



HAL
open science

Contes et nouvelles d'Émile Zola. Une lecture sociologique

Nicoletta Agresta

► **To cite this version:**

Nicoletta Agresta. Contes et nouvelles d'Émile Zola. Une lecture sociologique. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università degli studi (Salerno, Italie), 2021. Français. NNT : 2021PA030061 . tel-03651553

HAL Id: tel-03651553

<https://theses.hal.science/tel-03651553>

Submitted on 25 Apr 2022

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.



**Sorbonne
Nouvelle**
université des cultures

Università degli studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici
Dottorato di Ricerca in Studi Letterari,
Linguistici e Storici
(Letteratura francese SSD L-LIN/03)
Ciclo XXXIII

Université Sorbonne Nouvelle
École Doctorale 120
CRP19
(Littérature française et comparée)

Cotutela internazionale di tesi/ Cotutelle internationale de thèse

Contes et nouvelles d'Émile Zola.

Une lecture sociologique

Tesi di Dottorato in letteratura francese/ Thèse de doctorat en littérature française

Diretta da/ Dirigée par
Mme Agnese SILVESTRI/ Mme Éléonore REVERZY

Presentata da/ Présentée par
Nicoletta AGRESTA

Coordinatore/ Coordonnateur : M. Carmine PINTO

Commissione/ Jury : Mme Ida MERELLO (Università degli Studi di Genova), M. Pierluigi PELLINI (Università degli Studi di Siena), Mme Agnese SILVESTRI (Università degli Studi di Salerno), M. Paolo TORTONESE (Université Sorbonne Nouvelle), Mme Éléonore REVERZY (Université Sorbonne Nouvelle), Mme Adeline Wrona (Université Paris – Sorbonne CELSA).

Discussa pubblicamente il/ Soutenue publiquement le 17 septembre 2021

ANNO ACCADEMICO 2019/2020

RÉSUMÉ

Contes et nouvelles d'Émile Zola. Une lecture sociologique.

Dès le début de sa carrière, Émile Zola a été conteur. L'image toute faite que nous avons du chef de file du Naturalisme ou de l'intellectuel engagé a toujours terni cette partie dite mineure de sa production, surtout considérée comme un support pour l'exégèse des œuvres principales. Pourtant, ce riche ensemble de textes, qui accompagne l'écrivain pendant une grande partie de sa carrière journalistique et littéraire, loin de constituer un détour fade et anodin de sa production artistique, offre de celle-ci des éléments tout à fait éclairants et rénovateurs. Relire le parcours de Zola conteur à travers le prisme de la sociologie littéraire permet non seulement de reconnaître l'implication des récits brefs dans la construction de l'auctorialité de l'écrivain, mais aussi d'observer, dans une autre perspective, l'évolution de l'art et des conceptions littéraires chez Zola. Les récits brefs, produits de la conjonction des matrices littéraire et journalistique, permettent de mieux cerner les effets de la médiatisation sur l'écriture zolienne, d'observer la dialectique étroite entre discours littéraire et impératifs de la presse, de comprendre la progression du positionnement de l'écrivain dans le champ de son époque. L'analyse sociologique de ce corpus permet de déchiffrer les différentes postures d'auteur ainsi que les stratégies adoptées par l'écrivain tout au long de sa carrière. Au fil de la lecture de ces textes une trajectoire auctoriale se dessine, indiquant les différentes étapes de l'avancement de Zola dans les champs médiatique et littéraire de son temps. À travers les contes et nouvelles, qui se situent au sein de cet espace hybride où presse et littérature se croisent, l'ensemble du parcours auctorial de l'écrivain prend forme et une nouvelle image de Zola se révèle.

