirme que la particularité de Hugo est d'avoir radicalisé ce sentiment d'appartenance à son temps et à l'histoire, faisant se superposer et se confondre dans le *Je* poétique l'« individu intime », « le sujet citoyen » et « le moi prophétique »⁵. Ces trois aspects du *Je* hugolien sont solidaires :

Il faut, dans la perspective de Hugo, que le sujet politique soit uni à la figure du prophète, parce que les questions politiques et les questions religieuses sont inextricablement liées : la démocratie, le XIX^e siècle réclament une religion nouvelle. La figure du prophète doit être connectée au moi intime, sans quoi le grand homme deviendrait un surhomme séparé de l'Humanité, et ses visions des abstractions, ce que Hugo a toujours récusé. Le moi intime doit être indissociable du sujet politique, et réciproquement. Le

1 Claude Millet, préface de l'anthologie des *Œuvres poétiques* de Victor Hugo, p. 9-10.

2 Voir Hugo, *Œuvres poétiques*, p. 205-216.

3 *Ibid.*, p. 208.

4 *Ibid.*, p. 212.

5 Claude Millet, introduction à l'anthologie des *Œuvres poétiques* de Victor Hugo, p. 14.

citoyen qui oublie d'être aussi un amant, un mari, un père, un ami, bref d'avoir une vie privée, risque, même si ses idéaux sont grands et généreux, de basculer dans l'inhumanité.¹

Pour Hugo, le caractère politique de la littérature repose sur le fait que ces *moi* intime, politique et prophétique sont indissociables. Pour Zola, il y a bien un rapport entre l'individuel et l'universel, qui donne effectivement à l'écrivain un rôle politique au sens très large. Mais c'est chez Musset, et non chez Hugo, que le naturaliste perçoit cette rencontre de l'intime et de l'universel.

Musset contre Hugo, deux versions de l'universel

Dans l'article qu'il consacre à Musset, Zola affirme en effet que cela n'est pas la perfection des phrases du poète qui l'a séduit, mais l'identification et la reconnaissance de sentiments universels. Dans les poèmes de Musset, l'humanité s'incarne dans une voix singulière, et c'est là selon Zola le propre des tempéraments littéraires forts et indépendants. Notons d'ailleurs qu'il valorise à cette occasion les larmes de l'écrivain, considérées ici positivement comme une trace de la vie de l'auteur censée rendre ses œuvres immortelles² alors qu'elles sont ailleurs souvent dénigrées comme un signe de faiblesse féminine :

Sa voix monte comme le cri de douleur et d'amour de l'humanité elle-même. Là, il est en dehors de la mode, en dehors des écoles littéraires. Sa plainte sort de tous les cœurs.³

Paul Bénichou, dans *L'École du désenchantement*, a analysé cette spécificité mussetienne à laquelle Zola se montre sensible :

Tout revient à toucher les cœurs, en rencontrant nécessairement, à côté des passions de l'homme d'aujourd'hui, les thèmes universels du sentiment. C'est ainsi que les larmes deviennent le véhicule

1 Claude Millet, introduction à l'anthologie des *Œuvres poétiques* de Victor Hugo, p. 16.

2 Voir Zola, *Documents littéraires*, p. 351 : « Il vivra éternellement, parce qu'il a beaucoup aimé et beaucoup pleuré ». Il s'agit de la dernière phrase de l'article.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 331.

principal de la littérature : larmes de pitié, de douleur ou d'attendrissement, qui défient l'analyse, et qui justifient à la fois l'artiste dans sa création et le public dans son goût.¹

Or, cette sincérité que Zola perçoit chez Musset, qui permet de transformer l'écriture de l'émotion intime en vérité universelle, il ne la retrouve pas chez Hugo. Selon lui, le patriarche romantique use d'une rhétorique tellement travaillée qu'elle tue en quelque sorte le sentiment, en ne faisant ressortir que l'artifice. On se souvient à ce propos de la critique en règle des poèmes « L'Aigle du casque » et « Petit Paul »² basée précisément sur cette dénonciation de l'artifice des rimes et des complications rhétoriques, opposé à la simplicité de Musset, gage selon Zola de sincérité. Chez Hugo, « le lyrisme écrase là par trop le réel »³. Dans son article sur Musset, Zola évoque d'ailleurs le dédain dont son poète favori serait l'objet dans l'entourage de Hugo : « On lui reproche de mal rimer et de ne pas savoir faire les vers »⁴. À l'inverse, ce qui rend Musset précieux aux yeux de Zola, c'est justement son prétendu dédain de la rhétorique. « Jamais les rhétoriciens de 1830 ne lui ont pardonné d'être un homme avant d'être un écrivain »⁵. Il est vrai que Musset a rejeté l'excessif travail rhétorique des romantiques, notamment sur la rime, en adoptant à partir de 1830 une esthétique minimaliste. Le poète a fait l'éloge de la parole simple, et cette dissolution du souci formel est devenue chez lui la marque de la « sincérité », soit de la totale adéquation de l'homme et du poète.

Selon Zola, le *Je* intime du poète Hugo n'est donc pas universel : l'excès de rhétorique, l'abus de mythologie et d'agrandissements, empêchent cette identification première indispensable à l'établissement de vérités utiles, en vue du progrès scientifique, social et politique de l'Humanité. L'œuvre de Hugo ne serait que la folie d'un homme, tempérament génial certes, mais tellement séparé du réel et des hommes qu'il ne peut en aucun cas être en même temps un sujet politique, si ce n'est d'une République imaginaire faite

1 Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1992, p. 214.

2 Voir *infra*, p. 58-59.

3 Zola, *Documents littéraires*, p. 321.

4 *Ibid.*, p. 340.

5 *Ibid.*

d'idéaux abstraits. Ne tenant à la terre par aucune attache, conformément aux images qu'on a déjà analysées de l'élévation dans le ciel romantique, le poète devient précisément un surhomme séparé de l'Humanité, dont les visions sont des abstractions car elles sont fondées sur l'imagination extravagante d'un seul et non sur la réalité connue de tous, que ce soit celle de l'homme ou de son milieu. Au lieu que la solidarité des trois formes du *Je* poétique garantisse une sorte d'équilibre, qui autoriserait éventuellement les prétentions politiques de l'écrivain, elles basculent toutes trois dans le domaine aérien de la « fantaisie personnelle »¹ hugolienne.

Zola rejoint en cela les lieux communs de l'« hugophobie », dont le catalogue de l'exposition sur « La Gloire de Victor Hugo »² rend compte : la figuration du poète en surhomme y est analysée – la démesure étant l'attribut le plus constamment prêté à Hugo. Les auteurs remarquent que jamais la formule du « grand homme » n'a été prise à ce point à la lettre. Hugo est immense, il prend toute la place, sur le terrain littéraire *et* politique. Le catalogue de l'exposition met également en avant la figuration de Hugo en charlatan, en imposteur. Le thème de l'« artisan sans âme, à qui d'habiles assemblages de mots tiennent lieu de cœur et de foi »³, revient sans cesse dans les jugements sur Hugo. Son évolution politique est interprétée dans le même sens comme une suite de trahisons et de volte-face. La façon très négative dont Zola perçoit Hugo n'est donc pas une excentricité, mais s'inscrit dans un vaste mouvement d'opinion, qui tente de modérer le culte dont le chef du romantisme est par ailleurs l'objet.

Outre ces nombreuses critiques, et en dépit aussi de nombreux points d'accord – la littérature comme expression de la société, la rencontre de l'intime et de l'universel, le caractère politique de l'œuvre d'art –, un principe divise profondément Hugo et Zola à propos du rôle politique de l'écrivain : il s'agit

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 323.

2 *La Gloire de Victor Hugo*, p. 95. On renvoie également à la caricature intitulée « Entrée solennelle du dieu Hugo au bal des Gens de lettres », publiée en février 1849 dans *La Silhouette* : on y voit l'écrivain député au sommet d'un vaste escalier, la tête immense tout auréolée de rayons. Cette caricature est reproduite dans *Victor Hugo par la caricature*, p. 32.

3 Voir *Ibid.*, p. 88-89 et p. 125-126.

de la figure de prophète sous-entendue dans le rapport de Hugo à l'universel, ce fameux *moi* prophétique de l'écrivain. À l'inverse du poète-prophète Hugo, Musset n'a revendiqué aucun privilège énonciatif, et c'est ce qui le sauve aux yeux de Zola. Il a cherché ailleurs que dans une mission de type religieux ou spiritualiste le contact avec son lecteur ; « Il le voulait immédiat, comme il a lieu d'homme à homme en toute rencontre, sans appel à l'histoire ou à la doctrine »¹. Observons de plus près cette figure du prophète romantique qui semble le point central de l'opposition de Zola à Hugo.

5.1.3. Zola contre Hugo : la satire du prophète romantique

Paul Bénichou a remarquablement analysé l'engagement des écrivains au XIX^e siècle dans *Le Sacre de l'écrivain*, *Le Temps des prophètes* et *Les Mages romantiques*, et s'est intéressé particulièrement au cas de Hugo. Notre objet n'est pas ici de reproduire cette étude, mais de comprendre en quoi le choix du poète d'entrer dans la vie politique découle de sa conception générale du rôle de l'écrivain.

Tout d'abord, il faut dire que la réflexion sur la place du poète est centrale chez les romantiques, en particulier ceux de la première génération, nés en même temps que le siècle, qui se sentent le devoir de participer à la construction du monde nouveau issu de la Révolution. Ceux-là ont le sentiment qu'une forme d'élection les destine à être les guides spirituels de l'humanité. « Le sentiment d'une telle mission est l'inspiration majeure du romantisme dès qu'il paraît »², affirme Paul Bénichou. La croyance en un sacerdoce poétique est essentielle dans la définition du rôle du poète, intermédiaire entre Dieu et les hommes, qu'il soit avertisseur, juge ou consolateur. L'engagement est perçu par Hugo comme une nécessité de l'être pensant, et plus encore du génie. En tant que prophète, dont le regard s'élève au-dessus de la multitude, le poète a pour fonction de relire les événements à la lumière d'une progression globale de l'humanité. Ce progrès, il est aussi le premier à l'annoncer, désignant au peuple l'idéal que lui, visionnaire, voit. Le poète, doué d'une faculté de s'abstraire

1 Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, p. 210.

2 Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Gallimard, 1988, p. 12.

du circonstanciel, perçoit ainsi les événements à l'échelle plus générale de l'Histoire. Cet engagement social et humain du génie est lié à une époque de renouveau, de reconstruction :

Les écrivains et les poètes du XIX^e siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin du monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement. Ceci leur impose des devoirs inconnus de leurs devanciers, des devoirs de réformateurs institutionnels et de civilisateurs directs.¹

Au lendemain d'une genèse, le poète doit accompagner le progrès en marche, montrer du doigt le but, même lointain, à atteindre. Il ne conçoit la politique qu'avec cette dimension religieuse et universelle, orientée vers un idéal. Là est peut-être la clef du modèle d'articulation de l'art et de la politique offert par Hugo, « un idéal politique et littéraire neuf : où l'absolu de l'art ne pouvait être disjoint de la démocratie républicaine conçue comme progression vers l'absolu »². En 1880, Hugo ne distingue plus son sacerdoce poétique de son action politique, elle aussi conçue comme un sacerdoce.

Marieke Stein constate que l'idée de devoir est permanente dans les textes de Hugo concernant l'engagement du génie, et qu'elle est déclinée sous différentes appellations plus ou moins mystiques : « devoir », « obligation », « mission », « loi », « apostolat ». « Car le devoir d'engagement prend chez Hugo les dimensions d'un service rendu aux hommes, c'est-à-dire à Dieu ; cette mission a pour lui la grandeur et la nécessité d'une mission divine »³. Il y a dans la parole du poète quelque chose de l'ordre de la révélation, la révélation d'une harmonie à venir, religieuse et politique. Et cette parole peut prendre toutes les formes, y compris celle du discours politique.

Pour les romantiques, le rôle politique de l'écrivain est donc bien de *relier* les enjeux littéraires, politiques et religieux, mission divine qui justifie la sacralisation de la parole littéraire et politique. La solidarité des différentes instances du *Je*, le moi prophétique, le sujet politique et le moi intime, suppose

1 Hugo, *William Shakespeare*, in *Œuvres complètes*, volume « Critique », Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 434.

2 Guy Rosa, *art. cit.*, p. 10.

3 Marieke Stein, *op. cit.*, p. 100.

que la littérature et la politique ont elles-mêmes une dimension religieuse. Il ne s'agit pas pour Hugo d'être le chantre du catholicisme, encore moins du clergé, mais bien d'inscrire la parole du poète dans une sorte de *religion* destinée à relier les hommes entre eux, avec Dieu, avec la Nature, dans une unité globale. C'est contre cette figure religieuse du prophète romantique que Zola cristallise sa critique et construit son propre modèle d'engagement politique de l'écrivain.

La satire zolienne du prophète romantique

Il nous arrive, dans notre siècle, de discuter Dieu ; nous pouvons bien discuter Victor Hugo.¹

La représentation de Hugo en dieu – ou Dieu – est un *topos* de la critique anti-hugolienne sous la troisième République. Elle résulte d'une déformation, d'une exagération de la figure du prophète romantique. L'auteur des *Misérables* est considéré par certains de ses détracteurs comme un mégalomane qui se prend pour Dieu et s'offre à l'admiration de ses dévots. Il faut dire que Hugo fait l'objet d'un véritable culte, qui prend parfois la forme d'un hommage religieux, et c'est là ce qui insupporte Zola, en plus de l'*ethos* de prophète volontairement assumé par le poète. Les caricaturistes exploitent volontiers cette déification du chef du romantisme. Le dessinateur Talp publie par exemple dans le journal satirique *La Comédie politique* une caricature sur laquelle on aperçoit Dieu laissant sa place à Victor Hugo ; le texte qui l'accompagne est le suivant :

VICTOR HUGO – Ceci a tué cela...L'Hugotianisme a remplacé le Christianisme, démodé...Dieu est échenillé...Otez vous de là que je m'y mette !...(…)²

Les caricaturistes le représentent également sous les traits de Jésus, marchant sur les eaux entre son rocher d'exilé et Paris, ou bien en Moïse

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 311.

2 Talp, « Le sublime 83^e anniversaire », caricature publiée dans *La Comédie Politique*, 8 mars 1885, reproduite dans *La Gloire de Victor Hugo*, p. 95, et disponible sur Gallica. Ce dessin est reproduit dans notre annexe 6.

écrivain les tables de la loi¹. Cette déification caricaturale, qui ridiculise les prétendues ambitions démiurgiques de Hugo, se retrouve sous la plume de Zola :

Il décrète la République universelle, comme si les éléments allaient lui obéir et constituer une nouvelle terre et un nouveau peuple. Esthétiquement, rien de plus large ; c'est un rêve magnifique. Mais, pratiquement, cela est un peu puéril.²

Dans un article du 2 novembre 1880 consacré à un poème de Hugo intitulé « L'Âne », le commentaire vire carrément à la diffamation :

Le cas Victor Hugo est purement physiologique. Il y a eu quelque lésion du génie dans ce crâne. L'homme s'est cru dieu, et il annonce gravement, comme autant de vérités, les incroyables enfantillages de ses rêveries séniles.³

Dans le même texte, Zola dénonce le « gâtisme humanitaire » du chef du romantisme, qui serait le seul et unique fondement de ses idées politiques. Auparavant, dans *Mes Haines*, il s'en prenait déjà à la pose de prophète de Hugo, alors en exil :

Je viens d'employer le mot « prophète », c'est le seul que je trouve pour désigner nettement Victor Hugo, à cette heure. Il prêche et il prédit ; il dit voir au-delà de la matière, voir jusqu'à Dieu ; il a des tristesses, des colères, des amertumes bibliques ; il nous promet de terrasser Satan et de nous ouvrir le Ciel. Nous ne l'avons plus parmi nous, et, du haut de son rocher, il se dresse, plus grand et plus terrible ; il a rendu sa parole confuse, étrangère, heurtée ; il se plaît dans les obscurités, dans le trivial grandiose, dans le laisser-aller de l'inspiration divine.⁴

1 Voir dans *Victor Hugo par la caricature*, p. 48, la caricature de Nadar représentant l'écrivain exilé à Jersey : à l'arrière plan droite, on voit Paris, à gauche, un grand rocher, et au milieu, Hugo marchant dans une flaque d'eau. Voir aussi, p. 49, la caricature de Marcelin parue au moment de la publication de *La Légende des siècles*, représentant Hugo sur son rocher, avec les tables de la loi. Ces dessins sont reproduits dans nos annexes 7 et 8.

2 Zola, « Victor Hugo », *Documents littéraires*, p. 304.

3 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIV, p. 464.

4 Zola, « Les Chansons des rues et des bois », *Mes Haines*, p. 82.

Pour Zola, l'hugolâtrie est une maladie¹, tout comme le romantisme, fort répandue parmi les aspirants poètes de la troisième République, mais également dans le peuple. Elle est le fruit de l'orgueil démesuré d'un homme qui s'est pris pour Dieu et a proclamé sa parole d'essence divine. Mais elle n'a vraiment plus aucune raison d'être, affirme Zola, car le génie orgueilleux de Hugo se serait en quelque sorte détraqué avec l'âge : l'excès dans lequel il est tombé et la conviction avec laquelle il pose ne font que révéler un esprit fou, gâteux. Parti d'un tempérament naturellement orgueilleux, Hugo serait parvenu à faire croire à un immense public qu'il était l'élu de Dieu, qu'il détenait la parole divine et la connaissance de l'inconnu, uniquement grâce à ses talents de rhéteur et à une mise en scène fort à propos du destin... Zola suggère en effet que l'exil est venu à point nommé pour Hugo : « la fortune fit de lui un proscrit, et, du coup, de roi il passa dieu »². On le voit, Zola ne recule devant aucun argument ni aucune image lorsqu'il s'agit d'abattre la statue de son illustre prédécesseur³. Il est d'autant plus excédé quand la critique voit en lui le prophète du naturalisme, ce dont il se défend avec véhémence : « Il est ridicule de (...) me planter sur un rocher, pontifiant et prophétisant, me posant en chef d'école, tutoyant le bon Dieu »⁴.

Parmi les qualités propres au prophète romantique, Zola réfute tout d'abord celle qui fait de Hugo un visionnaire :

(...) il devait arriver, par la nature de son tempérament, à cette attitude de prophète qu'il a prise ; (...) il devait patauger davantage chaque jour dans le sublime, exagérer son effarement et son vertige de visionnaire ; il devait en arriver à tutoyer Dieu (...)

1 Voir notamment la façon dont il raille l'hugolâtrie de Catulle Mendès dans l'article consacré à Hugo dans *Nos auteurs dramatiques*, p. 611 : « D'ailleurs, je veux bien que Victor Hugo soit le plus grand poète lyrique du siècle. Mais cela ne suffit pas à M. Catulle Mendès. Vous moquez-vous ? Le plus grand poète du siècle ! Mais il est le siècle, le seul homme, entendez-vous ! l'homme fait Dieu, et même le Père. »

2 Zola, *Documents littéraires*, p. 302.

3 On a reproduit dans notre annexe 9 la caricature d'André Gill qui représente Zola essayant de renverser le buste de Hugo.

4 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 130.

Aujourd'hui, il en est là. Il pontifie. Quand il parle d'un petit enfant, il croit que les étoiles écoutent. (...) Je l'ai appelé un visionnaire. Ce mot le juge. Il a traversé l'époque sans la voir, les yeux fixés sur ses rêves.¹

Zola joue sur les mots : au lieu de prendre le terme « visionnaire » dans le sens quasi mystique qu'on lui confère généralement dans le contexte romantique, désignant celui qui voit ce que les autres ne peuvent pas voir, à savoir le mystère, l'inconnu, c'est-à-dire aussi l'avenir de l'humanité, le critique le réduit aux visions d'une imagination personnelle, faculté tout à fait banale à ses yeux et dont il critique par ailleurs l'usage littéraire². Selon Zola, l'éloquence hugolienne ne peut donc en aucun cas être le lieu d'une révélation qui intéresse l'humanité. Les seuls mystères auxquels elle permettrait d'accéder sont ceux du psychisme prétendument détraqué d'un vieil homme, dont Zola essaie de donner une image risible et pathétique. Le critique raille en outre les prétentions du prophète romantique à révéler l'inconnu, alors même qu'il ignore la réalité connue qui l'entoure. Zola élève le modèle de la science contre celui de la religion, associée à une sorte d'obscurantisme médiéval :

Les prophètes, malgré leur génie de rhétoriciens, ne seront jamais que de gigantesques Gribouille ignorant qu'on se mouille en se jetant dans l'eau. Dans nos temps de science, c'est une délicate mission que de prophétiser, parce qu'on ne croit plus aux vérités de révélation, et que, pour prévoir l'inconnu, il faut commencer par connaître le connu.³

Le XIX^e siècle étant à ses yeux une époque de science, Zola présente le modèle romantique comme totalement anachronique. Il fait passer la figure du prophète romantique pour une anomalie historique, qui va contre le progrès : « cet homme n'est pas des nôtres ! Qu'on nous dise de quel monastère du douzième siècle il sort avec son déisme nuageux, ses cauchemars de moine secoué de fièvre mystique ! »⁴. De plus, aux yeux de Zola, non seulement les prophètes romantiques ne révèlent rien et ne voient rien mis à part les rêves

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 316.

2 Voir la critique de l'imagination dans *Le Roman expérimental*, p. 203.

3 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 88.

4 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XII, p. 463. La citation concerne bien sûr Hugo.

de leur fantaisie personnelle, mais ils n'incarnent même pas cette figure du prophète avec sincérité. Zola dénonce en effet le caractère convenu des poses prises par les romantiques, leur manque d'authenticité, la superficialité de leur pontificat, auquel ils ne se consacraient que pour la gloire et l'apparat. L'anti-romantisme de Zola rejoint ici son anti-cléricalisme.

Que l'écrivain romantique se prétende dieu, prophète ou même simplement inspiré, c'est toujours la voix de Dieu qui se ferait entendre dans sa poésie, qui par conséquent en deviendrait sacrée. Zola fait ainsi preuve d'une violence iconoclaste à l'égard de la figure du poète inspiré, incarnée par le personnage de Chatterton :

Le poète était un pontife et la poésie un sacerdoce. Il officiait au-dessus de l'humanité, qui avait le devoir de l'adorer à genoux. (...) Ajoutez que le poète devait être un personnage fatal, un fils de René, de Manfred et de tous les grands mélancoliques, portant un orage dans sa tête pâle, expiant la passion humaine par une blessure toujours ouverte à son flanc. Il était beau et providentiel, il montait à son calvaire au milieu des huées, pur comme un ange et sombre comme un bandit. Un cabotin sublime, en un mot.¹

La chute, assassine, montre bien le peu de crédit que Zola accorde aux airs ici christiques du poète romantique. Il n'y a selon lui pas d'élection divine, et l'écrivain est un homme comme les autres. Il s'agit là d'un *leitmotiv* de la critique zolienne, soucieuse d'intégrer la littérature à la marche générale des affaires humaines plutôt que de chercher à définir sa spécificité. C'est dans cette perspective que Zola attache une grande importance au travail quotidien de l'écrivain ainsi qu'à sa rémunération. « Il n'y a pas de pontife, il n'y a que des hommes »². La valorisation du travail de l'écrivain va à l'encontre des théories romantiques de l'inspiration, qui font « d'un auteur un tabernacle inconscient où le dieu habite par hasard, de loin en loin, et sans régularité »³. Toutefois, il convient de signaler que Zola arrange encore une fois les faits à sa guise. Il feint en effet d'ignorer que certains romantiques se sont engagés dans ce combat à l'intérieur de la Société des Gens de Lettres. L'auteur de *Chatterton*,

1 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XI, p. 509.

2 *Ibid.*, p. 510.

3 *Ibid.*, p. 58.

dont le héros éponyme est maintes fois tourné en ridicule par Zola, s'est lui-même battu pour que le travail de l'écrivain soit reconnu et rémunéré à sa juste valeur¹.

En réduisant le sacerdoce romantique à une pose de cabotin ou à une lubie de vieil homme gâteux, Zola nie la légitimité des aspirations politiques des écrivains romantiques. Privé de sa dimension spirituelle, le modèle du prophète romantique n'est plus qu'un fantoche sujet à la caricature. On reviendra bien évidemment sur la critique de l'idéalisme religieux qui sous-tend la satire faite par Zola du prophète romantique. Mais intéressons-nous pour l'heure au modèle naturaliste que Zola oppose au prophète romantique, et qu'il entend dans une certaine mesure incarner.

5.1.4. L'engagement de l'intellectuel

Le prophète et le savant

Avec *La Légende des Siècles*, Hugo aurait réussi à « projeter l'Histoire du progrès dans l'espace absolu du mythe, faire tenir dans un livre tout le passé et tout l'avenir »²; projet démesuré et qui prouve bien aux yeux de Zola la mégalomanie de son auteur. À la vision du prophète romantique d'un avenir trop lointain, il préfère celle de Louis Blanc, moins grandiose mais plus pratique : « Il n'a point les yeux au ciel, mais plus bas, à quelques mètres

1 Dans une lettre adressée aux députés, « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », Vigny attaque en effet la législation en place concernant la rémunération des droits d'auteur. Il déplore le dédain d'une partie de l'opinion publique à l'égard des hommes de lettres ; l'écrivain n'étant plus le parasite des grands et ayant acquis une véritable dignité, son activité doit être reconnue comme un métier à part entière. Le travail de l'écrivain doit permettre à ce dernier de gagner sa vie et de faire vivre sa famille, ce qui exige une nouvelle législation sur les droits d'auteurs. Vigny appelle les députés à reprendre ce débat de première importance et à réformer la loi ; ainsi « les Chatterton et les Gilbert ne se tueraient plus, et les enfants de Corneille vivraient dans l'aisance », Alfred de Vigny, « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire, lettre à Messieurs les députés écrite le 15 janvier 1841 », in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. II, p. 1194.

2 Claude Millet, introduction à « La Légende des siècles, première série », in Hugo, *Œuvres poétiques*.

de terre »¹. Il s'agit pour lui d'une question d'échelle et de méthode. La vérité que cherche Zola n'est pas amenée à être révélée par un prophète, mais doit être pragmatiquement découverte par les conquêtes progressives de la science. S'il y a bel et bien chez Zola un projet global de connaissance de la réalité devant permettre le progrès général de l'humanité, ce projet repose sur une action précise et patiente qui s'apparente à celle du savant. C'est la réalité, la connaissance de la nature, qui doit mener l'homme à la vérité. Selon Zola, l'erreur des romantiques est de sauter directement dans l'inconnu, sans passer par « le tremplin de l'observation exacte »². La quête naturaliste s'inscrit ainsi dans le temps court de l'investigation et de l'expérimentation. L'écrivain peut seulement prévoir ce qui est prévisible par la science, *ce que la science autorise*. Le naturaliste par excellence est par conséquent le savant, et non le prophète.

Dans cette logique, l'écrivain naturaliste a un rôle social et moral de premier ordre à jouer, complémentaire de celui du savant. Selon Zola, l'écrivain travaille en effet pour son siècle et contribue au progrès moral de la nation, de la même façon que les savants contribuent à son progrès matériel :

Nous cherchons les causes du mal social ; nous faisons l'anatomie des classes et des individus pour expliquer les détraquements qui se produisent dans la société et dans l'homme. (...) nous apportons les documents nécessaires pour qu'on puisse, en les connaissant, dominer le bien et le mal. Voilà ce que nous avons vu, observé et expliqué en toute sincérité ; maintenant, c'est aux législateurs à faire naître le bien et à le développer, à lutter avec le mal, pour l'extirper et le détruire.³

Zola prend soin de bien distinguer la mission de l'écrivain de celle du législateur. Pour remplir sa fonction sociale, il suffit à l'écrivain d'étudier l'humanité ; le reste ne lui appartient pas. Il n'a pas à tirer de conclusions de son étude, ses œuvres portant leur conclusion en elles. « Un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que justement l'expérience conclut pour lui »⁴. En l'occurrence, conclure signifierait pour Zola proposer, sous la forme d'une thèse, une réponse politique à un problème social, ce à quoi il se refuse

1 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIII, p. 397.

2 Lettre de Zola à Henry Céard du 22 mars 1885, in *Correspondance*, t. V, p. 249.

3 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 125.

4 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. X, p. 1190.

personnellement. Les romans naturalistes sont donc pour lui tout sauf des romans à thèses. L'écrivain naturaliste ne doit pas s'aviser de plaider une cause dans ses œuvres, car il risquerait par-là même de détruire leur portée universelle, et donc d'une certaine manière d'aller contre la vérité :

Les thèses vieillissent vite. Chaque époque a les siennes, qui font sourire le siècle suivant (...). Toute littérature qui n'est que sociale, humanitaire, progressive, devient illisible au bout d'un demi-siècle.¹

« Toutes les grandes œuvres posent les thèses sociales, mais ne les discutent pas ni ne les résolvent »². La mission de l'écrivain est donc sociale, mais pas à la manière dont l'entendent les romantiques. Zola considère que « l'Art est en relation étroite avec le reste des activités humaines et que, plutôt que la morale, la liturgie, la politique ou l'économie, il vaut mieux l'affilier, à tout prendre, à la science, qui est une *morale* plus lucide et émancipatrice »³.

Le refus du mandat politique

Le parallèle dressé par Zola dans *Le Roman expérimental* entre la littérature et la science interdit ainsi à l'écrivain tout engagement concret dans une carrière politique. En effet, l'attitude de l'écrivain face à la réalité qu'il étudie doit être celle du savant, qui ne se réjouit ni ne s'indigne face à son objet d'étude :

On ne s'imagine pas un chimiste se courrouçant contre l'azote, parce que ce corps est impropre à la vie, ou sympathisant avec l'oxygène pour la raison contraire. Un romancier qui éprouve le besoin de s'indigner contre le vice et d'applaudir à la vertu gâte également les documents qu'il apporte.⁴

1 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIV, p. 547.

2 Zola, *Nos Auteurs dramatiques*, cité par Bernard Dort dans son introduction de l'Édition du Cercle du livre précieux, *Œuvres complètes*, t. XI, p. 272.

3 François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, p. 359.

4 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 142.

Or le monde politique est précisément celui des opinions et des prises de parti. Toujours en se basant sur le modèle scientifique, Zola distingue deux types d'observateurs, incarnés respectivement par Balzac et Dumas fils :

Il y a deux sortes d'observateurs, ceux qui observent en savants, et ceux qui observent en médecins. Les premiers ont l'amour de la vérité ; ils étudient l'homme jusque dans ses plaies, parce que l'expérience seule les tente, l'analyse est leur grande joie. Les seconds, au contraire, ont la passion de guérir ; s'ils s'arrêtent à une belle maladie morale, c'est pour inventer immédiatement un remède ; dans leur hâte, ils acceptent le premier diagnostic venu, et les voilà qui s'égarer en thèses de toutes sortes, prodiguant les ordonnances, oubliant le sujet par tendresse pour la médecine.¹

Le médecin, incarné par Dumas fils, commet une erreur en cumulant deux fonctions inconciliables aux yeux de Zola : non seulement il formule des thèses extravagantes mais, plus gravement, il les applique inconsidérément au patient. Quand on sait que l'organisme humain sert souvent de métaphore à Zola pour désigner la société, on comprend dès lors que la condamnation du médecin empressé de guérir son patient peut s'appliquer aux auteurs avides de trouver des solutions politiques, des « thèses de toutes sortes », pour guérir le corps social. Or, pour Zola, il est clair que si un écrivain se lance dans l'action politique directe, non seulement il compromet sa mission d'observateur, en quittant l'impersonnalité requise du savant, mais il n'a aucun moyen en outre d'être efficace dans la sphère politique.

Le refus de Zola d'accéder à un mandat politique, quel qu'il soit, est donc une conséquence logique de ses idées quant à la mission sociale de l'écrivain. Très loin de la conception d'une littérature désengagée, il estime simplement qu'on ne peut être en quelque sorte juge et partie. Plus encore, l'existence d'observateurs de la société indépendants lui semble même indispensable pour permettre un travail efficace du législateur. De cette façon, l'action des législateurs ne sera pas fondée, comme c'était le cas avec les romantiques, sur des thèses construites « en l'air », sur des principes et des mots abstraits, mais sur une étude scientifique de la société, l'auscultation du corps social, l'observation des symptômes, indispensables pour une éventuelle

1 Zola, *Documents littéraires*, p. 424.

guérison. C'est en cela que Zola peut qualifier la littérature naturaliste de « littérature républicaine »¹, puisqu'elle contribue à sa façon au progrès de la nation, en préparant le terrain du travail législatif.

S'exclure du monde politique, c'est donc pour Zola garantir l'efficacité de sa fonction, et finalement remplir une mission sociale bien plus utile que celle des orateurs politiques qui emportent une gloire passagère mais ne seront pas reconnus par la postérité comme les véritables ouvriers du progrès. Ce recul pris par rapport à la politique n'est donc en aucun cas un signe d'indifférence, et permet à Zola de concilier l'engagement politique et la liberté, dont selon lui les romantiques se sont privés en entrant en politique. Tandis que le prophète romantique doit s'engager dans l'action politique pour remplir sa mission divine, l'écrivain naturaliste s'en exclut volontairement, pour garder son indépendance et pouvoir ainsi s'engager librement dans le débat public.

Indépendance et engagement de l'intellectuel

On ne peut faire abstraction en abordant la figure de Zola de son engagement historique dans l'affaire Dreyfus. Resté relativement à l'écart des conflits politiques, menant toujours ses combats comme écrivain, Zola se retrouve engagé à la fin de sa carrière dans un combat idéologique qui va le mener devant les tribunaux, et le contraindre à un exil d'un an en Angleterre. Les textes de notre corpus sont bien antérieurs à cette bataille idéologique et pourtant, on peut déjà y trouver des signes de cet engagement de l'écrivain pour la justice et la vérité.

La réaction de Zola a pu surprendre ; en 1897, il est en effet riche et mondialement connu, c'est un bourgeois casanier et méthodique, qui prétend être un pur écrivain. On ne peut donc le soupçonner de briguer la gloire ou l'argent. Colette Becker suggère plutôt que c'est sa passion de la vérité qui l'a conduit à la passion de la justice et qui explique sa révolte. Zola a le goût de la lutte et son tempérament de polémiste est tout prêt pour la bataille.

Zola réagit d'abord en romancier devant l'affaire Dreyfus, qu'il perçoit comme un drame des plus intéressants, matière possible à un roman, avec ses personnages typiques : le condamné innocent, le coupable libre. Mais il quitte

1 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 361.

bientôt cette position pour se jeter dans une lutte dont Colette Becker affirme qu'il avait sûrement mesuré toutes les conséquences¹. Dès qu'il est convaincu de l'innocence de Dreyfus, Zola devient très vite un des défenseurs les plus acharnés et les plus efficaces du condamné. Il se révolte contre cette affaire qui constitue selon lui non seulement une grave erreur judiciaire mais aussi une tentative des forces nationalistes et antisémites pour renverser la République. Il mène alors une campagne dans *le Figaro* puis dans *l'Aurore* à partir de 1898. Le 13 janvier 1898, la publication de son article « J'accuse ! » est un véritable coup d'éclat, qui contribue à faire basculer l'opinion. Pour la première fois sont exposées simplement mais avec véhémence toutes les machinations que les dreyfusards reprochent à leurs adversaires. Zola impose aux dreyfusards la stratégie du « coup de poing » plutôt que celle des insinuations éparses appliquée jusqu'alors. Tout au long de l'affaire, il est conspué, brûlé en effigie, accusé dans deux procès, ruiné, contraint à l'exil, bref marqué à jamais par cet engagement. En outre, la presse anti-dreyfusarde se déchaîne contre lui. En 1901, il réunit l'ensemble de ses articles concernant l'affaire Dreyfus dans un recueil intitulé « La Vérité en marche » : « La vérité est en marche, et rien ne l'arrêtera »².

Avec cette bataille idéologique, Zola a exemplifié un engagement d'un nouveau genre, forgeant la figure de l'intellectuel, promise à un bel avenir au XX^e siècle. L'intellectuel entre dans le jeu des forces politiques parce qu'il se croit investi d'une fonction sociale particulière. Il s'appuie sur son métier, sa notoriété, et s'en sert comme une tribune d'où il peut faire entendre sa parole. Son métier intellectuel lui confère une place socialement valorisée qui l'autorise à juger. Ainsi Zola n'hésite pas à légitimer sa parole en la lestant du poids de toute son œuvre et de la reconnaissance dont il jouit :

(...) par mes quarante années de travail, par l'autorité que ce labeur a pu me donner, je jure que Dreyfus est innocent. Et, par tout ce que j'ai conquis, par le nom que je me suis fait, par mes œuvres

1 Voir l'introduction de Colette Becker à Zola, *La Vérité en marche*, Garnier Flammarion, 1969, p. 33.

2 Zola, *La Vérité en marche*, Garnier Flammarion, 1969, p. 71.

qui ont aidé à l'expansion des lettres françaises, je jure que Dreyfus est innocent, que tout cela croule, que mes œuvres périssent, si Dreyfus n'est pas innocent ! Il est innocent.¹

Toutefois, l'intellectuel ne juge pas du haut de ce lieu spécifique ; ainsi Zola ne s'indigne-t-il pas comme écrivain, mais comme simple citoyen, comme homme. Il affirme ne remplir qu'un devoir humain, et profite simplement de sa notoriété pour faire entendre sa voix. Le sentiment du devoir, d'une mission à accomplir, très présent chez Hugo, se retrouve ici, mais dans un contexte passablement différent. Dans une lettre adressée au Président de la République, Zola affirme que son engagement est une « révolte d'honnête homme » :

(...) puisqu'ils ont osé, j'oserai aussi, moi. La vérité, je la dirai, car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas, pleine et entière. Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. Mes nuits seraient hantées par le spectre de l'innocent qui expie là-bas, dans la plus affreuse des tortures, un crime qu'il n'a pas commis.

Et c'est à vous, monsieur le Président, que je la crierai, cette vérité, de toute la force de ma révolte d'honnête homme.²

Cet engagement n'a donc aux yeux de Zola rien à voir avec l'ambition politique. C'est un devoir qui lui est dicté par sa conscience. « Ma protestation enflammée n'est que le cri de mon âme »³. Un trait constitutif de l'intellectuel est d'ailleurs la distance qu'il garde, même au fort de son engagement, avec les partis politiques constitués. L'intellectuel prend parti, mais au moment où il s'engage et prend des risques, il refuse d'être d'aucun parti politique au sens strict, car l'appartenance à un parti impose selon lui un certain nombre de préjugés et restreint la liberté d'expression. L'intellectuel prend donc parti en dehors de tout parti. Cette position intermédiaire d'engagement et d'indépendance est précisément ce qui définit l'intellectuel.

1 Zola, *La Vérité en marche*, p. 134.

2 *Ibid.*, p. 113.

3 *Ibid.*, p. 124.

Halina Suwala conclut, tout comme Colette Becker, que la réaction de Zola pendant l'affaire Dreyfus est une conséquence logique de ses idées théoriques sur la mission de l'écrivain, développées notamment dans *Le Roman expérimental* :

En 1897, Zola se jette dans la mêlée pour défendre, au nom de la vérité, un innocent. Cette participation courageuse à la plus grande bataille idéologique de la fin du siècle est une conséquence logique et une éclatante mise en œuvre de ses idées sur le rôle social de l'écrivain dont la mission est d'être la voix de la conscience humaine, et qui, par conséquent, a pour devoir de chercher à connaître la vérité, condition *sine qua non* de la justice.¹

Finalement, la figure de l'intellectuel incarnée par Zola constitue une étape entre le règne du prophète romantique et l'avènement d'un supposé gouvernement de technocrates où la nécessaire maîtrise de la science aurait entièrement remplacée celle du discours. L'intellectuel, sans recourir à une transcendance divine comme le prophète romantique, en appelle néanmoins à une sorte de spontanéité de la conscience humaine, au sens inné de la justice, à une intuition qui relève bien de la métaphysique, par son universalité. C'est sans doute sur ce point que l'on peut repérer une évolution chez Zola : en 1880, il paraît adhérer sans réserve à la philosophie positiviste et rejette avec véhémence la mystique républicaine ; au moment de l'affaire Dreyfus, il semble se rendre compte que la République a besoin d'une « foi laïque », qui soit justement un rempart contre la religion. Cela expliquerait sans doute son ultime projet romanesque, les *Évangiles*, qui ont précisément pour ambition d'être les Évangiles de la République.

Rejetant le modèle du prophète romantique, Zola n'en confère pas moins à l'écrivain un rôle social et politique important. De la même façon qu'il cherche à imposer le naturalisme dans les lettres contre toutes les formes d'idéalisme, il combat l'idéalisme en politique, l'accusant de mener le régime républicain à sa perte. Ce faisant, il participe aux débats idéologiques de la

1 Halina Suwala, « Fonction de la littérature et mission de l'écrivain selon Zola », in *Zola et la République, Les cahiers naturalistes*, vol. 26, n°54, 1980, p. 40.

classe politique au début de la troisième République, sous-tendus selon Claude Nicolet par la contradiction entre deux tendances idéologiques apparemment incompatibles : l'apriorisme idéaliste et le positivisme.

5.2. RÉPUBLICANISME, IDÉALISME ET NATURALISME

Si Zola place en tête du *Roman expérimental* un article théorique où, sous le patronage de Claude Bernard, il s'oppose farouchement aux philosophies idéalistes, il l'achève sur une véritable diatribe contre l'idéalisme politique, dans « La République et la littérature », non sans avoir traité entretemps de questions plus littéraires, par exemple dans « Le Naturalisme au théâtre » et « Du Roman ».

Rappelons, à l'aide d'Alain Pagès, le contexte politique particulier de la publication de ces textes théoriques, politiques et littéraires tout au long de l'année 1879. Après la démission de Mac-Mahon en janvier 1879, Jules Grévy devient président de la République. « Son élection assoit la légitimité du régime en inaugurant cette « république des Jules » faite de prudence et de modération, qui va dominer le paysage français au cours des années à venir »¹. Avec le départ de Mac-Mahon, le champ est désormais libre pour définir les cadres idéologiques de cette République qui s'établit réellement, et les textes de Zola participent de ces réflexions. Tandis que la République s'installe, inscrit ses lois fondamentales et choisit ses symboles, quel sera son rapport à la littérature ? Quels cadres idéologiques choisira-t-elle, ceux de l'idéalisme ou ceux du positivisme ?

Au cœur de ces réflexions politiques, on retrouve un ennemi bien connu de Zola : le romantisme. L'écrivain accuse en effet le romantisme d'avoir mené la deuxième République à sa perte, là où le naturalisme pourrait être la clef du succès de la troisième République. Ce qui discrédite également le romantisme, ce sont ses liens avec la Révolution et les symboles révolutionnaires, liens construits par les romantiques eux-mêmes ou par leurs adversaires, et qui

1 Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, p. 171.

rendent aux yeux de Zola le romantisme coupable d'une violence considérée comme inhérente à la révolution¹. Pour Zola, il s'agit de montrer, en dépit du statut d'écrivain républicain de Hugo, l'incompatibilité entre le romantisme – et plus largement l'idéalisme – et la République, afin d'imposer à sa place le naturalisme comme la littérature et même l'idéologie propre au régime républicain.

Cet anti-romantisme politique de Zola révèle une ligne de fracture des Républicains, qui d'une certaine façon perdure encore aujourd'hui dans les débats de la gauche française, divisée entre une tendance révolutionnaire et une autre réformiste, et dont le rapport aux symboles révolutionnaires et à l'éloquence lyrique reste problématique.

5.2.1. Les dangers de l'idéalisme républicain

« Les rêves humanitaires », de la littérature à la politique

La lecture du *Roman expérimental* nous invite à considérer l'anti-idéalisme de Zola dans son ensemble : après avoir vidé l'idéal de toute portée philosophique et intellectuelle, après avoir réduit l'idéal artistique à un modèle dépassé, aboutissant à des fantaisies puériles ou plus gravement au travestissement mensonger de la réalité, Zola s'en prend enfin, dans « La République et la littérature », à l'idéalisme politique. L'idéal politique qu'il dénonce alors se nourrit d'ailleurs de l'idéal philosophique et de l'idéal artistique qu'il a déjà déconstruits : il est proche du « rêve » philosophique dans la mesure où il désigne pour Zola l'ensemble des théories abstraites sur lesquelles les politiques idéalistes entendent fonder leur action. Il peut également se rapprocher du « rêve » littéraire, puisque les utopies politiques que Zola critique prennent parfois la forme de fantaisies imaginaires qui n'ont

1 Dans l'ouvrage que Dominique Dupart consacre à Lamartine, *Le lyrisme parlementaire*, on trouve page 343 cette citation de *L'Histoire de la Révolution de 1848 racontée par la comtesse d'Agoult*, qui met en avant le discours idéaliste de Lamartine sur la révolution : « Sa voix puissante et douce familiarisait avec le mot terrible de révolution. Une révolution qui apparaissait dans les nuages dorés de la poésie, qui prenait dans les imaginations le nom de Lamartine, n'avait plus rien d'effrayant. On s'accoutumait à la voir sous un aspect idéal. »

rien à envier selon lui aux productions extravagantes des poètes. Si l'idéal politique de certains ressemble à celui des poètes, cela est d'ailleurs dû, selon Zola, à l'influence néfaste des écrivains romantiques sur le monde politique, comme on a pu le voir avec l'exemple de Lamartine.

Sous la plume de Zola, les théories politiques des « romantiques », mais aussi celles du socialiste Proudhon, sont d'ailleurs souvent désignées comme un « rêve humanitaire »¹, avec tout ce que cette expression contient de sous-entendus négatifs chez cet anti-idéaliste, notamment l'allusion à l'humanitarisme qu'a pu incarner Napoléon III, auteur en 1844 de l'ouvrage *De l'extinction du paupérisme*.

Au-delà de ces similitudes entre les « rêves » philosophique, littéraire et politique, l'idéal politique est également désigné comme « absolu », lié à l'abstraction, au domaine des principes et des théories. Zola structure son discours anti-idéaliste à l'aide d'une série d'oppositions : l'« absolu » s'oppose au « relatif » ; les « principes », les « formules », les « théories » et les « abstractions » aux « faits » et à l'« expérience » :

Il existe beaucoup de républicains qui déclarent de la sorte que la République est l'absolu. Les républicains fanatiques posent cela avec une rigidité d'axiome. Les républicains romantiques poussent droit à l'idéal, agitent leurs panaches, font à la République une apothéose de paradis, Dieu le Père coiffé du bonnet phrygien, rayonnant dans un soleil. Selon moi, rien n'est plus enfantin ni plus dangereux. Je veux bien qu'il y ait des principes, comme il y a une police, pour tranquilliser les honnêtes gens. Seulement, l'absolu est un pur amusement philosophique dont on peut aimer à raisonner entre la poire et le fromage. Quant à le prendre pour base des affaires humaines, c'est vouloir bâtir sur le néant, c'est édifier une construction qui croulera certainement au moindre souffle. Comme je l'ai expliqué, on entre dans le relatif, dès que l'homme apparaît avec ses multiples exigences. Dès lors, les faits seuls gouvernent.²

1 Voir Zola, *Mes Haines*, p. 39 : « Nous sommes forts, et Proudhon le sait bien. Sa colère ne serait pas si grande, s'il pouvait nous écraser et faire place nette pour réaliser son rêve humanitaire. Nous le gênons de toute la puissance que nous avons sur la chair et sur l'âme ». Voir aussi Zola, *Le Roman expérimental*, p. 348-349 : « Les romantiques sont partis à cheval sur des rêves humanitaires, la fraternité universelle des nations, la fin prochaine des conflits et des guerres, l'égalité et la liberté brillant sur le monde ainsi que des soleils. »

2 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 358-359.

La République étant basée sur des faits, véritables fondations de l'édifice selon Zola, « il est absurde de vouloir l'enlever du sol, pour la mettre dans le vague idéal des poètes ou dans l'absolu philosophique des sectaires »¹. Zola file la métaphore : là où les Républicains idéalistes chercheraient à construire « une église gothique »² sur des fondations imaginaires, les Républicains naturalistes se préoccuperaient plus modestement mais plus efficacement des fondations de la « large et belle maison »³ République, en patients ouvriers du progrès. Derrière l'église gothique du Républicain idéaliste, on reconnaît la cathédrale hugolienne romantique. Tôt ou tard, à défaut de fondations solides, l'idéalisme mènerait donc fatalement la République à l'écroulement. Pour appuyer cette démonstration, Zola avance des arguments historiques.

L'idéalisme responsable de l'échec des première et deuxième Républiques

Afin de prouver la dangerosité de l'idéalisme pour la République, Zola entend prouver que c'est lui qui est responsable de l'échec des deux premières Républiques et qu'il est même un ferment des dictatures.