Mots-clés : Zola, naturalisme, genre bref, journalisme, postures auctoriales, image d'auteur

ABSTRACT

Émile Zola's short stories. A sociological lecture

Émile Zola started to write short stories at the beginning of his career. The image of the pioneer of Naturalism has always obscured this minor part of his literary production, which was regarded as a mere genetic support of his primary works. Nevertheless, Zola wrote short fiction throughout his entire literary and journalistic career and this rich ensemble of texts must not be considered as a minor and futile part of his artistic production, since it also offers new and enlightening elements. By reading the works of Zola “conteur” through the prism of literary sociology, we can not only realize how much the short stories have contributed to the authorship of the writer, but also observe the evolution of Zola’s artistic and literary ideas from a different point of view. These texts, which combine a literary and journalistic nature, allow us to better identify the effects of *médiatisation* on Zola’s works, to observe the intimate dialectic between literary discourse and journalistic precepts, and finally they allow us to understand the development of the writer’s positioning in the field. The sociologic analysis of this corpus allows us to interpret the many authorial postures and the strategies that the writer adopted during his career. Through the reading of short stories, a real literary trajectory is outlined, which indicates the different steps of Zola’s progress in the media and literary field during the time. Placing themselves at the crossroads between literature and journalism, these texts redesign the ensemble of the Zola’s literary path and produce a new image of the writer.

Keywords : Zola, naturalism, short stories, journalism, auctorial posture, author’s image

RIASSUNTO

Racconti e novelle di Émile Zola. Una lettura sociologica

Émile Zola ha composto racconti e novelle sin dall'inizio della sua carriera. L'immagine che abbiamo del caposcuola del naturalismo o dell'intellettuale ha da sempre oscurato questa parte detta minore della sua produzione, considerata perlopiù mero supporto genetico per l'esegesi delle opere principali. Tuttavia, questo ricco insieme di testi che accompagna lo scrittore per gran parte della sua carriera sia giornalistica che letteraria, lungi dall'essere una sezione minore o futile della sua produzione artistica, offre invece degli elementi del tutto nuovi e illuminanti. Rileggere il percorso di Zola "conteur" attraverso il prisma della sociologia letteraria permette non soltanto di riconoscere quanto i testi brevi abbiano contribuito alla costruzione dell'autorialità dello scrittore, ma anche di osservare da un nuovo punto di vista l'evoluzione dell'arte e delle concezioni letterarie di Zola. Questi testi, prodotti dall'unione delle matrici letteraria e giornalistica, permettono di circoscrivere meglio gli effetti che lo sviluppo della stampa periodica e la *médiatisation* hanno sulla scrittura zoliana, di osservare l'intima dialettica che si instaura tra il discorso letterario e i dettami del giornalismo, di comprendere lo sviluppo del posizionamento dello scrittore nel campo. L'analisi sociologica di questo corpus permette di decifrare le molteplici posture autoriali e le strategie adottate dallo scrittore durante la sua carriera. Attraverso la lettura di racconti e novelle viene a delinearsi una vera e propria traiettoria autoriale che indica le varie tappe dell'avanzamento di Zola nel campo mediatico e letterario del tempo. Grazie a questi testi, situati proprio al punto di incontro tra stampa e letteratura, prende forma l'insieme del percorso autoriale dello scrittore e viene alla luce una nuova immagine di Zola.

Parole chiave : Zola, naturalismo, genere breve, giornalismo, posture autoriali, immagine autoriale

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	II
RIASSUNTO	III
REMERCIEMENTS	XII
ABRÉVIATIONS	XIII
INTRODUCTION. Zola conteur : pour une nouvelle image auctoriale	15
PREMIÈRE PARTIE : LA CONQUÊTE DU CHAMP LITTÉRAIRE ET MÉDIATIQUE CHEZ ZOLA CONTEUR ET JOURNALISTE	24
Chapitre I. Un corpus marginal	24
1.1 Sur la marginalité du corpus.....	24
1.2 Les éditions des contes et nouvelles zoliens.....	29
1.3 Problèmes de classification	34
Chapitre II. La revanche d'un genre dans la presse au XIX^e siècle	46
2.1 Presse et fiction : de l'argumentation à la narration	46
2.2 L'engouement pour le conte.....	50
2.3 Le rôle du conte dans la conquête du champ médiatique	58
2.4 Pour une autre morphologie du conte.....	60
2.4.1 Fictionnalisation de la chronique.....	63
2.4.2 Contes de fées et faits divers : la survivance d'un genre	70
Chapitre III. Les étapes de la conquête	78
3.1 Transformations d'un champ : une nouvelle génération d'écrivains et de lecteurs.....	78
3.1.1 Un champ littéraire hiérarchisé : l'ascension journalistique vers l'empyrée littéraire	82
3.1.2 Le journalisme, un « levier puissant » : l'ascension journalistique zolienne.....	83
3.2 Les fondements de la pyramide : une entrée en sourdine par la presse de province.....	87
3.2.1 Une écriture « désintéressée » : les contes merveilleux.....	89
3.2.2 Les avantages de la publication dans la presse de province	91

3.3 L'entrée dans la presse parisienne : Zola conteur dans la petite presse.....	97
3.3.1 Les débuts dans <i>Le Petit Journal</i>	99
3.3.2 Faire face aux premières contraintes éditoriales : du genre merveilleux aux physiologies.....	100
3.3.3 Entre l'acceptation des règles et l'affirmation de soi.....	104
3.3.4 Des physiologies aux tableaux parisiens : Zola flâneur « Dans Paris ».....	109
3.3.5 Critiques de la presse par la petite presse : stratégies de pénétration du marché.....	112
3.4 Dans la presse politique et littéraire : un combat sur deux fronts.....	117
3.4.1 Le journalisme littéraire.....	118
3.4.2 Le journalisme politique : les chroniques contées.....	123
3.5 Le sommet de la pyramide : la consécration littéraire par les Grandes Revues.....	129
3.5.1 Une heureuse stratégie forcée : le « décentrement » médiatique vers l'Orient.....	130
3.5.2 Sur la situation pré-médiatique de Zola en Russie.....	134
3.5.3 Facteurs impliqués dans la médiatisation de Zola en Russie.....	138
3.5.4 Le rôle des médiateurs culturels : Ivan Tourgueniev et Anna Engelhardt.....	141

DEUXIÈME PARTIE : DEVENIR « ZOLA ». POSTURES LITTÉRAIRES ZOLIENNES PAR LES CONTES..... 150

Chapitre I. Scénographies auctoriales à l'époque médiatique 150

1.1 Brève mise au point théorique.....	150
1.2 Esquisse d'une périodisation : transformation des « scénarios » de l'époque romantique à l'âge des médias.....	153
1.2.1 Des scénarios collectifs aux scénographies individuelles : la théorie des « moments climatiques ».....	157
1.2.2 Médiatisation du champ littéraire et naissance d'une fonction auctoriale fantasmatique.....	159
1.3 Le rôle de la presse dans l'affirmation du champ littéraire.....	163

Chapitre II. Un conteur désenchanté. Entre continuation d'une tradition et rupture avec le passé (1859-1864)..... 172

2.1 Des réminiscences romantiques : un conteur méconnu et dandy.....	172
2.2 Implications du choix du genre textuel dans l'adoption d'une posture auctoriale.....	178

2.2.1 Un merveilleux « désenchanté » : une échappatoire aux désillusions	178
2.2.2 Formes du merveilleux dans les premiers contes de Zola	182
2.2.3 Un désenchantement réactionnaire : la perversion du merveilleux dans les <i>Contes à Ninon</i>	188
2.3 Se placer dans une topographie auctoriale	192
2.3.1 Une posture inconsciente : l'imitation	193
2.3.2 L'utilisation des modèles littéraires : vers une première stratégie littéraire	196
2.4 Orchestrer son début : production de soi et tentatives de singularisation.....	200
2.5 Le baptême du feu : la réception des <i>Contes à Ninon</i>	207
2.6 « À Ninon », ou la mort de Narcisse	209
Chapitre III. Changer d'image, changer de muse : une posture « militante » (1865-1874)...	213
3.1 Un conteur « subversif ». Faire parler de soi : une stratégie de différenciation.....	215
3.2 La correspondance : le miroir d'une posture militante	219
3.3 Un combat constant contre la censure	222
3.3.1 Une cartographie du réel pour « raconter » le Bas-Empire.....	223
3.3.2 La fin d'un règne : une triste synthèse entre symboles et allégories.....	228
3.4 L'autre face du merveilleux dans les contes zoliens	238
3.5 Le témoignage d'un combat dans la préface des <i>Nouveaux Contes à Ninon</i>	243
Chapitre IV. Le conteur « instituteur » du <i>Messenger de l'Europe</i> (1875-1880).....	249
4.1 Vers la maturité : une posture presque définitive	249
4.2 Histoire naturelle et sociale d'une société sous le second Empire : lecture du milieu social	251
4.2.1 Les nouvelles du <i>Messenger de l'Europe</i> ou l'atelier d'une évolution artistique.....	253
4.2.2 L'itération dans le récit zolien : la représentation d'une réalité totalisante	260
4.2.3 Stratification sociale et démocratisation de la nature humaine.....	261
4.3 Instruire par la documentation ethnographique : lecture du territoire	267
4.4 « Théâtre de campagne » : une hypothèse de recontextualisation chronologique	281
4.5 Instruire par le biais de l'actualité	287
4.5.1 Le traitement de l'actualité de l'actualité dans les nouvelles russes	289
4.5.2 La formule du témoignage.....	292