On a vu déjà l'accusation lancée par Zola contre les écrivains romantiques engagés en politique en 1848. Mais la rhétorique romantique n'est pas seule en cause, c'est la conception même de la République comme absolu, les principes abstraits qui lui sont attachés depuis la Révolution et en somme la conception idéaliste et non scientifique de la politique qui sont selon Zola responsables de l'échec de 1848 :

Rappelez-vous cette période de la République de 48. Tous les essais tentés par elle échouaient, parce que pas un ne posait sur le sol ; elle était dévorée par l'humanitarisme, par un socialisme purement spéculatif, par la rhétorique romantique et la religiosité des poètes déistes. (...) Certes, les mots étaient superbes : la liberté, l'égalité, la fraternité, la vertu, l'honneur, le patriotisme. Mais ce n'étaient que des mots, et il faut des actes pour gouverner.⁴

1 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 360.

2 *Ibid.*, p. 351.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 359.

Les principes révolutionnaires, qui sont devenus en 1880 la devise officielle de la troisième République, « Liberté, Égalité, Fraternité », sont ici dénoncés comme des coquilles vides, éléments d'une rhétorique qui ne saurait remplacer l'action politique. Plus encore, la République idéaliste de 1848 est accusée d'avoir laissé le champ libre au retour d'un dictateur. Avec des républicains « romantiques », « doctrinaires » ou « fanatiques » au pouvoir, cette mise en danger de la République est inévitable aux yeux de Zola :

Mon opinion bien nette est qu'ils tueraient la République demain, s'ils étaient les maîtres. Les républicains doctrinaires nous ramèneraient à une monarchie constitutionnelle, et nous aurions une dictature au bout de six mois, avec les républicains romantiques et avec les républicains fanatiques.¹

C'est bien l'idéalisme qui, selon le naturaliste, est incompatible avec la République :

ceux-là s'épuisent à construire en l'air un monument qui n'a pas de fondations ; ils s'agitent dans l'erreur, ils appliquent des formules fausses à des hommes qui n'existent point, à de pures abstractions conçues sur un idéal ; aussi n'est-il pas étonnant que leur œuvre s'écroule, et qu'après chacune de leurs tentatives, le pays ait besoin d'un dictateur ou d'un roi pour balayer le sol des décombres dont ils l'ont couvert.²

Selon Zola, la République de 1848 aurait donc fait le lit du Second Empire de Louis-Napoléon Bonaparte. Il n'est d'ailleurs pas le seul à le penser ; les Goncourt proposent une analyse similaire, tout comme Flaubert, qui préconise en conséquence une action politique qui soit fondée sur la science :

Il ne s'agit plus de rêver la meilleure forme de gouvernement, puisque toutes se valent, mais de faire prévaloir la Science. Voilà le plus pressé. Le reste s'ensuivra fatalement. Les hommes purement intellectuels ont rendu plus de services au genre humain que tous les saint Vincent de Paul du monde ! Et la politique sera une

1 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 349.

2 *Ibid.*, p. 350.

éternelle niaiserie tant qu'elle ne sera pas une dépendance de la Science. Le gouvernement d'un pays doit être une section de l'Institut, et la dernière de toutes.¹

Comme Zola, l'auteur de *Madame Bovary* se plaint de l'influence funeste du sentimentalisme littéraire sur la vie publique. Dans *L'Éducation sentimentale*, il prête à Deslauriers, qui refuse de situer politiquement son journal, ses propres convictions :

Il serait temps de traiter la Politique scientifiquement. Les vieux du XVIII^e siècle commençaient, quand Rousseau, les littérateurs, y ont introduit la philanthropie, la poésie, et autres blagues, pour la plus grande joie des catholiques ; alliance naturelle, du reste, puisque les réformateurs modernes (je peux le prouver) croient tous à la Révélation. Mais si vous chantez des messes pour la Pologne, si à la place du Dieu des dominicains, qui était un bourreau, vous prenez le Dieu des romantiques, qui est un tapissier ; si, enfin, vous n'avez pas de l'Absolu une conception plus large que vos aïeux, la monarchie percera sous vos formes républicaines, et votre bonnet rouge ne sera jamais qu'une calotte sacerdotale ! (...) en quoi la souveraineté du peuple serait-elle plus sacrée que le droit divin ? L'un et l'autre sont deux fictions ! Assez de métaphysique, plus de fantômes ! Pas n'est besoin de dogmes pour faire balayer les rues !²

Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert montre d'ailleurs la dangerosité de l'idéalisme socialiste et romantique de ceux qui ont fait la deuxième République, par des effets de composition ironique qui font se juxtaposer des discours humanitaires idéalistes et des actions d'une violence inhumaine. Le terroriste Sénécal, meurtrier du généreux Dussardier et qui « cherchait dans les livres de quoi justifier ses rêves »³, est un exemple de cette menace : « Homme des théories, il ne considérait que les masses et se montrait impitoyable pour les individus »⁴.

1 Flaubert, lettre à Sand du 5 juillet 1869, *Correspondance Flaubert / Sand*, Flammarion, 1981, p. 235-236.

2 Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de poche, 2002, p. 280.

3 *Ibid.*, p. 224.

4 *Ibid.*, p. 305-306.

En plus de 1848, la Révolution française offre un deuxième exemple historique à la démonstration de Zola. Selon lui, c'est également l'idéalisme républicain qui aurait mené la première République à sa perte : voulant imposer le principe républicain en supprimant « l'élément humain » qui entravait leur modification théorique de la société, les Républicains en arrivèrent logiquement à la Terreur :

Les fanatiques, les sectaires, tous ceux qui obéissent à l'exaltation d'une foi et qui sont pressés de jouir de l'État idéal qu'ils rêvent, savent bien ce qu'ils font, lorsqu'ils réclament cent mille têtes, lorsqu'ils veulent établir un régime de terreur. Ils sentent la nécessité de dompter brutalement l'élément humain (...) Vain espoir, d'ailleurs. (...) Le sang a pu couler sur nos échafauds, on a vu des flaquas rouges se dresser Napoléon, qui est venu à son heure arrêter le mouvement révolutionnaire et faire sa besogne. Même deux autres révolutions se sont produites, sans pouvoir encore fonder la République (...).¹

L'idéalisme républicain est donc un danger pour la République, car il emprunte à ses ennemis, la dictature et la monarchie, certains de ses traits constitutifs, à savoir la violence inhumaine, qui force la réalité au nom d'une idée et au détriment des hommes, et le « droit divin »², qui mène lui aussi à tous les excès du fanatisme et voue le régime à disparaître. La sacralisation de la République, assimilée comme on l'a vu à un absolu par les Républicains non naturalistes, est pour Zola un contresens politique et historique.

Ajoutons à ces deux exemples historiques l'expérience de la Commune, qui est alors dans tous les esprits. Zola a exprimé son opposition à la Commune dans plusieurs articles. Selon Sophie Guermès, c'est son attachement à la paix civile qui dicte cette opposition. Pour Zola, Thiers apparaît comme le seul homme capable de maintenir la République. Voici le portrait que l'écrivain fait des Communards dans un article paru le 4 mai 1871 dans *Le Sémaphore de Marseille* : « Ce sont des idéalistes révolutionnaires, des moralistes de doctrine

1 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 344-345.

2 Voir Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 344 : « Aux yeux de beaucoup de républicains, la République est de droit divin. »

nuageuse, qui glissent dans le sang, et qui tomberont en criminels, en s'imaginant tomber en martyrs. »¹ Encore une fois, l'idéalisme doctrinaire est présenté comme incompatible avec le régime républicain.

On voit donc bien que la critique de l'idéalisme politique émise par Zola se fait à l'intérieur du camp républicain. La satire qu'il propose des différents types politiques n'inclut d'ailleurs que des types républicains : le « doctrinaire », le « romantique », le fanatique » et enfin le « républicain scientifique ou naturaliste »², laissant de côté légitimistes et bonapartistes. La polémique lancée par Zola ne porte donc pas sur le type de régime mais bien sur la conception même de l'action politique. Et c'est aux partisans de la République que Zola demande de faire le choix salutaire du naturalisme contre l'idéalisme.

5.2.2. « La République sera naturaliste ou elle ne sera pas »³

Pour Zola, le but ultime des attaques contre l'idéalisme républicain est d'identifier la République et le naturalisme. Dans « La République et la littérature », il n'hésite pas à affirmer que « le naturalisme est une littérature républicaine »⁴, mais surtout que seul le choix de la méthode naturaliste permettra à la République de s'installer définitivement en France :

La politique, dégagée de la doctrine des empiriques et de l'idéalisme des poètes, basée sur l'analyse et l'expérience, employant la méthode comme outil, se donnant pour but le développement normal d'une nation, étudiée dans son milieu et dans son être, peut seule fonder en France la République définitive⁵.

1 Article cité par Henri Mitterand dans la préface à *La République en Marche*, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIII, p. 346.

2 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 346-349.

3 *Ibid.*, p. 341.

4 *Ibid.*, p. 361.

5 *Ibid.*, p. 351.

Le naturalisme n'apparaît dès lors plus comme une école littéraire, mais bien comme l'idéologie même de la République, préconisant une pratique scientifique et pragmatique de la politique, débarrassée de l'idéal. La politique étant une science de l'action ancrée dans le réel, elle ne peut se contenter d'une « formule » à appliquer, quand bien même il s'agirait d'une formule républicaine, la seule valable aux yeux de Zola ; elle doit prendre en compte les hommes, qui ne sont pas « de pures abstractions, des soldats de plomb ou des quilles qu'on pût ranger à son gré »¹. Face à cette matière humaine, les principes abstraits sont inefficaces :

La République, pour exister, doit être le résultat logique de certains faits, et non la formule arbitraire d'une école politique. Aux yeux de beaucoup de républicains, la République est de droit divin ; un seul gouvernement est légitime, le gouvernement de tous ; il n'y a qu'un souverain possible, le peuple. Certes, cette opinion est la mienne. Mais nous sommes là dans l'abstraction pure. Un mathématicien peut seul raisonner ainsi, parce que les chiffres n'ont pas de volonté. Avisez-vous de vouloir appliquer la formule théorique de la République à un peuple ; aussitôt tout se détraque. C'est que vous introduisez un nouvel élément, le terrible élément humain, qui n'obéit pas comme les chiffres, qui a des soubresauts et des caprices. On ne fait pas d'un peuple une équation².

Un choix doit être fait entre l'idéalisme et le naturalisme, et de ce choix dépend la pérennité de la République :

La République vivra ou la République ne vivra pas, selon qu'elle acceptera ou qu'elle rejettera notre méthode. La République sera naturaliste ou elle ne sera pas³.

Dans sa « Lettre à la jeunesse », également présentée dans *Le Roman expérimental*, Zola va encore plus loin : il affirme que le choix que la jeunesse est amenée à faire entre idéalisme et naturalisme va déterminer non seulement la pérennité du régime républicain, mais l'avenir même de la nation, en particulier son avenir militaire. Aux lendemains d'une guerre que les Allemands auraient

1 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 346.

2 *Ibid.*, p. 344.

3 *Ibid.*, p. 341.

gagnée grâce à leur méthode scientifique, les jeunes Français ont selon Zola le devoir patriotique d'accepter la formule naturaliste et de rejeter l'idéal et la rhétorique idéaliste :

Et je m'adresse, maintenant, à la jeunesse française, je la conjure de réfléchir, avant de s'engager dans la voie de l'idéalisme ou dans la voie du naturalisme ; car la grandeur de la nation, le salut de la patrie dépendent aujourd'hui de son choix¹.

La querelle entre naturalisme et idéalisme devient une question cruciale pour l'avenir de la France. Encore une fois, on perçoit dans ce discours politique de Zola la tendance hégémonique du naturalisme, devenant sous sa plume « l'agent même du dix-neuvième siècle » et absorbant le romantisme :

Mon credo est que le naturalisme, j'entends le retour à la nature, l'esprit scientifique porté dans toutes nos connaissances, est l'agent même du dix-neuvième siècle. Et j'ajoute que le romantisme, la première période, affolée et lyrique, doit nécessairement conduire au naturalisme, la seconde période, nette et positive. Ce n'est qu'une question d'ordre : un État solide doit sortir de toute insurrection, sous peine d'effondrement final. (...) Et si l'on me poussait davantage, j'avouerais que mon seul rêve d'orgueil, dans notre anarchie littéraire, serait d'être le pacificateur des idées et de la forme, un des soldats de l'ordre, un classique travaillant à la fondation d'un État solide et définitif, basé sur la science.²

L'écrivain naturaliste entend bien jouer un rôle historique. En s'adressant aux Républicains au pouvoir, il cherche à mettre en évidence – pour les réduire – les contradictions de leur propre discours qui compromettent à ses yeux l'édification solide de la République.

5.2.3. Idéalisme et positivisme : l'ambiguïté des Républicains « optimistes »

Comme l'affirme Claude Nicolet, les Républicains des années 1880 sont partagés entre un idéalisme hérité de la Révolution et l'influence du

1 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 121.

2 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIV, p. 511 (article de 1881).

positivisme, qui imprègne alors les milieux républicains comme « une sorte d'état d'esprit diffus et certainement affadi »¹ (par rapport à la philosophie d'Auguste Comte).

D'une part, le positivisme les met en garde contre les erreurs métaphysiques que constituent le dogme « théologique » et le dogme « démocratique » – la souveraineté du peuple, les Droits de l'Homme et la devise « Liberté, Égalité, Fraternité ». Conformément à cette doctrine, la science, la philosophie, la morale et la politique doivent s'interdire toute interrogation illusoire sur les causes premières et les fins dernières, et progresser seulement par des résultats objectivement prouvables. On perçoit cette influence du positivisme chez les républicains opportunistes au pouvoir à l'époque de la grande campagne naturaliste de Zola, à travers notamment les formules politiques de Gambetta comme « la politique du pas à pas » ou encore « la politique des résultats »², que Zola n'aurait pas reniées.

D'autre part, la République ne peut se passer d'une dimension spirituelle, basée sur la parole – et qui explique l'importance de la rhétorique, de la lyrique révolutionnaire et des débats sur les *principes* chez les républicains opportunistes –, car elle s'identifie dans une certaine mesure à la Révolution. En 1880, selon la célèbre expression de François Furet, la Révolution française « entre au port »³. De nombreux principes et symboles de l'idéalisme républicain sont fixés à cette période : la « Marseillaise » devient hymne national en 1879, la devise révolutionnaire « Liberté, Égalité, Fraternité » est adoptée comme on l'a vu en 1880 et la fête nationale est fixée au 14 juillet la même année, en hommage à la prise de la Bastille et à la fête de la Fédération de 1790.

1 Claude Nicolet, *L'idée républicaine en France (1789-1924)*, Gallimard, « Tel », 1982, p. 188.

2 Ces deux expressions sont de Gambetta, cité par Claude Nicolet, *op. cit.*, p. 192.

3 Voir sur cette période la conclusion de son long essai « La Révolution de Turgot à Jules Ferry », dans François Furet, *La Révolution française*, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 794 : « La Révolution française entre au port. » On renvoie aux précieuses analyses de François Furet sur l'importance du discours sur la Révolution tout au long du XIX^e siècle, notamment p. 20 : « Depuis bientôt deux cents ans, l'histoire de la Révolution française n'a cessé d'être un récit des origines, donc un discours de l'identité. Au XIX^e siècle, cette histoire est à peine distincte de l'événement qu'elle a pour charge de retracer, puisque le drame qui commence en 1789 ne cesse de se rejouer, génération après génération, autour des mêmes enjeux et des mêmes symboles, dans une continuité du souvenir transformé en objet de culte ou d'horreur. »

Cette « politique de l'allégorie »¹, comme la nomme Éléonore Reverzy, est l'héritière de la religion nouvelle que les Révolutionnaires ont voulu inventer, religion prétendument horizontale mais qui emprunte des éléments du sacré, comme le culte de l'Être suprême. Dans le même esprit que la Révolution, « la République emprunte au sacré, voire au divin, ses mots, et peut-être plus que ses mots »².

Zola reproche ainsi aux opportunistes de pratiquer une politique à l'opposé des principes du positivisme dont ils se réclament par ailleurs. Pour Claude Nicolet, cette contradiction entre « la métaphysique des droits de l'homme et de la souveraineté du peuple »³ et le positivisme sous-tend toute la vie idéologique des Républicains jusqu'à la fin du siècle. Chez les Républicains opportunistes des années 1870-1880, il s'agit d'une « contradiction vécue entre un apriorisme idéaliste que l'on ne pouvait répudier, apparemment, et une nouvelle philosophie qui s'y opposait absolument »⁴.

Selon Odile Rudelle, le malaise politique français – dont l'hostilité de Zola à l'égard de la classe politique est un signe – résiderait dans le fait que les Républicains au pouvoir ont été les « victimes inconscientes peut-être de la « mythologie » révolutionnaire dont ils se veulent, même quand l'apaisement est venu, les héritiers en paroles, et même en actes »⁵. Parmi les différents types de républicains établis par Zola, un seul selon lui est « le véritable travailleur de l'heure présente, c'est le républicain scientifique ou naturaliste »⁶, car lui seul a su se débarrasser totalement d'un idéalisme hérité de l'Histoire ou de la littérature. Les républicains « romantiques » sont bien sûr condamnés par Zola, ainsi que l'usage qu'ils font des grands mots révolutionnaires :

1 Éléonore Reverzy, « Le Corps-discours, les Quatre Évangiles de Zola », in *Les religions du XIX^e siècle*, actes du IV^e congrès de la SERD édités par Sophie Guermès et Bertrand Marchal, disponibles en ligne sur le site etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr, 2011, p. 2.

2 Claude Nicolet, *op. cit.*, p. 498.

3 Expression d'Auguste Comte, citée par Claude Nicolet, *op. cit.*, p. 486.

4 Claude Nicolet, *op. cit.*, p. 188.

5 Odile Rudelle, *La République absolue, 1870-1889*, 1982, citée par Claude Nicolet, *op. cit.*, p. 274.

6 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 349.

les romantiques sont partis à cheval sur des rêves humanitaires, la fraternité universelle des nations, la fin prochaine des conflits et des guerres, l'égalité et la liberté brillant sur le monde ainsi que des soleils¹.

Mais les « républicains fanatiques, ceux qui ont passé la redingote de Robespierre ou chaussé les bottes de Marat »² sont également dénigrés, eux qui vivent dans l'adoration d'une histoire révolutionnaire passée qui s'est achevée, après le bain de sang de la Terreur, par le retour de régimes autoritaires ; aux yeux de Zola, ceux-là sont inaptes à comprendre l'évolution présente et dangereux pour la République.

Pour assurer la pérennité de la République, le républicain naturaliste doit donc paradoxalement renoncer à toute forme d'idéalisme, aux idéaux et aux modèles révolutionnaires, et réduire son rôle au domaine de l'action immédiate. Or, les Républicains au pouvoir ne sont pas prêts à renoncer à cet idéalisme. Évoquant le gouvernement de Jules Ferry de 1880, qui vote des lois progressistes, Alain Pagès souligne la complexité des rapports entre le naturalisme, la République et l'idéalisme :

À cet idéalisme républicain, confiant dans son action et bardé de certitudes morales, le roman naturaliste oppose la dure réalité d'une société implacable, qui laisse peu de chances aux miséreux. (...) Son audace, qui semble n'avoir aucune limite, se heurte à la réaction hostile d'un puritanisme républicain qui trouve, pour la circonstance, un allié de poids dans la religion traditionnelle.³

Au lieu de s'allier au roman naturaliste, l'idéalisme républicain se rapproche de la religion – alliance paradoxale mais qui révèle bien pour Zola une forme de front commun idéaliste. Car derrière la dénonciation de l'idéalisme républicain, c'est bien à l'idéalisme religieux que Zola s'en prend : de son point de vue, la mystique révolutionnaire a simplement remplacé le règne de l'Église. En combattant une conception idéaliste de la République, Zola combat donc aussi un modèle de pensée religieuse incompatible avec son positivisme.

1 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 348.

2 *Ibid.*, p. 349.

3 Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, p. 309.

L'anti-idéalisme de Zola, dirigé contre la littérature idéaliste et contre une conception idéaliste de la politique, s'attaque ultimement à la religion. Prenant acte de « la mort de Dieu », Zola combat toutes les formes de surnaturel, brandissant la science comme rempart à toutes les illusions et à toutes les erreurs. Le divin ne doit selon lui trouver refuge ni dans la littérature, ni dans l'idéal républicain. C'est pourquoi la méthode expérimentale scientifique, celle du pas à pas, de l'observation exacte, devrait selon lui être appliquée à tous les domaines de la vie. Les conséquences sont celles que l'on connaît : une condamnation sans appel de l'idéalisme romantique, et même de la poésie tout entière, considérée comme intrinsèquement religieuse¹, et une invitation à pratiquer une politique « naturaliste », à restreindre le champ temporel de la politique au temps de l'action pratique et non à celui de l'idéal inatteignable.

1 On trouve dans une lettre de Zola à Baille du 10 août 1860 la maxime suivante : « Dieu, poésie, mots synonymes pour moi », in *Correspondance*, t. I, p. 223. En 1860, cette synonymie n'était pas une condamnation aux yeux de Zola, alors encore croyant et tenté par la poésie.

Chapitre 6

Contre l'idéalisme religieux

On ne nie pas Dieu, on tâche de remonter à lui, en reprenant l'analyse du monde. S'il est au bout, nous le verrons bien, la science nous le dira¹.

Les implications philosophiques et politiques du combat de Zola contre le romantisme et pour le naturalisme en font clairement plus qu'une bataille littéraire. Entre romantisme et naturalisme, le choix est pour Zola idéologique : non seulement il engage l'avenir des hommes, l'organisation politique et sociale des sociétés, mais il est aussi plus globalement la manifestation d'une vision de l'homme et du monde, et de leurs transformations possibles.

Selon Sophie Guermès, autrice d'un ouvrage sur *La Religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, sur lequel nous nous appuyerons particulièrement ici, la littérature a pour vocation chez Zola de changer le monde². Pour permettre ce changement à venir, elle prétend offrir une vision du monde cohérente et expliquée :

Alors que le romantisme relevait d'une esthétique, le naturalisme, présenté comme une méthode, a pour mission de conquérir de plus vastes territoires et fournir ainsi – c'est du moins le vœu de Zola – la seule et unique clef de l'explication du monde moderne.³

Cette explication du monde moderne doit offrir une alternative à la vision chrétienne de l'homme et du monde, ou à ses équivalents idéalistes.

1 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 111.

2 « Le présupposé de Zola, c'est que la littérature peut changer le monde – elle en a du moins la vocation. », Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 122.

3 Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 120.

Dans son ouvrage, Sophie Guermès entend mettre en évidence ce « fait curieusement oublié ; à savoir que le naturalisme prend sa source dans une opposition fondamentale au christianisme »¹ :

Avant d'être une école littéraire, le naturalisme est d'abord ce qui s'oppose à la grâce, et à toute forme de surnaturel. Il apparaît comme le mouvement correspondant au monde moderne, où « le ciel a été dépeuplé »^{2,3}.

De ce fait, l'expression « retour à la nature » fréquemment employée par Zola ne doit pas être perçue comme une nostalgie pour la vie sauvage, mais bien comme la volonté de remettre le monde à l'endroit, en le libérant de siècles de contre-nature chrétienne. Pour Zola, les invraisemblances dont fourmille la littérature romantique sont une des formes du mensonge chrétien, auxquelles s'ajoutent les miracles reconnus par l'Église, ou encore la promesse d'une résurrection. Derrière l'opposition de Zola à l'idéalisme philosophique, politique et bien sûr littéraire, se trouve donc un combat contre la religion chrétienne.

Dans cette bataille idéologique, Zola brandit la science comme un antidote à la religion. Or, cette opposition de la science et de la religion est diversement accueillie. Certains critiques se montrent ironiques, prétendant que Zola est lui-même devenu le prophète d'une nouvelle religion appelée naturalisme. Si l'écrivain s'en défend, il n'en revendique pas moins jusqu'à la fin de sa carrière la visée politique et sociale de la littérature, conformément à son projet naturaliste. Ses Évangiles républicains semblent même proposer une forme de religion sans idéalisme, humaniste et universelle, où l'homme contribuerait lui-même, par la science, au progrès général de l'humanité. Observons de plus près la dimension anti-chrétienne du naturalisme zolien.

1 Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 18.

2 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. X, p. 280.

3 Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 561.

6.1. LA SCIENCE CONTRE LA RELIGION

6.1.1. Romantisme et christianisme

Au fond des querelles littéraires, il y a toujours une question philosophique. Cette question peut rester confuse, on ne remonte pas jusqu'à elle, les écrivains mis en cause ne sauraient dire souvent quelles sont leurs croyances ; mais l'antagonisme entre les écoles n'en provient pas moins des idées premières qu'elles se font de la vérité.¹

Au-delà des « querelles littéraires », ce sont donc deux versions différentes de la vérité qui séparent le romantisme et le naturalisme : l'une chrétienne, l'autre athée. Le système de pensée élaboré par Zola place en effet la religion à la base de toutes les formes d'idéalisme, politique, philosophique et bien sûr littéraire. Dans « La République et la littérature », il s'emploie ainsi à démontrer les fondements « déistes », à défaut d'être purement catholiques, du romantisme :

Ainsi le romantisme est sûrement déiste. Victor Hugo, en qui il s'est incarné, a eu une éducation catholique, dont il ne s'est jamais dégagé nettement ; le catholicisme a tourné en lui au panthéisme, au déisme nuageux et lyrique. Toujours Dieu apparaît à la fin de ses strophes ; et il n'y apparaît pas seulement comme un article de foi, il y apparaît surtout comme une nécessité littéraire, comme la représentation de cet idéal qui résume toute l'école. Passez maintenant au naturalisme, et vous vous sentirez aussitôt sur un terrain positiviste. C'est ici la littérature d'un siècle de science qui ne croit qu'aux faits. L'idéal est sinon supprimé, du moins mis à part. L'écrivain naturaliste estime qu'il n'a pas à se prononcer sur la question d'un Dieu. Il y a une force créatrice, voilà tout. (...) Sa besogne est celle de nos chimistes et de nos physiciens. Il ne fait que ramasser et que classer des documents, sans jamais les rapporter à une commune mesure, sans conclure avec l'idéal. Si l'on veut, c'est une enquête sur l'idéal, sur Dieu lui-même, une recherche

1 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 361. Voir la suite de la citation plus bas.

de ce qui est, au lieu d'être, comme dans l'école classique et l'école romantique, une dissertation sur un dogme, une amplification de rhétorique sur des axiomes extra-humains¹.

À travers l'exemple de Hugo, Zola entend ainsi démontrer les liens nécessaires existant entre le romantisme et la religion. Il faut croire en Dieu pour croire au romantisme. À cet égard, Sophie Guermès rappelle que le jeune Zola a renoncé à la poésie et à sa foi de façon concomitante. Si l'on considère que la poésie repose sur un rapport magique au verbe², une conception sacrée du langage qui présuppose l'existence d'un surréel religieux, alors la perte de la foi entraînerait la conversion littéraire. C'est donc à l'opposé de la poésie et du romantisme, considérés comme littérature chrétienne, que Zola se place, proclamant un lien nécessaire entre la littérature naturaliste et le positivisme. Cette opposition est nettement formulée dans l'article qu'il consacre à la préface de *Cromwell* de Hugo, recueilli dans *Nos Auteurs dramatiques* : « Tel est donc le romantisme, la littérature née du christianisme. En face de lui, à cette heure, se dresse le naturalisme, qui est la littérature née du positivisme. »³

Mais Zola ne se contente pas de mettre en avant les racines chrétiennes du romantisme ; cette démonstration lui sert également à disqualifier le romantisme comme le vestige d'un temps passé – le christianisme lui-même

1 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 361-362. On retrouve le même type d'arguments dans un article du 17 juillet 1881 publié dans *Le Figaro* : « Philosophiquement les romantiques s'arrêtent au déisme ; ils gardent un absolu et un idéal ; ce ne sont plus les dogmes rigides du catholicisme, c'est une hérésie vague, l'hérésie vague, lyrique d'Hugo et de Renan, qui mettent Dieu partout et nulle part. »

2 À propos du poème « Réponse à un acte d'accusation », Claude Millet ajoute : « Cette révolution de la langue poétique, qui s'identifie à toute la langue, est une révolution politique. (...) Cette révolution poétique est une révolution religieuse, « Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu ». Voir la fin du poème « Réponse à un acte d'accusation », Hugo, *Les Contemplations*, in *Œuvres complètes*, Le Club français du livre, 1971, t. IX/I, p. 81 : « Il s'incorpore au peuple, étant lui-même foule.
Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu ;
Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu. »

3 Zola, « Victor Hugo », *Nos auteurs dramatiques*, p. 608.

appartenant au passé – et à présenter le naturalisme comme la littérature du temps présent, athée et scientifique¹. L'homme moderne, sous la plume de Zola, est en effet nécessairement athée et scientifique :

Retombé des spéculations divines dans les réalités humaines, il s'est replié sur lui-même : il vit à terre maintenant, dans un coin (...). Le rêve est mort et la science vient de naître. Cet homme ne s'égare plus sur les hauteurs des montagnes divines ; un élan d'ignorance sublime ne l'emporte plus au fond des cieux imaginaires. Il y a eu un affaissement : lorsque l'humanité, lasse de s'élancer dans le vide, s'est assise et a regardé autour d'elle, elle a vu qu'elle était sur la terre, clouée au sol à jamais. Alors, à la folie généreuse d'atteindre la lumière d'un bond a succédé l'âpre désir de démonter la machine du monde, pièce à pièce, pour en arracher la vérité. Peu à peu, l'enquête universelle s'est établie, le travail s'est distribué, et, aujourd'hui, l'humanité n'est plus qu'un vaste atelier d'ouvriers, qui patiemment interrogent la nature et apportent chacun leur pièce à l'édifice de la science.

Dans une telle civilisation, lorsque le ciel a été dépeuplé, lorsque la science a tué les fantômes du rêve et ouvert à l'intelligence des larges horizons de l'observation et de la méthode, lorsque l'homme s'est replié sur lui-même, lorsque le drame de la vie s'est compliqué et déroulé de façon diverse à chaque foyer domestique, il est forcément arrivé que l'épopée, que le roman des dieux et des héros a dû disparaître pour faire place au roman des hommes.²

Derrière ce portrait de l'écrivain moderne, c'est bien l'avenir des sociétés, de « l'humanité », de la « civilisation » qui est mis en jeu. Seule la littérature naturaliste est présentée comme compatible avec le présent, puisque les vérités chrétiennes sont devenues des mensonges. Il s'agit pour Zola de montrer le naturalisme non seulement comme la littérature du temps présent mais comme la seule littérature de vérité, dans une stratégie discursive plus que jamais polémique. Même si l'athéisme de Zola ne constitue pas une exception

1 En ces temps de forte réaction catholique, Zola donne parfois le change en affirmant que le naturalisme est une littérature certes athée, mais non anti-chrétienne : « Les naturalistes, au contraire, vont jusqu'à la science ; ils nient tout absolu, et l'idéal n'est pour eux que l'inconnu qu'ils ont le devoir d'étudier et de connaître ; en un mot, loin de refuser Dieu, loin de l'amoindrir, ils le réservent comme la dernière solution qui soit au fond des problèmes humains. », Zola, « Le Naturalisme », *Une Campagne*, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIV, p. 509.

2 Zola, « Deux définitions du roman », *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. X, p. 280.

parmi ses contemporains, il ne faut pas minimiser la place de la religion dans la société qui est la sienne et le scandale que ses articles ont pu provoquer, s'ajoutant à la satire présente dans ses romans d'un clergé préoccupé par la conquête du pouvoir temporel et de l'argent, et à la dénonciation de pratiques religieuses mondaines et hypocrites.

Après avoir donc établi le caractère athée et positiviste de la littérature naturaliste, Zola s'étonne de la méfiance des Républicains positivistes et athées vis-à-vis du naturalisme :

Que les classiques et les romantiques, que les déistes nous traînent dans la boue avec le beau fanatisme des passions religieuses, je le comprends parfaitement, car nous nions leur bon Dieu, nous vidons leur ciel, en ne tenant pas compte de l'idéal, en ne rapportant pas tout à cet absolu. Seulement, ce qui m'a toujours surpris, c'est que les athées du parti républicain nous attaquent avec une violence aveugle. Comment ! voilà des hommes qui renversent les dogmes, qui parlent de tuer Dieu, et ils ont absolument besoin d'un idéal en littérature ! (...) Dans la science sociale, ils déclarent ne plus avoir besoin des religions, ils disent même que les religions mènent aux abîmes ; puis, dès qu'il s'agit des lettres, ils se fâchent, si l'on ne professe pas la religion du beau.

Mais, en vérité, cette religion ne va pas sans l'autre. Ce prétendu beau, la perfection absolue, arrêtée d'après certaines lignes, n'est que l'expression matérielle de la divinité rêvée et adorée par les hommes. Si vous refusez cette divinité, si vous avez la volonté de reprendre le problème philosophique à l'étude même du monde, à la nature et à l'homme, il faut bien que vous acceptiez notre littérature naturaliste, qui est précisément l'outil littéraire de la nouvelle solution scientifique cherchée par le siècle. Quiconque est avec la science doit être avec nous¹.

Cette dernière formule révèle parfaitement la stratégie de Zola, qui consiste à établir des oppositions exclusives entre lesquelles le lecteur est forcé de choisir : naturalisme ou romantisme, science ou idéal, République ou religion, l'un ne peut aller avec l'autre. Il y a là une forme de radicalité qui cherche à imposer par un raisonnement manichéen le naturalisme comme modèle idéologique et littéraire inévitable, comme seul choix possible pour

1 Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, p. 361-362.

les Républicains, les partisans de la science et ceux qui souhaitent le progrès. Zola va jusqu'à présenter le naturalisme comme la seule littérature athée, correspondant au monde moderne :

Chose très singulière, on rencontre une foule de gens qui ne croient pas à un Dieu, et qui se battent en désespérés pour la défense du beau esthétique, de cette absurdité qui découle évidemment du principe d'un Être supérieur, éternellement parfait. C'est une étrange histoire. On n'a pas compris encore que, le jour où l'on met en doute le Ciel, on place forcément l'art dans l'homme. Si les paradis sont vides, si l'homme nie la commune mesure de Dieu, il tue l'idéal, il n'a plus de point de comparaison, il en est réduit à la création individuelle, à l'enfantement humain. Là est l'école moderne du naturalisme, la seule qui soit d'accord avec l'abandon des fables anciennes. Cet art de mensonges qui vit de dogmes et de mystères indiscutables, agonise lentement devant le flot montant de la science ; et mon continuel étonnement est qu'il ait survécu si longtemps à l'esprit d'analyse de ces derniers cent ans¹.

On retrouve ici l'habit d'historien des idées que Zola utilise à maintes reprises : qu'on l'accuse de polémique contre le romantisme et d'inventer une nouvelle école ? Il prétend constater simplement « le flot » des idées, un flot qui mène l'homme vers un avenir naturaliste et l'éloigne définitivement du passé romantique.

L'homme moderne décrit par Zola a donc pris acte de la mort de Dieu. Mais face à cette révolution symbolique, il ne s'abandonne pas au désespoir métaphysique et ne cherche pas de religion de substitution, à travers un idéal artistique ou politique. Sa raison de vivre, sa mission pour ainsi dire, est scientifique et philosophique. On a déjà eu l'occasion d'évoquer ce paradigme scientifique choisi par Zola pour décrire le romancier naturaliste, mais qui sert plus généralement de modèle à l'image qu'il se fait de l'homme moderne. Il y a pour Zola plusieurs modèles de scientifique : celui du savant Claude Bernard, modèle du romancier expérimental ; celui du chimiste ou du chirurgien, qui revient régulièrement sous la plume de Zola, par exemple lorsque ce dernier fait le portrait du romancier analyste type :

1 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. X, p. 974-975. Article paru dans *Le Corsaire* le 3 décembre 1872.

Il est, avant tout, un savant, un savant de l'ordre moral. (...) Comme le chirurgien, il n'a ni honte ni répugnance, lorsqu'il fouille les plaies humaines. Il n'a souci que de vérité, et étale devant nous le cadavre de notre cœur.¹

Enfin, le scientifique peut également prendre les traits d'un ouvrier, ayant à cœur de « démonter la machine du monde, pièce à pièce, pour en arracher la vérité ».

La recherche de la vérité : c'est bien le but ultime de l'homme scientifique. Or, cette vérité, l'homme moderne ne la cherche pas en dehors du réel, dans le « ciel » ou dans un idéal, mais « sur la terre », dans la nature et en lui-même. Cette coïncidence établie par Zola entre le réel et la vérité est au cœur de sa vision naturaliste et anti-chrétienne du monde.

6.1.2. Le modèle scientifique : la vérité sans la foi

On connaît l'obsession de Zola pour la vérité : ce terme figure d'ailleurs dans le titre de deux de ses ouvrages, *La Vérité en marche*, le recueil de ses articles consacrés à l'affaire Dreyfus, et *Vérité*, le troisième de ses Évangiles. S'il s'agit d'un concept abstrait, tout comme celui de justice auquel le naturaliste l'associe souvent, la vérité n'a pour lui rien d'un idéal : la vérité est ce qui est établi scientifiquement à partir de l'observation et de l'expérience. On a déjà vu que pour Zola, le progrès scientifique consistait en effet à réduire la part d'idéal, c'est-à-dire d'inconnu, pour élargir le champ des connaissances scientifiques. La vérité, c'est le réel tel qu'il peut être observé scientifiquement. La notion même de « vérité de révélation » est pour lui un contresens.

En cela, il s'oppose aux chrétiens, et même aux « spiritualistes » en général comme il les appelle, pour qui la vérité ne se limite pas au réel observable : en effet, le monde chrétien repose sur la dualité du corps et de l'âme, du réel et du surnaturel, de la nature et de la surnature. La foi, ce ciment de la religion, consiste précisément à croire à la vérité de ce surnaturel, de ce qui ne peut être prouvé, et même à croire à la supériorité de ces réalités spirituelles,

1 Zola, « Deux définitions du roman », *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. X, p. 281.

célestes, sur les réalités terrestres. On retrouve ici des questions déjà abordées à propos de « l'âme » des personnages romanesques, au cœur des débats entre romanciers idéalistes et naturalistes.

Dans l'étude qu'il consacre à la préface de *Cromwell*, Zola affirme que l'ensemble de l'esthétique romantique – l'antithèse, l'opposition du grotesque et du sublime – repose sur cette erreur que constitue à ses yeux le dualisme chrétien.

Vous ne savez pas si l'homme a un corps et une âme, vous établissez dès lors une hypothèse de rêveur, en disant que le grotesque, c'est le corps, et que le sublime, c'est l'âme. Votre réel, bâti de la sorte sur une dualité que la science met en doute, fait de deux éléments de pur caprice que vous divisez vous-même et que vous heurtez par un besoin de rhétoricien, n'est donc qu'un réel de fabrication humaine, qu'une nature de convention et d'imagination. (...)

Notre réel à nous, la nature telle que la science nous la fait connaître, n'est point ainsi coupée en deux tranches, l'une blanche, l'autre noire. Elle est la création entière, elle est la vie, et toute notre besogne est de la chercher à ses sources, de la saisir dans sa vérité, de la peindre dans ses détails. Nous ne disons point qu'il y a une âme et un corps ; nous disons qu'il y a des êtres vivants, et nous les regardons agir ; nous tâchons d'expliquer leurs actes, sous l'influence du milieu et des circonstances. En un mot, nous ne partons pas d'un dogme, nous sommes des naturalistes qui ramassons simplement des insectes, qui collectionnons des faits, qui arrivons peu à peu à classer beaucoup de documents. Ensuite, on pourra philosopher sur l'âme et sur le corps, si l'on veut. Nous autres, nous aurons fourni la réalité, entendez-vous, la réalité ! c'est-à-dire ce qui est, en dehors des actes de foi religieux, en dehors des systèmes philosophiques et des rêveries lyriques.¹

Encore une fois, la « réalité », la « nature » et la « vie » s'opposent ici non seulement aux « rêveries » mais au « dogme ». Dans un monde où le réel n'est pas double, il ne peut y avoir de transcendance entre le réel et le surnaturel. Privé de cette transcendance, religieuse ou philosophique, l'idéalisme n'est dès lors pour Zola que pure fantaisie, « rêve », « imaginaire », non pas une vérité supérieure mais le contraire de la vérité.

Si Zola emploie beaucoup les mots de « réalité » et de « réel », la vérité n'en demeure pas moins un concept clef de son discours, mais il s'agit d'une

1 Zola, « Victor Hugo », *Nos auteurs dramatiques*, p. 604.

« vérité sans la foi »¹, pour reprendre les termes de Sophie Guermès. Au cœur du discours zolien se trouve aussi la volonté d' « expliquer » : tout en faisant jouer la science contre la religion, Zola reste conscient qu'une explication globale du monde est nécessaire au progrès social. Dans *Rome*, après avoir fait la satire du clergé romain, il dépeint la religion nouvelle qu'il appelle de ses vœux, une forme de christianisme qui s'affranchirait des superstitions, devenant religion de justice et de vérité. Comme le dit Sophie Guermès, « Il y a chez Zola l'affirmation d'une rupture avec le christianisme (et sur ce point, il rejoint la majeure partie des penseurs et des poètes de son temps) mais aussi le sentiment que la constitution d'un nouvel ordre, sans transcendance, est possible. »²

Cette radicalité de l'anti-idéalisme zolien, athée mais orientée vers la construction d'un modèle social, explique en partie les attaques dont il va être l'objet non seulement de la part des partisans de l'Ordre moral, mais également de la part de toute une partie de la classe républicaine. La stratégie des adversaires de Zola consiste alors généralement à mettre en avant les prétendues contradictions de son discours : de la même façon que Zola se contredirait en critiquant le romantisme alors que ses propres œuvres sont romantiques, il se fourvoierait en critiquant l'idéalisme littéraire ou politique au nom du naturalisme, car ce dernier ne serait qu'une forme d'idéalisme scientifique, correspondant tout autant que les autres idéologies à un paradigme religieux.

1 Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 426.

2 *Ibid.*, p. 427.

6.2. LA RELIGION DE LA SCIENCE ?

La science a-t-elle promis le bonheur ? Je ne le crois pas. Elle a promis la vérité, et la question est de savoir si l'on fera jamais du bonheur avec la vérité.¹

La polémique anti-idéaliste menée par Zola apporte en retour une polémique qui vise le naturalisme et la volonté hégémonique à l'œuvre dans le discours de Zola. Les systèmes « scientistes », dont le positivisme revendiqué par le romancier, sont accusés de virer eux-mêmes au fanatisme. Nombreux sont ceux qui dénoncent la religion du « Progrès » prétendument prêchée par les naturalistes. En 2009, le congrès de la Société des Études Romantiques, étudiant « Les religions du XIX^e siècle », interrogeait à la fois le devenir du christianisme dans un siècle où résonne l'annonce de la « mort de Dieu », mais aussi toutes les « religions substitutives »² inventées par la modernité et qui doivent répondre au « besoin de transcendance »³ qui survit aux croyances. Le positivisme, le naturalisme et les *Évangiles* de Zola figurent parmi ces religions substitutives, empruntant des formes, des discours ou des concepts au modèle religieux, quand bien même elles s'opposent à *La Religion*. Il convient donc d'interroger cette dimension « religieuse » du naturalisme.

6.2.1. Le naturalisme, nouvelle religion ?⁴

C'est Anatole France qui a le premier parlé du « naturalisme religieux » de Zola, à propos de *La Débâcle*, comme le rapporte Sophie Guermès, qui

1 Zola, discours au banquet de l'association générale des étudiants du 18 mai 1893, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XII, p. 680.

2 Sophie Guermès, Avant-propos des actes du IV^e congrès de la SERD, *Les Religions du XIX^e siècle*, p. 2.

3 *Ibid.*, p. 3.

4 On renvoie à la lecture de l'article de Michèle Sacquin intitulé « Entre positivisme et laïcité : Zola et la « non-religion » de l'avenir, 1881-1902 », in Michèle Sacquin (dir.), *Zola et les historiens*, BNF, 2004, p. 65-75.

estime quant à elle que cette expression ne rend pas bien compte de l'évolution de Zola¹. On doit reconnaître que le naturaliste emprunte parfois au discours religieux sa forme, lourde et répétitive, comme Zola l'admet lui-même :

Ai-je causé ? J'ai prêché plutôt.²

Zola martèle certains termes clefs, qu'il invente pour ainsi dire, comme le *naturalisme*, ou qu'il emprunte au positivisme, comme le *progrès*. Or, il est vrai que la notion de progrès est devenue problématique au cours du siècle : elle est avant tout liée aux idéologies scientifiques qui affirment se couper de tout idéalisme et considèrent que le progrès repose sur les conquêtes progressives de la science et sur l'application d'une politique pragmatique. Elle est un *leitmotiv* du discours des Républicains « optimistes ». Mais elle est dénoncée par d'autres comme le nouvel idéal des temps modernes, l'objet de culte d'une religion scientifique qui serait une forme d'idéalisme positiviste. Le naturalisme serait l'une de ces religions nouvelles, et Zola, son pontife³. On trouve plusieurs exemples de cette satire du naturalisme et de Zola dans les textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau dans *Mémoire de la critique*, par exemple dans cet article de René Ferdas écrit à propos du « Roman expérimental » :

Vraiment, en continuant la lecture de l'ouvrage de M. Zola, il est impossible de ne pas constater que le pontife du « naturalisme » finit par atteindre les dernières hauteurs du ridicule empesé.⁴

Mais s'il admet avoir « prêché » en faveur du naturalisme, Zola se défend énergiquement d'être le prophète d'une nouvelle religion, à l'instar des poètes romantiques :

1 Sophie Guermès, *La Religion de Zola*, p. 348.

2 Zola, dans un article paru dans *La Tribune* le 18 juillet 1869.

3 Voir la caricature de Robia intitulée « Le Triomphe du naturalisme », représentant une statue équestre de Zola au sommet de la colonne Vendôme. En bas à droite, une manifestation de « vils idéalistes », proteste contre la glorification du naturaliste. Ce dessin est reproduit dans notre annexe 10.

4 René Ferdas cité par Sylvie Thorel-Cailleteau (préface et textes choisis par), *Zola, Mémoire de la critique*, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 142.

Il est certain que je n'ai pas une nouvelle religion dans ma poche. Je ne révèle rien, parce que je ne crois pas à la révélation ; (...) Parce que ce qui a été et par ce qui est, je crois pouvoir dire ce qui sera. Ma besogne est là tout entière. Il est ridicule de m'en prêter une autre, de me planter sur un rocher, pontifiant et prophétisant, me posant en chef d'école, tutoyant le bon Dieu.¹

La notion de religion n'est pas en elle-même reniée par Zola : « la communauté de pensée » souhaitée par Michelet et désirée également par Zola, comme l'affirme Éléonore Reverzy², doit *relier* les hommes entre eux. Mais cette « religion de l'humanité », dont Zola voit une forme dans le positivisme de Comte, est une religion sans idéalisme, ou, pour reprendre ses termes, « sans métaphysique ». C'est ainsi qu'il définit la doctrine de Comte dans le Dossier des *Trois villes* :

En somme, Comte fait une psychologie, une morale, une religion *sans métaphysique*.³

Zola considère qu'il faut composer avec l'héritage chrétien, car l'humanité a besoin de croire – reprenant en cela les théories de Taine :

La foi religieuse, durement touchée par les progrès de la connaissance, s'avère incapable de fournir une interprétation totale de l'univers et un guide pour l'action. Or, s'il est impossible d'admettre la religion, il est impossible de s'en passer ; ceci ne tient pas à un attachement involontaire au christianisme, mais à une impuissance à fonder une vision globale du monde⁴.

La perte de la foi a laissé un vide, qu'il s'agit de combler. Comme l'a montré Sophie Guermès, c'est là l'ambition immense de Zola, et cela dès l'écriture des *Rougon-Macquart* : « Il ne s'agissait pas pour lui d'occuper

1 Zola, « Le Naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental*, p. 130.

2 Voir Éléonore Reverzy, « Le Corps-discours, les Quatre Évangiles de Zola », in *Les Religions du XIX^e siècle*, p. 3.

3 Zola cité par Éléonore Reverzy, *art. cit.*, p. 7, qui elle-même cite Clive Thomson, « Intersections discursives : Zola, Fourier, Fouillée et Tarde », *Il Terzo Zola, Émile Zola dopo i « Rougon-Macquart »*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, p. 543.

4 Taine cité par Roger Ripoll in *Réalité et mythe chez Zola*, Champion, 1981, p. 222.

seulement le terrain littéraire, mais de conquérir le monde entier par la diffusion d'une nouvelle explication du monde. »¹ L'œuvre de Zola offre bien selon elle une « religion substitutive » :

S'il n'y a pas de métaphysique substitutive pour Zola, son œuvre n'en propose pas moins une religion substitutive, dans laquelle on peut discerner deux strates : la première coïncide avec l'élaboration du dogme naturaliste, à un moment où la perte de la foi se généralise (ce qui n'était pas encore le cas à la naissance du classicisme, et même encore du romantisme). (...) La seconde strate apparaît avec *Lourdes* (mais son inspiration est plus ancienne) : après avoir proposé dans *Les Rougon-Macquart* une explication globale du monde tel qu'il est, Zola va faire des propositions pour le monde tel qu'il devrait être.²

Il est intéressant de considérer ainsi la cohérence de l'œuvre zolienne : le pessimisme qui se dégage de sa vision de l'homme n'empêche pas un optimisme positiviste quant à la possibilité du progrès, dans le réel et non dans une surréalité idéale³. L'analyse de Sophie Guermès nous permet de mieux comprendre la tournure religieuse que prend apparemment l'œuvre de Zola à la fin de sa vie, et qui apporte des arguments en faveur d'une religion naturaliste.