Chapitre V. La tourmente de l’Affaire et le dernier conte	298
5.1 L’Affaire Dreyfus et la dernière image médiatique de Zola : entre héroïsation et dégradation	299
5.2 De « J’Accuse » au conte « Angeline »	307
5.3 Un conteur engagé : la place de la dernière nouvelle dans l’engagement zolien	309
5.4 « Angeline » : une première transposition fictionnelle de l’Affaire Dreyfus	312
5.5 Un fantastique engagé : « Angeline »	315
CONCLUSION	323
1. « Un homme à la main puissante » : l’appropriation zolienne du champ littéraire	323
1.1 Le rôle des nouvelles dans l’occupation de l’espace journalistique	325
1.2 Le rôle des nouvelles dans l’affirmation de la doctrine naturaliste	330
2. <i>Les Soirées de Médan</i> et la constitution du « champ naturaliste »	336
2.1 Le choix du genre	339
2.2 Le choix du thème	340
3. Effets indésirables du succès	343
4. Une cartographie inédite : la trajectoire auctoriale dessinée par les récits brefs	345
BIBLIOGRAPHIE	349
ANNEXE	390

*À Renata Savy,
pour tant d'humanité et de gentillesse.*

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice Mme Agnese Silvestri pour avoir suivi mes recherches du début à la fin de mon parcours avec une immense disponibilité et professionnalité. Sa patience, son écoute et sa rigueur m'ont guidée jusqu'à la conclusion de mon travail. Je lui sais infiniment gré de m'avoir soutenue à chaque moment. Ces quelques lignes ne suffisent pas à exprimer ma reconnaissance, mais j'espère qu'elle pourra y reconnaître ma profonde gratitude.

Je remercie ma directrice Mme Eleonore Reverzy pour m'avoir guidée tout au long de mon travail et pour avoir partagé avec moi son immense savoir. Je la remercie pour tous ses conseils précieux, pour le temps qu'elle m'a consacré et pour l'immense aide qu'elle m'a généreusement offerte pendant ces années.

Je remercie les membres du jury qui ont accepté d'examiner mon travail, M. Pierluigi Pellini et Mme Ida Merello et tout particulièrement Mme Adeline Wrona et M. Paolo Tortonese pour leurs conseils et pour l'attention qu'ils ont prêtée à mes recherches ainsi que pour avoir amélioré ma rédaction grâce à leurs commentaires constructifs.

Je remercie également M. Bertrand Marqueur et Mme Maria Giulia Longhi pour leurs relectures attentives.

J'y tiens à remercier encore M. Jean-Sébastien Macke pour sa disponibilité et les suggestions qu'il m'a offertes pour mes recherches aux archives zoliennes, et M. Alain Pagès, dont le séminaire à Salerne en 2016 fut à l'origine de ma passion pour l'œuvre de Zola.

Je veux exprimer ma profonde gratitude à Chetro De Carolis pour son soutien, ses corrections et ses relectures attentives et à Vincenzo De Santis pour avoir accompagné mon travail pendant toutes ces années avec générosité et bienveillance.

Je remercie ma famille pour m'avoir soutenue et appuyée dans mes études dès mes premiers pas, et mon copain Joshua pour son support indispensable et son aide.