6.2.2. Les Évangiles républicains de Zola

Parvenu à l'âge de cinquante-huit ans, Zola s'attelle à son dernier cycle romanesque, intitulé *Les Quatre Évangiles : Fécondité, Travail, Vérité*, et le dernier, inachevé, *Justice*. Ces romans utopiques s'inscrivent dans un projet religieux, même s'il s'agit, comme l'affirme Sophie Guermès, d'une religion naturelle, celle de l'humanité. Zola avoue lui-même s'être abandonné dans ces romans au lyrisme et à l'imagination qu'il avait en lui, mais aussi au rêve, « le

1 Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 18.

3 Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 328, distingue les « deux tendances majeures de sa personnalité, la noirceur d'un univers imaginaire due à une nature tourmentée, et les aspirations solaires d'un homme tendant, envers et contre l'horreur, vers toujours plus de justice et de vérité. »

rêve que la science autorise »¹. Est-ce à dire qu'il renie à la fin de sa vie ses combats naturalistes, esthétiques et idéologiques ? Qu'il cesse enfin de lutter contre l'idéalisme ? Sophie Guermès affirme que Zola a incarné les paradoxes de son siècle :

Il usa de la doctrine qu'il forgeait, le naturalisme, comme d'un anti-christianisme, mais, après avoir illustré les tares d'une famille où la transmission de l'hérédité avait remplacé celle du péché originel, il chercha une « religion nouvelle » qui n'était pas autre chose qu'un christianisme délesté de sa dimension surnaturelle.²

En retraçant le parcours de Zola, Sophie Guermès parvient à en montrer la cohérence : poète et croyant dans sa jeunesse, Zola est devenu romancier et athée, avant de revenir au lyrisme de sa jeunesse et au traitement exclusif de la question religieuse « mais pour fonder « une religion nouvelle »³ – en fait, une morale sans Dieu qui reprend, en les laïcisant, l'essentiel des valeurs chrétiennes (charité, justice) et, plus nettement encore, en réhabilite d'autres (fécondité, travail), dévalorisées par l'héritage judéo-chrétien. »⁴ Selon elle, le naturalisme est resté jusqu'au bout constitutif de l'œuvre du romancier. Le monde qu'il bâtit dans ses derniers romans est en effet adéquat aux possibilités de l'homme. Les *Évangiles* affirment que le bonheur est possible sur terre, et non dans un ailleurs que l'on espérerait en vain ; « Zola localise la société de l'avenir dans la République du présent »⁵. On pourrait nuancer l'idée d'une laïcisation des valeurs chrétiennes défendue par Sophie Guermès : la « vérité » de Zola s'oppose dans son évangile aux mensonges du clergé et, de manière plus générale, au discours trompeur sur l'idéal et l'espérance d'une vie meilleure après la mort. De la même façon, la « justice » des hommes, pilier de l'éducation morale que Marc Froment transmet à ses élèves, s'oppose à la grâce divine. La vérité et la justice sont à la fois des valeurs de substitution aux valeurs chrétiennes et des outils pour les combattre.

1 Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. VIII, p. 506.

2 Sophie Guermès, Avant-propos des actes du IV^e congrès de la SERD, *Les religions du XIX^e siècle*, p. 5.

3 Zola, *Lourdes*, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. VII, p. 398.

4 Sophie Guermès, *La Religion de Zola*, p. 10.

5 David Baguley, « Du récit polémique au discours utopique : l'Évangile républicain de Zola », in *Les Cahiers naturalistes*, XXVI, n°54, 1980, p. 109.

Dans un article intitulé « Du récit polémique au discours utopique, l'Évangile républicain de Zola »¹, David Baguley s'attache lui aussi à réfuter l'idée répandue selon laquelle les derniers romans de Zola représentent une simple fuite dans le rêve d'un avenir idéal. Le critique montre au contraire que Zola est, à la fin de sa carrière, aussi engagé que jamais. Il invite à considérer ces *Évangiles* comme des armes de combat contre le cléricalisme, le militarisme et le capitalisme, à savoir trois plaies qui selon l'écrivain naturaliste menacent la République. Dans ce sens, Zola, même dans ses dernières œuvres, ne serait pas l'apôtre d'une nouvelle religion, mais l'ouvrier de la *vérité*, entendue dans un sens non pas religieux mais pour ainsi dire scientifique, empirique, naturel.

Ce n'est plus un messie, c'est la Vérité qu'attendent les nations modernes. Et les nouveaux prophètes qui en annoncent la venue ne donnent plus leur sang, dont nous n'avons que faire ; les nouveaux prophètes, savants et écrivains, donnent leur encre, qui féconde notre intelligence.²

Ces lignes datent de 1880 ; il est intéressant d'y trouver déjà le mot « Vérité », célébré par la majuscule, titre du troisième évangile écrit par Zola. Ce dernier n'était d'ailleurs pas prévu dans le plan initial, mais le romancier l'a ajouté en écho à son engagement dans l'affaire Dreyfus : il y raconte l'histoire de Marc Froment, un instituteur qui tente de défendre un de ses collègues, juif, injustement accusé puis condamné, sous la pression du clergé, pour avoir violé et tué un écolier. *Vérité* est une des œuvres de Zola les plus engagées dans l'actualité.

Si « conserver la morale en niant le mystère est (...) l'un des traits dominants de la plupart des religions substitutives au XIX^e siècle »³, si le « nouveau régime de l'allégorie » est « une allégorie simplifiée au sein de

1 David Baguley, *art. cit.*, p. 106-121.

2 Zola, « L'encre et le sang », article paru dans *Le Figaro* le 4 octobre 1880, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XIV, p.458.

3 Sophie Guermès, Avant-propos des actes du IV^e congrès de la SERD, *Les religions du XIX^e siècle*, p. 7.

laquelle la métaphysique a laissé place à l'idéologie »¹, alors le naturalisme est bien une de ces nouvelles religions, une idéologie anti-métaphysique et anti-idéaliste.

6.3. ZOLA FACE AU SURSAUT IDÉALISTE

Après avoir mené la bataille contre l'idéalisme romantique, le naturalisme doit faire face dans les années 1880-1890 à l'apparition d'un nouvel idéalisme anti-naturaliste et anti-positiviste qui non seulement critique les systèmes « scientistes », mais veut redonner sa place au monde des idées et refuse que l'homme soit considéré comme une simple mécanique animale et sociale. À l'instar de Brunetière, qui n'hésite pas dans ces années à parler de « banqueroute de la science », nombreux sont ceux qui sont tentés de se replier sur l'irrationnel, comme le rappelle Sophie Guermès : « puisque la science est incapable de miracles, c'est vers la religion, au sens le plus vague du terme, qu'il faut peut-être se tourner. »²

Contre ce qu'ils considèrent comme la tyrannie de la science, certains auteurs, journalistes et artistes réclament le droit à l'idéal, au rêve et à l'imagination. En 1895 est fondée une revue intitulée *La Renaissance idéaliste* qui entend se faire l'écho de cette nouvelle tendance. Comme à son habitude, Zola va combattre ce prétendu retour en force de l'idéal, qui selon lui va contre la marche du siècle et entrave le progrès.

Dans sa « Lettre à la jeunesse », il répond à un article du journal *La République française* qui célèbre la prétendue revanche de l'idéalisme contre le naturalisme à travers deux événements : la reprise de *Ruy Blas* à la Comédie Française et la réception de Renan à l'Académie française. Le journaliste de

1 Voir la démonstration d'Éléonore Reverzy dans « Le Corps-discours, les Quatre Évangiles de Zola », in *Les Religions du XIX^e siècle*, p. 9.

2 Sophie Guermès, *La Religion de Zola*, p. 326. *La Joie de vivre* apparaît comme un roman charnière : les angoisses de Lazare sont celles de Zola et de sa génération malade. Mais ce roman est aussi un exorcisme, grâce au personnage de Pauline qui incarne la vaillance, antidote au pessimisme ambiant. Pauline est un message d'espoir, la victoire de la vie sur la mort.

l'article visé considère en effet que le succès de la reprise du drame romantique de Hugo et la reconnaissance de Renan par l'institution – comme « poète lyrique » et non comme « savant »¹ selon l'interprétation de Zola –, annonce la défaite des écrivains naturalistes, eux qui ont « déclaré la guerre à l'idéal »², et la « revanche de la poésie contre l'esprit scientifique »³. Zola conteste bien sûr cette interprétation, ici de façon ironique :

On applaudit un soir les beaux vers de Victor Hugo, voilà le mouvement scientifique du siècle arrêté, voilà l'observation et l'analyse supprimées.⁴

Pour lui, la progression du siècle dans le sens du naturalisme et de la science est un fait inéluctable. Mais les discours prônant l'idéalisme par rejet du naturalisme n'en demeurent pas moins nuisibles et dangereux. On a vu déjà que cette « Lettre à la jeunesse » abordait la question patriotique de l'avenir militaire de la France face à l'Allemagne. Sophie Guermès rappelle que cet article est également une réponse à la légende qui circulait alors selon laquelle Bismarck aurait gagné la guerre grâce à un pacte passé avec le diable⁵. Et si Renan rejetait dans son discours de réception à l'Académie le « matérialisme inintelligent »⁶ des Allemands, Zola invite au contraire à reconnaître la victoire de leur méthode scientifique et la défaite de l'idéalisme français. Une partie du discours de Renan est citée par Zola pour être mieux critiquée :

- 1 Voir la distinction faite par Zola dans la suite de l'article « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 104-105. Zola livre son interprétation de cette nomination : « Alors qu'on ne fasse pas tant de tapage du libéralisme de l'Académie. Elle a accueilli un écrivain, c'est parfait. La science moderne n'a pas à crier victoire, comme aux réceptions de Claude Bernard et de M. Littré. Ce qui m'a paru bien caractéristique, dans le discours de M. Renan, c'est la façon dont il accepte les découvertes de la science, en idéaliste plein de souplesse, qui utilise tout pour continuer et élargir ses rêves. »
- 2 Zola cite ce journaliste de *La République française*, dans « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 92.
- 3 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 91.
- 4 *Ibid.*, p. 92.
- 5 Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 115.
- 6 Renan cité par François-Marie Mourad (en note), in Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 92.

« le triomphe de la science est en vérité le triomphe de l'idéalisme... » Retenez ce cri, il est typique. C'est l'échappée du poète qui, chaque fois que vous reculerez les limites de l'inconnu, consentira bien à marcher avec vous, mais pour s'installer et rêver dans le coin de mystère où vous ne serez pas encore descendu. (...) [cette phrase] est le refuge des idéalistes qui ne nient pas les sciences modernes. (...) J'ai une médiocre estime philosophique pour ces rêveurs enragés qui, à chaque étape de la science, demandent à s'arrêter pour faire un petit bout de rêve (...).¹

Plutôt que d'avancer avec la science et avec le siècle, ces idéalistes s'arrêtent. L'idéalisme devient dès lors l'ennemi du progrès scientifique. Les critiques et les auteurs qui réclament le retour de l'idéalisme seraient donc des ennemis du progrès.

Mais Zola va plus loin, en accusant les artistes anti-naturalistes, les artistes de la « réaction » idéaliste, d'être « rétrogrades » et d'aller contre la modernité². Néanmoins, cette réaction est intégrée à l'histoire de l'art telle que la dessine Zola et il y reconnaît même quelques « tentatives curieuses ». Voici ce qu'il dit à propos de la peinture idéaliste et mystique en 1896 :

ce mouvement, que j'appellerai idéaliste, pour simplement l'étiqueter, a eu sa raison d'être, comme une naturelle protestation contre le réalisme triomphant de la période précédente. Il s'est également déclaré dans la littérature, il est un résultat de la loi d'évolution, où toute action trop vive appelle une réaction. On doit admettre aussi la nécessité où les jeunes artistes se trouvent de ne pas s'immobiliser dans les formules existantes, de chercher du nouveau, même extravagant. Et je suis loin de dire qu'il n'y a pas eu des tentatives curieuses, des trouvailles intéressantes, dans ce retour du rêve et de la légende, de toute la flore délicieuse de nos anciens missels et de nos vitraux.³

Un des représentants de ce mouvement « rétrograde » serait Gustave Moreau, dont la peinture symboliste et idéaliste exerce sur Zola une fascination ambiguë :

1 Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 106-107.

2 Voir Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 123 : « accepter la formule scientifique, au lieu de rêver je ne sais quel retour en arrière dans les bocages littéraires de l'idéal. »

3 Zola, « Peinture », *Écrits sur l'art*, p. 471.

Le naturalisme contemporain, les efforts de l'art pour étudier la nature, devaient évidemment appeler une réaction et engendrer des artistes idéalistes. Ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination a pris chez Gustave Moreau un caractère particulièrement intéressant. Il ne s'est pas réfugié dans le romantisme comme on aurait pu s'y attendre ; il a dédaigné la fièvre romantique, les effets de coloris faciles, les dérèglements du pinceau qui attend l'inspiration pour couvrir une toile avec des oppositions d'ombre et de lumière à faire cligner les yeux. Non, Gustave Moreau s'est lancé dans le symbolisme (...). Quelle valeur un tel art peut-il avoir de nos jours ? C'est une question à laquelle il n'est pas facile de répondre. J'y vois, comme je l'ai dit, une simple réaction contre le monde moderne.¹

Quant à l'idée reprise par Brunetière d'une « banqueroute de la science », Zola la combat dans son discours aux étudiants de Paris du 18 mai 1893² mais également à la fin du roman *Rome*, où il répond directement à ceux qui annonçaient la faillite de la science :

[la science] ne promet pas l'absolu, elle qui est simplement la conquête successive de la vérité. Jamais elle n'a affiché la prétention de donner, d'un coup, la vérité totale, cette sorte de construction étant précisément le fait de la métaphysique, de la révélation, de la foi.³

Maupassant, Huysmans et l'idéalisme

Confronté à une « renaissance idéaliste » qui le pousse plus que jamais à définir le naturalisme comme un anti-idéalisme, Zola doit également faire face à des débats sur la question de l'idéalisme dans son propre camp. On a vu déjà le scepticisme que Maupassant exprimait en privé dès la campagne qui entoura la publication de *L'Assommoir*. Tout en soutenant les écrivains naturalistes et en critiquant les romanciers idéalistes à la Feuillet, il prend

1 Zola, « Le Salon de 1876 », *Écrits sur l'art*, p. 343-344.

2 Zola, discours au banquet de l'association générale des étudiants, 18 mai 1893, in *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XII, p. 681 : « La foi ne ressuscite pas, on ne peut faire que des mythologies avec les religions mortes. Aussi le prochain siècle ne sera-t-il que l'affirmation du nôtre, dans cet élan démocratique et scientifique qui nous a emportés et qui continue. »

3 Zola, *Rome*, in *Œuvres complètes*, t. VII, p. 1000, cité par Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 374.

ses distances vis-à-vis du discours anti-idéaliste de Zola. Non seulement il refuse les étiquettes et les querelles d'école à école, revendiquant l'expression de la subjectivité de l'artiste et de son tempérament singulier dans ses œuvres, mais il défend même la notion d'idéalisme, associée à la recherche formelle et stylistique :

Quand un monsieur, qualifié de réaliste, a le souci d'écrire le mieux possible, est sans cesse poursuivi par des préoccupations d'art, c'est, à mon sens, un idéaliste. Quant à celui qui affiche la prétention de faire la vie plus belle que nature, comme si on pouvait l'imaginer autre qu'elle n'est, de mettre du ciel dans ses livres, et qui écrit en « romancier pour les dames », ce n'est, à mon avis du moins, qu'un charlatan ou un imbécile. – J'adore les contes de fées et j'ajoute que ces sortes de conceptions doivent être plus vraisemblables, dans leur domaine particulier, que n'importe quel roman de mœurs de la vie contemporaine.¹

Lorsqu'il commente, en 1881, la publication posthume de *Bouvard et Pécuchet*, Maupassant rend hommage à l'idéalisme particulier de son maître :

Ici, il est curieux de remarquer la tendance constante de Gustave Flaubert vers un idéal de plus en plus abstrait et élevé. Par idéal je n'entends point ce *rococo* romantique qui séduit les imaginations bourgeoises. Car l'idéal, pour la plupart des hommes, n'est autre chose que l'invraisemblable. Pour les autres, c'est tout simplement le domaine de l'idée.²

En voulant rendre hommage à la portée philosophique de l'œuvre de Flaubert, Maupassant corrige la définition polémique que Zola donne de l'idéalisme : il s'agit de reconnecter l'idéalisme à l'idée. Les derniers romans de Maupassant seront d'ailleurs parfois considérés par la critique comme des romans idéalistes, incarnant ce mouvement de renaissance. À travers son intense activité journalistique, Maupassant participe donc à la polémique zolienne, d'abord en soldat intéressé, puis rapidement en observateur distancié.

Huysmans prend part également à la polémique engagée par Zola contre l'idéalisme. S'il épouse dans un premier temps les combats du maître de Médan, sa conception du naturalisme évolue, en même temps que la religion

1 Maupassant, « Les Soirées de Médan », *Chroniques*, Le Livre de poche, p. 1296-1297.

2 *Ibid.*, p. 1215.

prend une place de plus en plus importante dans sa vie. Il souhaite en effet orienter le naturalisme vers une forme d'idéalisme, élaborer un naturalisme qui ne soit pas coupé de l'idée. Cette évolution n'est pas un volte-face, mais elle critique en revanche sévèrement le manichéisme du combat zolien contre l'idéalisme. Dans un article que Huysmans consacre à une série de pastels de Degas, en 1889, on trouve formulé ce souhait d'un naturalisme spiritualiste :

Son œuvre appartient au réalisme, tel que ne pouvait le comprendre la brute que fut Courbet, mais tel que le conçurent certains des Primitifs, c'est-à-dire à un art exprimant une surgie expansive ou abrégée d'âme, dans des corps vivants, en parfait accord avec leurs alentours.¹

Huysmans apprécie ces dessins de Degas, parce qu'il y voit à la fois des qualités réalistes et des qualités idéalistes, l'âme perçue à travers le corps, l'idéal contenu dans la réalité. Si l'idée d'un naturalisme spiritualiste est visible ici dans la critique d'art de Huysmans, c'est toutefois principalement à l'intérieur de ses romans que cette théorie est développée, à travers le discours métalittéraire de certains personnages que nous allons étudier. Ainsi, le débat esthétique et idéologique se trouve chez Huysmans romancé et intégré à la fiction.

Mais Huysmans n'est pas le seul à aborder ces questions littéraires à l'intérieur du roman : les œuvres romanesques des naturalistes, enjeu principal des propos critiques et théoriques des auteurs, sont souvent le lieu d'un discours sur le romantisme, formulé avec les outils spécifiques de la fiction.

Après avoir étudié les circonstances historiques de la polémique anti-romantique et ses enjeux stratégiques, après avoir montré comment le discours anti-romantique servait de base à la construction du concept de naturalisme et du système idéologique qui lui est attaché, il convient donc d'observer la présence de cet anti-romantisme à l'intérieur des œuvres de fiction.

Que devient l'anti-romantisme dans le roman ?

1 Huysmans, « Edgard Degas », *Écrits sur l'art*, p. 352.

Que fait Zola de cette donnée historique, idéologique et littéraire du romantisme qu'il n'a cessé de caricaturer dans ses articles ? Son obsession cesse-t-elle au seuil du roman ? Comment le romantisme, son histoire, ses clichés, ses auteurs, comment ce romantisme façonné en épouvantail dans les articles, est-il traité dans le roman ?

En s'intéressant à la présence de la polémique anti-romantique dans les oeuvres de fiction, notre objectif n'est pas de juger avec un prétendu mètre-étalon ou une liste de procédés pré-établie les ingrédients romantiques ou anti-romantiques constitutifs de l'esthétique zolienne. Il s'agit plutôt d'observer la présence et la portée de cette polémique au sein du roman, les outils romanesques utilisés par les auteurs pour la mettre en oeuvre et enfin le dialogue qu'elle instaure avec les textes critiques et théoriques.

Partie III

Une littérature anti-romantique?

On a déjà tracé les contours et les enjeux de l'anti-romantisme des naturalistes et compris en quoi il s'agissait, sous des questions esthétiques, d'une véritable bataille idéologique et politique. C'est précisément parce que les naturalistes considèrent que la littérature est liée à des questions politiques et idéologiques qu'il est indispensable d'observer si l'anti-romantisme des auteurs se manifeste dans les œuvres elles-mêmes. Il ne s'agira pas ici d'évaluer le degré de romantisme des œuvres naturalistes et de dénoncer, comme bien des critiques l'ont fait, le style prétendument romantique de certaines œuvres naturalistes, mais bien d'observer la place de la polémique anti-romantique dans les fictions naturalistes et dans l'esthétique qu'elles mettent en œuvre.

Cette polémique anti-romantique prend dans les romans naturalistes plusieurs formes : le romantisme est d'abord critiqué comme un fait historique, social et psychologique. Il s'agit alors pour les romanciers de montrer les effets néfastes de la culture romantique sur certains personnages, dans une logique satirique. Mais la critique du romantisme passe également par la présence dans les romans naturalistes d'intertextes romantiques, objets de références ou de réécritures parodiques. L'ironie, « modalisation dissimulée »¹, sert à la fois la satire de la culture romantique et la parodie des textes romantiques. Enfin, on trouve au sein des fictions naturalistes de véritables discours théoriques et esthétiques qui critiquent le romantisme. S'il s'agit de la forme de discours anti-romantique la plus évidente, il faut néanmoins l'analyser avec précaution, précisément parce que ces discours sont placés dans un contexte fictionnel qui en modifie la portée par rapport à la publication en articles.

1 Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'Ironie naturaliste, Zola et les paradoxes du sérieux*, Champion, 2001, p. 12.

Considérer qu'il existe un point de vue anti-romantique qui s'exprime à travers les œuvres de fiction naturalistes pose toutefois le problème de la cohérence entre l'esthétique naturaliste telle qu'elle est pratiquée dans les romans et celle proclamée par Zola dans ses écrits théoriques. En effet, la satire, l'ironie et la réflexion métalittéraire apparaissent comme l'expression d'un point de vue singulier du romancier, alors même que les écrits critiques de Zola comparent le romancier à un « greffier, qui se défend de juger et de conclure », prônant « l'impersonnalité morale des œuvres »¹. Si l'activité critique autorise l'expression d'un *je* puissant très « originé », voix identifiée de l'écrivain Zola, cette dernière devrait en revanche être absente dans l'écriture romanesque. L'obsession anti-romantique ferait-elle donc dévier le romancier naturaliste de son modèle scientifique ? Marie-Ange Voisin-Fougère s'est interrogée en particulier sur la présence *a priori* étonnante de l'ironie au sein du roman naturaliste :

Quel objet suffisamment haïssable a poussé Zola à faire à sa sacro-sainte impassibilité tous les accrocs ironiques que l'on analysera plus loin ? Quelle est la cible de prédilection de son ironie ? L'examen des romans zoliens montre qu'il s'agit de la comédie sociale, simple jeu d'apparences, règne généralisé de l'hypocrisie.²

Or cette comédie sociale évoquée par Marie-Ange Voisin-Fougère, qui serait selon elle la cible privilégiée de l'ironie zolienne, est l'objet central de très nombreux romans naturalistes. La présence d'une voix critique au sein de la fiction n'est donc pas une anomalie du système zolien, mais fait véritablement partie de l'esthétique naturaliste qu'il construit. Il convient dès lors de s'interroger sur la part constitutive de l'anti-romantisme dans l'esthétique naturaliste, non seulement telle qu'elle est formulée par Zola dans ses articles, mais aussi telle qu'on peut l'observer dans les œuvres. Ce paradoxe de l'impersonnalité et de la présence de l'auteur ne serait-il pas constitutif du roman moderne ?

Dans son ouvrage consacré à l'histoire littéraire, Alain Vaillant met en avant ce « porte-à-faux » dans lequel se trouve le romancier réaliste :

1 Zola, « Le Naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental*, p. 143.

2 Marie-Ange Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 11.

D'un côté, ayant renoncé à parler en son nom propre et se fixant pour tâche de représenter le réel, il paraît illustrer l'hégémonie de la nouvelle littérature représentative, et on pourrait en trouver la confirmation dans son mépris déclaré pour le lyrisme poétique et l'éloquence romantique – c'est particulièrement net pour Stendhal et Flaubert. De l'autre, il n'a de cesse de vouloir imposer au lecteur son regard singulier sur le monde, sous couvert de réalisme, et de dessiner en creux sa propre figure ; de ce point de vue, il est clair que les chefs-d'œuvre du réalisme, indépendamment de tout jugement esthétique, sont ceux qui parviennent à imposer le plus puissamment la sensation et l'idée de cette présence auctoriale, et à en tracer les contours grâce aux matériaux de la fiction. La subjectivation, si elle n'est pas plus forte dans le roman qu'en poésie, agit de façon plus insidieuse et, parce qu'elle reste clandestine, montre le mieux la résistance des écrivains aux contraintes de la littérature-texte – inversement, le roman d'aventures, qui accorde une place réduite à la subjectivation et à la description, ne peut qu'être un genre littéraire de seconde zone. Cette résistance ne signifie pas, bien entendu, que le romancier se contenterait de détourner la fiction au profit d'une représentation narcissique de lui-même. Dans le roman réaliste (...), la représentation du monde et la représentation de soi sont les deux faces indissociables d'un même projet d'écriture.¹

La notion de subjectivation employée par Alain Vaillant, qui désigne « tous les mécanismes de textualisation indirecte de la subjectivité auctoriale »², permet de relier les deux manifestations de la présence auctoriale, traditionnellement opposées : le lyrisme et l'ironie. L'anti-lyrisme du romancier n'équivaut ainsi pas à un rejet de la subjectivation, bien au contraire, il est une forme de subjectivation, c'est-à-dire de manifestation de la présence de

1 Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, p. 333. La « littérature-texte » est opposée à la « littérature-discours ». Voir aussi le chapitre intitulé « Le discours de la littérature », p. 256 : « dans le passage de la littérature-discours à la littérature-texte, tout se passe comme si la subjectivité de l'écriture était transférée de la figure d'un locuteur (énonciateur de son propre texte) à celle de l'auteur (dissimulé dans les plis de son texte ou plutôt faisant corps avec eux), en sorte que moins le « je » écrivant est visible à la surface de la trame discursive, plus il est profondément enfoui au cœur du texte. »

2 *Ibid.*

l'auteur¹. Pour rendre compte de ce phénomène, Marie-Ange Voisin-Fougère emploie la notion d'« ironie naturaliste », qu'elle étudie dans un ouvrage sur lequel nous nous appuyerons ici. Cette position de porte-à-faux, entre apparente impassibilité et invisible subjectivité, est ce qui rend la position de Zola intenable face aux critiques : on raille le discours théorique du romancier en s'appuyant sur la puissance subjective de ses romans. Zola lui-même semble souffrir de ce paradoxe : il se considère avec dépit comme un lyrique incurable dont la voix serait encore trop présente dans ses œuvres.

Pour étudier la polémique anti-romantique au sein des œuvres de fiction naturalistes, il faut donc observer les stratégies littéraires mises en place par les écrivains pour produire un discours critique tout en respectant les principes esthétiques qu'ils se sont fixés. Ces stratégies littéraires sont les outils de la subjectivation auctoriale moderne étudiée par Alain Vaillant, dont l'inventeur serait Flaubert, modèle de Maupassant et de Zola à plus d'un titre.

Le modèle Flaubert : ironie et bovarysme

Flaubert constitue un jalon important pour qui s'intéresse à la présence d'un discours anti-romantique à l'intérieur du roman. Que ce soit dans *L'Éducation sentimentale* ou dans *Madame Bovary*, il parodie et cite ironiquement de nombreux textes et thèmes romantiques. Philippe Hamon, dans son ouvrage consacré à l'ironie littéraire, donne d'ailleurs pour exemple d'ironie anti-romantique un passage de *Madame Bovary* où Emma et Rodolphe se promènent la nuit sous la lumière de la lune². Sous des airs de

1 Pour aller plus loin, voir Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 322 : « les figures du rire (...) plongent dans les zones les plus profondes de l'imaginaire de l'auteur (voire de son inconscient) qui sont aussi, au moins selon les codes de l'époque, les moins publiquement dicibles : les identifier revient toujours à rechercher une relation d'empathie avec l'auteur, ce à quoi vise précisément le processus de subjectivation. À cette limite extrême où le comique sert à cette communion d'émotion que crée paradoxalement l'ironisation de l'écriture, le rire devient l'une des sources du lyrisme moderne, et peut-être la principale – mais d'un « lyrisme dans la blague » qui, ajoutait Flaubert, « est pour moi tout ce qui me fait le plus envie comme écrivain ». »

2 Voir Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieur, 1996, p. 102.

description objective, ce passage est selon lui un exemple typique de l'ironie anti-romantique à l'œuvre chez Flaubert, parodiant un thème devenu poncif, celui de la promenade au clair de lune¹.

On trouve également à foison chez Flaubert ce que Philippe Hamon a appelé la « mimèse », procédé particulier de la référence intertextuelle ironique, sorte de pastiche ou de parodie, de « charge » plus ou moins ostensible ou emphatique d'un discours que l'on veut disqualifier. Cette mimèse du discours peut aller jusqu'à l'insolence suprême qui consiste à reprendre littéralement, comme en écho, ce discours. C'est ainsi que dans *L'Éducation sentimentale* le fameux discours de Lamartine sur le drapeau tricolore est évoqué très brièvement par le narrateur, tronqué par un « etc. »² assassin qui ôte la parole de façon cavalière au chantre lyrique de la révolution de 1848. Dans la scène de promenade romantique de *Madame Bovary*, un vers du « Lac » de Lamartine est également cité et tronqué d'un « etc. ». L'intention ironique de cette « mimèse » vise aussi bien le poète que l'héroïne qui le cite :

Une fois la lune parut ; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie ; même elle se mit à chanter :

« Un soir, t'en souvient-il, nous voguions, etc. »³

On pourrait trouver d'innombrables exemples chez Flaubert de cet intertexte romantique, présent sous la forme de parodies thématiques et de citations ironiques. *Le Sottisier*⁴, où sont consignées notamment des « Perles du style romantique », donne un aperçu de sa fascination pour les clichés.

1 Le cliché romantique de la lune figure d'ailleurs dans le *Dictionnaire des Idées reçues* élaboré par Flaubert : « LUNE : Inspire la mélancolie. – Est peut-être habitée ? », *Dictionnaire des idées reçues*, p. 311.

2 Voir Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de poche, 2002, p. 437 : « On se redit, pendant un mois, la phrase de Lamartine sur le drapeau rouge, « qui n'avait fait que le tour du Champ de Mars, tandis que le drapeau tricolore », etc. ».

3 Flaubert, *Madame Bovary*, Le Livre de poche, 1983, p. 292.

4 Dans les « Perles du style romantique », Flaubert cite à deux reprises *L'Histoire de Sibylle* d'Octave Feuillet, rattachant par là le roman idéaliste au romantisme, comme le fera Zola : « Des dents d'ivoire et des lèvres pourprées dont la cerise ne demandait qu'à être cueillie. » ; « Sibylle jouant de la harpe était généralement adorable (...). Le mot ange venait aux lèvres en la regardant. », Flaubert, *Le Sottisier*, Nil éditions, 1995, p. 240 et p. 243.

Le romantisme apparaît également dans ses romans comme un fait socio-culturel, un phénomène qui influe sur les personnages, leurs sentiments et leurs comportements. Cela n'est pas un hasard si l'œuvre de Flaubert a donné son nom à ce que l'on peut considérer comme l'une des maladies du siècle, le bovarysme, que l'on pourrait définir comme un état d'insatisfaction maladif créé par la lecture et qui pousse la personne à s'évader dans des rêveries romanesques. Les lectures d'Emma Bovary ont été à ce titre largement commentées, mais on pourrait en dire tout autant de celles de Frédéric Moreau, pour qui la littérature romantique est un référent constant. Ainsi, lorsqu'il voit pour la première fois Madame Arnoux, il remarque, au discours indirect libre : « elle ressemblait aux femmes des livres romantiques »¹. Le roman s'ouvre sur une vision du héros en train de se déclamer « des vers mélancoliques »². On trouve enfin dans sa bibliothèque des livres de Hugo, Musset, Dumas, Vigny, Chateaubriand, Lamartine... toute cette génération romantique que le jeune Flaubert a pu admirer, mais avec laquelle, en 1869, il a depuis bien longtemps pris ses distances. Or, ce sont justement ces auteurs que Frédéric apprécie :

il estimait par-dessus tout la passion ; Werther, René, Franck, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres l'enthousiasmaient presque également.³

L'Éducation sentimentale ne cesse de mettre en avant l'inadéquation des rêveries sentimentales inspirées par ses lectures au héros avec la réalité moins idéale de ses aventures. Comme l'indique Philippe Hamon, c'est souvent l'inadéquation au réel qui disqualifie le langage parodié par l'auteur ironique.

Flaubert a donc, avant les naturalistes, joué avec les clichés du romantisme et décrit les effets désastreux produits par cette littérature sur sa génération⁴. Mais c'est surtout son esthétique ironique qui lui confère sa modernité. Alain Vaillant analyse ainsi « le rire de l'auteur » :

1 Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.53.

2 *Ibid.*, p. 43.

3 *Ibid.*, p.62. On reconnaît les personnages d'œuvres de Goethe, Chateaubriand, Byron, Sand et Musset.

4 La dimension autobiographique du roman n'échappe pas aux lecteurs.

On rit toujours avec quelqu'un, le rire impose le principe d'une relation interpersonnelle et la reconnaissance de l'autre. Le rire est donc le principal instrument de la subjectivation auctoriale : il suffit que le lecteur repère une quelconque incongruité potentiellement risible pour qu'il soupçonne une manipulation volontaire et que, plus généralement, il se pose la question de l'intentionnalité, qu'il fasse l'hypothèse d'un projet auctorial dont l'œuvre fournirait les indices formels.¹

Selon Alain Vaillant, ce rire moderne passe principalement par deux procédés : la parodie et le calembour. Sa particularité est « l'opacité textuelle » qu'il crée :

Le rire moderne procède en perturbant le processus d'interprétation, en créant le doute chez le lecteur, voire en rendant le sens absolument indécidable. De ce point de vue, il est la forme la plus ludique d'une stratégie générale d'opacification textuelle (...).²

L'ironie flaubertienne, par son indécidabilité, serait donc du côté de l'opacité, c'est-à-dire à l'opposé de la clarté et de la transparence souhaitées par le naturalisme. C'est là que résiderait la différence entre l'ironie flaubertienne et l'ironie naturaliste, à visée satirique. Kundera, dans l'hommage qu'il rend à Flaubert dans *Les Testaments trahis*, oppose ainsi satire et ironie :

La satire, c'est de l'art à thèse ; sûre de sa propre vérité, elle ridiculise ce qu'elle se décide à combattre. Le rapport du vrai romancier avec ses personnages n'est jamais satirique ; il est ironique (...). L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements.³

De la même manière, Gisèle Séginger constate que « l'ironie flaubertienne n'est pas celle des philosophes du XVIII^e siècle qui en font une arme philosophique et politique »⁴. Chez Flaubert, le statut du narrateur,

1 Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 317.

2 *Ibid.*, p. 322.

3 Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, « Folio », 1993, p. 234-235.

4 Gisèle Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 222.

traditionnellement garant d'un point de vue surplombant et légitime, est remis en question. Étudiant les manuscrits de *L'Éducation sentimentale*, P. M. Wetherill remarque que le romancier limite l'omniscience du narrateur et « allège la causalité de son texte par la suppression de mots tels que « d'ailleurs », « car », « pour faire des barricades »¹. Selon Philippe Hamon, ce changement tient d'abord à une évolution historique : la montée de l'opinion publique, le constat de la répétition « en farce » de révolutions successives, la généralisation de « l'art de la girouette » en politique, ont fini par imposer la seule posture qui soit tenable, celle de l'ironie, et par inaugurer une sorte « d'ère du soupçon » généralisé vis-à-vis du réel et des orthodoxies qui prétendent le régenter :

Plus question d'une hiérarchie de voix dominée par un Verbe et par quelque site d'énonciation unitaire (le « mage », le « prophète », le « voyant ») : on entre dans l'ère du charivari généralisé, avec cette question centrale : comment, pour un écrivain, « positionner » une voix auctoriale, surplombante, directive ou non directive, sérieuse (impliquée) ou ironique (double et distancée), au sein de sa fiction dont le matériau est charivarique ?²

La voix du narrateur, dans *L'Éducation sentimentale*, n'est plus une instance fiable. À travers des mots comme « canaille », « populace », « crapule »³, le jugement du narrateur se fait entendre, et crée ainsi un double point de vue dans le récit : l'élan épique de la foule est décrit et brisé par le jugement du narrateur. « Flaubert construit donc ainsi un récit et son double »⁴. Mais pas plus l'un que l'autre ne présente un point de vue légitime. Le narrateur emploie en effet des mots de la *doxa* conservatrice, que Flaubert méprisait avec autant de véhémence que le lyrisme béat des républicains. Tous les points de vue qui aspirent à la légitimité, y compris celui du narrateur, sont mis à mal. « Loin de maîtriser la parole par un discours narratif supérieur, le récit

1 Gisèle Séginger, *op. cit.*, p. 228.

2 Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 132.

3 Lors de la description du sac des Tuileries, le regard enthousiaste de Frédéric contraste avec celui de Hussonnet, plein d'une raillerie méprisante pour le peuple. Le narrateur semble, à ce moment du récit, partager cette vision négative : « La canaille s'affubla ironiquement de dentelles et de cachemires. », Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p. 430. Voir aussi p. 460 et p. 501.

4 Gisèle Séginger, *op. cit.*, p. 223.

montre ironiquement sa défaillance »¹. De cette façon, Flaubert porte atteinte à l'instance qui traditionnellement était utilisée pour servir de relais à l'auteur lorsqu'il voulait imposer un point de vue. Par conséquent, le regard oblique, ironique, n'émane pas chez Flaubert du narrateur mais bien de la dissonance des discours entre eux, tous cibles de l'ironie, et tous illégitimes, y compris celui du narrateur.

Le discours indirect libre est un des outils de l'ironie flaubertienne que les naturalistes vont beaucoup utiliser. Il participe du discours direct en ce qu'il restitue l'idiolecte du personnage, les connotations culturelles ou affectives de son discours, mais il participe également du discours indirect par son intégration à la narration. Le problème du discours indirect libre, qui fait en même temps toute sa force ironique, est celui de sa reconnaissance. Son emploi instaure en effet un brouillage énonciatif, dans la mesure où c'est au lecteur de distinguer ce qui dans la narration émane du narrateur et ce qui relève du discours rapporté. Chez Flaubert, la tâche est d'autant plus difficile que le narrateur, comme on l'a vu, emprunte sans cesse des mots, des phrases, et des clichés non seulement aux discours de ses personnages, mais également à des discours simplement présents dans la société qu'il décrit. Le discours indirect libre n'est plus alors la superposition (déjà confuse) de la voix fiable du narrateur et de celle rapportée d'un personnage, mais une combinaison encore plus complexe, dans un seul et même énoncé, de voix diverses et dont on ne parvient plus à déterminer l'origine. C'est dans ce sens que Philippe Hamon parle de voix « désoriginées »².

En dépit de ces procédés d'opacification, l'ironie flaubertienne n'en demeure pas moins un outil puissant de subjectivation. Les voix du roman, même désoriginées, et avec d'autant plus de force qu'elles sont désoriginées, portent un discours : le roman de Flaubert contient une force critique et pathétique indéniable. Confronté au même paradoxe que son aîné, Zola doit en plus composer avec une exigence accrue de clarté.

1 Gisèle Séginger, *op. cit.*, p. 225. On se rappelle à ce propos les bâillements de Rosanette venant conclure une méditation du narrateur sur la mélancolie des résidences royales, in Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p. 479.

2 Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 34.

L'ironie naturaliste

Cette exigence, combinée à l'exigence d'impassibilité, oblige en effet le romancier naturaliste à faire appel à des figures ironiques « en creux »¹ : suffisamment claires pour être comprises par le lecteur, mais suffisamment discrètes pour ne pas entamer le masque de neutralité du romancier. Marie-Ange Voisin-Fougère, en s'appuyant sur de très nombreux exemples, analyse ces figures ironiques naturalistes, parmi lesquelles on trouve le parallélisme, révélateur d'une contradiction sous-entendant un discours critique², le recours au discours direct et surtout indirect libre, qui permet au romancier de s'effacer derrière le discours d'autrui, et enfin l'ellipse ironique. Ces procédés se montrent particulièrement efficaces :

par cette présence aussi dissimulée que possible, les contradictions que l'énoncé fait apparaître ne semblent pas dues à l'esprit critique du narrateur, mais inhérentes à la réalité elle-même : tout se passe comme si l'objet décrit lui-même engendrait inévitablement un récit satirique. Cette soi-disant nécessité objective constitue un comble de l'ironie, on en conviendra.³

Cette ironie naturaliste a pour cible, on l'a vu, la comédie sociale, mais elle s'attaque également, grâce à ces différents procédés, au romantisme. Moins opaque que l'ironie flaubertienne, elle se distingue également de l'ironie romantique, autre forme de subjectivation auctoriale présente sous la plume de certains auteurs romantiques.

1 Marie-Ange Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 121.

2 Voir par exemple dans *Le Ventre de Paris* la scène de veillée dans la charcuterie, qui fait alterner le récit terrifiant de la captivité et de l'évasion de Florent avec la description de la fabrication du boudin. C'est un procédé cher à Zola. L'ironie est signifiée non par la voix du narrateur mais par la construction même de la narration. Voir *Le Ventre de Paris*, Gallimard, « Folio classique », 2002, p. 139-155.

3 Marie-Ange Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 137. Marie-Ange Voisin-Fougère analyse en détails les phénomènes de juxtaposition polémique dans *La Débâcle*, qui ciblent l'égoïsme bourgeois et les chefs de l'armée française. L'horreur de la guerre et de ses massacres est dénoncée sans que le moindre commentaire ne soit proféré, simplement grâce à l'enchaînement narratif : l'espoir puis son anéantissement. Les motifs discordants de l'enfance et de la belle nature sont insupportables tandis que les obus éclatent et que les corps s'amoncellent.

L'ironie romantique

Comme Zola, Flaubert fonde ses attaques sur une vision caricaturale du romantisme qui ignore volontairement un phénomène important du mouvement que la critique appelle l'ironie romantique. Le *Dictionnaire des termes littéraires* la définit ainsi :

l'ironie romantique est un mode particulier d'auto-ironie : par le recours à un ton ambigu, le romancier (ou le dramaturge) entend ridiculiser des passages (trop) sensibles, voire briser l'illusion de la fiction en commentant en son nom le texte dont il est l'auteur.¹

C'est ce phénomène que Matthieu Liouville analyse dans un article intitulé « Le cliché romantique, aux origines de l'antiromantisme » :

La particularité du romantisme est la mise au jour très rapide, et par lui-même, de ses clichés pour les dénoncer ou en jouer. En effet, le cliché romantique est fabriqué, pris en charge et dénoncé par le romantisme lui-même dans les années 1820-1830, simultanément à l'apparition d'un sentiment d'appartenance à une école, comme si dans le geste même où le mouvement se créait, il devait inventer parallèlement un repoussoir de lui-même.²

Selon Matthieu Liouville, une véritable poétique du cliché a pris son essor au sein même du romantisme, signe d'une réflexivité critique dont Gautier, Borel, Musset et Aloysius Bertrand sont les représentants. Le ton ironique devient une façon pour l'auteur de se protéger de l'accusation de poncif, en pratiquant une littérature du second degré.

Les anti-romantiques choisissent d'ignorer cette tendance parodique du romantisme en réduisant les textes à de simples suites de clichés et en faisant à leur tour « des clichés *sur* le romantisme »³, comme le remarque justement Matthieu Liouville. Mais en réalité, on a vu que le lyrisme et l'ironie étaient les deux faces d'une même affirmation puissante de la subjectivité, de

1 Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven d'Hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman, Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Champion Classiques, 2005, p. 257.

2 Matthieu Liouville, « Le cliché romantique, aux origines de l'antiromantisme », in Claude Millet (dir.), *Contre le romantisme*, Textuel, n°61, 2010, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 30.

cette subjectivation dont parle Alain Vaillant. Ce sont donc bien les auteurs romantiques qui ont les premiers joué avec les clichés romantiques, et ce bien avant Flaubert et les naturalistes ; la différence entre ces auteurs réside dans l'« opacité textuelle » plus ou moins importante créée par l'écriture ironique.

Celui que Zola considère comme le père du roman naturaliste écrit d'ailleurs en pleine période romantique : il s'agit de Balzac, dont l'ironie romantique – ou anti-romantique selon la place que l'on attribue à Balzac dans le champ et l'histoire littéraires – est à l'œuvre par exemple dans *Illusions perdues*. La narration à la troisième personne et le genre même du roman d'éducation, dont le rôle est souvent de montrer l'abîme qui peut s'étendre entre les illusions et le réel, contiennent en eux-mêmes cette possibilité d'une distance ironique. On peut ainsi relever dans *Illusions perdues* de nombreux clichés romantiques, thématiques ou stylistiques, soulignés ironiquement par le narrateur, en particulier lorsqu'il s'agit du personnage de Lucien, ici dégoûté de l'amour vénal :

[II] se souvint de l'amour pur, exalté, qu'il avait ressenti pendant un an pour Madame de Bargeton. Aussitôt l'amour des poètes déplia ses ailes blanches, et mille souvenirs environnèrent de leurs horizons bleuâtres le grand homme d'Angoulême qui retomba dans la rêverie.¹

On pourrait croire que Balzac a puisé ces clichés dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, qui dit à l'entrée « OISEAU » : « Désirer en être un, et dire en soupirant : « Des ailes ! des ailes ! », marque une âme poétique. »² La couleur bleue et le suffixe dépréciatif de l'adjectif symbolisent ici, comme chez Flaubert et Zola, la niaiserie romantique. L'expression « l'amour des poètes » suggère enfin que les illusions dont se berce Lucien, et qui faussent sa vision de la réalité, ont elles aussi une origine littéraire ; il apparaît en cela comme un prédécesseur de Madame Bovary.

On pourrait ainsi multiplier les exemples qui nous montrent que le roman naturaliste n'invente en rien les jeux intertextuels avec le romantisme.

1 Balzac, *Illusions perdues*, Gallimard, « Folio classique », 1974, p. 304.

2 Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, p. 312. Voir aussi ces propos de Flaubert sur Lamartine : « C'est à lui que nous devons tous les embêtements bleuâtres du lyrisme poitrineux... », Flaubert, lettre à Louise Colet du 6 avril 1853, in *Correspondance*, t. II, p. 299.

Héritier de l'ironie romantique et de l'ironie flaubertienne, il va reprendre et développer divers procédés pour contester en son sein la littérature romantique, son style, ses thèmes de prédilection, et surtout l'influence de ses œuvres sur la société.

La culture romantique : un objet d'étude socio-culturel

Le roman naturaliste, ayant l'ambition d'être une étude historique et sociale, ne pouvait en effet que prendre en compte le phénomène romantique, non pas seulement comme une série de références littéraires, mais surtout comme un fait de société, représenté dans le roman à travers notamment de nombreuses figures de lectrices, mais aussi par les clichés ayant infusé la culture populaire, *via* des œuvres ou des personnages de la littérature romantique devenus « cultes ». La présence la plus éclatante du romantisme dans les œuvres naturalistes est en effet à chercher dans les personnages mis en scène par les romanciers, tous victimes plus ou moins graves des méfaits que la culture romantique a produits sur eux. On choisit ici de parler de culture romantique en considérant que certaines œuvres romantiques ont alimenté la littérature populaire, produit des clichés et sont devenues des références connues – même si c'est de façon erronée et caricaturale – de l'ensemble de la société, de la femme de chambre lisant des romans sentimentaux au jeune homme instruit composant des vers à la manière de Lamartine, et qui va lui-même devenir un personnage type du roman au XIX^e siècle.

Cette existence d'une culture romantique partagée nous amène à penser que les références anti-romantiques des œuvres naturalistes n'étaient pas destinées seulement à un public d'initiés. La question de la réception du discours anti-romantique des œuvres mérite certes d'être posée, dans la mesure où, comme l'affirme Claude Abastado, la communauté de culture est indispensable entre le parodiste et ses lecteurs. « Percevoir un texte comme parodique, c'est reconnaître en filigrane un autre texte, identifier les procédés, déceler l'écart entre les textes : c'est affaire de lecture »¹, affirme-t-il. Affaire de lecture, mais surtout affaire de culture, car il n'est pas indispensable d'avoir lu Hugo pour comprendre que Zola s'en moque et pour pouvoir en rire. Les

1 Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Les Cahiers du 20^e siècle*, n°6, Klincksieck, 1976, p. 27.

lecteurs des années 1880 sont donc probablement tous aptes à déceler la présence d'éventuels intertextes romantiques dans les œuvres naturalistes, qu'ils appartiennent à un public cultivé ou fassent partie des « nouveaux lecteurs » que la seconde partie du XIX^e siècle a produits, bourgeois, commerçants, ouvriers et paysans, ayant acquis un accès sans précédent à la littérature. De plus, les auteurs naturalistes, à l'inverse de l'image caricaturale qu'ils ont du cénacle romantique, cherchent en principe à combattre l'*entre-soi* des cercles littéraires cultivés et veulent s'adresser à un public élargi, grâce aux importants tirages des journaux où les romans sont publiés en feuilletons et aux volumes bon marché, nouveaux instruments de la démocratie. Les procédés anti-romantiques mis en place par les auteurs naturalistes dans leurs œuvres ne se réduisent donc pas à la référence littéraire pointue, mais visent une réalité bien plus large.

La première stratégie qu'ils adoptent, dans la lignée de Balzac et surtout de Flaubert, consiste à mettre en scène des personnages fictifs victimes de leurs lectures romantiques et de leur culture romantique en général ; il s'agit le plus souvent de femmes idéalistes bercées d'illusions et confrontées à la brutalité de la sexualité et de leur condition. La deuxième stratégie anti-romantique vise directement les auteurs romantiques à travers la parodie de thèmes considérés comme romantiques (en particulier l'amour et la nature, dans leur vision idéalisée) et de certains motifs en particulier (la courtisane amoureuse, la lune), ainsi que la citation ironique. La reprise de scènes ou de thèmes présents dans des œuvres romantiques n'a d'ailleurs pas nécessairement une intention parodique, mais peut être entreprise par les romanciers naturalistes dans le but de surpasser leurs prédécesseurs romantiques sur leur propre terrain de prédilection. Enfin, la dernière stratégie que nous analyserons est celle qui consiste à insérer une part de discours théorique dans les romans – discours généralement pris en charge par un personnage d'artiste qui sert alors de relais à l'auteur à l'intérieur de la fiction.

Chapitre 7

Le personnage naturaliste, victime de la culture romantique

Les romans naturalistes, ambitionnant une étude complète de la société, se sont intéressés à l'influence que le romantisme avait eue sur cette dernière, en particulier à travers deux personnages types : nous avons déjà évoqué le premier, celui d'Emma Bovary, bientôt décliné par les auteurs naturalistes en de nombreux avatars, y compris plus populaires. Le second, illustrant lui aussi l'influence néfaste du romantisme sur la société, mais cette fois-ci dans le domaine politique, est la figure du révolutionnaire romantique, victime quant à lui de l'idéalisme politique incarné principalement, comme on l'a vu, par Lamartine et Hugo.

7.1. LES « MADAME BOVARY » DU NATURALISME : DES MÉFAITS DES LECTURES ROMANTIQUES

La prétendue dangerosité de la lecture est un *topos* très largement répandu, qui existait bien avant l'apparition du romantisme et ne s'est pas arrêté avec lui. La littérature de fiction, et en particulier le genre du roman, a été l'objet d'une condamnation morale qui ne faiblit pas à l'époque de Zola. Les œuvres d'imagination sont condamnées au nom de la « morale », brandie par la critique mais aussi parfois par la censure, parce qu'elles exaltent la sensibilité des femmes, leur donnent une image erronée de la vie et les poussent à la faute. À l'époque romantique, de nombreux critiques dénoncent les illusions de la littérature romantique et du roman-feuilleton ; la prostituée

sauvée par l'amour, le prince Rodolphe qui se déguise en miséreux et les plaisirs sublimés de l'adultère offrirait une vision fautive de la société et auraient des conséquences dramatiques sur le peuple et sur les femmes¹. Tout au long du XIX^e siècle, les gardiens de l'ordre moral mettent ainsi la littérature en accusation, et en particulier le roman. Flaubert fait écho à ce discours réprobateur dans son *Dictionnaire des idées reçues*, où l'on peut lire à l'entrée « ROMANS » : « Pervertissent les masses. (...) »². Parmi les arguments avancés par certains critiques pour la condamnation morale du romantisme, Lise Quéffelec³ a mis en avant le fait qu'il était généralement considéré comme une littérature de femmes : le romantisme s'adresserait non seulement aux femmes mais aussi à la part féminine, excessive et passionnée de chaque homme, et serait à cet égard condamnable.

On le sait, les romans naturalistes n'échappent pas à cette réprobation morale : de nombreux critiques affirment que les œuvres naturalistes ne doivent surtout pas tomber aux mains des jeunes filles, au risque de leur enseigner la débauche. On pourrait donc s'étonner de voir Zola reprendre contre les romantiques les accusations d'immoralité dont il est lui-même victime. Mais on a déjà vu que cette stratégie relevait de la contre-attaque et visait à détourner les coups de la critique réactionnaire : ce n'est pas la littérature naturaliste qui est immorale et dangereuse mais bien la littérature romantique et idéaliste⁴ ; la lecture des romans naturalistes, saine et salutaire, doit constituer précisément un antidote aux lectures romantiques.

Le roman naturaliste a donc à cœur de montrer le pouvoir nocif et destructeur des illusions produites par la littérature romantique. La plupart des lectrices dépeintes dans les romans naturalistes sont à ce titre des cas cliniques illustrant la dangerosité du roman idéaliste, celle-là même que dénoncent de

1 On pourra se référer à l'ouvrage de Marie Baudry, *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Classiques Garnier, 2014.

2 Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, p. 313.

3 Voir Lise Quéffelec-Dumasy, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 53, 1986, p. 9-22.

4 On a déjà souligné, dans notre deuxième partie, cette confusion volontairement faite par Zola entre le romantisme et les romans idéalistes, qui sont les véritables concurrents de Zola sur la scène littéraire.

nombreux articles. Le jeu avec les œuvres romantiques est alors perçu à travers la caricature des illusions qu'ont les personnages naturalistes au début de leur parcours. Ces illusions sont pétries par une culture romantique au sens large, pas nécessairement nourrie de la lecture des grands auteurs, mais condensant un certain nombre de clichés véhiculés notamment dans les romans feuilletons ou créés par les naturalistes eux-mêmes.

Notons que les naturalistes ne sont pas les premiers à avoir fait du lecteur, et plus particulièrement de la lectrice, une figure romanesque, puisque de nombreux auteurs ont comme eux rendu compte de ce phénomène social nouveau au XIX^e siècle qu'est l'accès de plus en plus généralisé des femmes à la lecture et l'essor d'un genre considéré comme féminin : le roman. Mais avec eux, la figure de la lectrice aliénée par ses lectures romantiques va devenir un véritable type, incarné bien sûr par Madame Bovary, à la croisée des chemins entre romantisme et naturalisme, et bientôt décliné en de nombreuses figures, dont on étudiera ici quelques exemples significatifs, à commencer par la Jeanne d'*Une Vie*.

7.1.1. *Une Vie*, de Maupassant : histoire d'une éducation sentimentale

Dans *Une Vie*, Maupassant brosse un portrait de femme d'une tristesse infinie, dénonce la prison que constitue le mariage pour une femme et met en accusation l'absence d'éducation des jeunes filles. Ce roman est en effet le récit d'une mauvaise éducation, un roman d'apprentissage où l'apprentissage n'a pas eu lieu et qui condamne la jeune Jeanne à une vie brutale à laquelle elle n'est pas préparée et qui ne va pas l'épargner. « *Une Vie* n'est autre chose que l'étude du passage insensible d'un esprit, du rêve d'avenir au festin lamentable du souvenir. »¹ Après seulement quarante pages, le mot de « désillusion »² est prononcé : ce sera désormais l'histoire du roman.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici est la façon dont le destin malheureux de cette héroïne est scellé dès les premières pages du

1 Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, p. 120.

2 Maupassant, *Une Vie*, Robert Laffont, « Bouquins », 2009, p. 730.

roman, qui sont tout entières consacrées à ses rêveries amoureuses, suscitées par la nature et par son imagination. Élevée au couvent, « ignorante des choses humaines »¹, Jeanne connaît à sa sortie un éveil des sens d'autant plus fort qu'elle a été longuement enfermée. Dès son arrivée au manoir des Peuples, la demeure familiale, elle contemple à la lueur de la lune la tapisserie représentant Pyrame et Thisbé, amants romantiques s'il en est, qui nourrit ses fantasmes :

(...) elle se sentit heureuse d'être enfermée dans cette aventure d'amour qui parlerait sans cesse à sa pensée des espoirs chéris, et ferait planer, chaque nuit, sur son sommeil, cette tendresse antique et légendaire.²

Dès cette première nuit hors du couvent, au son des « crapauds mélancoliques »³ (!), unie à la « poésie vivante » de la nature, Jeanne se met « à rêver d'amour » à grand renfort de clichés, dont celui notamment de cette fameuse promenade romantique sous la lune, déjà parodiée par Flaubert dans *Madame Bovary* :

L'amour ! Il l'emplissait depuis deux années de l'anxiété croissante de son approche. Maintenant elle était libre d'aimer ; elle n'avait plus qu'à le rencontrer, lui !

Comment serait-il ? Elle ne le savait pas au juste et ne se le demandait même pas. Il serait *lui*, voilà tout.

Elle savait seulement qu'elle l'adorerait de toute son âme et qu'il la chérirait de toute sa force. Ils se promèneraient par les soirs pareils à celui-ci, sous la cendre lumineuse qui tombait des étoiles. Ils iraient, les mains dans les mains, serrés l'un contre l'autre, entendant battre leurs cœurs, sentant la chaleur de leurs épaules, mêlant leur amour à la limpidité suave des nuits d'été, tellement unis qu'ils pénétreraient aisément, par la seule puissance de leur tendresse, jusqu'à leurs plus secrètes pensées.⁴

1 Maupassant, *Une Vie*, p. 694.

2 *Ibid.*, p. 699.

3 *Ibid.*, p. 700.

4 *Ibid.*, p. 701.

Tandis que le père de Jeanne est un « disciple enthousiaste de J.-J. Rousseau », ayant « des tendresses d'amant pour la nature »¹, sa mère se révèle être une lectrice sentimentale. Marquée par la *Corinne* de Madame de Staël, elle vit des aventures par procuration à travers ses nombreuses lectures :

À mesure que sa taille s'était épaissie, son âme avait pris des élans plus poétiques ; et quand l'obésité l'eut clouée sur un fauteuil, sa pensée vagabonda à travers des aventures tendres dont elle se croyait l'héroïne. (...) Toutes les romances langoureuses où l'on parle de captives et d'hirondelles lui mouillaient infailliblement les paupières (...) et son habitation des Peuples lui plaisait infiniment parce qu'elle prêtait un décor aux romans de son âme, lui rappelant et par les bois d'alentour, et par la lande déserte, et par le voisinage de la mer, les livres de Walter Scott qu'elle lisait depuis quelques mois.²

Dans ce contexte de rêverie généralisée, Jeanne fait la rencontre de celui qui va devenir son mari, Julien. Avec une forme de lyrisme ironique, le narrateur compare le rapprochement des futurs époux, lors d'une sortie en bateau au large d'Étretat, avec celui de la mer et du soleil, décrits comme deux amants en pleine parade amoureuse³. Après cette première rencontre, les rêveries de Jeanne sur Julien sont pétries de stéréotypes romantiques :

Était-ce bien LUI, l'époux promis par mille voix secrètes (...) ?
Étaient-ils ces deux être prédestinés dont les tendresses se joignant devaient s'étreindre, se mêler indissolublement, engendrer L'AMOUR ?⁴

C'est la première étape du « piège » mis en place par Maupassant, tel que l'analyse Antonia Fonyi :

Dans *Une vie* se répète l'histoire schématique sous-jacente à tous les récits de Maupassant : on se trouve dans un clos, on désire en

1 Maupassant, *Une Vie*, p. 693.

2 *Ibid.*, p. 706.

3 Voir *Ibid.*, p. 712-715.

4 *Ibid.*, p. 716.

sortir, on y parvient, mais, après une aventure dans la liberté, on tombe dans un piège, dans une nouvelle clôture, ou l'on retombe dans l'ancienne, plus resserrée qu'auparavant, définitive, tragique.¹

La deuxième étape du piège est d'une brutalité extrême pour le personnage de Jeanne. Maupassant la retranscrit dans une scène qui n'a sans doute pas manqué de choquer la critique conservatrice : le jour de son mariage, pleine de « la poésie de l'amour »², Jeanne découvre qu'être mariée est aussi synonyme de sexualité, et même de soumission sexuelle. Le viol de la nuit de noces, décrit du point de vue de Jeanne, est un passage d'une grande violence. La lâcheté des parents, qui laissent leur fille se bercer d'illusions et d'ignorance jusqu'à la chambre nuptiale, est dénoncée par le narrateur. Le père s'est en effet contenté de mettre vaguement en garde sa fille quelques instants auparavant, évoquant « la réalité un peu brutale cachée derrière les rêves » mais aussi le « droit absolu »³ de l'époux sur sa femme... Cette nuit de noces est pour Jeanne un traumatisme :

Elle avait ouvert les mains et restait inerte sous ses efforts, ne sachant plus ce qu'elle faisait, ce qu'il faisait, dans un trouble de pensée qui ne lui laissait rien comprendre. Mais une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment.

Que se passa-t-il ensuite ? Elle n'en eut guère le souvenir, car elle avait perdu la tête ; il lui sembla seulement qu'il lui jetait sur les lèvres une grêle de petits baisers reconnaissants.

Puis il dut lui parler et elle dut lui répondre. Puis il fit d'autres tentatives qu'elle repoussa avec épouvante ; et comme elle se débattait, elle rencontra sur sa poitrine ce poil épais qu'elle avait déjà senti sur sa jambe et elle se recula de saisissement.

Las enfin de la solliciter sans succès, il demeura immobile sur le dos.

Alors elle songea ; elle se dit, désespérée jusqu'au fond de son âme, dans la désillusion d'une ivresse rêvée si différente, d'une chère attente détruite, d'une félicité crevée : « Voilà donc ce qu'il appelle être sa femme ; c'est cela ! c'est cela ! »

1 Antonia Fonyi, « Le Roman d'un deuil dépassé », introduction à *Une Vie*, GF Flammarion, 2009, p. 35.

2 Maupassant, *Une Vie*, p. 725.

3 *Ibid.*, p. 726.

Et elle resta longtemps ainsi, désolée, l'œil errant sur les tapisseries des murs, sur la vieille légende d'amour qui enveloppait sa chambre.¹

La tapisserie de Pyrame et Thisbé apparaît dès lors comme une chimère, rappelant à Jeanne son sort cruel. À la fin de ce quatrième chapitre (le roman en compte quatorze), la vie de Jeanne n'est plus qu'une grande « désillusion »² ; mais les choses n'ont pas fini de s'aggraver.

Le chapitre suivant, celui du voyage de noces, est à nouveau l'occasion de dénoncer le fossé entre les illusions romanesques de Jeanne et la réalité, et de décrire les souffrances engendrées par cette déception. Les jeunes époux partent en Corse, destination romantique perçue par Jeanne comme dans les romans de Mérimée :

La Corse ! les maquis ! les bandits ! les montagnes ! la patrie de Napoléon ! Il semblait à Jeanne qu'elle sortait de la réalité pour entrer, tout éveillée, dans un rêve.³

Si ce voyage parvient à faire rêver Jeanne, exaltée par la beauté des paysages et par les histoires de vendetta que leur raconte leur aubergiste, étonnée aussi par la découverte du plaisir sexuel, elle perd toutefois ses illusions sur Julien, qui se révèle avare et indifférent. De retour de voyage, après les émois amoureux du printemps, elle retrouve ainsi la nature désenchantée de l'automne, la « poésie »⁴ rousseauiste de la nature ayant disparu. C'est la fin de l'idylle : « il lui semblait qu'elle venait d'accomplir le tour du bonheur »⁵. Peu à peu, le caractère brutal et féroce de Julien se révèle, ainsi que ses infidélités.

Même si la majeure partie du roman est ensuite consacrée à la vie malheureuse de Jeanne comme épouse et comme mère, son absence d'éducation, ou plutôt l'éducation exclusivement « sentimentale » qu'elle a reçue, rousseauiste du côté de son père et romantique du côté de sa mère, semble être l'origine de son malheur – même si son éducation ne pouvait la faire échapper

1 Maupassant, *Une Vie*, p. 730.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 731.

4 *Ibid.*, p. 742.

5 *Ibid.*, p. 740.

à la servitude que constitue le mariage pour une femme à cette époque. Au chapitre IX, au moment de la mort de la mère de l'héroïne, le narrateur réitère sa condamnation de la littérature romantique et de l'influence néfaste qu'elle produit sur les femmes. Tandis que la mère de Jeanne est très malade et sur le point de mourir, elle retombe dans une « sentimentalité rêveuse » qui la rend profondément mélancolique. Son activité consiste alors à relire « *Corinne* ou *Les Méditations* de Lamartine »¹ ainsi que de vieilles lettres gardées dans son « tiroir « aux souvenirs » »², et dont Jeanne découvre après la mort de sa mère que ce sont des lettres envoyées jadis par un amant... La dernière illusion de Jeanne, celle du mariage heureux de ses parents, s'efface. Malgré son expérience, Jeanne reproduit avec son fils le même schéma qui l'a vouée au malheur : elle souhaite le maintenir dans l'ignorance et refuse longtemps de l'envoyer au collège. Reportant toute sa soif d'amour sur son fils mais confrontée à son ingratitude, elle souffre de ce deuxième amour malheureux. Dans le roman de Maupassant, l'amour n'est décidément qu'une illusion romantique, jamais réalisée, qui prend au piège les personnages.

Maupassant n'est pas le seul à avoir décrit les méfaits de cette « éducation sentimentale » pétrie de romantisme. S'il en offre avec le personnage de Jeanne un cas particulièrement triste, qui ne manque pas de susciter la compassion du lecteur, Zola et Huysmans en ont également brossé des versions grotesques ou carrément malades.

7.1.2. *Les Sœurs Vatards*, de Huysmans : « la version ouvrière du bovarysme »³

Dans *Les Sœurs Vatard*, Huysmans raconte la vie quotidienne de deux ouvrières parisiennes, Céline et Désirée Vatard : leurs journées de travail à

1 Maupassant, *Une Vie*, p. 788.

2 *Ibid.*

3 Sylvie Thorel-Cailleteau (en note) in Huysmans, *Les Sœurs Vatard, Romans I*, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 105.

l'imprimerie, la médiocrité de leurs aventures amoureuses, leur cadre de vie misérable. À travers les rêves du personnage de Désirée, Huysmans propose « la version ouvrière du bovarysme », selon l'expression de Sylvie Thorel-Cailleteau :

(...) son rêve : avoir une chambre avec du papier à fleurettes, un lit et une table en noyer, des rideaux blancs aux fenêtres, une pelote en coquillages, une tasse avec ses initiales dorées sur la commode, et, pendue au mur, une gentille image, un petit amour par exemple qui frapperait à une porte. Elle songeait souvent même à cette gravure qu'elle avait vue chez un marchand de bric-à-brac, et elle se figurait combien confortable et gaie serait la pièce où, sur le chambranle de la cheminée, serait incliné ce tableau, réfléchissant, dans le verre de son cadre, le derrière d'un réveil-matin et deux flambeaux de zinc, qu'elle cravaterait de bobèches en papier rose.¹

On le voit, le bovarysme de Désirée n'a pas véritablement pour support la littérature. Son idéal bourgeois passe par l'image, ici la « gentille image » d'un « petit amour ». Cela n'est pas un hasard si l'activité préférée des sœurs Vatard est d'observer les vitrines des magasins, où elles rêvent d'acheter robes et bijoux, mais où elles observent aussi des œuvres d'art – même s'il s'agit d'un art industriel ou de réclame – qui nourrissent leur idéal. Lors d'une scène chez son amant le peintre Cyprien Tibaille, Céline obtient ainsi un « succès de fou rire »² en racontant avoir vu « un bien charmant tableau : un petit garçon à genoux, en chemise, sur un prie-Dieu »³ et en confessant ses goûts artistiques : « dans un roman elle voulait des crimes, dans un tableau des choses douces. »⁴ Outre les images, le sentimentalisme des sœurs Vatard passe également par la chanson, comme on peut le percevoir dans cette conversation esthétique entre Désirée et Auguste, qui selon Sylvie Thorel-Cailleteau rappelle par sa platitude celles d'Emma et Léon dans *Madame Bovary* :

Désirée lui avoua qu'elle adorait les chansons sentimentales, ces chansons qui vous touchent l'âme avec les petits oiseaux qui s'envolent, les arbres qui poussent, les amoureux qui pleurent ; lui,

1 Huysmans, *Les Sœurs Vatard*, p. 105.

2 *Ibid.*, p. 173.

3 *Ibid.* On pense aux vitrines de la boutique d' « art chrétien » de Monsieur Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*, et à son journal « L'Art industriel », en contraste avec l'avant-gardisme du peintre Tibaille.

4 *Ibid.*

préférerait la chanson patriotique, celle qui enthousiasme et où il est question du drapeau tricolore et de l'Alsace. Il en connaissait une, « la Lettre de l'enfant », une chanson à vous faire venir les larmes aux yeux tant c'était triste ! au reste, ni l'un ni l'autre ne détestaient les farces telles que « Je n'ose pas », « J'suis de Châlons », c'était très amusant, mais enfin, il n'y avait pas à dire, c'était moins poétique.¹

Chez les sœurs Vatar, le bovarysme se nourrit de romantisme à travers non plus la littérature, mais la musique et l'image. La niaiserie caricaturale de leurs goûts, contrastant avec la réalité sordide de leurs histoires, relève d'une satire féroce de la part de Huysmans.

7.1.3. Le Pot-Bouille de la débauche idéaliste

Dans *Pot-Bouille*, dixième volume de la série des *Rougon-Macquart*, Zola explore lui aussi les méfaits de la littérature romantique sur les lecteurs et dénonce avec férocité l'hypocrisie de l'idéal qu'elle dépeint. Dans son ouvrage sur l'ironie naturaliste, Marie-Ange Voisin-Fougère a analysé les nombreuses allusions à des auteurs du XIX^e siècle présentes dans le roman :

Outre l'effet de réel produit par cet ancrage de l'intrigue et des personnages dans un contexte littéraire historique, le procédé est particulièrement utile d'un point de vue topologique : il permet de préciser au lecteur complice les postures idéologico-esthétiques et de l'ironiste et de sa cible, sans aucune explicitation de la part du narrateur.²

Quatre auteurs sont cités dans *Pot-Bouille* : Lamartine, qui incarne le romantisme rejeté par Zola, Balzac, le père proclamé, ainsi que Sand et Dickens. « Un système d'attirances et de répulsions est donc posé, qui fonctionne selon un mécanisme bien rôdé : la disqualification d'un objet par un énonciateur lui-même disqualifié (le bourgeois) équivaut à l'approbation du locuteur (l'auteur naturaliste), et inversement. »³

1 Huysmans, *Les Sœurs Vatar*, p. 127-128.

2 Marie-Ange Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 72.

3 *Ibid.*, p. 73.

C'est chez le jeune couple Pichon, logé au cinquième étage de l'immeuble qui sert de décor à l'étude sociale de Zola, que l'on aborde pour la première fois la question de la lecture. Au chapitre IV, la mère de Marie Pichon, Madame Vuillaume, expose ainsi à Octave, le nouveau voisin, les principes d'éducation qu'elle a appliqués à sa fille, similaires à ceux des parents de Jeanne dans *Une Vie* : « veiller à ce qu'elle doit ignorer, cacher les journaux bien entendu, et fermer la bibliothèque. »¹ Par une ironie toute anti-romantique, c'est le père protecteur, Monsieur Vuillaume, qui donne à Octave, le futur amant de sa fille, le moyen de la séduire à moindres frais :

J'ai (...) un George Sand très bien relié, et malgré les craintes de sa mère, je me suis décidé à lui permettre, quelques mois avant son mariage, la lecture d'*André*, une œuvre sans danger, toute d'imagination et qui élève l'âme... Moi, je suis pour une éducation libérale. La littérature a certainement des droits... Cette lecture lui produisit un effet extraordinaire, monsieur. Elle pleurait la nuit, en dormant ; preuve qu'il n'y a rien de tel qu'une imagination pure pour comprendre le génie !²

Déçu d'avoir été éconduit par Valérie Vabre, Octave décide donc de séduire Marie Pichon en lui apportant ce roman de Sand, qu'elle souhaite relire. Le lendemain, cette dernière lui raconte l'effet que cette seconde lecture a eu sur elle :

Ses oreilles bourdonnaient, aux appels lointains du cor, dont sonnait le chasseur de ses romances, dans le bleu des amours idéales.³

Émue au souvenir de cette lecture, elle donne un baiser à Octave, puis se ravise, mais trop tard :

- Non, monsieur Octave... Vous allez gâter le bonheur que j'ai de vous avoir rencontré... ça ne vous avancera à rien, je vous assure, et j'avais rêvé des choses...

Alors, il ne parla plus, ayant une revanche à prendre, se disant tout bas, crûment : « Toi, tu vas y passer ! » Comme elle refusait de le

1 Zola, *Pot-Bouille*, Gallimard, « Folio classique », 1982, p. 92.

2 *Ibid.*, p. 93.

3 *Ibid.*, p. 102.

suivre dans la chambre, il la renversa brutalement au bord de la table ; et elle se soumit, il la posséda, entre l'assiette oubliée et le roman, qu'une secousse fit tomber par terre.¹

Ce viol, qui suit de près les rêveries sentimentales provoquées par les lectures romantiques de Marie, n'est pas sans rappeler celui de l'héroïne d'*Une Vie*. Avec une ironie terrible, la scène se conclut sur un drame, non pas celui qui vient d'arriver à Marie Pichon, mais celui du roman de Sand, poussé par inadvertance pendant la violente étreinte et dont la reliure a été abîmée : « ils restaient vraiment consternés du malheur arrivé à ce beau volume de George Sand. »² Voilà ce qui arrive aux livres romantiques dans les romans de Zola. Un peu plus tôt, le romancier s'est déjà amusé à placer le *Jocelyn* de Lamartine dans la cuisine dégoûtante de Madame Jossierand : la cuisinière s'en est servi pour y écrire ses comptes... Du reste, il appartient à un horrible personnage qui n'hésite pas à reprocher à sa fille d'avoir résisté aux avances brutales d'un homme. La présence réitérée de livres romantiques à proximité de scènes de viol ou de tentatives de viol, la « réification plus ou moins importante des livres en question »³, sont des indices de l'ironie qui s'exerce à leur rencontre. Ces procédés sont aux yeux de Brunetière des indices grossiers d'anti-romantisme qui prouvent que les romans de Zola sont en contradiction avec ses prétentions théoriques à l'impersonnalité :

manquer d'esprit, c'est satisfaire ses rancunes ou défendre ses théories littéraires à la façon de M. Zola. Ainsi, quand il fait du *Jocelyn* de Lamartine l'instrument de la perversion des cuisinières (...). Ainsi encore quand il fait de *l'André* de George Sand l'entremetteur, – je ne puis vraiment dire des amours, car ce serait trop abaisser le mot, – mais du contact d'Octave Mouret avec M^{me} Pichon, sa voisine. On n'intervient pas comme cela de sa personne dans un récit dont la grande prétention est d'être impersonnel. Et lorsque l'on n'aime pas Lamartine (ce que je conçois quand on est l'auteur des *Vers inédits* que nous a révélés M. Paul Alexis, le biographe décidément attitré du grand homme de Médan), comme si l'on n'aime pas George Sand (ce qui serait

1 Zola, *Pot-Bouille*, p. 103.

2 *Ibid.*, p. 104.

3 Marie-Ange Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 74.

difficile, en effet, quand on est l'auteur de *Pot-Bouille*), du moins n'associe-t-on pas leurs œuvres aux descriptions où M. Zola les mêle, ni n'essaie-t-on de salir leur nom en pareilles circonstances.¹

L'indignation de Brunetière prouve la clarté des procédés anti-romantiques de Zola ; l'embarras qu'il éprouve pour désigner le « contact » des personnages offre au naturaliste un exemple des risibles pudeurs morales de la critique idéaliste. Il faut dire que *La Revue des deux mondes* est citée plusieurs fois dans *Pot-Bouille*², rappelant que, derrière George Sand, la cible de Zola est bien la littérature idéaliste défendue par Brunetière, qui ne s'y trompe pas.

Outre la littérature, la musique romantique apparaît également comme un voile hypocrite qui sait plus ou moins bien cacher la réalité d'intentions intéressées ou violentes. Lors d'une soirée, Madame Josserand met ainsi sa fille Berthe au piano afin d'« attraper » Octave, certaine du pouvoir de séduction de la musique. Toutefois, sa piètre interprétation des « Bords de l'Oise » et des « Moissonneurs » non seulement n'intéresse pas Octave mais peine à couvrir les coups donnés contre les murs par Saturnin, le petit frère martyrisé, enfermé dans la chambre voisine³... En soulignant l'écart des discours aux actions, le romancier nous invite à démasquer l'hypocrisie de ses personnages.

Le cynique Octave, comme d'autres figures masculines du roman, manipule ainsi l'idéal romantique des femmes pour parvenir à ses fins, tout en maintenant en société une parfaite correction. Cette hypocrisie du discours, qui voit des débauchés brandir la pureté des amours idéales comme antidote

1 Brunetière, « À propos de *Pot-Bouille* », *Le roman naturaliste*, p. 362.

2 Voir *Pot-Bouille*, notamment p. 123 et p. 407.

3 *Ibid.*, p. 74-76.

à la dépravation du peuple, est sans cesse dénoncée par Zola¹. Le romancier se plaît ainsi à faire dialoguer ses personnages sur la grande question de la morale en littérature, sujet qu'il a lui-même abondamment discuté dans ses articles critiques et qui est au cœur des attaques subies par le naturalisme. Au nom de la morale, les habitants de l'immeuble ne manquent d'ailleurs pas de condamner violemment un de leur voisin, figure mise en abyme de Zola, lorsqu'il publie un roman « sale », « plein de cochonneries sur les gens comme il faut »² et où apparaît sous un jour peu glorieux un certain Monsieur Duveyrier³... Le combat entre naturalisme et idéalisme se trouve ainsi incarné dans des personnages. Parmi eux, les plus débauchés sont bien sûr ceux dans la bouche desquels Zola se plaît à mettre l'éloge de la littérature idéaliste et des clichés romantiques, soulignant là encore l'hypocrisie de ces bourgeois moralisateurs. Lors d'une scène dans le salon des Duveyrier, la conversation tombe sur l'adultère dans les romans. Duveyrier, dont Octave apprend avec surprise quelques instants après qu'il a une maîtresse, mais dont on connaîtra plus tard la débauche malade, proteste :

- Mon Dieu ! murmura-t-il enfin, ces auteurs exagèrent, l'adultère est très rare parmi les classes bien élevées... Une femme, lorsqu'elle est d'une bonne famille, a dans l'âme une fleur...

Il était pour les grands sentiments, il prononçait le mot d'idéal avec une émotion qui lui voilait le regard.⁴

- 1 On se permet d'employer le terme d'antidote car il renvoie aux images de la maladie que les critiques idéalistes, mais aussi Zola, utilisent pour désigner leurs ennemis. Le romantisme est pour Zola une « gangrène » et une « lèpre », dont il faut guérir et prévenir les nouvelles générations grâce au naturalisme. À l'inverse, pour les anti-naturalistes, l'idéalisme doit sauver les lecteurs du naturalisme, littérature sale et putride. Dans la préface des *Sœurs Vatard*, Sylvie Thorel-Cailleteau cite ainsi un article très critique d'Aurélien Scholl, qui ressent le besoin de respirer de la poésie romantique après avoir subi la puanteur naturaliste de Huysmans : « ...Et maintenant, relisons vite une page de Lamartine. Il y a des moments où on éprouve le besoin de verser un peu de menthe sur le morceau de sucre et de l'aspirer lentement. », Aurélien Scholl, cité par Sylvie Thorel-Cailleteau, préface de Huysmans, *Les Soeurs Vatards*, p. 75.
- 2 Zola, *Pot-Bouille*, p. 413.
- 3 Monsieur Duveyrier est un des personnages du roman habitant dans l'immeuble. Son aspect respectable cache, comme on l'évoque un peu plus loin, une grande perversion.
- 4 Zola, *Pot-Bouille*, p. 123-124.

Ce penchant idéaliste de Duveyrier semble paradoxalement s'accroître avec sa débauche ; le narrateur évoque ainsi à plusieurs reprises son goût pour l'idéal. Lorsque sa maîtresse Clarisse le quitte, il fait appel au vocabulaire idéaliste, masque dénoncé par le narrateur :

Il parla de son âme, l'accusa d'ébranler sa foi aux meilleurs sentiments de l'existence, cachant naïvement sous cette douleur sentimentale le désarroi de ses gros appétits.¹

Clarisse l'ayant quitté, Duveyrier veut aller se suicider au cimetière :

cela flattait son goût du romanesque, le besoin d'un idéal tendre et romantique, qui désolait son existence, sous la rigidité bourgeoise de son attitude.²

Mais, refroidi par l'aspect sinistre du lieu, il rentre chez lui et se tire finalement une balle de revolver au cabinet. Le coup rate, il n'a que la mâchoire déviée. « Et il sanglotait, il souffrait de la poésie morte, de cette petite fleur bleue qu'il ne pouvait cueillir »³. Effectivement, la poésie romantique est bien morte, et enterrée par le romancier naturaliste, qui lui fait terminer sa course aux toilettes, non sans une féroce ironie anti-romantique. À travers le personnage de Duveyrier, Zola critique ainsi le masque idéaliste dont se pare ce débauché, mais aussi le masque moral de l'homme d'État, puisque Duveyrier est conseiller à la Cour d'appel et qu'il a l'intention « d'opposer une digue à la débauche qui menace de submerger Paris. »⁴

Ajoutons que Duveyrier n'est pas le seul débauché à prôner l'idéal. L'oncle Bachelard, ivrogne libidineux, adopte lui aussi une posture idéaliste lorsqu'il parle de sa « filleule » Fanny, une simple d'esprit qu'il veut épouser : « Un ange, mon cher ! On a beau dire, c'est bon, la vertu, ça rafraîchit... Moi, j'ai toujours été pour l'idéal. »⁵ Dans le Pot-bouille zolien, l'idéal se mélange ainsi aux ordures déversées chaque jour dans la cour de l'immeuble, les suicides

1 Zola, *Pot-Bouille*, p. 233.

2 *Ibid.*, p. 407-408.

3 *Ibid.*, p. 409.

4 *Ibid.*, p. 433.

5 *Ibid.*, p. 161.

romantiques ont lieu dans les cabinets d'aisances, la littérature romantique, ses clichés et son idéal sont un vernis hypocrite dont Zola dépeint les craquements de toutes parts.

La citation d'auteurs romantiques comme Sand et Lamartine, et plus largement de la littérature idéaliste qu'ils représentent, présente selon Marie-Ange Voisin-Fougère un profit ironique double, esthétique et satirique :

Esthétique car la cible de l'ironie est un type de littérature honni ; le contexte, en instaurant un système de valeurs perceptible par le lecteur, aiguille aisément le lecteur complice sur cette voie-là. Se dégagent alors les traits d'un autre visage, celui du romancier naturaliste en gloire. Satirique, car on notera que, cette littérature ayant pour lecteur le bourgeois, la critique esthétique finit par rejoindre la satire. L'auteur naturaliste juxtapose l'idéalisme des romans de Sand ou de Dickens, comme des recueils poétiques de Lamartine, au matérialisme et à l'immoralité des bourgeois : il indique ainsi qu'on ne peut observer aucune influence de l'œuvre sur les lecteurs. La littérature est cantonnée par les bourgeois dans le domaine du loisir superficiel. Ou bien, si influence il y a, elle est désastreuse : c'est le cas pour Marie Pichon, dont les lectures idéalistes ont totalement perverti la vision de l'existence.¹

L'écart entre l'idéal des livres romantiques et la réalité, qu'il soit subi (par les femmes) ou instrumentalisé (par les hommes), ne fait qu'aggraver le malheur des personnages. Mais l'idéal romantique dénoncé par les naturalistes n'est pas seulement un idéal amoureux, c'est aussi un idéal politique, que leurs œuvres ne vont pas non plus épargner.

7.2. DES MÉFAITS DU LYRISME RÉVOLUTIONNAIRE

On a vu à quel point l'engagement politique des romantiques avait été critiqué par les naturalistes, en particulier leur rôle au moment de la deuxième République. Ce discours critique est présent dans des œuvres comme *La Fortune des Rougon*, premier volume de la série zolienne qui met en scène les événements politiques de la fin de l'année 1851, et plus particulièrement la

1 Marie-Ange Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 77.

résistance républicaine contre le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte et sa répression sanglante dans le sud-est de la France. Le personnage de Silvère Mouret, incarnation du républicain romantique, a été à ce titre largement commenté. Les auteurs du *Dictionnaire d'Émile Zola*, reprenant une expression de Zola lui-même, le décrivent comme « un naïf sublime », disciple de Rousseau dont il entend réaliser les utopies de bonheur universel. Il appartient à la catégorie des rêveurs, généreux mais irréalistes. Au terme du roman, il est fusillé par un gendarme tandis que son amante, Miette, porteuse du drapeau rouge des insurgés, nouvelle version de « La Liberté guidant le peuple », est tuée pendant les combats. Silvère incarne bien le type du « républicain romantique » tel que Zola l'a décrit dans « La République et la littérature » et qu'il oppose au « républicain naturaliste », pragmatique et efficace. Pour Éléonore Reverzy, *La Fortune des Rougons* offre au lecteur des tableaux romanesques qui proposent un équivalent de l'image populaire :

Celle qui se prénomme Miette, version provençale de Marie, inscrit déjà une Marie révolutionnaire qui, par sa virginité infrangible, est aussi une Jeanne d'Arc, tout à la fois figure de l'innocence sacrifiée et, comme son amant Silvère, allégorie de toutes les victimes du coup d'État du 2 décembre.¹

Ce statut d'allégorie des victimes politiques préserve en quelque sorte le personnage d'une ironie trop violente qui pourrait s'exercer à son encontre. L'objet principal de Zola dans *La Fortune des Rougon* n'est en effet pas de condamner les républicains romantiques mais bien de dénoncer la répression sanglante de leur résistance et la « curée » des débuts de l'Empire, ralliement des opportunistes de tous bords au nouveau régime. Aussi, quand bien même Silvère incarne un type de républicain que Zola condamne au tournant des années 1880, il en offre dans *La Fortune des Rougon* une vision plutôt positive qui doit contrebalancer le caractère féroce des Rougon. Il faut dire qu'il écrit ce premier roman du cycle à la fin du Second Empire : le rappel de la répression sanglante de la résistance républicaine au coup d'État de 1851 est alors un des thèmes de prédilection de l'opposition républicaine. À côté de la satire de l'opportunisme politique, perçue dans le roman à travers l'affreux couple Rougon, et la dénonciation d'une répression violente, le personnage de Silvère,

1 Éléonore Reverzy, « Le Corps-discours, les Quatre Évangiles de Zola », in *Les religions du XIX^e siècle*, p. 4.

en tant que martyr de la République, bénéficie donc d'un traitement favorable pouvant aller jusqu'au grandissement épique. *La Fortune des Rougon* est à ce titre une œuvre de combat politique aux accents parfois hugoliens, comme le note Anne Belgrand¹.

Toutefois, Zola n'est pas Hugo, et même si le personnage de Silvère rappelle parfois les insurgés hugoliens, le narrateur zolien ne manque pas de prendre à plusieurs reprises ses distances avec la naïveté de son idéalisme républicain. Anne Belgrand cite à ce propos un passage du roman dans lequel le narrateur dénonce chez Silvère les « dangers du bovarysme »² :

À cette époque, il s'était déjà jeté avidement dans la lecture de tous les bouquins dépareillés qu'il trouvait chez les brocanteurs du faubourg, et qui devaient le mener à une généreuse et étrange religion sociale. Cette instruction, mal digérée, sans base solide, lui ouvrait sur le monde, sur les femmes surtout, des échappées de vanité, de volupté ardente, qui auraient singulièrement troublé son esprit, si son cœur était resté inassouvi. Miette vint, il la prit d'abord comme une camarade, puis comme la joie et l'ambition de sa vie. Le soir, retiré dans le réduit où il couchait, après avoir accroché sa lampe au chevet de son lit de sangle, il retrouvait Miette à chaque page du vieux volume poudreux qu'il avait pris au hasard sur une planche, au-dessus de sa tête, et qu'il lisait dévotement. Il ne pouvait être question, dans ses lectures, d'une jeune fille, d'une créature belle et bonne, sans qu'il la remplaçât immédiatement par son amoureuse. Et lui-même il se mettait en scène. S'il lisait une histoire romanesque, il épousait Miette au dénouement ou mourait avec elle. S'il lisait, au contraire, quelque pamphlet politique, quelque grave dissertation sur l'économie sociale, livres qu'il préférait aux romans, par ce singulier amour que les demi-savants ont pour les lectures difficiles, il trouvait encore moyen de l'intéresser aux choses mortellement ennuyeuses que souvent il ne parvenait même pas à comprendre ; il croyait apprendre la façon d'être bon et aimant pour elle, quand ils seraient mariés. (...) il se plut surtout à s'enfermer avec elle dans les utopies humanitaires que de grands esprits, affolés par la chimère du bonheur universel, ont rêvées de nos jours. Miette, dans son esprit, devenait nécessaire à l'abolissement du paupérisme et au triomphe définitif de la révolution. Nuits de lectures fiévreuses, pendant lesquelles son esprit tendu ne pouvait se détacher du volume

1 Anne Belgrand, « Le couple Silvère - Miette dans « La Fortune des Rougon » », *Romantisme*, 1988, n°62. p. 51-59.

2 *Ibid.*, p. 55.

qu'il quittait et reprenait vingt fois ; nuits pleines, en somme, d'un voluptueux énervement, dont il jouissait jusqu'au jour, (...) bâtissant des projets de société nouvelle, absurdes de générosité, où la femme, toujours sous les traits de Miette, était adorée par les nations à genoux. Il se trouvait prédisposé à l'amour de l'utopie par certaines influences héréditaires ; chez lui, les troubles nerveux de sa grand-mère tournaient à l'enthousiasme chronique, à des élans vers tout ce qui était grandiose et impossible.¹

On le voit bien dans ce passage, le bovarysme du jeune républicain romantique n'est pas très éloigné de celui de la jeune fille rêveuse. Tous deux lisent des romans, et même si le personnage de Silvère préfère aux « histoires romanesques » les essais politiques, le narrateur montre à quel point l'utopie amoureuse et l'utopie politique sont chez lui mêlés. Son amour pour Miette se confond d'ailleurs avec son amour pour la République, ce qui ne manque pas d'inquiéter la jeune fille². Ce goût pour la lecture est caractéristique du républicain idéaliste et on le retrouve chez d'autres personnages de la série des *Rougon-Macquart*.

Si le contexte politique invitait Zola à épargner la figure du républicain idéaliste dans *La Fortune des Rougon*, ce type apparaît dans la suite du cycle sous des traits plus critiques. Nourri de lectures – même si ce sont des lectures de seconde main souvent « mal digérées »³, hétéroclites et incomplètes –, adepte des théories utopistes, le républicain idéaliste manifeste généralement un goût démesuré pour une rhétorique imagée qui multiplie les

1 Zola, *La Fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. I, p. 185-186.

2 *Ibid.*, p. 22 : « Tu l'aimes bien ta République, dit l'enfant en essayant de plaisanter. M'aimes-tu autant qu'elle ? » (...) « Toi, tu es ma femme. Je t'ai donné tout mon cœur. J'aime la République, vois-tu, parce que je t'aime. »

3 Voir le passage que l'on vient de citer, où est évoquée l'instruction « mal digérée » de Silvère, *La Fortune des Rougon*, p. 185. On trouve la même expression à propos des lectures d'Étienne Lantier dans *Germinal*, Gallimard, « Folio classique », 1978, p. 257. Philippe Hamon a analysé ce type du personnage au savoir mal digéré, parmi lesquels il range Macquart, Silvère, Lazare, Étienne, et enfin Lantier dans *L'Assommoir*. La malle de ce dernier renferme quantité de livres, journaux et objets disparates, symbolisant ce savoir hétéroclite « qui conditionne en général le destin catastrophique du personnage », Philippe Hamon, « Le savoir du personnage », *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1984, p. 282-284.

figures de l'idéal et emprunte au discours révolutionnaire. Hanté par l'idée fixe de son utopie politique, son action politique est non seulement inefficace mais potentiellement dangereuse : de l'idéalisme au terrorisme, il n'y a qu'un pas, que plusieurs personnages zoliens sont tentés de franchir. Le romancier naturaliste dénonce ainsi la dangerosité du lyrisme révolutionnaire dans *Le Ventre de Paris*, où l'idéaliste Florent prépare des attentats, mais aussi dans *Germinal*, où le terroriste Souvarine est responsable de la catastrophe finale. Observons de plus près ces deux romans.

7.2.1. De la poésie au terrorisme : Florent le Républicain dans *Le Ventre de Paris*

Le troisième volume des *Rougon-Macquart* est certes célèbre pour sa description truculente des Halles de Paris, mais son sujet est avant tout politique. Le héros, Florent, a en effet été arrêté et déporté à Cayenne au moment du coup d'État de décembre 1851. Évadé et rentré clandestinement à Paris, il reprend en secret ses activités politiques. Alors qu'il prépare une attaque contre le Palais-Bourbon et l'Hôtel de Ville, il est à nouveau arrêté et déporté.

Comme dans *La Fortune des Rougon*, Zola adopte dans ce roman un point de vue politique inconfortable. Il dénonce bien sûr les violences du coup d'État et le sort atroce réservé à Florent – qui fait au cours du roman des récits effroyables de sa captivité et de son errance¹ –, ainsi que la traque dont sont victimes les Républicains sous le Second Empire. Mais il n'embrasse pas pour autant le combat de son héros et du groupe de Républicains auquel il appartient, et ne manque pas au contraire de dénoncer la dangerosité de leurs idéaux.

C'est dans la bouche du peintre Claude Lantier que Zola place un portrait de Florent en Républicain poète et idéaliste. Alors que Florent l'a

1 On a déjà évoqué cette grande scène de contrepoint : Florent raconte à la petite Pauline « l'histoire du monsieur qui a été mangé par les bêtes », pendant que Quenu et Auguste préparent le boudin. Le récit des privations contraste avec l'opulence du magasin, les pièces de charcuterie évoquent les chairs humaines, maltraitées, amaigries, malades et enfin dévorées par les bêtes dans l'histoire de Florent et de ses camarades d'évasion. Voir Zola, *Le Ventre de Paris*, p. 141-155.

amené à l'une de ses réunions politiques secrètes, Claude se montre réticent. Il explique à Florent qu'il ne peint que pour son plaisir personnel et affirme que Florent a le même rapport égoïste et artistique à la politique :

Laissez donc ! vous êtes un artiste dans votre genre, vous rêvez politique ; je parie que vous passez vos soirées ici, à regarder les étoiles, en les prenant pour les bulletins de vote de l'infini... Enfin, vous vous chatouillez avec vos idées de justice et de vérité. Cela est si vrai que vos idées, de même que mes ébauches, font une peur atroce aux bourgeois... Puis là, entre nous, si vous étiez Robine, croyez-vous que je m'amuserais à être votre ami... Ah ! grand poète que vous êtes !¹

Auparavant, le narrateur a raconté la façon dont Florent est devenu républicain, alors qu'il vivait dans une grande pauvreté, se sacrifiant pour son demi-frère Quenu :

Voulant échapper aux tentations de la méchanceté, il se jeta en pleine bonté idéale, il se créa un refuge de justice et de vérité absolues. Ce fut alors qu'il devint républicain ; il entra dans la république comme les filles désespérées entrent au couvent. (...) Il devint un de ces orateurs illuminés qui prêchent la révolution comme une religion nouvelle, toute de douceur et de rédemption. Il fallut les journées de décembre pour le tirer de sa tendresse universelle.²

La comparaison de Florent à une jeune fille n'est pas anodine et insiste sur la part de rêverie que contient son engagement politique. Le narrateur le décrit d'ailleurs comme « toujours perdu dans son rêve humanitaire »³. Alors que tout le quartier est au courant qu'il est un évadé du bagne et que son arrestation est imminente, il ne se doute de rien :

Il était d'une crédulité d'enfant et d'une confiance de héros. Logre lui aurait conté que le génie de la colonne de Juillet allait descendre pour se mettre à leur tête, sans le surprendre. Chez M. Lebigre, le soir, il avait des effusions, il parlait de la prochaine bataille comme d'une fête à laquelle tous les braves gens seraient conviés.⁴

1 Zola, *Le Ventre de Paris*, p. 362.

2 *Ibid.*, p. 87.

3 *Ibid.*, p. 224.

4 *Ibid.*, p. 356.

Dans cette guerre sourde entre Florent et la police impériale, aidée par tous les délateurs du quartier, le narrateur prend évidemment parti pour le révolutionnaire, sans pour autant soutenir ses projets terroristes. Si Florent en arrive à une telle extrémité, c'est d'ailleurs, comme dans le cas de Silvère, parce que son hérédité et son terrible parcours ont produit chez lui un « détraquement »¹ qui le rattache à la terrible famille, même s'il n'a pas de lien biologique avec les Rougon-Macquart. Comme bien souvent chez Zola, le projet du héros tourne à l'idée fixe, y compris dans les leçons de lecture et d'écriture qu'il donne au petit Muche :

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. » (...) Muche aurait copié le *Contrat social*.²

Ce républicain idéaliste, ce socialiste humanitaire, subit également l'influence du petit groupe d'opposants qu'il fréquente, et notamment celle de Charvet l'hébertiste. Zola dresse un tableau satirique de ces opposants à l'Empire réunis chez M. Lebigre, qui ne sont pas sans rappeler ceux dépeints par Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, et notamment le terroriste Sénécal, chez qui Frédéric fait le triste constat de l'incohérence entre l'humanité des idées et l'inhumanité des moyens :

Homme des théories, il ne considérait que les masses et se montrait impitoyable pour les individus.³

Florent est arrêté avant de passer à l'acte, il n'est donc pas criminel, mais cet idéaliste a failli devenir un terroriste. Douze ans plus tard, dans *Germinal*, le héros Étienne Lantier connaît la même tentation criminelle, jetant un discrédit profond sur l'idéalisme politique.

1 Zola, *Le Ventre de Paris*, p. 198.

2 *Ibid.*, p. 210.

3 Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p. 305-306.

Silvère, Florent, Étienne : ces personnages sont bien des victimes politiques, dont la cause est défendue par Zola, mais ils n'ont pas pour autant un statut allégorique totalement clair. Pour expliquer cette ambiguïté des personnages, pouvant entraîner un brouillage du message politique des romans, Éléonore Reverzy évoque le contexte politique dans lequel Zola élabore *Les Rougon-Macquart*, différent de celui des *Châtiments* de Hugo, qui lui s'érigait clairement en juge d'instruction du 2 décembre et en défenseur des martyrs républicains :

Si en 1868, au moment où il conçoit son cycle, Zola peut être animé par le désir de répondre à Hugo en proposant un autre traitement du procès de l'Empire, son projet à peine engagé est infléchi et modifié par l'expérience de la Commune et ses problématiques victimes – d'abord irrécupérables à ses yeux. Le propos politique s'y brouille et en devient potentiellement confus.¹

Éléonore Reverzy constate ainsi que le coup d'État du 2 décembre est évoqué à distance dans les romans de Zola, déplacé dans l'espace (à Plassans) ou dans le passé (Florent se remémore le 4 décembre sur les boulevards). C'est en effet à travers un lieu, le boulevard, et une figure, la dame au chapeau rose, tombée morte sur lui, que les souvenirs du jour de son arrestation reviennent hanter Florent, virant à l'obsession à la fois morbide et érotique :

Il suivait les capotes roses, les châles tombant sur les épaules, avec des frissons au cœur. Quand il fermait les yeux, il la voyait marcher, venir à lui ; mais elle laissait glisser son châle, elle montrait les deux taches rouges de sa guimpe, elle lui apparaissait d'une blancheur de cire, avec des yeux vides, des lèvres douloureuses. Sa grande souffrance fut longtemps de ne pas savoir son nom, de n'avoir d'elle qu'une ombre, qu'il nommait d'un regret.²

Contrairement à Florent, cette dame au chapeau rose apparaît selon Éléonore Reverzy comme une victime politique exemplaire dans la veine hugolienne, tout comme Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon* :

1 Éléonore Reverzy, « Compter les morts avec Zola, les victimes politiques dans *Les Rougon-Macquart* », article paru dans les actes du colloque « L'histoire épitaphe » organisé à Paris VII-Denis Diderot par Claudie Bernard et Claude Millet, disponible sur le site de la bibliothèque Seebacher : seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr , p. 3.

2 Zola, *Le Ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. I, p. 837.

Miette serait une nouvelle Éponine, Silvère un nouveau Gavroche. Le choix d'enfants et de femmes est à l'évidence plus efficace dans la dénonciation. (...) Que le texte de *La Fortune des Rougon* désigne constamment au moment de la bataille, puis de l'exécution de Silvère, les victimes sous le terme d'« enfants » est à ce titre significatif. Que ce soient des femmes dont le lecteur retienne l'image participe du même paradigme : enfant et femme font à l'évidence les meilleures victimes.¹

Silvère, bien qu'il incarne le républicain romantique, est en quelque sorte épargné par son statut d'enfant. À ces figures féminines ou enfantines, allégories de la République ou de la Liberté, Éléonore Reverzy oppose les victimes politiques masculines, d'une exemplarité moins claire car en proie à un « enthousiasme pathologique mêlé de rêveries et d'utopies plus ou moins délirantes »² :

S'agit-il donc de fausses victimes ? Ou de victimes qui seraient moins exemplaires, d'abord victimes de leur sang ? Les utopistes et autres révolutionnaires portent indéniablement la marque de la lecture que Zola fit de l'épisode communautaire : ils ne sont jamais accompagnés de la même puissance d'incarnation, demeurent des esprits malades et mal instruits dans des corps fiévreux. Leurs compagnes ont concentré sur elles une exemplarité victimale incontestable.³

Plus les personnages zoliens se rapprochent historiquement de la Commune et plus leur exemplarité semble remise en question.

7.2.2. *Germinal* : l'utopie et le lyrisme révolutionnaires en question

Dans *Germinal*, Zola continue son exploration de l'histoire sociale du Second Empire en décrivant la vie des ouvriers mineurs du Nord, mais il s'empare également d'une cause politique qui préoccupe les penseurs de son époque, celle de la lutte des classes à l'heure d'une nouvelle ère industrielle. La

1 Éléonore Reverzy, *art. cit.*, p. 8.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Ibid.*, p. 11.

misère de la condition ouvrière a en effet été dénoncée par de nombreux penseurs politiques du XIX^e siècle, de Proudhon à Marx, en passant par ceux que l'on a appelés les socialistes utopiques, héritiers du saint-simonisme. À leur suite, de nombreux écrivains se sont emparés de cette fameuse « question sociale » et se sont approprié l'utopie du « bonheur universel ». Parmi eux, on compte Lamartine et Hugo, engagés comme écrivains et hommes politiques dans la révolution de 1848. On a vu à quel point leur « lyrisme parlementaire »¹ avait été critiqué par de nombreux contemporains. Zola voit en eux l'incarnation de la figure condamnable du républicain révolutionnaire romantique. Cette critique, si présente dans les articles de Zola, nous la retrouvons dans ses romans, notamment à travers le héros de *Germinal*, Étienne Lantier.

Comme dans *Le Ventre de Paris*, il ne s'agit pas pour Zola de minimiser le scandale de la condition de ses personnages, ici persécutés par l'Empire, là opprimés par le patronat avec la complicité du même pouvoir politique. La misère dans laquelle vivent les mineurs est insupportable, d'autant plus qu'elle contraste avec le luxe oisif des patrons voisins. La révolte de ces ouvriers est donc présentée comme légitime face à une telle injustice. Pourtant, le discours révolutionnaire et le comportement révolté de Lantier ne cessent d'être mis à distance par le narrateur. Le mot de romantisme n'apparaît pas dans le roman, et pourtant certains signes nous invitent à reconnaître chez Lantier une figure dégradée de républicain romantique.

Comme toutes les Madame Bovary du naturalisme, Étienne est un lecteur. Pour vaincre la honte qu'il ressent de son manque d'éducation face aux camarades avec lesquels il discute de questions politiques, il se lance dans de grandes lectures, incomplètes et mal comprises :

Aussi se prit-il pour l'étude du goût sans méthode des ignorants affolés de science. Maintenant, il était en correspondance régulière avec Pluchart, plus instruit, très lancé dans le mouvement socialiste. Il se fit envoyer des livres, dont la lecture mal digérée acheva de l'exalter : un livre de médecine surtout, l'*Hygiène du Mineur*, (...) sans compter les traités d'économie politique d'une aridité technique incompréhensible, des brochures anarchistes

1 Voir Dominique Dupart, *Le lyrisme parlementaire ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine (1834-1849)*.

qui le bouleversaient, d'anciens numéros de journaux qu'il gardait ensuite comme des arguments irréfutables, dans des discussions possibles.¹

Les livres lus par Étienne semblent avoir deux caractéristiques : un idéalisme outrancier et de fausses allures scientifiques. Bref, ces ouvrages ont le défaut aux yeux de Zola de n'être pas naturalistes, on n'y trouve aucun programme politique ni aucune mesure concrète pour l'amélioration de la condition des ouvriers – ou du moins l'inculte Étienne est incapable de telles interprétations. Ces lectures font seulement naître en lui l'illusion qu'un avenir meilleur, idéal, est possible :

(...) il marchait dans un rêve, il assistait à la régénération radicale des peuples, sans que cela dût coûter une vitre cassée ni une goutte de sang. D'ailleurs, les moyens d'exécution demeuraient obscurs, il préférerait croire que les choses iraient très bien, car sa tête se perdait, dès qu'il voulait formuler un programme de reconstruction.²

À table avec les Maheu, Étienne sert son discours utopiste, retranscrit avec une distance pleine de réserve par le narrateur, là encore grâce au discours indirect libre :

D'une voix ardente, il parlait sans fin. C'était, brusquement, l'horizon fermé qui éclatait, une trouée de lumière s'ouvrait dans la vie sombre de ces pauvres gens. (...) tout le malheur disparaissait, comme balayé par un grand coup de soleil ; et, sous un éblouissement de féerie, la justice descendait du ciel. (...) Une société nouvelle poussait en un jour, ainsi que dans les songes, une ville immense, d'une splendeur de mirage. (...) Et, continuellement, ce rêve s'élargissait, s'embellissait, d'autant plus séducteur, qu'il montait plus haut dans l'impossible.³

1 Zola, *Germinal*, Gallimard, « Folio classique », 1978, p. 257.

2 *Ibid.*, p. 259.

3 *Ibid.*, p. 263. On trouve à plusieurs reprises des images de germination dans le discours révolutionnaire de Lantier. Ces dernières sont souvent la cible de l'ironie du narrateur contre la naïveté de son personnage. Même si, à la fin du roman, le narrateur reprend dans son propre récit ces images de germination et l'idée d'une révolution à venir qu'elles suggèrent, il convient néanmoins de les considérer avec circonspection, car elles côtoient dans le discours d'Étienne des idées et des images dénoncées par le narrateur comme idéalistes, avec tout ce que ce terme a de péjoratif pour lui.

Féerie, rêve, songe, ciel... on retrouve tout le vocabulaire que Zola associe à l'idéalisme. Malgré ces lectures, la position politique de Lantier reste construite sur un patchwork de théories, d'idéaux et de mots qui, « mal digérés » qu'ils sont, s'avèrent non seulement absurdes mais dangereux.

Maintenant, ses idées étaient mûres, il se vantait d'avoir un système. Pourtant, il l'expliquait mal, en phrases dont la confusion gardait un peu de toutes les théories traversées et successivement abandonnées.¹

Dans un premier temps, Étienne fait ses armes d'orateur politique au cabaret de Rasseneur, auprès de quelques camarades qui l'influencent tour à tour, notamment l'anarchiste Souvarine, responsable de l'attentat final qui provoque la disparition du Voreux. Mais les circonstances de la grève vont lui offrir une tribune politique inespérée et une scène pour incarner la figure de chef révolutionnaire à laquelle il aspire. Se révèle alors chez Étienne l'orgueil du prophète qui doit mener ses camarades vers l'idéal. Et il entend incarner la figure romantique du prophète à plus d'un titre. D'une part, il fonde une section de l'Internationale des travailleurs et prend la tête des grévistes. D'autre part, son discours se teinte de vocabulaire religieux, cherchant à convertir ses camarades. Bientôt, ses propos sont repris par l'ensemble des ouvriers grévistes, comme le montre ce passage au discours indirect libre :

Puisqu'on leur avait promis l'ère de la justice, ils étaient prêts à souffrir pour la conquête du bonheur universel. La faim exaltait les têtes, jamais l'horizon fermé n'avait ouvert un au-delà plus large à ces hallucinés de la misère.²

À la fin de la quatrième partie du roman, le romancier dresse le décor pour son héros : trois mille mineurs grévistes se retrouvent à la nuit tombée dans la forêt pour décider de la suite des événements, dans une scène où le sublime semble teinté d'une inquiétude sourde. Le discours d'Étienne parvient à galvaniser la foule, exaspérée déjà par la faim et les privations ; les mineurs présents décident ainsi de poursuivre la grève et de s'en prendre aux « traîtres » qui vont travailler.

1 Zola, *Germinal*, p. 349. Par exemple, lorsqu'Étienne est séduit par le collectivisme, c'est à un stade purement instinctif, « cela demeurait vague, il ne savait comment réaliser ce nouveau rêve », *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 333.

Cette scène fait l'objet d'une véritable mise en scène de la part du narrateur, qui érige le personnage d'Étienne en prophète romantique et révolutionnaire, du moins en apparence. Le narrateur constate en effet le nouveau statut de son personnage : « Ce n'était plus le secrétaire de l'association qui parlait, c'était le chef de bande, l'apôtre apportant la vérité. »¹ Il apparaît dans une pose qui n'est pas sans rappeler celle du prophète romantique perché sur son rocher solitaire :

Alors, Étienne se tint un instant immobile sur le tronc d'arbre. La lune, trop basse encore à l'horizon, n'éclairait toujours que les branches hautes ; et la foule restait noyée de ténèbres, peu à peu calmée, silencieuse. Lui, noir également, faisait au-dessus d'elle, en haut de la pente, une barre d'ombre.²

Dans ce décor sauvage et grandiose de la forêt nocturne, l'éclairage de la scène semble suivre la dramaturgie du discours d'Étienne. Après le constat sombre, le cri de révolte et la promesse d'un avenir radieux :

Le peuple des mineurs n'avait donc qu'à reconquérir son bien ; et, les mains tendues, il indiquait le pays entier, au-delà de la forêt. À ce moment, la lune, qui montait de l'horizon, glissant des hautes branches, l'éclaira. Lorsque la foule, encore dans l'ombre, l'aperçut ainsi, blanc de lumière, distribuant la fortune de ses mains ouvertes, elle applaudit de nouveau, d'un battement prolongé.³

Le rayon de lune vient illuminer le prophète fort à propos dans une mise en scène qu'on est tenté de qualifier de « romantique ». Pourtant, derrière cette apparente idéalisation, voire divinisation, du personnage de Lantier, le narrateur fait entendre quelques dissonances. Tout d'abord, après avoir fait remarquer la confusion de ses idées politiques « mal digérées », il pointe dans cette scène son éloquence difficile :

1 Zola, *Germinal*, p. 402.

2 *Ibid.*, p. 400-401.

3 *Ibid.*, p. 403-404.

Peu à peu, Étienne s'échauffait. Il n'avait pas l'abondance facile et coulante de Rasseneur. Les mots lui manquaient souvent, il devait torturer sa phrase, il en sortait par un effort qu'il appuyait d'un coup d'épaule.¹

Quant à ses idées politiques, elles semblent avoir tourné à « l'idée fixe du sectaire »², emportant toute raison. Face à l'enthousiasme collectif qu'il soulève, Étienne n'hésite plus à faire appel à la violence contre « l'ennemi »³, incarné par le capital, mais aussi contre les mineurs non grévistes, montrés du doigt comme des traîtres coupables... Cette scène s'achève donc avec un terrible « cri de massacre » qui annonce la folie destructrice qui va s'emparer des grévistes lors du sabotage des mines, au chapitre suivant. Alors que la lune semblait baigner d'une lumière sublime cette scène nocturne, elle prend une connotation plus inquiétante à la fin de la scène, tandis que les orateurs se succèdent à la « tribune » :

C'était le coup de folie de la foi, l'impatience d'une secte religieuse, qui, lasse d'espérer le miracle attendu, se décidait à le provoquer enfin. Les têtes, vidées par la famine, voyaient rouge, rêvaient d'incendie et de sang, au milieu d'une gloire d'apothéose, où montait le bonheur universel. Et la lune tranquille baignait cette houle, la forêt profonde ceignait de son grand silence ce cri de massacre.⁴

En plus de dénoncer sa rhétorique malhabile et ses idées violentes, le narrateur fait également planer le doute sur les intentions de Lantier. On apprend ainsi qu'une des motivations de son discours est d'impressionner Catherine et de briller face à son rival Chaval :

L'idée que Catherine devait être là l'avait soulevé d'une nouvelle flamme, d'un besoin de se faire acclamer devant elle.⁵

Par ailleurs, le narrateur, tout comme certains personnages, a déjà révélé les ambitions politiques d'Étienne, qui espère secrètement obtenir un emploi

1 Zola, *Germinal*, p. 403.

2 *Ibid.*, p. 405.

3 *Ibid.*, p. 410.

4 *Ibid.*, p. 412.

5 *Ibid.*, p. 408.

politique grâce à son rôle de chef des grévistes¹. Derrière la proclamation du rêve de bonheur universel se cache ainsi une profonde vanité². Enfin, le narrateur ne manque pas de rappeler l'hérédité alcoolique et meurtrière d'Étienne, le « besoin de tuer »³ qu'il ressent à plusieurs reprises et qui alimente sans doute aussi la violence de son discours de révolte.

Aux chapitres suivants, l'échec de la grève ainsi que sa répression tragique et sanglante chassent de fait Lantier de son piédestal. Après les élans d'idéalisme, la désillusion du héros est pleine de culpabilité vis-à-vis de ceux qu'il a entraînés dans ses rêves :

Il ne savait que dire pour calmer la Maheude, toute brisée de sa terrible chute, du haut de l'idéal.⁴

Cette expression rappelle celle que l'on trouve dans la « Lettre à la jeunesse », exemple de la circulation des images entre les textes critiques et les romans :

Il y a une chute dans la boue après chaque élan dans l'idéal.⁵

Ainsi, même si les auteurs romantiques ne sont pas cités dans *Germinal* comme ils l'étaient par exemple dans *Pot-Bouille*, l'idéalisme politique est quant à lui bien présent, incarné par Étienne Lantier puis par l'ensemble des grévistes qui le suivent. Or cet idéalisme politique, apparaissant ici chez un personnage fictif mais déjà dénoncé par Zola chez de vrais contemporains, emprunte au romantisme un ton – lyrique –, une posture – celle du prophète –, et un ensemble d'images et d'expressions de l'idéal condamnées par Zola. Étienne Lantier n'en demeure pas moins un personnage ambivalent, à la

1 Voir Zola, *Germinal*, p. 334 : « Et son rêve de chef populaire le berçait de nouveau : Montsou à ses pieds, Paris dans un lointain brouillard, qui sait ? la députation un jour, la tribune d'une salle riche, où il se voyait foudroyant les bourgeois du premier discours prononcé par un ouvrier dans un Parlement. »

2 Ainsi la vanité de Lantier augmente à mesure que son influence grandit dans le coron : « Ce furent des satisfactions d'amour-propre délicieuses » (p. 266) « Son visage changea, il devint grave, il s'écouta parler » (p. 267), et plus encore quand il devient le chef des grévistes : « c'était un continuel gonflement de vanité » (p. 334), Zola, *Germinal*.

3 Zola, *Germinal*, p. 471.

4 *Ibid.*, p. 599.

5 Zola, *Le Roman expérimental*, p. 94.

fois représentant d'un idéalisme que Zola condamne, mais néanmoins soldat d'un combat juste et légitime aux yeux du romancier, qui se tient du côté des opprimés. Rappelons que Zola a beaucoup lu pour la préparation de ce roman et qu'il n'est pas insensible au discours sur la lutte des classes et la domination du capital des penseurs socialistes. La fin du roman fait réapparaître dans la bouche du narrateur les images de germination présentes dans le discours de Lantier et promettant un avenir de révolte :

Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.¹

L'idéalisme de Lantier gagnerait-il le discours du narrateur ? Même si ces images finales le laissent entendre, la parole du narrateur s'inscrit dans un temps long, les hommes sèment ici les récoltes « pour les siècles futurs », tandis que le discours de Lantier promettait un bonheur immédiat. À l'échelle du roman, c'est donc bien l'échec de la parole d'Étienne qui est mis en scène. L'illusion qu'il a créée, celle d'un bonheur universel à portée de mains, réalisable immédiatement, a mené à une terrible désillusion, à la dégradation du statut des mineurs et, pour beaucoup d'entre eux, à la mort. Un discours anti-romantique du roman se fait donc bel et bien entendre.

Mais cette circulation d'images du personnage au narrateur montre néanmoins que la voix de ce dernier n'est pas toujours aussi transparente qu'on pourrait le croire. Certains procédés qu'on a observés – discours direct et indirect libre, modalisation, ironie – indiquent la distance que le narrateur prend vis-à-vis de ses personnages, sans qu'un discours du narrateur vienne nécessairement remplacer ou corriger le discours des personnages. *La Débâcle*, avant-dernier roman du cycle des *Rougon-Macquart*, ouvertement politique puisqu'il a pour sujet la guerre de 1870 et la Commune, offre un exemple particulièrement intéressant de cette ambivalence des personnages et du regard que le narrateur porte sur eux.

1 Zola, *Germinal*, p. 700. Ce sont les derniers mots du roman.

7.2.3. La Débâcle des révolutions romantiques ?

Pour qui cherche à lire dans *La Débâcle* l'opinion de Zola sur les événements qu'il décrit, la tâche n'est en effet pas si facile que certains commentateurs le laissent entendre.

Si le narrateur, qui laisse à plusieurs reprises entendre sa voix, condamne sans appel les crimes commis par la Commune, ainsi que l'irresponsabilité des chefs de l'Armée, responsables de la boucherie engendrée par la guerre franco-prussienne, l'interprétation globale des événements historiques reste ouverte. Pour cela, Zola a justement choisi de mettre en scène non pas un mais deux héros, Maurice l'avocat et Jean le paysan, que tout semble opposer et qui vont pourtant fraterniser, jusqu'à ce que, dans un dénouement tragique, l'un tue l'autre. Il est probable que Zola ait fait passer une partie de ses idées, et surtout des idées qui circulaient à son époque, dans chacun de ces deux personnages, et même plus largement chez tous les personnages du roman.

Pour Éléonore Reverzy, « l'explication allégorique est délivrée à l'intérieur de l'œuvre par le personnage principal »¹, Maurice, mais elle coexiste avec des procédés d'ironie qui la mettent à distance et qui visent en particulier la dénonciation des illusions épiques. Pour elles, ce sont les discours et les représentations qui sont la principale cible de l'ironie dans le roman :

de la politique de désinformation menée par la presse, en passant par les fausses rumeurs, à la « légende » napoléonienne et au récit des précédentes campagnes du second Empire, le texte zolien est rempli de toutes ces voix, de tous ces bruits – et l'on songe à Shakespeare – qui ne veulent rien dire.²

Parmi ces voix, en est-il des romantiques ? Est-il question du romantisme dans ce roman ? Pas à proprement parler, d'autant que le sujet historique de *La Débâcle* le situe dans une époque qui n'est plus romantique, contrairement au premier volume du cycle, au sujet également politique et historique, *La Fortune des Rougon*. Ici, les discours auxquels le roman fait écho

1 Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée, Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, p. 102.

2 *Ibid.*, p. 105.

à travers divers personnages résultent de théories qui ont cours après la guerre de 1870 et la présentent tour à tour comme l'expiation des crimes du Second Empire, comme la condition de la régénérescence ou bien encore comme une boucherie absurde. Encore une fois, ces théories apparaissent souvent dans le roman comme des discours politiques « mal digérés »¹ par les différents personnages.

Ce roman nous intéresse néanmoins dans la mesure où il met en scène les derniers feux de l'idéalisme révolutionnaire dans l'épisode de la Commune, qui en marque aux yeux de Zola l'échec définitif. La description sans complaisance des crimes de la Commune², dont nombre d'acteurs sont désignés comme peu recommandables, souligne les affinités de l'idéalisme révolutionnaire avec la terreur, comme c'était déjà le cas dans *Le Ventre de Paris* et dans *Germinal*. Vers la fin du roman, tandis que Maurice attend dans Paris assiégé, qui refuse l'armistice et la paix, le narrateur fait le récit de l'évolution de ses idées politiques :

En lui, s'achevait l'évolution qui, sous le coup des premières batailles perdues, avait détruit la légende napoléonienne, le bonapartisme sentimental qu'il devait aux récits épiques de son grand-père. Déjà même, il n'en était plus à la république théorique et sage, il versait dans les violences révolutionnaires, croyait à la nécessité de la terreur, pour balayer les incapables et les traîtres, en train d'égorger la patrie.³

À plusieurs reprises, le narrateur compare le Paris communal au personnage de Maurice, tous deux atteints de ce mal du siècle qui jette les hommes alternativement à l'enthousiasme et au désespoir, avec une nervosité de femme, victimes d'une fièvre issue d'une longue maladie mûrie pendant tout le Second Empire. Cette maladie, c'est celle de l'idéalisme, même si cet idéalisme semble ici détaché de toute connotation romantique. La métaphore

1 Zola, *La Débâcle*, Gallimard, « Folio classique », 1984, p. 61.

2 Notons que les crimes de la répression, commis par l'armée ou par des civils s'érigent en vengeurs, sont condamnés avec la même vigueur.

3 Zola, *La Débâcle*, p. 525. Le grand-père de Maurice a été soldat de la Grande Armée.

rappelle toutefois celle que Zola emploie dans ses articles à propos du romantisme, « lèpre » ou « gangrène »¹. Maurice attend un « miracle », « il rêv(e) de prodiges »², comme l'ensemble des Communards :

Ainsi mises en commun, les illusions emportaient les âmes, une tension jetait ce peuple au danger des folies généreuses. C'était déjà toute une crise de nervosité malade qui se déclarait, une épidémique fièvre exagérant la peur comme la confiance, lâchant la bête humaine débridée, au moindre souffle.³

On le voit, l'analyse de la Commune par le narrateur relève véritablement du discours clinique. On est alors très loin de l'héroïsme sublime des héros de la barricade décrits par Hugo dans *Les Misérables*. Dans sa notice, Henri Mitterrand⁴ nous invite d'ailleurs à comparer *La Débâcle* et *Les Misérables* afin de mesurer la distance qui sépare ces œuvres et leurs auteurs. Même si ces deux romans ont des sujets historiques différents, puisque la révolte parisienne décrite par Hugo a lieu en 1832, certains motifs communs y apparaissent. Ainsi, le souffle hugolien n'est pas totalement absent de *La Débâcle*, où la voix empathique du narrateur se fait parfois entendre – fait rare dans *Les Rougon-Macquart*. On peut citer à cet égard ce passage élégiaque du chapitre VII, qui décrit la retraite de Jean, Maurice et leurs camarades à travers une forêt bombardée :

1 Voir par exemple ce passage des « Romanciers contemporains » : « Dans de pareilles épidémies cérébrales, la génération malade n'emporte pas la maladie avec elle ; le virus passe aux générations suivantes, il faut qu'il s'use de lui-même, dans plusieurs générations, pour disparaître complètement. Nous, les premiers venus après 1830, nous sommes les plus infectés ; nos enfants le seront de moins en moins, et j'ai déjà remarqué, chez beaucoup de jeunes, une santé meilleure. Mais l'attaque a été si violente, qu'il faudra au moins cinquante ans encore pour débarrasser notre littérature de cette lèpre. », Zola, « Les romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Édition, t. X, p. 602.

2 Zola, *La Débâcle*, p. 530.

3 *Ibid.*, p. 523. Voir aussi p. 540 : « Et l'illusion recommençait », l'illusion révolutionnaire des lendemain qui chantent, en l'occurrence du miracle d'une victoire de Paris contre Versailles.

4 Henri Mitterrand, notice de *La Débâcle*, p. 605 et p. 610.

Ah ! le bois scélérat, la forêt massacrée, qui, au milieu du sanglot des arbres expirants, s'emplissait peu à peu de la détresse hurlante des blessés !¹

Peu après, continuant à décrire la retraite désorganisée des soldats, le narrateur se fait à nouveau entendre :

Et que reprocher à ces misérables hommes, qui, depuis douze heures, attendaient immobiles, sous la foudroyante artillerie d'un ennemi invisible, contre lequel ils ne pouvaient rien ?²

Il y a donc bien une inspiration hugolienne dans ce roman de Zola, mais la comparaison des deux œuvres invite surtout à en souligner les différences. Ainsi, la bataille de Waterloo décrite par Hugo et celle de Sedan décrite par Zola ont pour seul point commun d'être toutes les deux des défaites. Dans le Waterloo de Hugo, les hommes sont les jouets d'une volonté supérieure, d'un destin, qu'ils peuvent choisir d'embrasser héroïquement. En revanche, dans le Sedan de Zola, l'héroïsme semble impossible, le sens échappe face à l'omniprésence des morts inutiles. Cette question de l'héroïsme est abordée par le narrateur zolien au moment d'une charge à la mort de la cavalerie, qui ne laisse aucun survivant. Avant même que les cavaliers ne s'élancent, le narrateur constate :

L'héroïsme demeurerait inutile, (...) il ne restait de cette charge fameuse que la glorieuse folie de l'avoir tentée.³

Maurice et Jean, témoins de la scène, ne sont d'ailleurs pas dupes de cet héroïsme, et ont ce « cri de colère » : « Tonnerre de Dieu, ça ne sert à rien d'être brave ! »⁴ Un peu plus tard, au moment de la Commune, l'héroïsme sublime semble avoir déserté aussi les barricades, loin des tableaux devenus célèbres des *Misérables*. Chez Hugo, une force immense semble habiter le révolutionnaire Enjolras, dont l'héroïsme sublimé suscite l'admiration du lecteur et du narrateur. Chez Zola, cet héroïsme destructeur n'est plus que le signe d'une faiblesse malade, d'une folie poussée à son paroxysme et analysée

1 Zola, *La Débâcle*, p. 339.

2 *Ibid.*, p. 343.

3 *Ibid.*, p. 305

4 *Ibid.*, p. 306

de façon clinique par le narrateur ; le romantique Enjolras a « dégénéré ». La Commune, pour Zola, marque ainsi la fin de l'utopie révolutionnaire. Dans son roman, les derniers feux du romantisme politique finissent en brasier et en bain de sang. Mais Hugo écrit en sachant que 1848 viendra, tandis que Zola, qui publie son roman en 1892, dit adieu au siècle romantique des barricades en illustrant ce qui constitue pour lui le dernier et cuisant échec de l'idéalisme révolutionnaire.

La comparaison de ces deux œuvres est également l'occasion de mettre en regard la légende napoléonienne avec la figure de Napoléon III, comparaison souvent opérée par tous les opposants au Second Empire, dont Hugo et Zola. Cette comparaison est un des supports de la critique du Second Empire clamée dans *Châtiments*, qui oppose la figure romantique de Napoléon à son médiocre neveu, « Napoléon le Petit »¹. Dans *La Débâcle*, si la gloire de la légende napoléonienne est rappelée, comme on l'a vu, à travers les souvenirs que Maurice a de son grand-père, soldat de la Grande Armée², c'est également pour mieux mettre en évidence l'incompétence et la médiocrité de Napoléon III. Mais si ce dernier est condamné par le narrateur zolien, c'est aussi en raison de ses penchants idéalistes, comme on le voit dans ce passage où le narrateur zolien spéculé sur les pensées de l'Empereur :

Peut-être la pensée terrible des responsabilités se levait-elle en lui, avec la vision des cadavres sanglants que ses fautes avaient couchés là-bas, par milliers ; et peut-être n'était-ce que l'attendrissement de son cœur pitoyable de rêveur, de bon homme hanté de songeries humanitaires.³

Dans *La Débâcle*, comme dans *Germinal* et *Le Ventre de Paris*, l'idéalisme politique des héros, si contagieux, mène à la catastrophe.

En parcourant ces quelques œuvres, on a donc vu que de nombreux personnages naturalistes apparaissent comme victimes de la culture romantique. À travers eux, les romanciers visent leurs lectures, leurs modèles

1 « Napoléon le Petit » est le titre d'un pamphlet politique écrit par Hugo en exil en 1852.

2 Voir Zola, *La Débâcle*, p. 71-72.

3 *Ibid.*, p. 313.

revendiqués, leur idéal romantique. Mais le discours critique des romans à l'égard du romantisme ne passe pas seulement par la mise en avant de ses effets néfastes sur les personnages. L'anti-romantisme est aussi affaire d'écriture. La parodie des œuvres apparaît ainsi comme un outil critique qui vient compléter la satire de la culture et de l'idéalisme romantiques. Ce sont très souvent les mêmes clichés romantiques qui sont dénoncés, les mêmes motifs qui sont parodiés, les mêmes auteurs qui sont visés : la littérature naturaliste réduit le romantisme à une caricature incarnée par quelques noms. Cette réduction du romantisme dans la fiction naturaliste vient seconder la réduction faite dans les articles critiques.

Observons donc de plus près ce qu'on a déjà touché du doigt en étudiant les personnages naturalistes et leur rapport à la culture romantique : les phénomènes d'intertextualité entre naturalisme et romantisme.

Chapitre 8

Défigurer et dépasser les clichés romantiques

Le jeu constant des auteurs naturalistes avec les clichés romantiques dessine une littérature du second degré, nourrie de motifs littéraires devenus des poncifs risibles à leurs yeux. Il serait aisé de contester la vision caricaturale et erronée du romantisme sur laquelle elle repose, mais cette uniformisation de la cible fait précisément partie de la stratégie polémique des naturalistes. Tout en englobant leurs critiques sous les termes vagues d'idéalisme et de romantisme, les auteurs naturalistes s'attaquent à des auteurs identifiés, de l'épique Hugo au lyrique Lamartine, en passant par la réformatrice Sand mais aussi, comme on l'a vu dans l'étude des textes critiques de Zola, les romanciers idéalistes contemporains. Dans *Le Rêve*, Zola ramène ainsi le romantisme à un idéalisme bourgeois et affadi, qui vise notamment les romans de Feuillet. Dans *L'Œuvre*, le romantisme dont il entame le procès est une esthétique brutale, novatrice, qui pêche selon lui par hypertrophie de mots et d'images. Derrière le romantisme critiqué dans les romans se trouve donc tantôt l'excès, tantôt l'affadissement, comme si le romantisme était le terme universel servant à critiquer ce que le naturalisme rejette, tandis que le naturalisme tend à devenir sous la plume de Zola l'équivalent même de la vérité.

Ajoutons que les naturalistes s'inscrivent dans une lignée de nombreux écrivains, réalistes et romantiques, qui ont pratiqué l'intertextualité avant eux au cours du siècle. On a déjà évoqué les analyses de Mathieu Liouville sur la « poétique du cliché » qui se développe au sein même du romantisme dès les années 1820-1830, « pain bénit pour les détracteurs qui n'auront plus qu'à se saisir, souvent aveuglément, d'un matériau déjà élaboré en tant que poncif, l'anti-romantisme se construisant ainsi sur des bases instables, puisqu'il est

manipulé et instrumentalisé par le romantisme lui-même »¹. Zola, sensible à l'anti-romantisme de Musset, perçoit probablement cette ironie à l'œuvre chez plusieurs auteurs, mais son anti-romantisme à lui va plus loin, suivant une volonté de défiguration et de dépassement.

La présence d'intertextes romantiques dans les œuvres naturalistes nous confronte à nouveau à un paradoxe mis en avant par Marie-Ange Voisin-Fougère : alors même qu'il prône la transparence, le romancier naturaliste utilise pourtant l'intertextualité, qui désigne son texte comme texte, comme appartenant à la littérature², et c'est justement la critique virulente du romantisme qui le fait s'éloigner de son idéal d'invisibilité et de transparence. L'intertextualité à l'œuvre dans les romans naturalistes n'est pas un simple jeu textuel mettant à l'épreuve les capacités de reconnaissance du lecteur, pas plus qu'un jeu mondain, mais l'outil d'attaques souvent violentes. Chez les naturalistes, la parodie tourne à la polémique. Sous leur plume, les images romantiques sont non seulement raillées, mais défigurées et traînées dans la boue. Il ne s'agit pas seulement de s'en moquer mais de leur faire dire le contraire de ce qu'elles veulent dire chez les romantiques : la fleur, symbole de la virginité et de la pureté du sentiment amoureux, peut devenir sous l'effet de la parodie naturaliste une image sexuelle et un signe de perversité.

Ces clichés romantiques défigurés se rattachent principalement à deux thèmes traditionnellement romantiques que nous étudierons ici : la nature et l'amour. Ce sont les changements de connotation des clichés et des symboles qui portent alors le discours anti-romantique des auteurs.

1 Matthieu Liouville, « Le cliché romantique, aux origines de l'antiromantisme », in Claude Millet (dir.), *Contre le romantisme*, p. 21-22.

2 Voir Marie-Ange Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 71.

8.1. UNE NATURE DÉSIDÉRALISÉE

À de nombreuses occasions, les auteurs naturalistes s'emploient à démystifier le topos romantique de la nature sublime et poétique, en dégradant des clichés aux connotations traditionnellement positives. Pour cela, ils s'appuient notamment sur les textes de Vigny et de Lamartine, poètes d'une nature idéalisée¹, opposée à la société. *Le Dictionnaire des idées reçues* rend compte une nouvelle fois de ces clichés romantiques :

BOIS. Les bois font rêver. – Sont propres à composer des vers. – À l'automne, quand on se promène, on doit dire : De la dépouille de nos bois, *etc.*²

Flaubert s'amuse à citer ici le premier vers d'un poème de Millevoye de 1837, « La Chute des feuilles », métaphore de la mort imminente d'un jeune homme malade dont la plainte se fait entendre dans la nature. Face à ces clichés, les naturalistes ne se contentent pas de rire : ils contaminent la nature auparavant vierge et idéalisée d'images négatives et destructrices d'idéal.

8.1.1. La fleur bleue du romantisme

L'expression « fleur bleue », employée de façon métaphorique pour désigner péjorativement un sentimentalisme niais, trouve son origine dans le roman *Henri d'Ofterdingen* du romantique allemand Novalis, où elle apparaît comme un symbole beaucoup plus complexe que son sens actuel ne le laisse penser. Toutefois, la fleur bleue est déjà devenue à l'époque de Zola le synonyme d'un idéal romantique niais. Comme on l'a vu, cette image est

1 Sur l'idéalisation de la nature chez les romantiques, on peut se référer notamment à l'article de Hartmut Stenzel, « Évolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans le socialisme utopique », *Romantisme*, 1980, n°30, p. 29-38.

2 Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1964, t. II, p. 304. On a déjà rappelé que « La Chute des feuilles » de Millevoye (1782-1816), que Flaubert cite dans son article, est un des poèmes les plus célèbres du siècle : une sorte de scie, détournée par exemple par Verlaine dans « Chanson d'automne ».

souvent employée dans *Pot-Bouille* à propos du personnage de Duveyrier, pour souligner son goût pour l'idéal, « son besoin de cultiver la petite fleur bleue des romances, dans ses gros appétits de mâle »¹. La beauté de l'image contraste avec la violence des appétits sexuels de Duveyrier, dont elle n'est qu'un masque hypocrite.

Mais le narrateur ne se contente pas de dénoncer ce cliché en l'appliquant à un personnage pervers, il va jusqu'à détourner l'image de ses connotations romantiques traditionnelles pour lui conférer des connotations inverses. C'est ainsi que les fleurs deviennent dans plusieurs romans de Zola des symboles sexuels, « fleurs du mal » à leur façon, à l'opposé d'un idéal de pureté. L'exemple le plus flagrant se trouve dans *La Faute de l'abbé Mouret*, où la nature déborde de sensualité et invite les personnages à la sexualité.

Dans *La Curée* également, la nature est associée au vice sexuel, à travers de nombreuses images disséminées dans l'ensemble du récit. Lorsqu'elle fait le bilan de son parcours moral, Renée décrit ainsi la progression du vice en elle comme « une sève mauvaise »². À propos de Maxime, le narrateur affirme : « Le vice chez lui n'était pas un abîme, comme chez certains vieillards, mais une floraison naturelle et extérieure »³. La serre, lieu dramatique de l'adultère incestueux entre Renée et Maxime⁴, où ces derniers sont finalement surpris par Saccard, exhale une atmosphère à la fois érotique et mortifère, développée dans une longue description à la fin du chapitre IV :

À leurs pieds, le bassin fumait, plein d'un grouillement, d'un entrelacement épais de racines, tandis que l'étoile rose des Nymphéa s'ouvrait, à fleur d'eau, comme un corsage de vierge, et que les Tornélia laissaient pendre leurs broussailles, pareilles à des chevelures de Néréides pâmées. Puis, autour d'eux, les Palmiers,

1 Zola, *Pot-Bouille*, p. 163.

2 Zola, *La Curée*, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 310. Renée évoque un souvenir où l'empereur l'a désignée comme une fleur, en forme de compliment (voir *La Curée*, p. 168).

3 *Ibid.*, p. 152.

4 L'adultère a lieu dans différents endroits de l'hôtel particulier, mais la serre est celui qui est connoté le plus négativement. Voir Zola, *La Curée*, p. 215 : « Mais il était un lieu dont Maxime avait presque peur, et où Renée ne l'entraînait que les jours mauvais, les jours où elle avait besoin d'une ivresse plus âcre. Alors ils aimaient dans la serre. C'était là qu'ils goûtaient l'inceste. »

les grands Bambous de l'Inde, se haussaient, allaient dans le cintre, où ils se penchaient et mêlaient leurs feuilles, avec des attitudes chancelantes d'amants lassés. (...) C'était le rut immense de la serre, de ce coin de forêt vierge où flambaient les verdure et les floraisons des tropiques. (...) La sève qui montait aux flancs des arbres les pénétrait, eux aussi, leur donnait des désirs fous de croissance immédiate, de reproduction gigantesque. Ils entraient dans le rut de la serre.¹

La sexualisation des fleurs et des plantes répond à celle des personnages.

On retrouve des échos à ces longues descriptions de la serre et des végétaux qui la peuplent dans le roman de Huysmans *À Rebours*, publié quelques années après. Au chapitre VIII, Des Esseintes achète des fleurs de serre pour sa maison, ce qui donne lieu à une « orgie descriptive » pleine d'« exubérances verbales »². Pour Daniel Grojnowski, « on doit lire ces pages comme des morceaux de bravoure poétiques, mais aussi polémiques. Car Huysmans y condamne la palinodie de Zola. Il réplique aux injonctions du *Roman expérimental* en rejetant l'impératif du « savant », au nom des droits de l'écrivain qui observe les mots, s'exerce à des expériences langagières, au moins autant qu'il n'observe les faits. De plus, il rappelle à l'ordre l'auteur des *Rougon-Macquart* en pastichant ses propres exaltations. »³ Huysmans parodie en effet les pages de Zola et critique implicitement la volonté affichée par le chef du naturalisme de n'accepter la description que si elle est scientifique et de condamner les plaisirs de styliste – volonté qui semble en contradiction avec les œuvres de Zola elles-mêmes.

Outre ce clin d'œil critique à Zola, les fleurs choisies par Des Esseintes sont des fleurs naturelles mais qui semblent artificielles. Elles ne sont pas personnifiées en amants et sexualisées comme chez Zola, mais décrites en des termes qui cherchent plutôt à provoquer le dégoût :

La plupart, comme rongées par des syphilis et des lèpres, tendaient des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de dartres ; d'autres avaient le ton rose vif des cicatrices qui se ferment ou

1 Zola, *La Curée*, p. 217-218.

2 Daniel Grojnowski, *À Rebours*, Gallimard, « Foliothèque », 1996, p. 108-109.

3 *Ibid.*

la teinte brune des croûtes qui se forment ; d'autres étaient bouillonnées par des cautères, soulevées par des brûlures ; d'autres encore, montraient des épidermes poilus, creusés par des ulcères et repoussés par des chancres (...).¹

S'endormant peu de temps après l'observation prolongée de ces fleurs, Des Esseintes fait un cauchemar où il se retrouve face à face avec une allégorie de la syphilis. Sous la plume de Huysmans, la fleur bleue du romantisme se transforme donc en allégorie du virus sexuel, effrayante et dégoûtante. « Par des réactions chimiques »², l'homme a réussi à transformer la nature et à lui faire produire ces fleurs d'apparence artificielle, monstrueuses, imitant la chair malade, loin de la nature idéalisée et sublime des romantiques. Le romancier expérimental Huysmans a « dé-romantisé » les fleurs bleues.

8.1.2. Promenade au clair de lune

Un autre cliché romantique, celui de la promenade au clair de lune, favorable aux amants et à la rêverie, est l'objet de railleries. On a vu déjà comment Flaubert s'en moquait dans *Madame Bovary*, ainsi que Maupassant dans *Une Vie*. Dans *La Curée*, Zola s'en fait également l'écho. C'est Renée, amoureuse de son beau fils, qui fantasme sur ce *topos* :

Puis, quand vint le printemps, Renée se rappela son ancienne élégie. Elle voulut que Maxime se promenât avec elle dans le parc Monceau, la nuit, au clair de la lune.³

La dimension romantique de l'astre cher à Musset est ainsi régulièrement moquée et ridiculisée.

Mais certains auteurs comme Huysmans vont parfois jusqu'à défigurer totalement l'image romantique de la lune. Au chapitre V du roman *En Rade*, le personnage de Jacques fait un cauchemar horrible : un voyage dans la lune, parodie polémique des aventures à la Jules Verne. Ce lieu est décrit comme une

1 Huysmans, *À Rebours*, in *Romans I*, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 653.

2 *Ibid.*, p. 657.

3 Zola, *La Curée*, p. 227.

planète stérile et putride, pleine d'images morbides, « kystes », « tubercules » et « chancres »¹. Selon Dominique Millet-Gérard, l'impulsion de ce chapitre est « le désir de retourner et ravager le lieu commun de la lune lyrique et romantique »². Tandis que le chapitre précédent se clôturait sur une image des époux inquiets sous la pleine lune, cette dernière devient à l'occasion du cauchemar un lieu hostile, glauque et répugnant.

Le motif de la lune est également très présent chez Maupassant, où il apparaît comme un symbole ambivalent, souvent associé à la mort³. Dans un article intitulé « La Lune et les poètes », paru dans *Le Gaulois* le 17 août 1884, l'écrivain revient sur l'exaspération de Mallarmé à l'égard de la lune. Maupassant approuve cet agacement, énumérant les délires lunaires des « petits poètes ».

Ainsi, non seulement les éléments naturels, fleurs, lune, ciel, sont détournés de leur symbolique romantique pour être défigurés, mais c'est encore la nature toute entière qui se trouve, sous la plume des naturalistes, désidéalisée. À l'opposée de la communion recherchée par Lamartine avec une nature qui incarne un idéal esthétique et religieux, cette dernière n'est plus qu'un décor indifférent et muet.

8.1.3. Une nature muette

Loin de refléter un idéal divin, la nature est, chez les naturalistes, soit connotée négativement, soit réduite à un idéal bourgeois *a minima*, dont Maupassant se fait l'écho dans « Une partie de campagne » :

1 Voir l'ensemble de ce chapitre V, Huysmans, *En Rade*, in *Romans I*, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 825-831.

2 Dominique Millet-Gérard (en note), *Ibid.*, p. 825.

3 Voir par exemple la nouvelle « Histoire d'une fille de ferme », Maupassant, *La Maison Tellier*, Robert Laffont, « Bouquins », p. 177 : la jeune Rose est tentée de se suicider dans un lac, une nuit au clair de lune.

Et il raconta sa vie de chaque jour, poétiquement, de façon à faire vibrer dans le cœur de ces bourgeois privés d'herbe et affamés de promenades aux champs cet amour bête de la nature qui les hante toute l'année derrière le comptoir de leur boutique.¹

Dans *L'Œuvre*, le rapport du personnage de Sandoz à la nature est à l'image de son esthétique, un mélange de romantisme et de naturalisme. Au chapitre VI, parenthèse à la campagne située au cœur de ce roman parisien, Sandoz et Claude Lantier sont allongés au bord de l'eau, lorsque Sandoz se met à raconter à son ami son projet de cycle romanesque, version fictionnelle des *Rougon-Macquart*. Puis il se lance dans des invocations mi-sérieuses, mi-parodiques :

Il retomba sur le dos, il élargit les bras dans l'herbe, parut vouloir entrer dans la terre, riant, plaisantant.

« Ah! bonne terre, prends-moi, toi qui es la mère commune, l'unique source de vie ! toi l'éternelle, l'immortelle, où circule l'âme du monde, cette sève épandue jusque dans les pierres, et qui fait des arbres nos grands frères immobiles !... Oui, je veux me perdre en toi, c'est toi que je sens là, sous mes membres, m'étreignant et m'enflammant, c'est toi seule qui seras dans mon œuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres ! »

Mais, commencée en blague, avec l'enflure de son emphase lyrique, cette invocation s'acheva en un cri de conviction ardente, que faisait trembler une émotion profonde de poète ; et ses yeux se mouillèrent ; et, pour cacher cet attendrissement, il ajouta d'une voix brutale, avec un vaste geste qui embrassait l'horizon :

« Est-ce bête, une âme à chacun de nous, quand il y a cette grande âme ! »²

Cet élan lyrique de Sandoz n'est pas commenté par le narrateur, qui s'abstient ici de juger un personnage qui apparaît à bien des égards comme le double autobiographique de Zola. Toutefois, la construction de la narration est significative : en effet, les paroles de Sandoz au discours direct alternent avec de courts paragraphes où le narrateur décrit à la fois le cadre bucolique de la scène, mais aussi le silence de la nature, muette aux appels de Sandoz :

1 Maupassant, « Une Partie de Campagne », *La Maison Tellier*, p. 215.

2 Zola, *L'Œuvre*, Gallimard, « Folio classique », 1983, p. 190-192.

Un silence tomba des feuillages, immobiles dans la grosse chaleur. Il reprit d'une voix ralentie, en phrases sans suite :

(...)

Son cri monta, se perdit au fond du ciel immense. Pas un souffle ne passait, il n'y avait, le long des saules, que le glissement muet de la rivière.

La communion à laquelle aspire Sandoz n'a pas lieu. À ses appels ne répond que le silence d'une nature désertée par l'idéal, religieux ou esthétique.

Outre la nature sauvage, c'est aussi le monde agricole qui se trouve désidéalisé par le roman naturaliste.

8.1.4. Scènes de la vie paysanne

La Terre est le roman par lequel Zola entend répondre aux romans champêtres de Sand et opposer aux paysans idéalisés qu'il y trouve des personnages souvent violents, animalisés, ayant un rapport non pas harmonieux mais maladif à la terre.

Lorsqu'il arrive à la Borderie pour y devenir valet de ferme, Jean, ancien soldat et menuisier, a encore une vision idéalisée de la campagne :

Il fut ravi d'abord, il goûta la campagne que les paysans ne voient pas, il la goûta à travers des restes de lectures sentimentales, des idées de simplicité, de vertu, de bonheur parfait, telles qu'on les trouve dans les petits contes moraux pour enfants.¹

Son expérience va bientôt modifier cette perception. En effet, la paysannerie décrite par Zola est un milieu extrêmement brutal : le langage des personnages est volontiers grossier, trivial et cru, les morts surviennent dans une relative indifférence, plusieurs viols et meurtres ont lieu dans le roman. Il y a dans ce vaste tableau une volonté manifeste de choquer le lecteur. Loin de toute idéalisation, les habitants de Rognes, qu'ils soient ouvriers, petits

1 Zola, *La Terre*, Le Livre de poche, 2006, p. 105.

bourgeois ou grands propriétaires, font l'objet d'une satire féroce qui n'épargne aucun personnage. Néanmoins, en contrepoint de ce tableau très noir, le narrateur insiste sur la beauté du travail agricole et du cycle des saisons. À travers de longues descriptions, il rend compte de l'ensemble des activités liées à l'élevage et aux travaux des champs. Ces descriptions en série confèrent aux paysages, changeant au gré des saisons, une dimension esthétique et mythique¹. En ce qui concerne l'élevage, Zola donne également à certains épisodes une forme de grandeur épique. C'est par exemple le cas de la saillie de la vache, décrite en ouverture du roman. Comme le fait remarquer Roger Ripoll, Zola indique, dans son plan détaillé du chapitre, vouloir donner un sens symbolique à cet épisode : « Scène grande. C'est la semence animale, comme le blé est la semence du pain ». Roger Ripoll invite à comparer ce passage à un épisode analogue décrit par Huysmans dans *En Rade*, publié vers la même époque :

Jacques commençait à croire qu'il en était de la grandeur épique du taureau comme de l'or des blés, un vieux lieu commun, une vieille panne romantique rapetassée par les rimailleurs et les romanciers de l'heure actuelle ! Non, là, vraiment, il n'y avait pas de quoi s'emballer et chausser des bottes molles et sonner du cor ! ce n'était ni imposant ni altier. En fait de lyrisme, la saillie se composait d'un amas de deux sortes de viandes qu'on battait, qu'on empilait l'une sur l'autre, puis qu'on emportait, aussitôt qu'elles s'étaient touchées, en retapant dessus !²

Alors que Zola perçoit une grandeur dans la saillie de la vache, Huysmans dénonce la vision encore trop romantique de son aîné naturaliste ! Mais si l'acte sexuel des bêtes est ici mis en valeur comme une source de fécondité – comparable à l'ensemencement qui permet au blé de pousser et de

1 Voir par exemple le début du chapitre IV de la troisième partie, qui décrit l'immensité des champs de blé jaunissant du mois d'août, juste avant la moisson. Les métaphores sont nombreuses dans cette description, et on y trouve même une exclamation du narrateur, fait suffisamment rare pour être remarqué : « Le grand soleil d'août montait dès cinq heures à l'horizon, et la Beauce déroulait ses blés mûrs, sous le ciel de flamme. Depuis les dernières averses de l'été, la nappe verte, toujours grandissante, avait peu à peu jauni. C'était maintenant une mer blonde, incendiée, qui semblait refléter le flamboiement de l'air, une mer roulant sa houle de feu, au moindre souffle. Rien que du blé, sans qu'on aperçût ni une maison ni un arbre, l'infini du blé ! », Zola, *La Terre*, p. 229.

2 Huysmans, *En Rade*, Gallimard, « Folio », 1984, p. 209-210.

devenir pain –, la sexualité est loin d'être toujours grandie dans le roman de Zola. Non seulement les actes sexuels sont décrits de façon très crue, mais ils sont souvent violents.

On a vu déjà que le viol conjugal, dans *Une Vie*, mettait à mal les rêves romantiques de Jeanne. Dans *La Terre*, le viol semble être quasiment la seule forme de relation sexuelle possible. Les agressions de Buteau contre Françoise sont nombreuses et insoutenables, leur description cherche à choquer le lecteur. Entre Buteau et Lise, les coups alternent avec les orgasmes¹. La sexualité, choisie ou subie, est toujours associée à la violence, jamais sublimée comme un acte lié à l'amour des époux et à la fécondité. Lorsque Buteau viole pour la dernière fois Françoise, c'est d'ailleurs dans le but de donner la mort à l'enfant qu'elle porte.

La mise au monde d'un enfant, prétendue visée de l'acte sexuel, n'apparaît d'ailleurs pas dans le roman comme un moment magique où la femme accomplit sa fonction, dans une logique chrétienne, mais comme une véritable boucherie qui cherche à donner des hauts le cœur au lecteur. En effet, au chapitre V de la troisième partie de *La Terre*, l'accouchement de Lise est décrit en parallèle avec celui d'une vache. Cette simultanéité, qui animalise la femme, a beaucoup choqué les lecteurs de l'époque. Non seulement le narrateur décrit en gros plan le vagin de Lise², mais il donne également les détails sanglants de l'accouchement de la vache, dont un des veaux doit être dépecé afin que la mère ne meure pas en mettant bas... Il y a de la provocation dans cette scène et une volonté de défigurer toute trace de sublimation de l'accouchement.

La nature, thème cher aux romantiques, voit donc plusieurs de ses images défigurées par les naturalistes, dans un geste qui va plus loin que la simple parodie. En cela, le naturalisme apparaît bien comme une littérature de combat contre le romantisme, dans ses écrits théoriques comme dans ceux de fiction.

La cible romantique est tantôt générale, tantôt précise : si les thèmes et clichés qu'on a vus raillés et défigurés jusqu'à maintenant s'appuient sur

1 Voir Zola, *La Terre*, p. 417 notamment.

2 *Ibid.*, p. 252.

des références parfois floues à la culture romantique, reposant sur une vision caricaturale et parfois fautive du romantisme, certaines œuvres naturalistes se réfèrent au contraire à des intertextes romantiques précis.

8.2. INTERTEXTES ROMANTIQUES

8.2.1. Marion de Lorme, Marguerite Gautier et Nana

Dans *Nana*, Zola s'empare de la figure de la courtisane amoureuse, dont Hugo et Dumas fils ont fourni des exemples célèbres. Dans *Marion de Lorme*, Hugo représente sur scène les aventures d'une courtisane sauvée moralement grâce à un amour pur et désintéressé. Dans *La Dame aux Camélias*, roman plus tard adapté au théâtre, Dumas fils fait de Marguerite Gautier l'archétype de la pécheresse lavée par l'amour, l'histoire d'une rédemption qui redonne à son personnage sa virginité. Dans *Nana*, la prostituée s'épanouit dans une sexualité débordante et parfois perverse, où la rédemption ne peut avoir lieu puisque Nana n'a pas conscience du péché et semble même privée d'âme, accomplissant une tâche inconsciente :

Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours.¹

Dans *Nana*, il y a peu d'amour, et beaucoup de sexe. Deux échappées amoureuses sont cependant dessinées, mais elles tournent toutes deux au fiasco. Au chapitre VI, il y a d'abord la parenthèse campagnarde de Nana dans la maison offerte par son amant Steiner. Cet épisode rappelle celui de *La Dame aux Camélias* qui voit Marguerite Gautier et son amant Armand Duval s'installer à la campagne, loin du tapage et du luxe parisiens, Marguerite ayant renoncé à ses autres amants pour se consacrer pleinement à son amour dévoué pour Armand. Nana se rend en effet à la campagne pour échapper à

1 Zola, *Nana*, Gallimard, « folio classique », 2002, p. 457.

la horde d'amants qui la sollicite. Elle retrouve au contact de la nature une forme d'innocence et éprouve comme un retour en enfance¹. Mais nombre de ses prétendants l'ont suivie à la campagne, et en particulier le jeune Georges Hugon, qui s'invite dès le premier soir chez elle. Tandis qu'elle est bouleversée par la nature idyllique et qu'elle traite Georges tour à tour comme un enfant ou une amie, ce dernier parvient à ses fins : coucher avec Nana, malgré les protestations qu'elle émet. « Et elle tomba en vierge dans les bras de cet enfant, en face de la belle nuit. »² Profitant du décor romantique de la scène, l'enfant Georges impose son désir sexuel à une Nana dont la virginité retrouvée fut de courte durée. Contrairement à Marguerite Gautier, Nana ne trouve pas à la campagne la rédemption à travers un amour pur, mais une exploitation sexuelle de plus, pervertie par l'apparence d'innocence. C'est justement parce que Georges a l'air d'un bébé que Nana ne s'est pas méfiée. Son inconscience donne lieu à d'ironiques jeux de mots de la part du narrateur, comme lorsque Nana s'écrie : « Ce pauvre Zizi dans un trou d'eau ! »³. Comme souvent dans le roman, la blague obscène et l'allusion pornographique viennent dégrader l'idéalisme romantique.

L'autre tentative d'échappée amoureuse a lieu au chapitre VIII : alors qu'elle tente à nouveau de quitter sa vie de prostitution, Nana se retrouve soumise à Fontan, qui la bat et la prostitue à son tour. Pour elle, il n'y a donc pas d'échappatoire possible, mais une déchéance morale et physique qui est en même temps une montée en gloire de l'idole du sexe et de l'argent. La réponse de Zola à Hugo et Dumas fils balaye ainsi l'idée chrétienne de rédemption et l'idéal amoureux pour ne laisser voir que les appétits violents et voraces des hommes, ainsi que la réalité crue et parfois sordide de la prostitution.

On pourrait multiplier les exemples, tant la prostituée devient un personnage naturaliste par excellence⁴. Dans *Chair molle*, roman de Paul Adam publié en 1885, on suit les aventures de la prostituée Lucie, notamment

1 Voir Zola, *Nana*, p. 184 : « Alors, son enfance éclata. »

2 *Ibid.*, p. 189.

3 *Ibid.*, p. 185.

4 On renvoie à la lecture de l'anthologie établie et présentée par Mireille Dottin-Orsini et Daniel Grojnowski, *Un joli monde, romans de la prostitution*, Robert Laffont, 2008. Le premier roman de Zola, *La Confession de Claude*, paru en 1865, met en scène les relations du narrateur avec une prostituée.

son passage au café concert, où son ami Dosia chante « Je m'appelle Mam'zelle Nana de Zola »¹. Après avoir été lâchée par ses amants, Lucie va s'installer à Lille où elle vit de prostitution et se fait un soir agresser par deux hommes. Dans la chambre dévastée par les agresseurs, le narrateur remarque la présence ironique d'une « gentille lithographie : deux amoureux sur une escarpolette »². Le titre du roman renvoie à l'état de pourrissement du corps de Lucie, morte de la vérole, qui rappelle celui de Nana (chez qui la petite vérole a produit la même dégradation). La mort de phthisie de Marguerite Gautier était plus dramatique et moins dégoûtante :

C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits.³

Voilà comment la courtisane romantique est littéralement défigurée par les naturalistes.

8.2.2. Notre-Dame de Paris et Le Ventre de Paris

Un autre roman de Zola contient des références explicites à une œuvre romantique : il s'agit du *Ventre de Paris*, dont le titre même fait écho au *Notre-Dame de Paris* de Hugo. À la date du 20 avril 1883, le *Journal* des Goncourt rapporte une conversation qui atteste que le rapprochement était couramment fait entre les deux romans, comme le remarque Arnaud Laster dans une communication au groupe Hugo en 1987, sur laquelle nous nous appuyons ici⁴. Dans un article intitulé « Le Naturalisme », paru en avril 1882

1 Paul Adam, *Chair molle*, Bruxelles, Paul Brancart, 1885, p. 120.

2 *Ibid.*, p. 211.

3 Zola, *Nana*, p. 474.

4 Arnaud Laster, « Notes sur les relations de Hugo et Zola après 1870 », communication lors d'une séance du groupe Hugo le 21 novembre 1987, disponible à l'adresse groupugo.univ-paris-diderot.fr

dans *Le Contemporain*, Remy de Gourmont compare ainsi *Le Ventre de Paris* et *Notre-Dame de Paris*, réagissant à des propos de Zola affirmant que le naturalisme descend du romantisme. Pour ce critique, le naturalisme est une version aggravée du romantisme, et *Le Ventre de Paris* lui en fournit la preuve :

Le Ventre de Paris est une *Notre-Dame de Paris* où il n'y aurait que des Quasimodos. Au lieu de la difformité accidentelle, c'est la difformité générale.¹

Cette filiation est revendiquée par Zola lui-même et constitue un indice de plus de son rapport ambigu au maître romantique. Certains personnages de Zola font en effet écho à ceux de Hugo. Marjolin est décrit par le naturaliste comme « le Quasimodo de la Halle » : « Il y demeurera, n'en sortira jamais, en sera le génie familial »². Cadine, très jeune, bohémienne et sensuelle, peut évoquer Esmeralda. On trouve enfin dans les deux romans un bagnard de retour de Cayenne.

Mais c'est surtout le monument principal autour duquel est construit *Le Ventre de Paris*, les Halles, qui constitue une réponse à la cathédrale hugolienne. Le peintre Claude Lantier compare ainsi l'architecture moderne des Halles avec les vieilles pierres de l'église Saint-Eustache :

En passant devant la rue du Roule, il avait regardé ce portail latéral de Saint-Eustache, qu'on voit de loin, par-dessous le hangar géant d'une rue couverte des Halles. Il y revenait sans cesse, voulait y trouver un symbole.

« C'est une curieuse rencontre, disait-il, ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches... Est-ce que vous croyez au hasard, vous, Florent ? Je m'imagine que le besoin de l'alignement n'a pas seul mis de cette façon une rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles centrales. Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien... Vous n'êtes pas de cet avis ? »³

1 Remy de Gourmont, « Le Naturalisme », *Le Contemporain*, avril 1882.

2 Voir le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, Département des Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises, n° 10338, f° 62.

3 Zola, *Le Ventre de Paris*, p. 294.

« Ceci tuera cela »¹ : la célèbre formule du roman de Hugo est citée de façon ironique, puisque c'est ici l'art nouveau, naturaliste selon Claude Lantier, incarné par les Halles, qui doit venir à bout des vieilles pierres de Saint-Eustache et avec elles de la cathédrale romantique. On a vu que Zola avait déjà repris cette formule dans un article des *Documents littéraires*², pour expliquer le renversement logique à ses yeux du romantisme par le naturalisme et faire un pied de nez à Hugo. La référence ironique au romantisme de Hugo circule de la critique au roman, preuve s'il en faut de l'unité de l'œuvre zolienne, même si la voix de Claude Lantier ne peut être identifiée à celle de l'auteur.

Pour Arnaud Laster, c'est également avec ironie que la symphonie des légumes ou des fromages du *Ventre de Paris* répond à la symphonie des cloches hugoliennes. Néanmoins, cette ironie est selon lui fraternelle, car en 1873, lorsque le roman de Zola est publié, Hugo n'est pas encore l'ennemi farouche qu'il deviendra aux yeux du naturaliste : les deux hommes se retrouvent en effet dans leur opposition à l'Empire, dont les Halles constituent une image, règne des gras avides et profiteurs, opposés aux maigres, et produisant l'abondance jusqu'à la nausée. Ici, la référence à l'intertexte romantique reste donc ambiguë et la comparaison des œuvres nous intéresse autant pour leurs contrastes que pour leurs ressemblances. Les Halles apparaissent ainsi comme la version contemporaine de la cathédrale hugolienne.

De la même façon, le discours esthétique sur le romantisme et le naturalisme, art moderne et industriel, est porté dans le roman par un personnage, Claude Lantier, qui est lui-même ambigu. On verra dans *L'Œuvre* que Claude incarne non pas l'artiste naturaliste mais plutôt un peintre à la croisée du romantisme et du naturalisme, dont l'art est voué à l'échec. Les propos théoriques et esthétiques qui lui sont prêtés dans ces deux romans ne sont donc pas à prendre à la lettre, même si on y reconnaît parfois des motifs et expressions déjà lus sous la plume du journaliste Zola. L'ironie naturaliste n'est donc pas toujours transparente et peut à l'occasion suspendre l'interprétation du lecteur, en particulier lorsque sa cible n'est pas l'idéalisme à la Feuillet,

1 Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Le Livre de poche, « Les Classiques de poche », 2008, p. 280.

2 Voir Zola, *Documents littéraires*, p. 308 : « Il faut que l'un tue l'autre ».

condamné sans appel, mais un romantisme auquel Zola reconnaît du génie, comme il peut parfois le faire à propos des romans de Hugo, – ce romantisme qui le tourmente comme critique et surtout comme romancier.

À travers les quelques exemples parcourus jusqu'ici, nous avons observé le rapport négatif des œuvres naturalistes à l'intertexte romantique. Mais on peut percevoir également dans certaines œuvres une démarche positive des écrivains naturalistes, et en particulier de Zola, à l'égard de la littérature romantique : plutôt que de s'adonner à la parodie et à la satire, il s'agirait alors d'occuper le terrain de l'adversaire en s'emparant de thèmes idéalistes et romantiques, non pas dans une logique satirique mais pour proposer au public des « antidotes » aux œuvres de leurs adversaires. Le but des romanciers serait alors de prouver les vertus d'une démarche scientifique et naturaliste en s'emparant d'un thème prétendument romantique – l'intertexte étant alors critiqué en creux, par comparaison implicite.

8.3. OCCUPER LE TERRAIN DE L'ADVERSAIRE : LE RÊVE

Seizième volume des *Rougon-Macquart*, *Le Rêve* apparaît à bien des égards comme une anomalie au sein de la série romanesque de Zola. Lecteurs et chercheurs sont souvent restés stupéfaits face à cette histoire idéaliste de foi populaire qui s'écarte de la tonalité satirique et sociale des autres volumes. À cette œuvre « inexplicable », Jean-Marie Seillan apporte une explication des plus convaincantes :

En 1888, alors qu'il prépare *Le Rêve* et commence à envisager une candidature à l'Académie française, il faut se demander si Zola, parmi les multiples raisons qui l'animent, n'entend pas envahir le territoire adverse. Non pour l'occuper durablement (*La Bête humaine* le prouvera), mais pour démontrer qu'il aurait pu et pourrait encore le faire. Centrée sur sa réception future, l'Ébauche du *Rêve* a quelque chose d'une OPA lancée sur le roman idéaliste dans l'espoir de recycler ses produits au sein d'une esthétique plus compréhensive et plus vaste :

« Je voudrais faire un livre qu'on n'attende pas de moi. Il faudrait, pour première condition, qu'il pût être mis entre toutes les mains, même les mains des jeunes filles. Donc pas de passion violente,

rien qu'une idylle. (...) D'autre part, puisqu'on m'accuse de ne pas faire de psychologie, je voudrais forcer les gens à confesser que je suis un psychologue.

J'y mettrais aussi le moment, la réaction contre le naturalisme, l'impatience de l'au-delà, le besoin d'idéal, la convulsion de la croyance. (...) La vie telle qu'elle n'est pas, telle qu'on la rêve : tous bons, tous honnêtes, tous heureux. »

Écrire une idylle, toucher le public des jeunes filles, déplacer l'accent du physiologique au psychologique, prendre en charge le besoin d'au-delà, se délier pour un temps du projet mimétique, idéaliser systématiquement les personnages : comment ne pas voir là la volonté de *squatter* la maison d'en face ? Au reste, Henri Mitterand, qui se dit « confondu de voir l'auteur de *Germinal* persévérer dans un tel sujet, et le conduire jusqu'à son terme », formule contre le projet du *Rêve* les critiques (« situations (...) stupéfiantes », « enfantillages », « extravagances », fin « étrangement invraisemblable »¹) que Zola opposait lui-même depuis vingt ans aux romanciers idéalistes.²

Roger Ripoll décrit d'une façon similaire la démarche de Zola dans *Le Rêve* : il s'agit de « traiter des sujets qui lui sont apparemment interdits, faire du Zola avec tout ce qui ne semblerait pouvoir être associé à ce nom de Zola »³. Le contexte dicte en partie le projet romanesque, comme Zola l'indique lui-même dans son Ébauche. « La réaction contre le naturalisme », qu'il a subie de plein fouet avec le « Manifeste des Cinq », et le retour en force de l'idéalisme sont des réalités contemporaines dont l'écrivain entend rendre compte dans son roman.

Mais alors qu'on aurait pu s'attendre à une satire féroce de la religion et des croyances naïves, *Le Rêve* apparaît presque comme un pastiche de roman idéaliste. Comme le remarque Roger Ripoll, Zola reprend dans *Le Rêve* des stéréotypes qu'il avait autrefois ridiculisés : « la jeune fille pure et pauvre, le jeune homme noble et riche, des personnages irréprochables, des sentiments éthérés »⁴. Le naturaliste se serait-il, le temps d'un roman, converti

1 Henri Mitterand, à propos du *Rêve*, in *Les Rougon-Macquart*, t. IV, p. 1631-1637.

2 Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 50-51. Pour la citation de l'Ébauche du *Rêve*, voir *Les Rougon-Macquart*, t. IV, p. 1625-1627.

3 Roger Ripoll, préface du *Rêve*, Le Livre de poche, 2003, p. 8.

4 *Ibid.*, p. 9.

à l'idéalisme ? Céderait-il aux exigences des critiques idéalistes ? C'est un malentendu qui persiste aujourd'hui encore dans la réception du roman. On peut supposer, au contraire, que *Le Rêve* constitue une réponse aux accusations formulées à l'encontre du naturalisme par la critique idéaliste et par les cinq anciens disciples auteurs du fameux Manifeste. Tandis qu'ils accusent le naturalisme d'être une littérature coupée de l'idée, considèrent Zola incapable de la moindre analyse psychologique et dénoncent sa prétendue obsession pour les sujets triviaux, le naturaliste leur répond avec ce court roman sentimental, qui contraste avec l'écrasante exhaustivité de *La Terre*, véritable somme sur le monde agricole. Selon Roger Ripoll, « ce n'est donc pas pour faire acte de conformisme que Zola reprend et exploite le matériel du roman sentimental : en exhibant les conventions auxquelles il se plie, il les met en question »¹.

Cette démarche originale donne naissance à un roman problématique et qui demeure difficile à interpréter. Selon Marie-Ange Voisin-Fougère, l'ironie qui s'y exprime n'a pas la même transparence pédagogique que dans les autres romans, d'où l'ambiguïté de son interprétation. Alors qu'une prise de parole explicitement critique vient habituellement conforter l'attaque implicite, mais du même coup ruiner l'alibi ironique, *Le Rêve* maintient « le clair-obscur sémantique dont l'ironie a besoin pour exister »² :

On court toujours un risque avec l'ironie : celui de voir l'ambivalence dégénérer en ambiguïté, à l'exemple du *Rêve* dont la dimension critique non seulement ne fut pas correctement perçue, mais fut même prise pour une louange de l'objet en réalité critiqué !³

Face à la virulence des attaques de Zola contre les idéalistes dans ses articles, la stratégie opaque utilisée dans *Le Rêve* a de quoi déconcerter. Mais cette distance du discours critique au roman rappelle un fait parfois négligé par des lecteurs trop pressés : le « discours » de la fiction ne fonctionne pas comme un discours théorique à visée argumentative équivalent à une tribune. Le roman moderne, qui précisément exerce son ironie à l'égard de tous les discours, même ceux qui semblent les plus transparents, met à distance le discours de l'auteur lui-même.

1 Roger Ripoll, préface du *Rêve*, p. 10.

2 Marie-Ange Voisin-Fougère, *op. cit.*, p. 255.

3 *Ibid.*

Chapitre 9

Le métadiscours des romans

La dimension militante et théorique de l'œuvre critique de Zola ainsi que le caractère systématique et monumental de son œuvre romanesque ont longtemps associé l'écrivain à une forme de dogmatisme lourd et rabâcheur. Il faut dire que les nombreux articles publiés par Zola, ainsi que l'ensemble des travaux préparatoires, ébauches, plans, *etc.*, auxquels nous avons accès aujourd'hui, fournissent un commentaire des œuvres laissant peu de place à l'ambiguïté et à l'opacité dans leur interprétation. De plus, comme on l'a remarqué à plusieurs reprises, les textes critiques et les romans se répondent, les images et références ironiques circulent de l'un à l'autre. Les œuvres de fiction semblent ainsi prolonger la polémique anti-romantique proclamée par Zola dans ses articles.

Toutefois, le passage du discours anti-romantique d'un cadre à l'autre en modifie la portée : on se gardera donc de prendre les discours fictifs, tenus généralement par des personnages d'artistes ou d'esthètes au sein d'œuvres en partie autobiographiques, pour la parole des auteurs eux-mêmes. L'intérêt de leur étude réside précisément dans la distance instaurée par la fiction avec un discours théorique préexistant : le biais de la voix d'un personnage, le contexte narratif, le temps qui sépare les écrits critiques du roman, nous invitent à considérer l'aspect réflexif et parfois auto-parodique de ces textes. S'ils font partie des armes utilisées dans le combat anti-romantique, ces passages métatextuels permettent également de révéler d'autres aspects, généralement plus nuancés, du rapport des auteurs au romantisme et à leur propre pratique littéraire. Le roman moderne n'est-il pas le genre ironique par excellence ? Si certains propos réels des romanciers sont insérés dans le roman, c'est donc comme une matière romanesque qui peut être elle-même soumise à l'examen ironique du roman, un élément du réel à étudier.

9.1. L'ŒUVRE : LA MISE EN FICTION DU DISCOURS ZOLIEN SUR LE ROMANTISME

L'Œuvre est le quatorzième roman du cycle des *Rougon-Macquart*. Lors de sa publication en 1886, Zola est un auteur reconnu, mais l'âge d'or du naturalisme semble déjà lointain : le groupe naturaliste, qui écrivait en 1880 *Les Soirées de Médan*, a subi de nombreuses défections. Le roman suivant de Zola, *La Terre*, paru en 1887, lui vaut comme on l'a vu des attaques très violentes de la part d'anciens disciples. En 1886, *L'Œuvre* sonne donc déjà l'heure du bilan et porte un regard tout à la fois nostalgique et pessimiste sur ce que fut le groupe naturaliste et l'enthousiasme de ses jeunes auteurs. C'est aussi la première fois que Zola évoque de façon aussi évidente dans un roman sa propre pratique artistique. Cette dimension personnelle, en partie autobiographique, donne à *L'Œuvre* une place à part dans *Les Rougon-Macquart*.

Sans surprise, c'est aussi de tous les romans de Zola celui où le terme de romantisme apparaît le plus. Les débats artistiques entre les nombreuses figures d'artistes qui parcourent le roman, le commentaire des œuvres qu'ils produisent et les réflexions des uns et des autres sur leur propre pratique et parcours artistiques permettent à Zola d'insérer une part de son discours anti-romantique au sein de la fiction. Le groupe d'artistes qu'il suit, et en particulier Sandoz et Claude Lantier, se situe du côté de l'avant-garde artistique, à l'image de Zola et de ses amis impressionnistes.

Les nombreux échos aux articles critiques de Zola que l'on trouve dans le roman ont déjà été commentés : les articles que le naturaliste a consacrés au Salon, notamment en 1866, sont ainsi devenus, vingt ans plus tard, des documents pour le romancier. En plus des analyses de Zola sur les impressionnistes et la peinture académique, des motifs littéraires présents dans les articles se retrouvent dans le roman, comme par exemple la satire féroce du public du Salon que l'on peut lire dans un article consacré à Manet dans le compte-rendu du Salon de 1866 et que l'on retrouve dans la scène au Salon de 1876, où Fagerolles présente son tableau plagié. C'est parfois une formule qui passe de la critique à la fiction, comme ce titre d'un article recueilli dans *Le Roman expérimental*, « La Haine de la littérature », que l'on retrouve dans la bouche de Sandoz, lorsque ce dernier évoque l'accueil critique réservé à son premier roman :

C'est la forme qui les enrage en moi, la phrase écrite, l'image, la vie du style. Oui, la haine de la littérature, toute la bourgeoisie en crève !¹

La défense de l'impressionnisme, présente dans la critique d'art de Zola, et surtout sa définition et sa défense du naturalisme, objet central du « Roman expérimental » et de nombreux autres articles, passent ainsi dans le roman. À travers le parcours de Claude Lantier et celui de Sandoz, c'est à la fois la genèse mythique et la crise de l'impressionnisme et du naturalisme qui sont décrites. On retrouve sous la plume du romancier les antithèses qui fondent sa théorie littéraire : l'idéal est opposé à la réalité et à la nature, le romantisme au réalisme et au naturalisme.

Déjà dans *Le Ventre de Paris*, Claude Lantier assumait une partie du discours anti-romantique de Zola, dans une version oralisée mais où l'on pouvait reconnaître des expressions du critique :

Puis, Claude déblatéra contre le romantisme ; il préférait ses tas de choux aux guenilles du Moyen Âge. Il finit par s'accuser de son eau-forte de la rue Pirouette comme d'une faiblesse. On devait flanquer les vieilles cambuses par terre et faire du moderne.

« Tenez, dit-il en s'arrêtant, regardez, au coin du trottoir. N'est-ce pas un tableau tout fait, et qui serait plus humain que leurs sacrées peintures poitrinaires ? »²

Toutefois, ce roman de l'artiste ne peut être réduit à une arme polémique qui viendrait soutenir Zola dans son combat pour le naturalisme et contre le romantisme. L'objet de *L'Œuvre* n'est en effet pas de montrer le triomphe du naturalisme sur le romantisme, mais bien l'échec pathétique d'un artiste, Claude, « soldat de l'incrédulité », en qui l'art moderne ne peut triompher. Si l'on observe les occurrences du terme « romantisme » dans le roman, on se rend compte qu'il n'est pas une cible privilégiée de satire, beaucoup moins en tout cas que les « faiseurs », artistes académiques ou accommodant un faux naturalisme à la morale et aux goûts bourgeois, à l'image de Fagerolles. On peut certes reconnaître sous les traits de Chambouvard, vieille gloire satisfaite

1 Zola, *L'Œuvre*, p. 223.

2 *Ibid.*, p. 59. On voit au coin du trottoir une marchande de soupe aux choux.

gonflée d'orgueil, « vieux romantique rangé »¹, une image de Hugo, mais c'est un personnage qu'on ne fait que croiser. *L'Œuvre* ne raconte pas non plus la lutte d'un artiste naturaliste contre un artiste romantique. En réalité, c'est presque systématiquement à propos de Claude Lantier et de Sandoz que le terme de romantisme apparaît : le combat du naturalisme contre le romantisme est une lutte personnelle que l'artiste mène contre lui-même. Cette intériorisation du combat, si elle peut sembler atténuer la dimension polémique du discours anti-romantique, lui confère en revanche une dimension extrêmement pathétique.

D'abord, le romantisme est associé aux souvenirs d'enfance et d'adolescence des deux amis. Dès les premières pages du roman sont évoquées leurs promenades dans la nature près de Plassans et leurs enthousiasmes littéraires, qui rejoignent les souvenirs contés par Zola dans sa correspondance :

Dans cette province reculée, au milieu de la bêtise somnolente des petites villes, ils avaient ainsi, dès quatorze ans, vécu isolés, enthousiastes, ravagés d'une fièvre de littérature et d'art. Le décor énorme d'Hugo, les imaginations géantes qui s'y promènent parmi l'éternelle bataille des antithèses, les avaient d'abord ravis en pleine épopée, gesticulant, allant voir le soleil se coucher derrière des ruines, regardant passer la vie sous un éclairage faux et superbe de cinquième acte. Puis, Musset était venu les bouleverser de sa passion et de ses larmes, ils écoutaient en lui battre leur propre cœur, un monde s'ouvrait plus humain, qui les conquérait par la pitié, par l'éternel cri de misère qu'ils devaient désormais entendre monter de toutes choses.²

La littérature romantique se trouve associée à un souvenir idéalisé, celui de la vocation originelle, de l'innocence intacte et de l'idylle amicale. Plus tard, Zola situe à nouveau dans un moment de communion avec la nature la genèse

- 1 Zola, *L'Œuvre*, p. 160-161 : « Il complimenta Mahoudeau de sa Vendangeuse, se montra paternel pour tous, avec sa large bonhomie, son abandon de vieux romantique rangé, décoré. »
- 2 *Ibid.*, p. 59-60. Dans *Zola et le groupe de Médan*, p. 404, Alain Pagès cite les propos de Numa Coste, évoquant sa jeunesse aixoise aux côtés de Zola : « Nous allions par monts et par vaux, emportés par le courant romantique qui, pourtant, touchait à son déclin et nous chevauchions sur les strophes de Musset que nous déclamions aux étoiles par les nuits sereines, aussi bien qu'aux oiseaux sous les ombrages du Tholonet », *Compte-rendu de l'inauguration du buste d'Émile Zola à la Bibliothèque Méjanes*, Aix-en-Provence, Imprimerie S. Bourély, 1906, p. 22-23.

mythique des *Rougon-Macquart*, dans un passage dont nous avons déjà souligné l'ambiguïté : c'est dans un cadre idéalisé, et avec une forme d'enthousiasme lyrique chez son personnage que Zola fait naître le naturalisme dans son roman. Il semble donc que le romantisme soit présenté dans *L'Œuvre* non comme un ennemi à abattre – statut qu'il a dans les articles critiques –, mais comme un trait constitutif des personnages, à l'origine de leur vocation. Cette nature romantique prend au cours du roman des connotations de plus en plus négatives, jusqu'à apparaître comme une véritable malédiction pour Claude, Sandoz et même Bongrand. Ce « lyrisme impénitent » des personnages donne alors lieu aux pages les plus pathétiques du roman, comme dans ce monologue de Sandoz qui, malgré sa réussite, confesse à son ami Claude que l'écriture est pour lui un sacerdoce qui lui vole son bonheur et sa vie :

Une émotion l'avait pris, ses paroles s'étranglaient, il dut souffler un instant, avant de jeter ce cri passionné, où s'envolait tout son lyrisme impénitent :

« Ah ! une vie, une seconde vie, qui me la donnera, pour que le travail me la vole et pour que j'en meure encore ! »¹

Le combat contre le romantisme se trouve ainsi intériorisé : il relève de la psychologie des personnages, et même de leur physiologie², puisqu'il est rattaché chez Claude à son défaut de vision. Déplorant l'influence persistante sur son œuvre de Delacroix, ce grand romantique qu'il admire, Claude s'écrie :

« Ah ! nous y trempons tous, dans la sauce romantique. Notre jeunesse y a trop barboté, nous en sommes barbouillés jusqu'au menton. Il nous faudra une fameuse lessive. »

Sandoz haussa désespérément les épaules : lui aussi se lamentait d'être né au confluent d'Hugo et de Balzac.³

1 Zola, *L'Œuvre*, p. 302.

2 Voir l'image de la « gangrène romantique » dans *L'Œuvre*, p. 86 : « Il s'en voulait maintenant d'être venu et de s'être intéressé à cette vieille rue pittoresque, furieux de la gangrène romantique qui repoussait quand même en lui : c'était son mal peut-être, l'idée fautive dont il se sentait parfois la barre en travers du crâne. »

3 *Ibid.*, p. 68.

Pour Sandoz, le romantisme est comme la maladie qui empêche Claude de terminer ses toiles. C'est à cause de lui qu'il met une femme nue au milieu de son tableau de la Cité, gâchant son paysage impressionniste avec une allégorie romantique :

Comment un peintre moderne, qui se piquait de ne peindre que des réalités, pouvait-il abâtardir une œuvre, en y introduisant des imaginations pareilles ? Il était si aisé de prendre d'autres sujets, où s'imposait la nécessité du nu ! Mais Claude s'entêtait, donnait des explications mauvaises et violentes, car il ne voulait pas avouer la vraie raison, une idée à lui, si peu claire, qu'il n'aurait pu la dire avec netteté, le tourment d'un symbolisme secret, ce vieux regain de romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme.¹

Chez Claude, le combat du naturalisme contre le romantisme est un combat à mort. Au bord de la tombe de son ami, discutant avec le peintre Bongrand des causes de son suicide, Sandoz évoque sa fêlure héréditaire puis sa maladie romantique :

Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur.

Bongrand souriait.

« Oh ! moi, j'en ai eu par-dessus la tête. Mon art en a été nourri, je suis même impénitent. S'il est vrai que ma paralysie dernière vienne de là, qu'importe ! Je ne puis renier la religion de toute ma vie d'artiste... Mais votre remarque est très juste : vous en êtes, vous autres, les fils révoltés. Ainsi, lui, avec sa grande Femme nue au milieu des quais, ce symbole extravagant...

Ah ! cette Femme, interrompit Sandoz, c'est elle qui l'a étranglé. Si vous saviez comme il y tenait ! Jamais il ne m'a été possible de la chasser de lui... Alors, comment voulez-vous qu'on ait la vue claire, le cerveau équilibré et solide, quand de pareilles fantasmagories repoussent dans le crâne ?... Mais après la vôtre, notre génération est trop encrassée de lyrisme pour laisser des œuvres saines. Il faudra une génération, deux générations peut-être, avant

1 Zola, *L'Œuvre*, p. 271.

qu'on peigne et qu'on écrive logiquement, dans la haute et pure simplicité du vrai... Seule, la vérité, la nature, est la base possible, la police nécessaire, en dehors de laquelle la folie commence ; et qu'on ne craigne pas d'aplatir l'œuvre, le tempérament est là, qui emportera toujours le créateur. Est-ce que quelqu'un songe à nier la personnalité, le coup de pouce involontaire qui déforme et qui fait notre pauvre création à nous ! »¹

On retrouve dans la bouche de Sandoz les métaphores de la marre et de la tache que le critique Zola a déjà employées à propos du romantisme, mais aussi la métaphore de la lésion physiologique, présente notamment dans ce passage virulent des « Romanciers contemporains » :

Dans de pareilles épidémies cérébrales, la génération malade n'emporte pas la maladie avec elle ; le virus passe aux générations suivantes, il faut qu'il s'use de lui-même, dans plusieurs générations, pour disparaître complètement. Nous, les premiers venus après 1830, nous sommes les plus infectés ; nos enfants le seront de moins en moins, et j'ai déjà remarqué, chez beaucoup de jeunes, une santé meilleure. Mais l'attaque a été si violente, qu'il faudra au moins cinquante ans encore pour débarrasser notre littérature de cette lèpre.²

Le critique Zola confesse son infection romantique, mais sa tonalité est alors bien plus polémique que pathétique. Dans *L'Œuvre*, les images de la maladie romantique prennent en revanche une dimension dramatique en devenant la cause du décès de Claude. Le romantisme se trouve ainsi « naturalisé », à la fois comme une donnée héréditaire qui influe sur le destin du personnage et comme un élément romanesque à l'origine du drame raconté.

De plus, l'échec de Claude à produire des œuvres renvoie les deux artistes à leurs propres souffrances de créateur. Dans ce bilan pessimiste auquel ils se livrent, la mort de Claude prend un sens symbolique. Le sentiment crépusculaire de l'échec de la raison exprimé par Sandoz, en dépit de son succès personnel, donne à cette fin de roman une tonalité pathétique et désespérée. *L'Œuvre* sonne l'heure d'un bilan désenchanté du naturalisme :

1 Zola, *L'Œuvre*, p. 402.

2 Zola, « Les romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Édition, t. X, p. 602.

« C'était fatal, songea-t-il à demi-voix, cet excès d'activité et d'orgueil dans le savoir devait nous rejeter au doute ; ce siècle, qui a fait déjà tant de clarté, devait s'achever sous la menace d'un nouveau flot de ténèbres... Oui, notre malaise vient de là. On a trop promis, on a trop espéré, on a attendu la conquête et l'explication de tout ; et l'impatience gronde. Comment ! on ne marche pas plus vite ? la science ne nous a pas encore donné, en cent ans, la certitude absolue, le bonheur parfait ? Alors, à quoi bon continuer, puisqu'on ne saura jamais tout et que notre pain restera aussi amer ? C'est une faillite du siècle, le pessimisme tord les entrailles, le mysticisme embrume les cervelles ; car nous avons eu beau chasser les fantômes sous les grands coups de lumière de l'analyse, le surnaturel a repris les hostilités, l'esprit des légendes se révolte et veut nous reconquérir, dans cette halte de fatigue et d'angoisse... Ah ! certes ! je n'affirme rien, je suis moi-même déchiré. Seulement, il me semble que cette convulsion dernière du vieil effarement religieux était à prévoir. Nous ne sommes pas une fin, mais une transition, un commencement d'autre chose... Cela me calme, cela me fait du bien, de croire que nous marchons à la raison et à la solidité de la science... »

Sa voix s'était altérée d'une émotion profonde, et il ajouta :

« À moins que la folie ne nous fasse culbuter dans le noir, et que nous ne partions tous, étranglés par l'idéal, comme le vieux camarade qui dort là, entre ses quatre planches. »¹

La mort tragique de Claude donne ainsi aux questions d'histoire littéraire abordées dans le roman une dimension profondément humaine et pathétique. L'image de Claude étranglé par l'idéal répond à celle de son enfant mort et du tableau qu'il en a fait, associant paradoxalement l'acte créateur à la mort.

Cette incarnation du combat anti-romantique comme une lutte contre soi-même qui peut aller jusqu'au suicide permet d'aborder le thème anti-romantique sous un angle tragique et pathétique, après être passé ailleurs par la polémique et la satire, voire le grandissement épique, lorsque le critique Zola héroïsait les soldats naturalistes en lutte contre l'idéalisme. Le discours anti-romantique tenu dans les articles se trouve ainsi mis à distance par la psychologisation à l'œuvre dans le roman. Dans le regard que Zola porte sur

1 Zola, *L'Œuvre*, p. 404-405.

sa jeunesse et sur son propre « lyrisme impénitent », son « rêve fou »¹ parfois stupide, il y a une dimension auto-critique et même auto-parodique. C'est un regard à la fois ironique et ému que Zola porte sur son passé, comme Balzac ou Flaubert avant lui. « L'ironie n'enlève rien au pathétique, remarquait ce dernier en 1852. Elle l'outré au contraire »².

Présent comme thème dans le discours des personnages et comme élément dramatique, le romantisme apparaît également dans le style littéraire choisi par Zola, de façon problématique. Les « fantasmagories », le « décor énorme », la « bataille des antithèses » romantiques qui enthousiasment le jeune Sandoz informent plusieurs descriptions, notamment celle qui ouvre le roman, montrant Paris comme une « cité fantastique »³ sous la lumière des éclairs, et sous le regard impressionné de Christine. Ces descriptions de Paris reviennent à plusieurs reprises dans le roman, correspondant à l'obsession de Claude pour la vue du Pont des Saints-Pères, jusqu'à cette dernière vision, peu avant son suicide :

Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valse derrière les vitres rougeoyantes du fleuve. En haut, au-dessus de cet incendie, au-dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres une rouge nuée, l'exhalaison chaude et phosphorescente qui chaque nuit, met au sommeil de la ville une crête de volcan.⁴

Ces descriptions font certes écho au tableau de la Cité que Claude ne parvient pas à achever, mais leur statut demeure problématique. S'agit-il d'un hommage de Zola au style romantique ou au contraire d'une parodie ? S'agit-il de ce mélange de styles, « au confluent d'Hugo et de Balzac », dont Sandoz se sent victime ? Ces descriptions sont-elles à comprendre comme émanant du regard du peintre Claude à la vision détraquée ? À ces questions,

1 Zola, *L'Œuvre*, p. 95 : « Une injustice superbe les soulevait, une ignorance voulue des nécessités de la vie sociale, le rêve fou de n'être que des artistes sur la terre. Ils en étaient stupides parfois, mais cette passion les rendait braves et forts. »

2 Flaubert, lettre du 9 octobre 1852 à Louise Colet, in *Correspondance*, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 172..

3 Zola, *L'Œuvre*, p. 30. On peut entendre cette formule comme l'expression du point de vue impressionné de la jeune Christine, qui se trouve pour la première fois à Paris et dans une situation effrayante.

4 *Ibid.*, p. 382-384.

le roman ne donne pas de réponse univoque. Certains critiques ont perçu dans les descriptions de Paris une transposition de la manière impressionniste, ce qui est encore une autre piste esthétique.

Toutefois, la dernière description du roman, après la mort de Claude, élimine sans ambiguïté toute trace de « romantisme » : le tableau pathétique du cimetière « démocratique »¹ où est enterré Claude, à côté du cimetière d'enfants, sonne la mort de l'enfance, la fin de l'enthousiasme et les funérailles du romantisme. Comme l'indique Éléonore Reverzy, le motif du cimetière a fait l'objet de représentations marquantes chez les maîtres du jeune Zola : Rastignac jette son défi à Paris depuis le Père-Lachaise, Frédéric suit les conversations du convoi de Dambreuse dans un cimetière, lieu également du finale de *Germinie Lacerteux*, sans oublier Courbet, qui en fait le lieu d'un manifeste esthétique et politique :

Chargé d'une histoire et d'une intertextualité et intersémiotité lourdes – romantique d'abord, du côté de la littérature gothique et de ses illustrations, des toiles d'un Caspar Friedrich, chez Chateaubriand –, le motif du cimetière paraît signer une esthétique qu'on qualifiera de pittoresque (l'adjectif figure dans le dossier de *La Fortune des Rougon* à propos de l'aire Saint-Mittre), contre laquelle le réalisme se construit : le cimetière pose une question esthétique et implique une prise de position.²

Avant la scène finale, le motif du cimetière est déjà apparu dans *L'Œuvre* à travers un tableau de Bongrand, « L'Enterrement au village », qui par son côté petit et bourgeois contraste avec « L'enterrement à Ornans » de Courbet. Face à cet anti-modèle qu'est l'enterrement signé par Bongrand, Zola compose à la fin du roman un vaste tableau réaliste, qui constitue selon Éléonore Reverzy le manifeste d'une nouvelle esthétique :

Ce cimetière de Saint-Ouen que Claude aurait pu peindre justifie l'introduction de procédés d'esthétisation (« le ciel gris de cette

1 Voir Zola, *L'Œuvre*, p. 401 : « Pas un coin de ballade romantique, pas un détour feuillu, frissonnant de mystère, pas une grande tombe parlant d'orgueil et d'éternité. On était dans un cimetière nouveau, aligné, numéroté, le cimetière des capitales démocratiques, où les morts semblent dormir au fond de cartons administratifs, le flot de chaque matin délogeant et remplaçant le flot de la veille, tous défilant à la queue comme une fête, sous les yeux de la police, pour éviter les encombrements. ».

2 Éléonore Reverzy, « Parmi les tombes, un nouveau régime de la mort chez Zola », à paraître.

matinée de novembre », les oppositions de couleur, la fumée noire etc.) mais aussi un discours porté par la conversation des deux artistes, Bongrand et Sandoz qui commentent ce paysage et le mettent en relation avec l'ami qu'ils enterrent (« Il a été la victime d'une époque... Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme »). Le sifflet du train qui interrompt les prières et couvre la voix du prêtre qui, comme souvent chez Zola bâcle la cérémonie en se pressant, donne à ce manifeste pour le moderne une dimension tonitruante : aux cors et autres lyres romantiques, c'est ce sifflet de train qui clame une nouvelle esthétique où les cheminées d'usine côtoient les poteaux télégraphiques.¹

Au terme du roman, l'esthétique naturaliste semble donc prendre le dessus, mais il ne s'agit pas pour autant du triomphe du naturalisme que la critique Zola appelait de ses vœux. Le cimetière est à la fois lieu de vie et de mort, de mémoire et d'oubli. Claude a disparu, vaincu par son propre romantisme, mais Sandoz doit continuer à vivre et à créer, terminant le roman par ces paroles : « Allons travailler. »². L'anti-romantisme demeure toutefois pour le survivant un sentiment tragique : la conscience désespérée que l'œuvre parfaite est impossible.

L'analyse du thème romantique dans *L'Œuvre* nous montre donc qu'il ne s'agit pas seulement pour Zola d'utiliser la fiction pour illustrer ses idées sur la littérature et sur l'art. Dans ce roman « confession », il se livre à une réflexion distancée sur son propre rapport au romantisme, intime, idéologique, stylistique, et confesse le drame intime de la création. Sa démarche militante, clamée dans son œuvre critique, prend à travers ce roman une dimension profondément pathétique. Le romantisme dont il intente ici le procès n'a rien à voir avec les romans idéalistes et sentimentaux qu'il vise ailleurs ; il s'agit bien plus du romantisme lyrique et épique dont il admire la force et le génie, tout en le rejetant pour des raisons idéologiques. Encore une fois, l'ennemi romantique change de visage à mesure que Zola le façonne, que ce soit dans ses écrits critiques ou dans ses romans.

1 Éléonore Reverzy, *art. cit.*

2 Zola, *L'Œuvre*, p. 408.

9.2. HUYSMANS ET LE NATURALISME SPIRITUALISTE

Comme on l'a vu, les romans naturalistes se multiplient dans les années 1880, profitant du succès de la « marque »¹ lancée par Zola. Mais cet essor s'accompagne immédiatement de détournements et parfois d'œuvres réflexives dont le statut pose problème au lecteur d'aujourd'hui. C'est ainsi que Zola s'interroge dans *L'Œuvre* sur son propre parcours et sur le devenir de l'école naturaliste. Parallèlement, de nombreuses parodies d'œuvres naturalistes voient le jour. « La parodie s'offre, traditionnellement, comme un double grotesque des genres « élevés » et des ouvrages de renom ; au moment où ils culminent elle les consacre et les sape à la fois »². Catherine Dousteysier-Khoze a analysé ce phénomène dans un ouvrage intitulé *Zola et la littérature naturaliste en parodies* :

Vu leur nombre, ces parodies facilitent, voire accélèrent le processus de mise à nu, surcodage et usure du texte naturaliste et de ses stratégies. (...) ce processus va prendre toute son ampleur lorsque la parodie du naturalisme se fait de l'intérieur, dans les textes de la seconde génération naturaliste.³

Comme le romantisme avant lui, le naturalisme suscite donc en même temps qu'il naît une littérature du second degré, qui se trouve bientôt prise en compte par les naturalistes eux-mêmes. Parmi les parodies venues de l'intérieur du naturalisme, Catherine Dousteysier-Khoze cite notamment *Une belle journée* de Céard (1881), *Charlot s'amuse* de Bonnetain (1883), *Chair Molle* de Paul Adam (1885) mais aussi *À Rebours* de Huysmans (1884). Si ces œuvres ne sont pas des parodies à part entière, elles amorcent néanmoins une remise en cause du naturalisme. Aucune œuvre de Zola ne figure parmi cette sélection, mais on y voit en revanche de nombreuses œuvres considérées comme typiquement naturalistes, et certaines datent du tout début des années

1 La dimension commerciale et de « recette » du naturalisme est vivement critiquée par Brunetière : « *Pot-Bouille* et *Nana* c'est tout un, qui a fait l'un, a fait l'autre ; *L'Assommoir* et *Pot-Bouille*, c'est bien la même marque et c'est bien le même produit », Brunetière, « À propos de *Pot-Bouille* », *Le Roman naturaliste*, p. 348.

2 Claude Abastado, *art. cit.*, p. 11.

3 Catherine Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Eurédit, 2004, p. 162.

1880, preuve s'il en faut que cette dimension auto-parodique ne fait pas figure d'exception et apparaît dans l'âge d'or du naturalisme et non pas au moment de son déclin supposé.

Dans cette liste, le roman *À Rebours* est celui qui semble prendre le plus nettement ses distances avec l'esthétique naturaliste. Rétrospectivement, dans une préface publiée en 1903, presque vingt ans après la publication de son roman et quelques mois seulement après la mort de Zola, Huysmans présentera *À Rebours* comme le moment de sa rupture avec le naturalisme de Zola :

Au moment où parut *À Rebours*, c'est-à-dire en 1884, la situation était donc celle-ci : le naturalisme s'essouffait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser. Zola, qui était un beau décorateur de théâtre, s'en tirait en brossant des toiles plus ou moins précises ; il suggérait très bien l'illusion du mouvement et de la vie ; ses héros étaient dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts, ce qui simplifiait le travail de l'analyse. Ils remuaient, accomplissaient quelques actes sommaires, peuplaient d'assez franches silhouettes des décors qui devenaient les personnages principaux de ses drames. (...) mais Zola était Zola, c'est-à-dire un artiste un peu massif, mais doué de puissants poumons et de gros poings.

Nous autres, moins râblés et préoccupés d'un art plus subtil et plus vrai, nous devons nous demander si le naturalisme n'aboutissait pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond.¹

Dans cette préface, Huysmans cherche à donner une cohérence rétrospective à son œuvre, c'est-à-dire à la fois intégrer le début – naturaliste – de sa production à l'ensemble de son parcours, mais en infléchir aussi l'interprétation pour permettre cette intégration. *À Rebours* aurait donc été, selon son auteur, une œuvre critique de rupture avec le naturalisme.

Ces deux pistes de lecture du roman, celle présentée par l'auteur et celle suggérée par Catherine Dousteyssier-Khoze, nous invitent donc à observer avec une distance prudente les passages métalittéraires présents dans

1 Huysmans, préface du roman *À Rebours*, in *Romans I*, Robert Laffont, « Bouquins », p. 564.

À Rebours, et même ceux présents dans *Là-bas*, roman publié en 1891 et qui met en scène un débat entre deux personnages à propos du naturalisme. Patrice Locmant a choisi d'intégrer ces textes au volume d'*Écrits sur la littérature* de Huysmans, aux côtés d'articles et de préfaces, pour leur valeur critique. Selon lui, la réflexion critique et la création littéraire se confondent chez Huysmans « pour participer finalement d'un même geste créatif »¹. Tout en prenant en compte cette spécificité de l'écriture de Huysmans, il ne faut néanmoins pas en oublier le cadre fictionnel des discours métalittéraires et la piste parodique suggérée par Catherine Dousteysier-Khoze.

En ce qui concerne la polémique anti-romantique, on peut repérer dans les réflexions du personnage Des Esseintes certains échos directs à des propos tenus par Huysmans dans des articles critiques qu'il a déjà publiés, par exemple dans cette diatribe de Des Esseintes contre Hugo :

le côté Orient et patriarcale était trop convenu, trop vide, pour le retenir ; et le côté tout à la fois bonne d'enfant et grand-père, l'exaspérait ; il lui fallait arriver aux *Chansons des rues et des bois* pour hennir devant l'impeccable jonglerie de sa métrique, mais combien, en fin de compte, il eût échangé tous ces tours de force pour une nouvelle œuvre de Baudelaire qui fût l'égale de l'ancienne, car décidément celui-là était à peu près le seul dont les vers continssent, sous leur splendide écorce, une balsamique et nutritive moelle !²

Dans un article de 1876 consacré à Zola, Huysmans s'en prenait en des termes similaires à l'école romantique, et en particulier à Hugo. Il avait d'ailleurs à l'époque composé des parodies obscènes de certains de ses poèmes, manifestant déjà ce goût pour le second degré. Huit ans plus tard, Huysmans reprend-il à son compte, sous les traits de Des Esseintes, la polémique anti-romantique de Zola qu'il a accompagnée dans la campagne menée autour de *L'Assommoir* ? Ou bien parodie-t-il les élans du bon soldat zolien qu'il a été en 1876 ? On a vu déjà que la description des fleurs achetées par Des Esseintes pouvait être interprétée comme une parodie de description zolienne ; l'idée d'une auto-parodie n'est donc pas totalement incongrue.

1 Patrice Locmant, préface aux *Écrits sur la littérature* de Huysmans, p. 24.

2 Huysmans, *À Rebours*, p. 735.

Il faut néanmoins noter que Zola fait partie du panthéon de Des Esseintes, aux côtés de Baudelaire, Flaubert et Goncourt : ce panthéon est-il aussi celui de Huysmans ? Considérer les goûts du personnage et ses jugements sur la littérature comme ceux de l'auteur reviendrait à supposer que le roman *À Rebours* est autobiographique. Or on peut tout aussi bien l'aborder comme l'étude naturaliste d'un esprit érudit et atteint d'une maladie dont l'enfermement dans la littérature, loin du monde, serait un symptôme. Huysmans se plaît à brouiller les pistes de l'interprétation et de l'énonciation, comme il le fait un an plus tard, en 1885, dans une fausse interview pour laquelle il rédige seul les questions et les réponses.

En 1891, alors que la rupture entre Zola et Huysmans est consommée, ce dernier publie le roman *Là-bas*, qui s'ouvre sur une conversation entre Durtal, un personnage d'écrivain, et son ami Des Hermies. On y a souvent lu la proclamation d'une nouvelle esthétique de Huysmans, celle du « réalisme surnaturel », qui concilierait réalisme et spiritualisme. Tandis que Des Hermies se lance dans une violente diatribe contre le naturalisme, Durtal cherche à défendre cette esthétique, l'avancée qu'elle a constituée dans la littérature, et envisage pour elle un avenir possible. La forme dialogique laisse l'interprétation ouverte et permet à Huysmans de faire entendre à la fois la critique sans concession du naturalisme et sa défense nuancée. Des Hermies est le personnage le plus virulent dans ses propos :

ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées ; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art ! (...) Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir !

(...) il est fétide, car il a prôné cette vie moderne atroce, vanté l'américanisme nouveau des mœurs, abouti à l'éloge de la force brutale, à l'apothéose du coffre-fort. Par un prodige d'humilité, il a révééré le goût nauséeux des foules, et, par cela même, il a répudié le style, rejeté toute pensée altièrre, tout élan vers le surnaturel et l'au-delà. Il a si bien représenté les idées bourgeoises qu'il semble, ma parole, issu de l'accouplement de Lisa, la charcutière du *Ventre de Paris*, et de Homais !¹

1 Huysmans, *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1972, t. XII, p. 5-7.

Durtal répond à cette virulente diatribe en mettant en avant le rôle décisif du naturalisme dans l'histoire littéraire, « les inoubliables services que les naturalistes ont rendus à l'art ». Parmi ces services rendus, il met en avant la victoire qu'ils ont remportée contre le romantisme :

car enfin, ce sont eux qui nous ont débarrassés des inhumains fantoches du romantisme et qui ont extrait la littérature d'un idéalisme de ganache et d'une inanition de vieille fille exaltée par le célibat !

En somme après Balzac, ils ont créé des êtres visibles et palpables et ils les ont mis en accord avec leurs alentours ; ils ont aidé au développement de la langue commencé par les romantiques, ils ont connu le véritable rire et ont eu parfois même le don des larmes, enfin, ils n'ont pas toujours été soulevés par ce fanatisme de bassesse dont tu parles !

- Si, car ils aiment leur siècle et cela les juge !

- Mais que diable ! Ni Flaubert ni les de Goncourt ne l'aimaient, leur siècle !

- Je te l'accorde ; ils sont, ceux-là, de probes, et de séditieux et de hautains artistes, aussi je les place tout à fait à part. J'avoue même, et sans me faire prier, que Zola est un grand paysagiste et un prodigieux manieur de masses et truchement de peuple. Puis il n'a, Dieu merci, pas suivi jusqu'au bout dans ses romans les théories de ses articles qui adulent l'intrusion du positivisme en l'art.¹

Une fois son ami Des Hermies parti, Durtal se livre à des réflexions sur le naturalisme. Conscient de ses limites, il n'arrive cependant pas à envisager de roman autre que naturaliste, « à moins d'en revenir aux explosives fariboles des romantiques, aux œuvres lanugineuses des Cherbuliez et des Feuillet, ou bien encore aux lacrymales historiettes des Theuriet et des Sand ! »². Il songe alors à une autre voie, celle du naturalisme spiritualiste :

Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme, et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt

1 Huysmans, *Là-Bas*, p. 7-8.

2 *Ibid.*, p. 190.

confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente.

Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire en un mot, un naturalisme spiritualiste, ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort !¹

Durtal poursuit sa réflexion en faisant un état des lieux de la littérature contemporaine. Il y voit soit le naturalisme adouci, émondé, mis à la portée des salons, soit le décadentisme, qui carrément oublie les corps et divague de façon inintelligible. Le naturalisme spiritualiste décrit par Durtal est-il l'esthétique nouvelle que Huysmans appelle de ses vœux, est-ce l'esthétique qu'il entend incarner ? Une chose est sûre, ces questions littéraires sont présentées ici avec la distance d'une réflexion critique, insérée qui plus est au sein de la fiction. Dans ce passage, le naturaliste Huysmans prend pour objet d'étude l'écrivain, à la suite de Zola dans *L'Œuvre*. Il s'agit comme chez Zola d'un artiste anti-romantique et qui souffre lui aussi de vouloir concilier deux influences apparemment contradictoires. Sandoz est « au confluent d'Hugo et de Balzac », tirillé entre le romantisme et le réalisme. Durtal, quant à lui, voudrait appliquer l'esthétique zolienne, athée, aux réalités de la foi, concilier les revendications esthétiques du naturalisme avec la croyance en une âme et une réalité spirituelle supérieure. Sans atténuer la violence polémique qui émane de ces pages, il faut donc aussi tenir compte de leur dimension dialogique et de la part d'auto-critique qu'elles contiennent².

Ainsi, les romans sont bien pour Huysmans un outil polémique, on ne peut le nier, mais aussi le lieu d'une réflexion critique. Ses personnages rendent hommage à l'anti-romantisme des naturalistes : leur bataille a permis de redonner aux personnages des corps vivants, une réalité qu'ils n'avaient pas auparavant. Il revient à Huysmans de leur redonner des âmes, sans pour autant

1 Huysmans, *Là-Bas*, p. 190.

2 Le 15 mai 1891, Zola écrit à Huysmans une lettre dans laquelle il lui exprime sa « grande admiration » pour son roman. Il ajoute : « On semble s'apercevoir aujourd'hui, mon cher Huysmans, que nous ne pensons pas tout à fait de même. Mais cela, n'est-ce pas ? a toujours été ; et cela ne nous a jamais empêchés de nous aimer dans nos œuvres », in *Correspondance*, t. VII, p. 141.

retomber dans l'idéalisme romantique. Il faut trouver une voie au confluent du naturalisme et du symbolisme, rendre compte du corps et de l'âme tout à la fois, inventer un naturalisme spiritualiste.

Comme chez Zola, l'écrivain dépeint par Huysmans est un être partagé, tourmenté, et la bataille qu'il livre est avant tout une bataille contre lui-même. Là encore, à travers le roman, la polémique prend une dimension intime et psychologique, qui dramatise les questions de querelles littéraires et en fait une matière romanesque passionnante. La réflexion critique et la création littéraire participent bien, comme l'affirmait Patrice Locmant, d'un même geste créateur, et il s'agit là d'un trait constitutif de l'esthétique romanesque de Huysmans. Ajoutons que cette matière réflexive et critique du roman concerne également la peinture, autre grand sujet de prédilection de Huysmans et de ses personnages.

Toutefois, la polémique anti-romantique tient relativement peu de place dans les passages métalittéraires des romans de Huysmans. Ce dernier ne se sent pas comme Zola infecté par la maladie romantique, son rapport à cette littérature est purement polémique et non problématique et ne constitue donc pas un enjeu psychologique ou dramatique pour le personnage. L'aperçu que nous avons donné de l'anti-romantisme dans les romans de Huysmans nous éclaire néanmoins sur le rôle des œuvres de fiction dans les polémiques littéraires menées par l'écrivain, en particulier à l'égard du naturalisme. Comme chez Zola, l'œuvre romanesque participe de la polémique en même temps qu'elle la met à distance. Le roman est ainsi l'occasion pour l'écrivain de revenir sur son œuvre passée, de réfléchir à sa propre pratique littéraire et de dramatiser son parcours, ses combats et ses réflexions littéraires. L'œuvre naturaliste, tantôt lyrique (l'aventure d'une âme tiraillée ! les affres de la création), tantôt auto-critique voire auto-parodique, est plus que jamais réflexive, et en cela moderne.

En inscrivant la polémique anti-romantique dans le roman, l'écrivain fait donc signe vers la littérature. En faisant entendre la voix singulière de son auteur, grâce aux procédés de « subjectivation » que nous avons étudiés, le roman naturaliste, et en particulier le roman zolien, s'inscrit bel et bien dans la modernité fondée par le romantisme. Le terme de « modernité » ne doit pas en effet nous tromper : s'il apparaît comme un terme galvaudé pour désigner cette littérature-texte réflexive qui naît avec le XIX^e siècle, c'est bien dans le

romantisme et même dans la poésie romantique qu'il trouve son origine. Dans l'ouvrage qu'ils consacrent à la modernité romantique¹, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand s'emploient ainsi à réhabiliter la poésie romantique, longtemps dénigrée, pour montrer en quoi elle est à l'origine de la littérature dite moderne.

Au lyrisme de cette poésie romantique répond la subjectivation « désoriginée » et critique du roman réaliste et naturaliste, tirillé comme on l'a vu entre réflexion et description, subjectivité et objectivité, parodie et gravité. Rien de plus romantique que cette double aspiration... Cette tension au sein de l'esthétique zolienne trouble le lecteur, que le critique Zola avait habitué à la clarté d'un discours manichéen allergique au doute et à l'inexpliqué. D'où ce paradoxe auquel ce même lecteur finit toujours par se heurter, comme le souligne Sophie Guermès à propos de *La Faute de l'abbé Mouret* :

Il faut souligner ce paradoxe : le roman qui dramatise et allégorise le combat de la nature et de la religion, donc, où s'inscrit de la façon la plus fondamentale le projet naturaliste au sens premier du terme, métaphoriquement exposé dans toute l'évocation du Paradou, est aussi celui où les influences romantiques sont le plus sensibles.²

Tandis que Zola façonne le romantisme à sa guise, comme un négatif du naturalisme, réécrivant l'histoire littéraire, lui attribuant des clichés et une idéologie qui doivent servir sa démonstration, ses propres romans résistent à cette lecture manichéenne. La critique ne vient pas à bout de la littérature.

N'en concluons pas pour autant, comme l'ont fait pendant longtemps de nombreux critiques, que le savoir inconscient des œuvres est supérieur à celui de l'écrivain, qu'une obsession malade aurait égaré dans un combat ridicule contre le romantisme. On a suffisamment expliqué les raisons historiques, stratégiques, idéologiques et esthétiques de cette polémique. La voix du critique et celle du romancier sont au contraire complémentaires, et Zola n'est pas moins Zola dans sa critique que dans ses romans. La part constitutive de l'anti-romantisme dans l'esthétique naturaliste, qu'il définit dans ses articles et met en œuvre dans ses romans, en est une preuve éclatante.

1 Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique, de Lamartine à Nerval*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles, 2006.

2 Sophie Guermès, *La Religion de Zola*, p. 230-231.

Conclusion

Et quand je regarde au fond de moi-même, ce que je vois de plus essentiel, c'est l'amour de la vie – et voilà ce qui m'a permis de réaliser ma part de l'œuvre littéraire, qui devait correspondre au besoin le plus général.¹

J'ai appliqué à la littérature les principes positivistes. Je l'ai fait avec l'enthousiasme d'une conviction récente. Je ne crois peut-être plus à ces principes aussi violemment que j'y croyais jadis. Je n'en suis pas moins sûr d'avoir eu raison à mon instant.²

Naturaliste, réaliste, classique, moderne, traditionnel, romantique... L'histoire littéraire a attribué à Zola quantité d'étiquettes, dans cette passion de la classification qu'ont bien connue déjà avant nous les hommes du XIX^e siècle. Mais c'est Zola lui-même qui, le premier, a proposé aux lecteurs un art poétique et une définition idéologique du naturalisme, ainsi qu'une vision de l'histoire de la littérature dans laquelle il donnait une place de choix à ses propres œuvres. Étudier l'anti-romantisme de Zola, c'est donc retracer l'histoire d'une histoire, commenter un commentaire, critiquer une vision

1 Zola, entretien paru dans « Le Journal » du 20 août 1894, *Œuvres complètes*, Nouveau monde éditions, t. XVI, p. 911.

2 *Ibid.*, p. 911-912.

critique. L'efficacité polémique du naturaliste, dont le manichéisme et les efforts de catégorisation poussent le lecteur à des choix exclusifs, a parfois menacé l'objectivité scientifique à laquelle nous aspirons. À chaque pas, nous avons reconnu la nature profondément idéologique et politique de l'histoire littéraire, celle écrite par Zola et celle que nous pratiquons nous-même, tout en constatant l'évolution des études littéraires depuis plus d'un siècle, notamment grâce à la professionnalisation du métier de critique et de chercheur en littérature. Mais si les mondes de la presse et de la littérature ont évolué, l'anti-romantisme de Zola n'en est pas pour autant devenu une curiosité du passé ni un débat révolu.

À l'heure où l'idéalisme et le réalisme sont devenus des concepts politiques, le programme esthétique, politique, social et religieux de Zola, « tuer l'idéal », fait écho à la crise spirituelle constatée non seulement depuis le déclin du christianisme à l'époque de Zola, mais aussi depuis la fin des utopies politiques socialistes du XX^e siècle.

En 2006, François Miquet-Marty a publié une enquête sur l'identité de la gauche française intitulée *L'idéal et le réel*. Il y constate que les sympathisants de gauche sont, individuellement, au cœur d'une tension sans précédent entre un hyper-réalisme et un néo-idéalisme. La majorité d'entre eux déplore en effet le déficit d'idéaux, la crise de la foi, y compris la foi républicaine, celle-là même sur laquelle Zola fondait ses Évangiles républicains ; mais la plupart condamne également l'idéalisme rêveur de certains hommes politiques au nom d'un réalisme devenu une valeur indiscutable, alors même qu'elle autorise tous les cynismes. L'expression de « rêveur réaliste », que François Hollande utilisait pour décrire Michel Rocard, apparaît comme l'oxymore résumant les contradictions de la gauche française. Cette dernière connaît les mêmes dilemmes que les Républicains de 1880 et continue d'osciller entre la revendication de l'héritage révolutionnaire, l'importance accordée aux idéaux, aux symboles et à la maîtrise de la parole, et la prétendue nécessité de réalisme politique. L'étude de l'anti-romantisme de Zola nous permet ainsi de plonger dans le laboratoire des idées républicaines du début de la troisième République, avec ses références omniprésentes à 1789 et 1848, et de mettre en perspective les paradoxes de notre histoire politique.

Le paradoxe : voilà ce qui a suscité notre envie d'étudier l'anti-romantisme des naturalistes, qui n'avait jamais constitué l'objet d'une recherche de grande ampleur. Nous avons voulu nous confronter aux apparentes contradictions du discours zolien, en explorant toutes les manifestations et tous les aspects de la polémique anti-romantique, historique, éditorial, littéraire, idéologique. Chez cet écrivain épris de science, certains paradoxes défient en effet notre volonté explicative : comment concilier les dimensions conservatrice et avant-gardiste de l'anti-romantisme de Zola ? Comment relier ses diatribes anti-romantiques dans la presse à son style romanesque, dont le souffle a souvent été qualifié de lyrique, voire de romantique ? L'anti-romantisme fut-il pour les naturalistes une polémique de circonstance ou la base idéologique et esthétique de leur mouvement ? Enfin, l'opposition au romantisme fut-elle une lubie zolienne ou un mouvement collectif, au sein du groupe des Médaniens mais aussi dans les débats idéologiques du temps ?

Notre étude a choisi de partir des circonstances historiques pour aller vers la littérature. Le concept d'anti-romantisme a été notre porte d'entrée vers le naturalisme, ses textes théoriques, critiques et littéraires. Car l'anti-romantisme, on s'en sera rendu compte, n'est pas un objet détaché dont on aurait étudié la réalité, les contours et les aspects, mais un discours et une posture corrélés à un discours sur le naturalisme, et qui apparaît comme une part constitutive de l'esthétique naturaliste, et en particulier de l'esthétique zolienne.

De ce parcours, on déduit deux paradoxes fondamentaux constitutifs du naturalisme. En dépit des proclamations de Zola identifiant le naturalisme à la réalité et refusant de l'assimiler à une école littéraire, de dernier est, au moins partiellement, une esthétique du second degré, construite sur l'intertexte, contre et par rapport aux écrits romantiques. Ce premier paradoxe entraîne le second : en se présentant comme une avant-garde, en liant littérature et politique, en voulant incarner le mouvement même de l'Histoire, le naturalisme apparaît comme un avatar du romantisme.

Le naturalisme est un romantisme

Dire que l'anti-romantisme est constitutif de l'esthétique naturaliste, c'est en effet reconnaître un rapport entre ces deux mouvements, fût-il un rapport de contradiction et d'opposition. Le naturalisme continue le régime

de guerre instauré par les romantiques eux-mêmes. En théorie, il s'agit de tout détruire, de mépriser les ancêtres et les aînés, d'être « un révolutionnaire, c'est-à-dire un ennemi farouche de ce qui vient d'exister »¹. Qu'il le veuille ou non, le naturalisme obéit à cette logique polémique et avant-gardiste initiée par le romantisme. Dans son esthétique même, en se positionnant par rapport au romantisme, en pratiquant l'ironie à l'égard d'intertextes romantiques, le naturalisme apparaît comme l'héritier des écrivains romantiques, qui ont les premiers joué avec le cliché et l'ironie, et inauguré cette littérature du second degré, critique et historique, que poursuit le naturalisme. Dans ce sens, le naturalisme pourrait donc bien apparaître comme un avatar du romantisme, la continuation et la radicalisation de sa tendance balzacienne plutôt qu'hugolienne, rejetant l'idéalisme et choisissant dans l'héritage romantique le vraisemblable et la peinture sociale.

Néanmoins, de la même façon que les romantiques, pour rompre avec le passé proche tel qu'il se continue dans le présent (le classicisme académique de l'Empire), vont chercher leurs modèles dans les œuvres du XVI^e siècle, celles de Shakespeare, des baroques ou encore des littératures primitives, Zola choisit dans l'histoire de la littérature des alliés prestigieux qu'il enrôle dans son combat contre le romantisme et qui offrent un passé et une continuité au naturalisme, lui permettant d'identifier le naturalisme non pas à une révolte ou à une révolution, mais à l'évolution logique de l'Histoire et de la littérature. L'action de Zola, tout en s'inscrivant dans la nouvelle logique « de guerre » instaurée par le romantisme, essaie donc en même temps d'y échapper.

Plus encore, le naturaliste aspire à une littérature qui épouse le réel, qui contienne la vie réelle, à la façon du personnage de Claude Lantier souhaitant créer la vie à travers sa peinture². Dans le discours de Zola, la vie apparaît ainsi comme un idéal supérieur à toute autre notion esthétique :

1 Maupassant, « Émile Zola », *Chroniques*, Union générale d'éditions, t. II, p. 312.

2 On trouve dans L'Ébauche de *L'Œuvre* plus de cinquante titres possibles pour le roman, dont une grande partie renvoie au désir de création : « Faire un enfant. Faire un monde. Faire de la vie. Création. Procréer. Engrosser la nature. (...) Enfancement. Accouchement. (...) De la vie. etc. ». Voir les feuillets 317-318, cités par Bellinda Cannone dans *L'Œuvre*, Gallimard, « Foliothèque », 2002.

La beauté, je ne sais pas ce que c'est. La vie ! parlez-moi de la vie !¹

Non seulement Zola réfute, comme on l'a vu, toute notion de beau idéal et toute littérature qui s'appuierait sur un mètre-étalon esthétique, mais il assigne à la littérature un champ illimité² : elle ne doit plus être une forme purement esthétique, mais un moyen de connaissance de l'ensemble du réel. Contre la figure du prophète romantique, Zola entend proposer un nouveau modèle, fondant l'autorité de l'écrivain sur la science. Ce parallèle avec le savant permet à Zola d'attribuer à l'écrivain un rôle social et politique de premier ordre. Il apporte par là sa réponse à une question qui hante nombre de ses contemporains : si la voix de l'écrivain n'est plus autorisée par un pouvoir souverain comme dans l'Ancien Régime, ou une élection divine, qu'est-ce qui peut justifier son privilège énonciatif ?

Au lendemain de la Révolution, de nombreux romantiques se trouvent en effet confrontés à ce que l'on pourrait appeler l'angoisse de la démocratisation : le principe d'originalité et d'individualisme prôné par le romantisme se « démocratise » et devient un modèle imité. On suit la maxime révolutionnaire « pourquoi pas moi ? »³. Puisque le romantisme a exalté l'individualité, puisque le *je* est devenu l'origine de l'art, alors chacun devrait pouvoir être artiste et créer. Tout jeune homme écrit des vers, peint, compose. Les romans du XIX^e siècle regorgent de personnages d'écrivains sans talents. Rimbaud s'écrie, dans sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny : « Tout garçon

1 Zola, entretien paru dans « Le Journal » du 20 août 1894, *Œuvres complètes*, Nouveau monde éditions, t. XVI, p. 912.

2 En 1893, dans un discours au banquet de l'association générale des étudiants, Zola évoque avec nostalgie l'enthousiasme et l'ambition démesurée de l'époque naturaliste : « Nous n'avons juré que par la science, qui nous enveloppait de toutes parts, nous avons vécu d'elle, en respirant l'air de l'époque. À cette heure, je puis même confesser que, personnellement, j'ai été un sectaire, en essayant de transporter dans le domaine des lettres la rigide méthode du savant. Mais qui donc, dans la lutte, ne va pas plus loin que l'utile, et qui se borne à vaincre, sans compromettre sa victoire ? Je ne regrette rien d'ailleurs, je continue à croire en la passion qui veut et qui agit. Puis, quel enthousiasme et quel espoir étaient les nôtres ! Tout savoir, tout pouvoir, tout conquérir ! Refaire par la vérité une humanité plus haute et plus heureuse ! », Zola, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. XII, p. 678.

3 Mona Ozouf évoque cette maxime révolutionnaire : « Pourquoi pas moi ? C'était l'inscription que les hommes de la Révolution voulaient graver au Panthéon sur un socle encore vide de son futur buste glorieux. Les jeunes gens désormais pourraient en faire leur devise. », Mona Ozouf, *Les Aveux du roman*, Gallimard, « Tel », 2001, p. 291.

épiciers est en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque »¹. Mais si tout le monde peut être original, sur quoi repose désormais le privilège énonciatif de l'auteur ? Ce paradoxe déchire les romantiques : ils ont prôné l'originalité et l'éloignement des règles esthétiques et sociales, et sont eux-mêmes devenus des modèles suivis massivement. C'est le « drame de la démocratisation » ressenti comme tel par de nombreux écrivains romantiques, dont Musset en particulier, mais aussi par Flaubert et Baudelaire, craignant l'indifférenciation amenée par « la marée montante de la démocratie qui envahit tout et qui nivelle tout »².

On ne retrouve pas chez Zola cette angoisse de la massification, ce dégoût pour la démocratie. La bêtise de certains bourgeois le désespère certes, mais plutôt que de la voir comme une caractéristique du monde moderne, il la considère comme un trait de l'homme éternellement dominé par ses appétits ; et ces tristes constats sont compensés chez lui par un optimisme scientifique proprement positiviste. Il croit en l'amélioration des conditions de vie de l'humanité grâce à la science et grâce à l'application de la méthode naturaliste à la littérature, aux arts et à la politique. Éléonore Reverzy perçoit également dans l'œuvre romanesque de Zola cette résistance au désespoir : « Il y a chez le romancier Zola, bien constante, la certitude que le sens est maintenu et si, au cœur de son écriture, se trouve nichée la hantise du désastre, il n'en demeure pas moins animé d'une croyance, celle qui voit en la vie une possible transcendance »³. Si certains auteurs naturalistes sont gagnés au cours de leur carrière par un pessimisme très marqué⁴, ils partagent pour la plupart, au début des années 1880, l'idéologie positiviste de leur maître Zola et sa croyance dans le progrès.

1 Rimbaud, *Poésies complètes*, Le Livre de poche, 1998, p. 155.

2 Baudelaire, « Le Dandy », *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2004, p. 808. On peut également citer ces mots de Flaubert dans une lettre du 21 août 1871 à Tourgueniev : « Moi ! débris d'un monde disparu, vieux fossile du romantisme ! ».

3 Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée*, p. 21.

4 On pense bien sûr à Huysmans, mais aussi à Maupassant : dans *La Modernité de Maupassant*, Gérard Delaisement intitule le chapitre III « Un pessimisme fondamental ». Voir Gérard Delaisement, *La Modernité de Maupassant*, Éditions Rive droite, 1995, p. 93.

Zola n'échappe pas en revanche à une autre angoisse qui préoccupe également de nombreux écrivains du XIX^e siècle, celle du déjà dit et du tout parodique. Le naturaliste écrit ainsi à propos de Hugo : « il est le maître, il a pris toutes les idées et toutes les formes »¹. La valeur de l'invention ayant remplacé celle de l'imitation, comment trouver de nouveaux sujets et de nouveaux mots ? Comment demeurer original ? Dans son ouvrage sur l'ironie littéraire, Philippe Hamon évoque la question de fond qui anime les débats littéraires autour de l'année 1857, et qu'il formule ainsi :

le réel « moderne », réel des choses comme réel de la littérature, n'est-il désormais plus « récupérable » que sous les formes de l'ironie, de la caricature, du comique, de la parodie ?²

En cette année de publication des *Fleurs du Mal* et de *Madame Bovary*, l'apparente impossibilité d'une parole romantique qui ne soit pas soumise immédiatement au soupçon ironique ou à la parodie a quelque chose de tragique pour ces auteurs. Non seulement le règne de l'ironie condamne la littérature à devenir périssable, puisqu'elle fonctionne à l'allusion au réel ou à du déjà dit³, mais, plus gravement, elle fait courir le risque de la perte du sens, de la perte de l'autorité de l'auteur, et met en danger l'existence même de la littérature :

Une ironie (« moderne », « romantique ») généralisée (polyfocalisation centrifuge, déshierarchisation des systèmes de valeurs, déstructuration de tous les principes de cohérence, (...) mises en abymes, parodies et autoparodie, contradiction des points de vue, etc.) où l'auteur serait « présent partout et visible nulle part » (Flaubert), ne peut, peut-être, produire que du texte illisible.⁴

Face à cette angoisse parodique, le naturalisme vient proposer, théoriquement, une nouvelle utopie littéraire qui n'est pas fondée sur la parodie. En étudiant le réel, en aspirant à créer la vie plutôt qu'une valeur esthétique, Zola fait comme si la littérature n'était pas de la littérature. Comme si elle était le réel pur. Mais le discours anti-romantique, qu'on retrouve aussi bien

1 Zola, « Victor Hugo », *Documents littéraires*, p. 301

2 Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, p. 49-50.

3 Voir *Ibid.*, p. 36.

4 *Ibid.*, p. 133.

dans les articles que dans les œuvres, est la preuve de l'échec de cette ambition théorique. Le fait même que le naturalisme ait donné si vite prise à la parodie, à la suite du romantisme, montre à quel point le naturalisme est l'enfant du romantisme. C'est sans doute là le paradoxe principal de la théorie naturaliste, qui met en garde le lecteur contre les mensonges de la littérature idéaliste et prône un retour au réel : elle est à la fois l'antidote et le poison. Au moment où Zola proclame l'existence du naturalisme comme le mouvement même de l'Histoire et en appelle à un nouveau modèle d'écrivain en rupture avec les figures romantiques, la nature ironique et parodique des oeuvres naturalistes les désigne comme littérature et les inscrit dans l'héritage romantique.

Confronté comme ses contemporains à cette crise de la littérature, Zola se montre néanmoins confiant dans la figure de l'écrivain naturaliste, héros du présent et surtout de l'avenir. Le « tempérament » de l'auteur, cette quantité de « vie » rendue dans le roman par la présence d'un créateur puissant, doit garantir la littérature contre la dissolution du sens. L'écriture journalistique lui permet d'affirmer l'autorité de l'écrivain, de mettre en scène sa volonté, ses méthodes de travail, ses goûts. Le mythe biographique qu'il construit, pour lui-même et pour d'autres écrivains, orchestre la réception de ses œuvres. Mais cette biographie construite du romancier réaliste devant mourir au romantique en lui, que d'autres écrivains ont élaborée avant Zola, relève précisément d'une posture lyrique.

Mourir au romantique en soi : la posture lyrique du romancier réaliste

Zola n'est pas le premier à avoir mis en scène son parcours biographique d'une adolescence romantique à un réveil anti-romantique. Milan Kundera décrit ainsi ce qu'il considère comme la genèse mythique de tout romancier moderne : « le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique »¹, déchirant le rideau lyrique qui l'empêche de percevoir la réalité du monde. Lorsque Balzac insère dans *Illusions perdues*² des poèmes de jeunesse pour en faire des œuvres romantiques du naïf Lucien, il pose un regard tendre et ironique

1 Milan Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, 2005, p. 111.

2 Balzac, *Illusions perdues*, Gallimard, « Folio classique », 1974, p. 77 et p. 111. Ces poèmes avaient été publiés dans les *Annales romantiques* en 1828.

sur son propre romantisme. Mais c'est surtout Flaubert qui sert de modèle à de nombreux critiques et écrivains et incarne ce mythe biographique. Dans sa préface à *Madame Bovary*, Maurice Bardèche raconte ainsi la genèse du romancier : en septembre 1848, à 27 ans, il lit à un petit cercle d'amis la grande prose romantique de *La tentation de Saint Antoine*, où il « a mis tout son cœur, toutes ses ambitions »¹. Ses amis condamnent ses envolées poétiques et lui conseillent de se débarrasser de son lyrisme. Trois ans plus tard, il entreprend l'écriture de *Madame Bovary*. Pour Kundera, c'est le modèle parfait de conversion au roman moderne :

Flaubert a trente ans, le juste moment pour déchirer sa chrysalide lyrique. Qu'il se plaigne ensuite que ses personnages soient médiocres, c'est le tribut à payer pour la passion que sont devenus pour lui l'art du roman et son champ d'exploration qui est la prose de la vie.²

Maupassant offre un portrait similaire de Flaubert dans une chronique écrite trois mois après la mort son maître. Il y retrace une scène lors de laquelle Flaubert reçoit des écrivains amis et admirateurs. Si Zola est présent, qui cherche à modérer les ardeurs romantiques de l'assemblée, Flaubert quant à lui apprécie les moments de « poussée lyrique »³ :

Gustave Flaubert avait grandi à l'heure de l'épanouissement du romantisme ; il était nourri des phrases retentissantes de Chateaubriand et de Victor Hugo, et il se sentait à l'âme un besoin lyrique qui ne pouvait s'épanchier complètement en des livres précis comme *Madame Bovary*. Et c'est là un des côtés les plus singuliers de ce grand homme : ce novateur, ce révélateur, cet oiseau a été jusqu'à sa mort sous l'influence dominante du romantisme.⁴

1 Voir Maurice Bardèche, préface à *Madame Bovary* de Flaubert, Le Livre de Poche, 1972, p. VIII.

2 Milan Kundera, *op. cit.*, p.111-112.

3 Voir Maupassant, « Souvenirs d'un an. Un après-midi chez Gustave Flaubert » (1880), *Chroniques*, Le Livre de poche, p. 1195, à propos de Zola : « quelquefois, quand un enthousiasme, une griserie d'artistes emporte les causeurs et les lance en ces théories excessives, charmantes et paradoxales, si chères aux hommes de 1830, il devient inquiet, remue la jambe, place de temps en temps un « mais... » étouffé dans les grands éclats de Flaubert ».

4 *Ibid.*, p. 1236.

L'histoire littéraire, ou du moins la *doxa* scolaire, mais aussi les critiques et écrivains que nous avons cités, Milan Kundera et Maurice Bardèche, et bien sûr Zola, ont ainsi fait de Flaubert le père du roman moderne, écartant une partie de son œuvre au profit des modèles que constituent *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, et circonscrivant à tort les œuvres les plus lyriques à une période antérieure aux romans de la « maturité ». Dans l'autoportrait qu'il publie, Huysmans construit également ce parcours biographique dans lequel le renoncement au romantisme et à la poésie serait un moment-clef. Il confesse avoir goûté, durant ses jeunes années, les œuvres de Sand et de Heine, mais considère ces penchants comme un égarement de jeunesse, qu'il attaque en se joignant à la polémique anti-romantique de Zola.

Dans cette mise en scène de la vie de l'auteur, l'affirmation puissante d'un *je*, qui trouve son originalité en dépassant et même en rejetant les clichés romantiques de son adolescence, est précisément une posture lyrique¹. L'idée que l'auteur naît sur les ruines de son monde lyrique est d'ailleurs une image que beaucoup de romanciers ont exprimée, mais aussi de nombreux poètes, comme le Rimbaud d'*Une Saison en Enfer*, lassé de la poésie romantique et aspirant à une « poésie objective »².

Nous avons déjà évoqué le parcours de Zola, son adolescence romantique, sa pratique de la poésie, qu'il abandonne bientôt au profit du roman et de son projet naturaliste. Mais présenter l'évolution de Zola comme un parcours qui irait du romantisme au naturalisme est une simplification peu satisfaisante, tant le romantisme continue à le hanter, et tant son dernier cycle, celui des *Évangiles*, a pu être interprété comme un retour au lyrisme... Dès 1885, Champsaur s'étonne de l'évolution de Zola qui deviendrait « ce qui

1 On renvoie à la lecture de l'ouvrage de José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, 2007, qui étudie cette mythologie qui plaque du littéraire (le mythe auctorial) sur du réel (la vie réelle des auteurs).

2 Rimbaud, lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, in *Poésies complètes*, p. 144.

d'abord semble un paradoxe, le grand lyrique »¹. L'analyse des œuvres résiste à la schématisation biographique des auteurs et de certains commentateurs. Il ne s'agit donc pas de trancher entre romantisme et naturalisme, de croire encore une fois à la réalité distincte de ces notions, en oubliant qu'elles ne sont que la somme des discours tenus par leurs théoriciens, partisans et adversaires. Une chose est certaine : la nécessité pour les écrivains naturalistes de se construire par rapport au romantisme, et partant l'importance pour nous de tenir compte de ce discours sur le romantisme pour aborder les textes naturalistes, qu'ils soient théoriques, critiques ou de fiction. L'étude des textes critiques, révélant l'ambition complexe de Zola, les nuances et les contradictions à l'œuvre dans une activité journalistique à la fois réflexive et militante, nourrit ainsi notre approche de l'esthétique romanesque.

Au terme de notre étude, nous n'avons donc pas apporté de « solution » aux paradoxes qui nous interpelaient, mais montré au contraire leur caractère fondamental, constitutif du discours naturaliste et de l'art romanesque de Zola. Quelques pistes esquissées ici mériteraient d'être prolongées.

On pourrait ainsi élargir le corpus de travail pour étudier l'évolution de la question de l'anti-romantisme des tout premiers écrits de Zola jusqu'aux derniers. On verrait alors précisément comment se forme et se transforme le discours anti-romantique de Zola, en regard avec l'évolution de son esthétique romanesque et de ses idées politiques. Nous nous sommes par ailleurs concentrée sur le chef de file du naturalisme et avons seulement étudié la façon dont les autres Médaniens se positionnent par rapport à lui, mais chacune de leurs œuvres mériterait une étude spécifique et approfondie. Nous avons également laissé de côté la question théâtrale, qui préoccupe pourtant Zola, et qui constitue un enjeu important dans la conquête du champ littéraire.

1 Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, p. 332 : « Le 22 août 1885, Champsaur publie, en tête du *Supplément littéraire du Figaro*, une longue étude dans laquelle il s'efforce de dresser un bilan de la situation présente. Hugo vient de disparaître, constate-t-il. Son corps repose au Panthéon. Alors, que reste-t-il ? Le naturalisme ? “ Il est dans une période de décroissance, Zola devient, lui, ce qui d'abord semble un paradoxe, le grand lyrique. La jeune génération fera bientôt pour lui, avec moins d'émotion, comme pour Hugo ; elle saluait et passait.” Et Champsaur de passer en revue, les uns après les autres, les auteurs des *Soirées de Médan*, en se demandant ce qu'ils sont devenus. »

Enfin, l'étude de l'anti-romantisme des naturalistes aurait pu se nourrir d'une analyse du discours réaliste et de ses tendances anti-romantiques, formant un précédent que Zola ne peut ignorer, quand bien même ses écrits évoquent assez peu cette période réaliste.

L'histoire globale de l'anti-romantisme reste d'ailleurs à écrire, même si de nombreuses études ont vu le jour ces dernières années.

Il s'agirait non seulement d'étudier les discours anti-romantiques de certaines figures ou mouvements spécifiques, mais également de mettre au jour l'influence que tous les discours critiques et théoriques anti-romantiques, notamment ceux de Zola, ont eue sur notre perception actuelle de l'histoire littéraire du XIX^e siècle, et sur la perception idéologique de ses mouvements : c'est en grande partie le discours naturaliste qui a fait de Balzac et Flaubert des réalistes, voire des précurseurs du naturalisme. C'est aussi Zola qui a enfermé, pour une partie de la critique du moins, Hugo dans un rôle de poète visionnaire, et l'a exclu de l'histoire du roman, tout comme Sand et Vigny. Les auteurs de la « queue romantique » (les Parnassiens et les psychologues), comme se plaisait à les appeler Zola, sont oubliés de la plupart des histoires littéraires qui présentent la troisième République comme l'époque du triomphe sans partage du roman réaliste. L'idéologie anti-romantique semble avoir influencé durablement la hiérarchie des genres et des registres qui leur sont associés : le vrai prime sur l'imagination, l'ironique sur le lyrique. Pour de nombreux auteurs, critiques et lecteurs du XX^e siècle, la poésie est le genre des adolescents idéalistes tandis que le roman réaliste s'adresse à des adultes expérimentés – c'est ainsi que Kundera donne au roman réaliste le monopole de la modernité.

À rebours de cette histoire littéraire, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand ont associé ce concept de modernité à la poésie romantique, rappelant dans *La Modernité romantique* que c'est bien avec le romantisme et non pas contre lui qu'est née la modernité poétique. En étudiant l'anti-romantisme de Zola, nous avons montré pour notre part l'importance du romantisme dans l'élaboration d'une esthétique du « roman moderne », à la croisée du romantisme et du réalisme, réévaluant ainsi les configurations de concepts littéraires dont les définitions demeurent problématiques.

Enfin, ce sont les prolongements politiques de l'anti-romantisme de Zola qui restent à explorer. En 1935, dans un ouvrage intitulé *La pensée antiromantique moderne en France*, Hugo Friedrich tendait à identifier

l'anti-romantisme au conservatisme politique et à une défense du classicisme. Mais la pensée anti-romantique qu'il mettait en avant était celle de Maurras et Barrès, bien loin de l'héritage zolien. La publication à venir du numéro de la revue *Romantisme* consacrée aux « Antiromantismes » non conservateurs ouvrira certainement de nouvelles pistes de réflexion.

Annexes

Nous avons reproduit ici quelques caricatures évoquées au fil des pages qui précèdent. Exagération, grossissement, satire : les procédés des dessinateurs font écho à ceux des journalistes, correspondant aux tonalités mêlées de la presse, comique et polémique.

ANNEXE 1



« Salut aux grands citoyens »

Dessin de Bourgevin publié dans *L'Éclair*, n° 9, 1er août 1877.
Hugo est entouré de Louis Blanc, Thiers et Gambetta.

Reproduit dans Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, p. 117.

ANNEXE 2

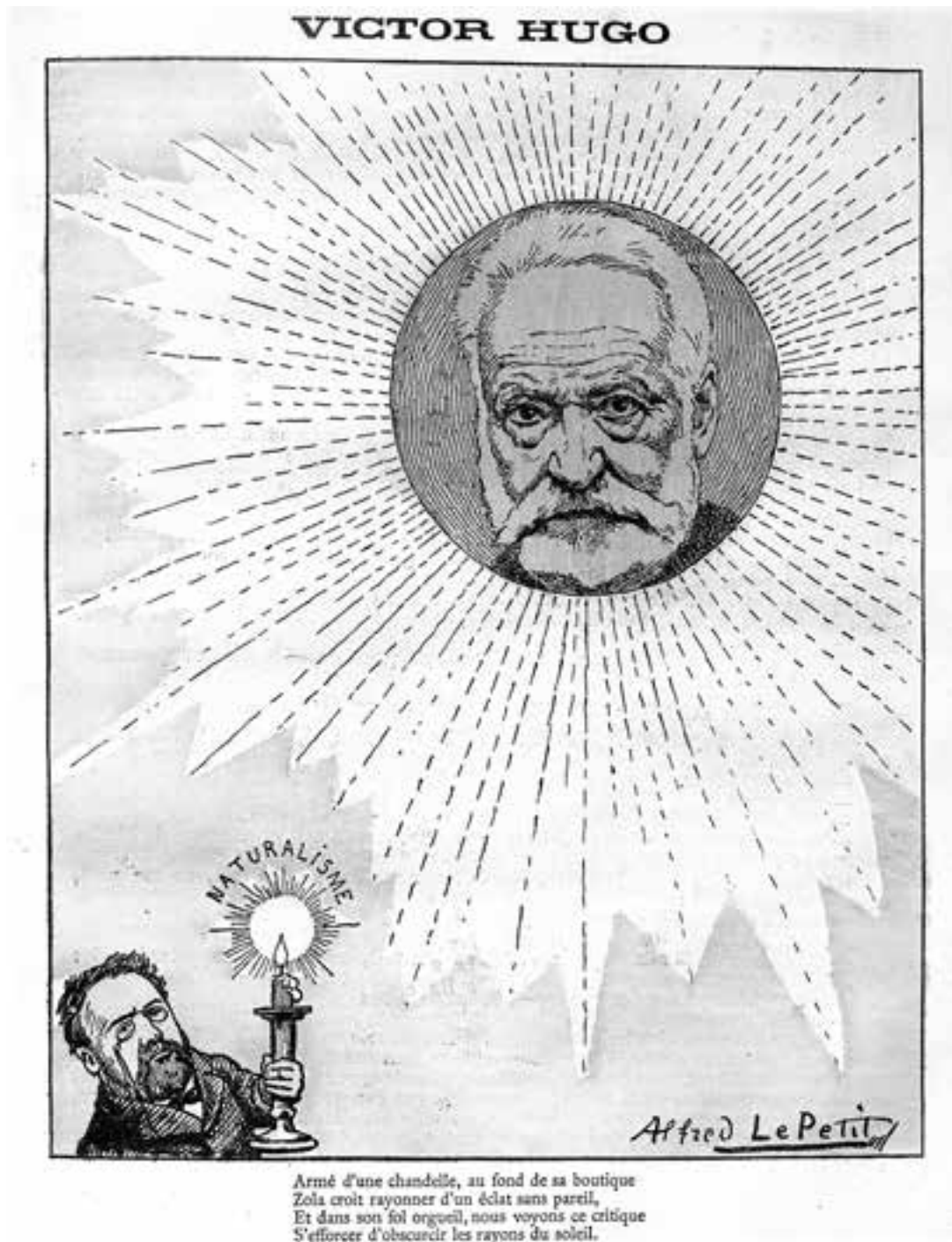


Croquis de Cham, publié dans *Le Charivari*, 2 décembre 1877.

Dessin publié à l'occasion de la reprise d'*Hernani* au Théâtre-Français.

Reproduit dans Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, p. 118.

ANNEXE 3



« Armé d'une chandelle, au fond de sa boutique,
Zola croit rayonner d'un éclat sans pareil,
Et dans son fol orgueil, nous voyons ce critique
S'efforcer d'obscurcir les rayons du soleil. »

Dessin d'Alfred Le Petit publié dans *Les Contemporains*, n°16, mi-mars 1881.

Reproduit dans Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, p. 143.

ANNEXE 4



Dessin de Montbard publié dans *Le Gulliver*, 19 mars 1868.

Reproduit dans Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, p. 67.

ANNEXE 5



« Le grand chemin de la postérité »

Dessin de Benjamin Roubaud, édité par Aubert en 1842-1843.

Reproduit dans Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, p. 20.

ANNEXE 6

LE SUBLIME 83^e ANNIVERSAIRE



VICTOR HUGO. — Ceci a tué cela... L'Hugotianisme a remplacé le Christianisme, démodé... Dieu est échenillé... Otez-vous de là que je m'y mette !..

LE PÈRE ÉTERNEL. — Le fait est, Monsieur Hugo, qu'après ce qui vient de se passer, à moins que l'on ait voulu se ficher de vous, je n'ai plus qu'à vous céder la place !..

« Le sublime 83^e anniversaire »

Dessin de Talp publié dans *La Comédie Politique*, 8 mars 1885.

Reproduit dans *La Gloire de Victor Hugo*, catalogue de l'exposition organisée par les Galeries nationales du Grand Palais et la Réunion des Musées nationaux à Paris, du 01/10/1985 au 06/01/1986, Éditions de la RMN, 1985, p. 95, et disponible sur Gallica.

ANNEXE 7



Dessin de Nadar publié dans *Le Tintamarre*, 19 mars 1854.

Reproduit dans Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, p. 48.

ANNEXE 8



Dessin de Marcelin publié dans *Le Journal amusant*, 3 décembre 1859.

Reproduit dans Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, p. 49.

ANNEXE 9



« Loisirs naturalistes, à quoi Zola perd son temps »,

Dessin d'André Gill publié dans *La Petite Lune*, n°44, 1879.

Reproduit dans Bertrand Tillier, *Cochon de Zola!*, Séguier, 1998, p. 57.

ANNEXE 10



« Le triomphe du naturalisme »

Dessin d'Albert Robida publié dans *La Caricature*, 7 février 1880.

La statue équestre de Zola, juchée sur la colonne Vendôme, entourée des personnages de *L'Assommoir* et de *Nana*, proclame que « Le monde sera naturaliste ou il ne sera pas » au grand dépit des « vils idéalistes » qui entourent Hugo.

Reproduit dans Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013, p. 135.

ANNEXE 11



Dessin de Gilles Baer publié dans *Le Supplément*, 1^{er} mai 1897.

Brunetière est représenté en petit chien aboyant vainement contre le grand chien Zola.

Reproduit sur le site ARCHIZ, www.archives-zoliennes.fr/icono/les-conferences-de-brunetieres-contre-zola/

Bibliographie

1. CORPUS : ŒUVRES DE ZOLA ET DES MÉDANIENS

ZOLA, Émile, ALEXIS, Paul, CÉARD, Henry, HENNIQUE, Léon, HUYSMANS, J.-K., *Les Soirées de Médan*, Grasset, 2011.

Émile Zola

Éditions de référence

ZOLA, Émile, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1966-1970, 15 vol.

- *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Nouveau Monde Édition, 2002-2010, 21 vol.

- *Correspondance*, édition établie sous la direction de Bard H. Bakker, Les Presses de l'Université de Montréal et les Éditions du CNRS, 1978-1995, 10 vol.

- *Les Rougon-Macquart*, édition d'Armand Lanoux et Henri Mitterand, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol.

Autres éditions utilisées

- *Le Roman expérimental*, édition de François-Marie Mourad, Garnier-Flammarion, 2006.

- *Écrits sur le roman*, anthologie de textes critiques éditée par Henri Mitterand, Le Livre de Poche, « Références », 2004.

- *Écrits sur l'art*, recueil édité par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, « Tel », 1991.

- *La Vérité en marche*, Garnier Flammarion, 1969.

- *La Curée*, Gallimard, « Folio classique », 2005.

- *Le Ventre de Paris*, Gallimard, « Folio classique », 2002.

- *Nana*, Gallimard, « Folio classique », 2002.

- *Pot-Bouille*, Gallimard, « Folio classique », 1982.

- *Germinal*, Gallimard, « Folio classique », 1978.

- *L'Œuvre*, Gallimard, « Folio classique », 1983.

- *La Terre*, Le Livre de poche, 2006.

- *La Débâcle*, Gallimard, « Folio classique », 1984.

Paul Alexis

ALEXIS, Paul, « *Naturalisme pas mort* » : *lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola, 1871-1900*, présentées et annotées avec de nombreux documents par B.H. Bakker, Toronto, University of Toronto press, 1971.

- *Émile Zola, Notes d'un ami ; avec des vers inédits de Émile Zola*, Charpentier, 1882.
- *La Fin de Lucie Pellegrin ; L'infortune de Monsieur Fraque ; Les femmes du père Lefèvre ; Journal de Monsieur Mure*, Charpentier, 1880.
- *Le Besoin d'aimer*, Charpentier et Cie, 1885.
- *Trente romans ; Le coeur ; La chair ; L'esprit*, Charpentier et Fasquelle, 1895.

Henry Céard

- CÉARD, Henry, *Correspondance inédite : 1876-1896 ; suivie de Coups d'oeil et clins d'yeux : Journal inédit, 1874-1875*, Nizet, 1965.
- *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par C.-A. Burns avec une préface de René Dumesnil, Nizet, 1958.
 - *Une belle journée ; À la mer ; Trois poèmes*, édition établie et présentée par René-Pierre Colin, Tusson, Du Lérot, 1995.
 - *Visages du naturalisme : cinq textes inédits*, présentés par Colin Burns, London (Canada), Mestengo press, 1989.

Léon Hennique

HENNIQUE, Léon, *L'affaire du grand 7 ; [suivi de] Benjamin Rozes ; Poeuf et autres nouvelles*, préface et notes de René-Pierre Colin, Tusson, Du Lérot, 2003.

J.-K. Huysmans

- HUYSMANS, J.-K., *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1972, 18 t. en 9 vol.
- *Écrits sur la littérature*, recueil édité par Patrice Locmant, Hermann, 2010.

- *Écrits sur l'art*, recueil édité par Patrice Locmant, Bartillat, 2006.
- *À propos, interviews, réponses & opinions*, présentées par René-Pierre Colin, Rezé, Séquences, 2000.
- *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, Minard, 1957.
- *Lettres inédites à Jules Destrée*, Droz, 1967.
- *Lettres à Théodore Hannon*, C. Pirot, 1985.
- *Romans I*, Robert Laffont, « Bouquins », 2005.
- *À Vau-l'eau*, textes présentés et annotés par René-Pierre Colin, Tusson, Du Lérot, 1991.
- *En Rade*, Gallimard, « Folio », 1984.
- *Là-bas*, Gallimard, « Folio classique », 1985.

Guy de Maupassant

- MAUPASSANT (de), Guy, *Chroniques*, éditées par Gérard Delaisement, Éditions Rive droite, 2004, 2 vol.
- *Chroniques : anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand, Le Livre de poche, « La Pochotèque », 2008.
 - *Chroniques*, Union générale d'éditions, 10/18, 1980, 3 vol.
 - *Œuvres complètes*, appareil critique d'Alain Deshaies, Nouvelle Librairie de France, 1999, 27 vol.
 - *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, édition de Jacques Suffel, Genève, Édito-Service, 1973, 3 vol.
 - *Contes et Nouvelles (1875-1884), Une vie*, édition de Brigitte Monglond, Robert Laffont, « Bouquins », 2009.
 - préface de *Fille de fille* de Jules Guérin, Bruxelles, Kistemaeckers, 1883.

2. AUTEURS DU XIX^e SIÈCLE

Auteurs romantiques

GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1978, t. XI.

HUGO, Victor, *Œuvres poétiques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

- *Œuvres complètes*, volume « Critique », Robert Laffont, « Bouquins », 2002.

- *Choses vues – Le Temps présent I*, volume « Histoire », Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

- *Œuvres poétiques*, anthologie éditée par Claude Millet, Le Livre de poche, 2002.

- *Hernani*, GF-Flammarion, 1996.

- *Notre-Dame de Paris*, Le Livre de poche, « Les classiques de poche », 2008.

MUSSET (de), Alfred, *Poésies complètes*, Le Livre de poche, 2006.

- *Œuvres complètes*, Charpentier, 1888.

- *La Confession d'un enfant du siècle*, Flammarion, 1993.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Œuvres complètes*, éditées par Annie Prassoloff et José-Luis Diaz, Gallimard, « Folio », 1992.

SAND, George, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, Champion, 2011, 25 vol.

- *Correspondance*, édition de Georges Lubin, Garnier, 1964-1991, 25 vol.

STENDHAL, *Racine et Shakspeare*, Champion, 1925.

VIGNY (de), Alfred, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

Autour du naturalisme (modèles, adversaires et contemporains de Zola)

ADAM, Paul, *Chair molle*, Bruxelles, Paul Brancart, 1885.

BALZAC (de), Honoré, *Écrits sur le roman*, anthologie éditée par Stéphane Vachon, Le Livre de poche, « Références », 2000.

- *Illusions perdues*, Gallimard, « Folio classique », 1974.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Œuvre critique*, Les Belles lettres, 2013, 7 vol.

- *De Balzac à Zola : critiques et polémiques*, articles présentés et réunis par Michel Lécureur, Les Belles lettres, 1998.

BLOY, Léon, *Les Funérailles du naturalisme*, Les Belles lettres, 2001.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, 1883.

- « L'idéalisme dans le roman », *La Revue des Deux Mondes*, juin 1885.

CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.

COURBET, Gustave, *Écrits, propos, lettres et témoignages*, édition de Roger Bruyeron, Hermann, « Savoir arts », 2011.

DAUDET, Alphonse, *Œuvres complètes. Études et souvenirs, précédées d'un Essai de biographie littéraire par Henry Céard*, A. Houssiaux, 1901.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, GROJNOWSKI, Daniel (textes réunis par), *Un joli monde, Romans de la prostitution*, Robert Laffont, 2008.

DURANTY, Edmond, *Réalisme (1856-1857)*, édition de Gilles Castagnès, Classiques Garnier, 2017.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 4 vol.

- *Correspondance Flaubert / Sand*, Flammarion, 1981.

- *Le Dictionnaire des idées reçues*, édition de Anne Herschberg Pierrot, Le Livre de poche, 1997.

- *Le Sottisier*, Nil éditions, 1995.

- *L'Éducation sentimentale*, édition de Pierre-Marc de Biasi, Le Livre de poche, 2002.

- *La première « Éducation sentimentale »*, édition de Martine Bercot, Le Livre de poche, « Classique », 1993.

- *Madame Bovary*, édition de Maurice Bardèche, Le Livre de poche, 1972.

- *Bouvard et Pécuchet*, édition de Pierre-Marc de Biasi, Le Livre de poche, 1999.

GONCOURT (de), Edmond et Jules, *Journal*, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, 3 vol.

GONCOURT (de), Rémy, « Le Naturalisme », *Le Contemporain*, avril 1882.

- « Les Racines de l'idéalisme », *Mercur de France*, octobre 1904.

MIRBEAU, Octave, *Combats littéraires, L'Âge d'homme*, 2006.

TAINÉ, Hyppolite, *Les Philosophes français du XIX^e siècle*, Hachette, 1860 (2^e édition).

- *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, 1863.

Autres auteurs du XIX^e siècle

BARBIER, Auguste, *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, Ch. Dentu, 1883.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

- *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 2004.

FLY, *Enquête sur le roman romanesque*, textes rassemblés, présentés et introduits par Jean-Marie Seillan, Amiens, Encrage, 2005.

GUIZOT, *De la Démocratie en France*, Bruxelles, Wouters frères, janvier 1849.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, éditions Thot, 1984.

LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1886.

NISARD, Désiré, *Contre la littérature facile*, Mille et une nuits, 2003.

PONTMARTIN (de), Armand, *Souvenirs d'un vieux critique*, 5^e série, Calmann Lévy, 1884.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, Le Livre de poche, 1998.

ROD, Édouard, « L'idéalisme contemporain », *Cosmopolis*, juillet 1904, p. 149-163.

SAINT-CHAMANS (de), Auguste-Louis-Philippe, *L'Anti-romantique, ou examen de quelques ouvrages nouveaux*, Le Normant, 1816.

TOCQUEVILLE (de), Alexis, *Souvenirs (1850-1851), De la démocratie en Amérique, Souvenirs, L'Ancien-Régime et la Révolution*, Robert Laffont, 1986.

L'Anti-romantique : revue théâtrale et littéraire, Louis Colas, 1833-1834.

3. ÉTUDES SUR LE NATURALISME ET LES MÉDANIENS

Études générales et thématiques sur le naturalisme

BAGULEY, David, *Le Naturalisme et ses genres*, Nathan, 1995.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, 1992.

- (dir.), *Ironies et inventions naturalistes*, actes du colloque organisé par le Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, sous la direction de Colette Becker, Anne Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès, Nanterre, Université Paris X, 2002.

BERNARDI, Marina, « Apories du naturalisme », in *Quaderni di Lingue et Letterature*, Vérone, XIX, 1994, p. 37-52.

CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, 1982.

- « Le modèle du roman naturaliste : *L'Éducation sentimentale* », in *Mimesis et Semiosis, littérature et représentation*, Nathan, 1992, p. 505-514.

COLIN, René-Pierre, *Esthétique et idéologie dans le roman naturaliste (1877-1891)*, Lyon II, 1986.

- *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

- *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot, « D'après nature », 1991.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Eurédit, 2004.

MITTERAND, Henri, *Le Regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1987.

PAGÈS, Alain, « L'Espace littéraire du naturalisme », *Pratiques*, n° 107-108, décembre 2000, p. 89-114.

SEGALEN, Victor, *Les Cliniciens ès lettres*, préface de Jean Starobinski, Fata Morgana, 1980.

SERP, Pascale, *Hyppolite Taine et l'avènement du naturalisme*, L'Harmattan, 1999.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994.

- *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, 1998.

Actes du colloque *Naturalisme et anti-naturalisme dans les littératures européennes des XIX^e et XX^e siècles*, Université de Varsovie, 1992.

Études générales et thématiques sur Zola

BAGULEY, David, *Bibliographie de la critique sur Émile Zola*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1976 (puis 1982 pour le second tome).

- « Du récit polémique au discours utopique : l'Évangile républicain de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, XXVI, n°54, 1980, p. 109.

- « Balzac, Zola et la paternité du naturalisme », in *Balzac. Une poétique du roman*, Actes du sixième colloque du Groupe International de Recherches Balzaciennes (G.I.R.B.), Montréal, 1994, XYZ éditeur / Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 383-395.
- BÄHLER, Ursula, « Quelle réalité, quelle vérité ? Zola, sur fond de Flaubert », in VINKEN, Barbara, FRÖHLICHER, Peter (dir.), *Le Flaubert réel*, Tübingen, Niemeyer, 2009, p. 211-232.
- BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIERE, Gina, LAVIELLE, Véronique (dir.), *Dictionnaire d'Émile Zola*, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
- BECKER, Colette, *Les apprentissages de Zola, du poète romantique au romancier naturaliste, 1840-1867*, Presses Universitaires de France, 1993.
- *Zola, le saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.
- « Les Campagnes de Zola et ses lettres ouvertes », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1996, vol. 48, numéro 1, p. 80
- BELGRAND, Anne, « Le couple Silvère - Miette dans « La Fortune des Rougon » », *Romantisme*, 1988, n°62, p. 51-59.
- CANNONE, Bellinda, *L'Œuvre*, Gallimard, « Foliothèque », 2002.
- CARLES, Patricia, DESGRANGES, Béatrice, « Son Excellence Eugène Rougon ou la métairie des Beaux-Arts », *Nineteenth-century French studies A.*, University of Nebraska Press, 1991, vol. 21, n°1-2, p. 114-129.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Le Style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, préface de Lucien Combelle, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard littéraire », 1987.
- DEZALAY, Auguste, *Lectures de Zola*, Armand Colin, 1973.
- *L'Opéra des Rougon Macquart*, Klincksieck, 1983.
- « Cent ans après. Un journaliste bien parisien : Émile Zola portraitiste », *Les Cahiers naturalistes*, n°34, 1967, p. 114-123.
- « L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°24, mai 1972, p. 167-184.
- GUERMÈS, Sophie, *La Religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, Champion, 2003.
- GUILLEMIN, Henri, *Zola, légende et vérité*, Éditions d'Utopie, « HG », 1997.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1984.
- KAEMPFER, Jean, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, Corti, 1989.
- « C'est triste à dire. Les aveux du style dans l'œuvre critique de Zola », *Versants*, n°8, 1985, p. 81-101.
- LAPP, John-C., *Les Racines du Naturalisme. Zola avant les Rougon Macquart*, Bordas, 1972.
- LATTRE (de), Alain, *Le Réalisme selon Zola, archéologie d'une intelligence*, Presses Universitaires de France, 1975.

- LIVANSKY, Karel, « Contradictions du naturalisme français (Problèmes de la théorie et de la pratique artistique chez Zola) », *Romanstica Pragensia*, XVI, 1988 [1989], p. 41-47.
- MITTERAND, Henri, *Zola journaliste, de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Armand Colin, « Kiosque », 1962.
- *Le Discours du roman*, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1980.
 - *Zola et le naturalisme*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1989.
 - *Zola. L'histoire et la fiction*, Presses Universitaires de France, 1990.
 - *Zola, tel qu'en lui-même*, Presses universitaires de France, 2009.
 - « Le Naturalisme théorique de Zola », *Lez Valenciennes, Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, Amiens, n°10, 1985.
 - « Zola, le républicain incommode », *ENA mensuel* (revue des anciens élèves de l'École nationale d'Administration), numéro hors-série « Politique et littérature », décembre 2003.
- MOURAD, François-Marie, *Zola critique littéraire*, Champion, 2003.
- NOIRAY, Jacques, « Pot-Bouille, ou « L'Éducation sentimentale » d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°69, 1995, p. 113-126.
- PAGÈS, Alain, *La Bataille littéraire, essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Librairie Séguier, 1989.
- (textes réunis et présentés par) *Émile Zola : Bilan critique*, Nathan, « 128 », 1993.
 - *Émile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus*, Séguier, 1996.
 - *Zola et le groupe de Médan*, Perrin, 2014.
- « Discours critique et production de l'œuvre littéraire chez Émile Zola », in GRÉSILLON, Almuth (dir.), *De la genèse du texte littéraire*, Tusson, Du Lérot, 1988, p. 99-106.
 - « Zola / Goncourt : polémique autour de l'écriture artiste », in CABANÈS, Jean-Louis (dir.), *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 315-321.
- PAGÈS, Alain, MORGAN, Owen, *Guide Émile Zola*, Ellipses, 2016.
- PELLEGRINI, Florence, « « Je les hais » : formules et sentences dans l'argumentaire zolien », *Lieux littéraires/La Revue*, n° 11-12, 2009, p. 99-122.
- PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal, *Zola : les fortunes de la fiction*, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1999.
- REVERZY, Éléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2007.
- « Zola et le journalisme : entre « haines » et « banquisme » », *Romantisme*, n°121, 2003, p. 23-31.
 - « Histoire et politique dans Les Rougon-Macquart : *Son Excellence Eugène Rougon* », in CHELEBOURG, Christian (dir.), *Écritures XIX^e siècle*, Minard, 2005, p. 69-86.
 - « Zola et l'écriture de l'histoire », in SÉGINGER, Gisèle (dir.), *Écritures de l'histoire. XIX^e-XX^e siècles*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p. 223-234.
 - « Zola et l'invention du naturalisme : « la puissance terrible de la critique » », in SPIQUEL, Anne, GUÉRIN, Jeanyves (dir.), *Les Révolutions littéraires aux XIX^e et XX^e siècles*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 107-115.

- « Compter les morts avec Zola, les victimes politiques dans *Les Rougon-Macquart* », article paru dans les actes du colloque « L'histoire épitaphe » organisé à Paris VII-Denis Diderot par Claudie Bernard et Claude Millet, 2016, disponible sur le site de la bibliothèque Seebacher : seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr

- « Parmi les tombes, un nouveau régime de la mort chez Zola », à paraître.

RIPOLL, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, Champion, 1981.

- « Zola et les Communards », *Europe*, 1968, p. 16-26.

- « Zola et le modèle positiviste », *Romantisme*, n°21-22, 1978, p. 125-135.

SACQUIN, Michèle (dir.), *Zola et les historiens*, Bibliothèque nationale de France, 2004.

SEASSAU, Claude, *Émile Zola, le réalisme symbolique*, Corti, 1989.

SITZIA, Émilie, *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Abo akademi university press, 2004.

SUWALA, Halina, *Naissance d'une doctrine. Formation des idées littéraires et esthétiques de Zola (1859-1865)*, Varsovie, Wydawnictwa uniwersytetu warszawskiego, 1976.

- *Autour de Zola et du naturalisme*, Champion, 1993.

- « La formation des idées littéraires de Zola au cours des années 1860-1865 », *Europe*, avril-mai 1968, p. 268-280.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Zola : la pertinence réaliste*, Champion, « Romantisme et modernités », 2001.

- (préface et textes choisis par), *Zola : mémoire de la critique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, septembre 1998.

TILLIER, Bertrand, *Cochon de Zola !*, Séguier, 1998.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange, *L'Ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*, Champion, « Romantisme et modernités », 2001.

Zola et la République, Les cahiers naturalistes, vol. 26, n°54, 1980.

Sur Zola et le romantisme

BORIE, Jean, *Zola et les mythes*, Librairie générale française, Le Livre de poche, « Biblio essais », 2003.

BOUTAN, Pierre, « Zola, Victor Hugo et l'« Assommoir ». Littérature et politique », in *Recherches en sciences des textes. Hommage à Pierre Albouy*, publié par l'Université de Paris VII, 1977, p. 55-77.

BRAUN, Martin, *Émile Zola und die Romantik, Erblast oder Erbe ? : studium einer komplexen Naturalismuskonzeption*, Tübingen, Stauffenburg, 1993.

- « Émile Zola et le romantisme : La mine à travers un symbole de la littérature européenne du XIX^e siècle », in *Zola sans frontières*, textes réunis par Auguste Dezalay, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, p. 57-72.

CASTAGNÈS, Gilles, « De Musset à Zola : les « caprices » d'Une page d'amour », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, CVIII, n°2, avril-juin 2008, p. 347-365.

DAUDET, Léon, *Les Œuvres dans les hommes : Victor Hugo ou la Légende d'un siècle. Frédéric Mistral ou le Génie équilibré. Émile Zola ou le Romantisme de l'égoût. Édouard Drumont ou le Sens de la race. Charcot ou le Césarisme de Faculté. Edmond de Goncourt et son grenier*, Nouvelle librairie nationale, 1922.

KAEMPFFER, Jean, « Le désir du poète. Zola lecteur de Victor Hugo », *Écriture*, Lausanne, éditions 32, 1989.

LASTER, Arnaud, « Notes sur les relations de Hugo et Zola après 1870 », communication lors d'une séance du groupe Hugo le 21 novembre 1987, disponible à l'adresse groupugo.univ-paris-diderot.fr

MITTERAND, Henri, préface de *Face aux romantiques*, Éditions complexes, 1989.

MOURAD, François-Marie, « Zola et le romantisme », *L'École des lettres*, numéro spécial : *Aspects du romantisme*, n° 12-14, 2004, p. 113-126.

MURPHY, Bernadette L., « Zola critique de Hugo : les enjeux d'une polémique », *The French Review*, vol. 61, n°4, mars 1988, p. 531-541.

NOIRAY, Jacques, « Zola lecteur de Musset » in *Musset, Premières poésies, Poésies nouvelles*, textes réunis par Pierre Brunel et Michel Crouzet, Actes de la journée d'étude organisée par l'École doctorale de Paris-Sorbonne, 18 novembre 1995, Éditions interuniversitaires, p. 169-186.

REVERZY, Éléonore, « Zola face aux romantiques : une éthique de l'écriture », in FINCK, Michèle, SÉGINGER, Gisèle (dir.), *Éthiques de l'écriture*, Vives Lettres, n°12, 2001, p. 77-92.

- « Hugo dans Zola », in *Victor Hugo ou les frontières effacées*, textes réunis par Yann Jumelais et Dominique Peyrache-Leborgne, Nantes, Pleins Feux, 2002, p. 63-77.

- « Sand et Zola : littérature et valeurs », in BORDAS, Éric (dir.), *George Sand : pratiques d'écritures*, Euredit, 2004, p. 103-119.

RIPOLL, Roger, « Zola juge de Victor Hugo (1871-1877) », *Les Cahiers naturalistes*, n°46, 1973, p. 182-204.

Sur Céard

BURNS, C. A., *Henry Céard et le naturalisme*, Birmingham, J. Goodman, 1982.

FRAZEE, Ronald, *Henry Céard : idéaliste détrompé*, Presses universitaires de France, 1963.

Sur Hennique

ROUSSEAU, Jean-Joseph, *L'œuvre romanesque de Léon Hennique*, sous la direction de Jacques Douchin, Nantes, [s.n.], 1984.

Sur Huysmans

BONNET, Gilles, SEILLAN, Jean-Marie (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

COGNY, Pierre, *Le « Huysmans intime » : de Henry Céard et Jean de Caldaïne*, avec de nombreux inédits et une préface de René Dumesnil, Nizet, 1957.

GROJNOWSKI, Daniel, *À Rebours*, Gallimard, « Foliothèque », 1996.

REVERZY, Éléonore, « Le naturalisme faute d'amour. À propos des *Sœurs Vatard* de Huysmans et d'*Une Belle journée* de Céard », in ANTOINE, Régis, GEIGER, Wolfgang (dir.), *La Rupture amoureuse et son traitement littéraire*, Champion, 1997, p. 121-135.

- « La modernité dans les premiers romans de Huysmans », in *Huysmans-Villiers de l'Isle-Adam, Europe*, août-septembre 2005, p. 15-26.
- « Huysmans naturaliste. Prostitution et littérature », in SOLAL, Jérôme (dir.), *Huysmans I*, Revue des Lettres Modernes, 2011, p. 163-178.

Sur Maupassant

BURY, Marianne, *La Poétique de Maupassant*, Sedes, 1994.

DELAISEMENT, Gérard, *La Modernité de Maupassant*, Éditions Rive droite, 1995.

FONYI, Antonia, *Maupassant 1993*, Kimé, 1993.

- « Le Roman d'un deuil dépassé », introduction à Guy de Maupassant, *Une Vie*, GF Flammarion, 2009.

FONYI, Antonia, GLAUDE, Pierre, PAGÈS, Alain (dir.), *Relire Maupassant*, Classiques Garnier, 2011.

PLACE-VERGHNES, Floriane, *Jeux pragmatiques dans les « Contes et nouvelles » de Guy de Maupassant*, Champion, 2005.

VIAL, André, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Nizet, 1954.

4. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DU XIX^e SIÈCLE

BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain*, Corti, 1973.

- *Le Temps des prophètes*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1977.

- *Les Mages romantiques*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988.

- *L'École du désenchantement*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1992.

BOQUEL, Anne, KERN, Étienne, *Une histoire des haines d'écrivains. De Châteaubriand à Proust*, Flammarion, 2009.

BONNET, Gilles (dir.), *Champfleury, écrivain chercheur*, Champion, 2006.

BORIE, Jean, *Archéologie de la modernité*, Grasset, 1999.

COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Seuil, 1983.

DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme : de Balzac à Proust*, Presses Universitaires de France, « Premier Cycle », 1998.

FUCHS, Max, *Théodore de Banville*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Corti, 1997.

GUERMÈS, Sophie, MARCHAL, Bertrand (dir.), *Les Religions du XIX^e siècle*, actes du IV^e congrès de la SERD, 2009, publiés en 2011 en ligne sur le site de la SERD à l'adresse suivante : etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/religions.html

MENDÈS, Catulle, *Le Mouvement poétique français : de 1867 à 1900*, Genève, Skatkin Reprints, 1993.

MILLOT, Hélène, SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (dir.), *1848 Une révolution du discours*, Éditions des Cahiers intempestifs, « Lieux littéraires », 2001.

NORDMANN, Jean-Thomas, *La critique littéraire française au XIX^e siècle*, Le Livre de poche, « Références », 2001.

OEHLER, Dolf, *Juin 1848, Le Spleen contre l'oubli*, La Fabrique éditions, 2017.

OZOUF, Mona, *Les Aveux du roman*, Gallimard, « Tel », 2001.

QUEFFÉLEC-DUMASY, Lise, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 53, 1986, p. 9-22.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

SEILLAN, Jean-Marie, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle. Littérature ou « bouillon de veau » ?*, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011.

TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire au XIX^e siècle*, Bordas, 1970.

THÉRENTY, Marie-Ève, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, 2007.

THÉRENTY, Marie-Ève, Alain VAILLANT (dir.), *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Nouveau Monde Édition, « Histoire contemporaine », 2004.

VALAZZA, Nicolas, *Crise de plume et souveraineté du pinceau : écrire la peinture de Diderot à Proust*, Classiques Garnier, 2003.

VAILLANT, Alain, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Nathan université, 1998.

Sur le romantisme

BERTRAND, Jean-Pierre, DURAND, Pascal, *La Modernité romantique, de Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006.

DES GRANGES, Charles-Marc, *Le Romantisme et la critique. La presse littéraire sous la Restauration, 1815-1830*, Société du « Mercure de France », 1907.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, 2007.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1992.

GLINOER, Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire, les Romantiques face à leurs contemporains*, Droz, 2008.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme*, Payot, 1993.

LAISNEY, Vincent, *L'Arsenal romantique : le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Champion, 2002.

LÖWY, Michael, SAYRE, Robert, *Révolte et mélancolie, Le romantisme à l'épreuve de la modernité*, Payot, 1992.

MAGGETTI, Daniel, article « Romantisme », in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire de la littérature*, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010.

MARTIN-FUGIER, Anne, *Les Romantiques, figures de l'artiste, 1820-1848*, Hachette, « La Vie quotidienne », 1998.

MILLET, Claude, *L'Esthétique romantique en France : une anthologie*, Pocket, « Agora. Les Classiques », 1994.

- *Le Romantisme*, Le Livre de poche, « Références », 2007.

- (dir.), *Contre le romantisme*, *Textuel*, n°61, 2010.

- (dir.), *Politiques antiromantiques*, Classiques Garnier, 2012.

- « Le Romantisme » in JARRETY, Michel (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge à nos jours*, Presses Universitaires de France, « Premier cycle », 1997.

MOLLIER, Jean-Yves, REGNIER, Philippe, VAILLANT, Alain (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique*, Seuil, « Points Essais », 2001.

PEYRE, Henri, article « Romantisme », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, Encyclopaedia Universalis/ Albin Michel, 2001, p. 736-755.

STENZEL, Hartmut, « Évolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans le socialisme utopique », *Romantisme*, 1980, n°30, p. 29-38.

UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Belin, « sup. Lettres », 1993.

VAILLANT, Alain (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, CNRS Éditions, 2012.

VAILLANT, Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

Rejet et renaissance du romantisme à la fin du XIX^e siècle, *Romantisme*, n°132, 2006.

Sur Flaubert

BIASI (de), Pierre-Marc, *Les Secrets de « L'Homme plume »*, Hachette, 1995.

BRUSEAU, Yves, *Le Lyrisme de Flaubert « les grands vols d'aigle »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

LOGE, Tanguy, RENARD, Marie-France (dir.), *Flaubert et la théorie littéraire*, en hommage à Claudine Gothot-Mersch, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2005.

MARTINEZ, Michel, *Flaubert, le Sphinx et la Chimère. Flaubert lecteur, critique et romancier d'après sa Correspondance*, L'Harmattan, 2002.

PHILIPPOT, Didier, « Flaubert et le mythe du « livre sur rien », *Dix-neuf/Vingt*, n°7, mars 1999, p. 65-110.

- (textes réunis et présentés par), *Flaubert : mémoire de la critique*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2006.

REVERZY, Éléonore, « La statue mutilée : Flaubert dans le naturalisme », *Dix-Neuf/Vingt*, n°7, mars 1999, p. 45-64.

SÉGINGER, Gisèle, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain – Flaubert et Les Tentations de Saint Antoine*, Champion, 1997.

- *Flaubert : une éthique de l'art pur*, Sedes, 2000.

- *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

- « Aspiration et malaise romantiques dans la Correspondance du jeune Flaubert », in BERNARD-GRIFFITHS, Simone (dir.), *Difficulté d'être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Librairie Nizet, 1998, p. 342-350.

Sur Hugo

CHAMARAT, Gabrielle (dir.), « *Les Misérables* » – nommer l'innommable, Éditions Paradigme, 2000.

CARON, Jean-Claude, STORA-LAMARRE, Annie, *Hugo politique : Actes du colloque international de Besançon (11-13 décembre 2002)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004.

GOHIN, Yves, *Victor Hugo*, Presses Universitaires de France, 1987.

LE DREZEN, Bernard, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine : pratiques et théorie de la parole publique chez Victor Hugo*, L'Harmattan, 2005.

MILLET, Claude (dir.), *Science et technique*, Lettres modernes, « La Revue des Lettres modernes. Victor Hugo », 1999.

PENA-RUIZ, Henri, SCOT, Jean-Paul, *Un poète en politique – Les Combats de Victor Hugo*, Flammarion, 2002.

POUCHAIN, Gérard, *Victor Hugo par la caricature*, Éditions de l'amateur, 2013.

ROMAN, Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique*, Champion, 1999.

ROSA, Guy, « Hugo politique 1872-1880 », compte-rendu de la séance du 17/03/1989 du groupe Hugo, disponible sur le site du groupe Hugo de Paris VII. (groupugo.div.jussieu.fr)

STEIN, Marieke, « *Un homme parlait au monde* » : *Victor Hugo orateur politique, 1846-1880*, Champion, 2007.

VIELLEDENT, Sylvie, « Le Galimatias », in NAUGRETTE, Florence, ROSA, Guy (dir.), *Hugo et la langue*, Bréal, 2005, p. 341-362.

WINOCK, Michel, *Victor Hugo dans l'arène politique*, Bayard, 2005.

La Gloire de Victor Hugo, catalogue de l'exposition organisée par les Galeries nationales du Grand Palais et la Réunion des Musées nationaux à Paris, du 01/10/1985 au 06/01/1986, Éditions de la RMN, 1985.

Sur Lamartine

DUPART, Dominique, *Le lyrisme parlementaire ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine (1834-1849)*, Champion, 2012.

LOISELEUR, Aurélie, *L'Harmonie selon Lamartine : utopie d'un lieu commun*, Champion, 2005.

Sur Musset

HEYVAERT, Alain, *L'Esthétique de Musset*, Sedes, 1996.

JEUNE, Simon, *Musset et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1970.

Sur Sand

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, AURAIX-JONCHÈRE, Pascale (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Champion, 2015.

Critique d'art

BATAILLE, Georges, *Manet*, Skira, 1955.

FOUCART, Bruno, *Courbet*, Flammarion, 1995.

5. ÉTUDES HISTORIQUES ET SOCIOLOGIQUES

AGULHON, Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Flammarion, 1979.

- *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Flammarion, 1989.

- *1848 ou l'apprentissage de la République*, Points Histoire, « Nouvelle histoire de la France contemporaine, 1992.

BUISSON, Ferdinand, *La Foi laïque*, Hachette, 1913.

CABANEL, Patrick, *Le Dieu de la République. Aux origines protestantes de la laïcité (1860-1900)*, Presses universitaires de Rennes, 2003.

CHARLE, Christophe, *La crise littéraire à l'époque du Naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Presses de l'ENS, 1979.

CORBIN, Alain (dir.), *L'invention du XIX^e siècle*, Klincksieck-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

DÉMIER, Francis, *La France du XIX^e siècle*, Seuil, « Points histoire », 2000.

FURET, François, *La Révolution française*, Gallimard, « Quarto », 2007.

GRANGER, Catherine, *L'Empereur et les arts. La Liste civile de Napoléon III*, École nationale des chartes, 2005.

MAYEUR, Jean-Marie, *Les Débuts de la III^e République, 1871-1898*, Seuil, « Nouvelle histoire de la France contemporaine », 1973.

NICOLET, Claude, *L'idée républicaine en France, 1789-1924*, Gallimard, « Tel », 1982.

ORY, Pascal, SIRINELLI, Jean-François, *Les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Perrin, 2008.

RICHARD, Bernard, *Les Emblèmes de la République*, CNRS Éditions, 2015.

6. OUVRAGES GÉNÉRAUX

ABASTADO, Claude, « Situation de la parodie », *Les Cahiers du 20^e siècle*, n°6, Klincksieck, 1976, p. 9-37.

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982.

BAUDRY, Marie, *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Classiques Garnier, 2014.

BERTHIER, Patrick, JARRETY, Michel, *Histoire de la France littéraire*, tome 3 : *Modernités XIX^e-XX^e*, Presses Universitaires de France, « Quadrige, 2006. BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Dunod, 1996.

- CHÂTELET, François, « Intellectuel et société », in *Encyclopaedia Universalis*, 1970 (pour cet article).
- COLLOT Michel, *L'horizon fabuleux*, Corti, 1988.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.
- *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998.
- *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Les éditions de Minuit, « Critique », 1969.
- DUFOUR, Philippe, *Le Roman est un songe*, Seuil, 2010.
- GIOCANTI, Stéphane, *Une Histoire politique de la littérature. De Victor Hugo à Richard Millet*, Flammarion, 2009.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieur, 1996.
- *Texte et idéologie*, Presses Universitaires de France, 1997.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, METER, Helmut (dir.), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Classiques Garnier, 2011.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, « Folio », 1986.
- *Les Testaments trahis*, Gallimard, « Folio », 1993.
- *Le Rideau*, Gallimard, « Folio », 2006.
- LANSON, Gustave, *Histoire littéraire*, Alcan, 1911.
- MACHERET, Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, Presses Universitaires de France, 1990.
- MOISAN, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1987.
- NANCY, Jean-Luc, LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'absolu littéraire*, Seuil, 1978.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, 1998.
- RICOEUR, Paul, *L'Idéologie et l'utopie*, Seuil, 2005.
- TORTONESE, Paolo, *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Classiques Garnier, 2013.
- VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, 2012.
- VAN GORP, Hendrik, DELABASTITA, Dirk, D'HULST Lieven, GHESQUIERE, Rita, GRUTMAN, Rainier, LEGROS, Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Champion Classiques, 2005.
- WOLF, Nelly, *Le Roman de la démocratie*, Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et société », 2003.

Index des noms d'auteurs

A

ADAM, Paul 342, 360
ALEXIS, Paul 15, 23, 28, 30, 31, 32, 98, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 121, 304
AUGIER, Emile 82

B

BALZAC (de), Honoré 44, 50, 79, 114, 118, 134, 135, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 159, 166, 169, 170, 172, 178, 188, 189, 234, 290, 292, 302, 353, 357, 364, 365, 376, 380
BANVILLE (de), Théodore 68, 133
BARBEY D'AUREVILLY, Jules 84, 85, 97, 111, 156, 158, 163, 196, 202
BAUDELAIRE, Charles 44, 78, 123, 133, 134, 182, 200, 362, 363, 374
BERTRAND, Aloysius 289
BONNETAIN, Paul 29, 110, 360
BOREL, Pétrus 289
BOURGET, Paul 165, 192, 195
BRUNETIÈRE, Ferdinand 53, 110, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 166, 167, 171, 172, 184, 200, 269, 272, 304, 305

C

CÉARD, Henry 15, 23, 28, 30, 31, 98, 100, 102, 104, 105, 108, 109, 112, 360
CHAMPFLEURY 16, 31
CHATEAUBRIAND (de), François-René 35, 65, 69, 70, 73, 92, 124, 131, 132, 135, 136, 169, 217, 284, 358, 377
CHERBULIEZ, Victor 165, 166, 364

D

DAUDET, Alphonse 126, 159
DESCAVES, Lucien 29, 110
DICKENS, Charles 302, 308
DIDEROT, Denis 118
DUMAS FILS, Alexandre 86, 199, 234, 341, 342
DURANTY, Edmond 16, 31

E

ENAULT, Louis 192

F

FEUILLET, Octave 62, 152, 165, 166, 167, 168, 192, 195, 196, 200, 272, 330, 345, 364
FLAUBERT, Gustave 30, 31, 33, 49, 53, 54, 78, 102, 103, 105, 106, 107, 110, 114, 134, 141, 142, 143, 145, 159, 183, 188, 192, 243, 244, 273, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 296, 314, 332, 335, 357, 363, 364, 374, 377, 378, 380

G

GAUTIER, Théophile 129, 289, 388
GONCOURT (de), Edmond et/ou Jules 30, 31, 86, 87, 103, 109, 111, 114, 134, 141, 166, 167, 182, 243, 343, 363, 364
GUÉRIN, Jules 194
GUICHE, Gustave 29

H

HEINE, Heinrich 378
HENNIQUE, Léon 15, 23, 28, 30, 31, 98, 100, 102, 104, 105, 108, 109, 112
HUGO, Victor 13, 14, 15, 20, 21, 28, 34, 35, 41, 42, 45, 46, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 79, 85, 92, 93, 104, 105, 117, 119, 125, 130, 132, 133, 134, 135, 137,

138, 141, 143, 200, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 237, 240, 255, 256, 270, 284, 291, 293, 310, 315, 317, 326, 327, 328, 330, 341, 342, 343, 345, 346, 352, 353, 357, 362, 365, 375, 377, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394

HUYSMANS, J.-K. 15, 22, 28, 30, 31, 32, 87, 98, 100, 102, 103, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 159, 160, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 185, 186, 187, 191, 199, 272, 273, 274, 300, 301, 302, 334, 335, 339, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 378

K

KUNDERA, Milan 376, 377, 378

L

LAMARTINE (de), Alphonse 15, 35, 58, 63, 67, 68, 69, 74, 75, 77, 78, 132, 134, 189, 191, 192, 217, 241, 283, 284, 291, 293, 300, 302, 304, 308, 317, 330, 332, 336

LECONTE DE LISLE 133

M

MALLARMÉ, Stéphane 133

MARGUERITTE, Paul 29

MAUPASSANT (de), Guy 15, 22, 28, 30, 31, 32, 93, 99, 100, 102, 106, 107, 108, 112, 141, 155, 165, 175, 179, 180, 193, 194, 272, 273, 282, 295, 297, 298, 300, 335, 336, 377

MÉRIMÉE, Prosper 299

MILLEVOYE, Charles-Hubert 332

MIRBEAU, Octave 30, 103, 195

MOLIÈRE 82, 138

MUSSET (de), Alfred 15, 21, 43, 48, 65, 70, 81, 92, 113, 128, 130, 132, 134, 135, 192, 221, 222, 224, 284, 289, 331, 335, 352, 374

O

OHNET, Georges 165, 168, 202

P

PRÉVOST, Marcel 165

R

RIMBAUD, Arthur 373, 378

ROSNY, J.-H. 29

ROUSSEAU, Jean-Jacques 118, 165, 169, 244, 297, 309

S

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin 70, 92, 116, 121, 146

SANDEAU, Jules 165, 192

SAND, George 15, 65, 67, 69, 71, 92, 117, 141, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 183, 188, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 302, 303, 304, 305, 308, 330, 338, 364, 378, 380

SCOTT, Walter 297

SHAKESPEARE, William 372

STAËL (de), Germaine 47, 63, 123, 124, 297

STENDHAL 46, 114, 134, 135, 141, 144, 145, 192, 281

T

TAINÉ, Hippolyte 116, 141, 155, 169, 265

THEURIET, André 165, 364

U

ULBACH, Louis 192

V

VERLAINE, Paul 133

VERNE, Jules 335

VIGNY (de), Alfred 15, 132, 141, 284, 332, 380

Tuer l'idéal

L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes

Dès le début de sa carrière littéraire, Zola se bat contre le romantisme. C'est en grande partie autour de cette polémique qu'il cherche à fédérer le groupe naturaliste, dont le recueil de 1880 *Les Soirées de Médan*, auquel participent à ses côtés Céard, Maupassant, Hennique, Alexis et Huysmans, proclame l'existence. La haine affichée du romantisme unit les auteurs naturalistes dans un même combat contre l'-isme d'hier, en faveur d'une nouvelle esthétique et d'un nouveau mouvement de pensée : le naturalisme. La stratégie médiatique et collective mise en place par Zola pour faire de cette polémique anti-romantique un événement, permet aux naturalistes d'occuper le terrain de l'édition et du journal. Mais c'est aussi à travers l'opposition au romantisme que les naturalistes construisent leur propre esthétique, profondément anti-idéaliste, et se positionnent sur des questions telles que le rapport de la littérature à la société et à la politique. Enfin, la polémique anti-romantique informe également les œuvres de fiction. Si le personnage naturaliste apparaît souvent comme une victime de la culture romantique, le discours critique des naturalistes dans les romans passe également par la défiguration ou le dépassement de clichés considérés comme typiquement romantiques. Le métadiscours de certains romans naturalistes permet d'insérer la polémique anti-romantique au sein de la fiction, souvent de façon critique et réflexive.

Mots-clefs : Zola, Hugo, naturalisme, antiromantisme, idéalisme

Killing the ideal

Anti-Romanticism in Zola and the Naturalists

From the beginning of his literary career, Zola fought against Romanticism. This opposition allowed him to build the unity of the Naturalist movement, a movement which first sprung into existence with the publication of *Evenings at Médan* (1880), the collection of short stories co-written with Céard, Maupassant, Hennique, Alexis and Huysmans. Naturalist authors, united by their hatred for Romanticism, joined forces against yesteryears' dominant movement to defend a new aesthetics and a new school of thought: Naturalism. Thanks to Zola's efforts to publicise this controversy, Naturalists gained visibility in the press and the publishing sector. It is largely through this opposition to Romanticism that Naturalists developed their own, deeply anti-idealistic aesthetics, and defined their positions on issues such as literature's relation to society and politics. Their anti-Romantic stance further shaped their works of fiction. Naturalist characters often appeared as victims of Romantic culture. Moreover, Naturalist authors developed their critical discourse by dismantling clichés considered as typically Romantic. Through the novel's metadiscourse, they inserted anti-Romantic polemic in the fiction, in an often critical and self-reflexive way.

Keywords : Zola, Hugo, Naturalism, anti-Romanticism, idealism

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

École doctorale 120 Littérature française et comparée
Centre de recherche sur les poétiques du XIX^e siècle. EA3423
Maison de la Recherche 4 rue des Irlandais 75005 Paris