Je remercie enfin ma Prof. Renata Savy, pour avoir été pour moi un exemple, pour avoir eu confiance en moi et pour m'avoir indiqué mon chemin.

À elle, à sa mémoire, ce travail est dédié.

ABRÉVIATIONS

- CN* Zola, Émile, *Contes et nouvelles*, édition de Roger Ripoll avec la collaboration de Silvie Luneau, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 262), Paris, Gallimard, 1976.
- OC* Zola, Émile, *Œuvres Complètes*, édition établie sous la dir. d'Henri Mitterand, Paris Cercle du livre précieux, 1966-1970, 15 tomes.
- RM* Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart*, édition établie par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 tomes.

INTRODUCTION

Zola conteur : pour une nouvelle image auctoriale

*Tout début a toujours été précédé et [...] il est l'effet de vingt autres débuts qu'ils n'ont pas connus*¹.

« Moi j'ai remporté ma première victoire. Hetzel a accepté mon volume de contes ; ce volume paraîtra vers le commencement d'octobre prochain. La lutte a été courte, et je m'étonne de n'avoir pas été plus meurtri. Je suis sur le seuil, la plaine est vaste et je puis encore très bien m'y casser le cou. N'importe ; puisqu'il ne s'agit plus que de marcher en avant, je marcherai »².

À travers ces mots passionnés, le 6 juillet 1864 le jeune Zola annonce orgueilleusement à son ami Antony Valabrègue son début en littérature. Quatre mois plus tard, son nom paraît pour la première fois en librairie comme auteur du recueil *Contes à Ninon*. À cette époque, Zola est chef de la publicité chez Hachette et commence à s'aventurer dans l'arène journalistique de son temps. Ayant dans son tiroir déjà des centaines de vers et un roman en chantier, c'est par le récit bref qu'il franchit le seuil du champ littéraire, à une époque où il fallait être habiles, élastiques, prêts à s'investir là où le marché éditorial et le nouveau public, omnivore, l'exigeaient. Les textes courts, faciles à lire et à écrire, s'insèrent bien dans ce nouvel univers des lettres et représentent pour les aspirants écrivains la solution la plus pratique à adopter pour y entrer. Le jeune Zola, tout comme beaucoup de ses contemporains, saisit cette occasion. Les récits brefs des *Contes à Ninon*, recueil qui lui garantit un premier succès tout en lui ouvrant les portes de la littérature, sont suivis par d'autres et d'autres encore qui, s'enchaînant entre un chef-d'œuvre et l'autre, accompagnent le parcours littéraire de l'écrivain pendant presque toute sa carrière.

¹ Charles Baudelaire, « Conseils aux jeunes littérateurs », *L'Esprit public*, 15 avril 1846

² Lettre à Antony Valabrègue du 6 juillet 1864, *Correspondance*, t. I, p. 368-369.

L'auteur de chefs-d'œuvre tels que *L'Assommoir* et *Germinal*, et du virulent manifeste « J'Accuse », est aussi l'auteur de centaines de récits brefs de différentes natures qui ont envahi les feuilles de la presse parisienne et étrangère. La critique, absorbée par les œuvres principales, est longtemps restée plutôt myope par rapport à cette partie dite mineure de la production zolienne. Cette relative indifférence naît de la volonté même de l'écrivain de placer les nouvelles dans une position subordonnée et marginale. Si la critique a d'abord suivi sa volonté, elle a ensuite commencé à regarder sous un autre angle cette partie moins connue de l'œuvre de Zola. L'auteur a ensuite gagné une telle importance qu'aucune partie de sa production ne saurait plus être négligée. À côté de l'essor des études de genèse, menées à partir de l'examen des manuscrits et des documents préparatoires, d'autres domaines de son œuvre ont récemment éveillé l'attention de la critique, qui s'est penchée, par exemple, sur la production journalistique ou sur sa correspondance³. Dans ce contexte de renouveau général des études zoliennes, il semble alors tout à fait nécessaire de dépoussiérer aussi l'image encore peu connue de Zola « conteur » et de replacer l'histoire de la production de récits brefs à l'intérieur du parcours général de l'auteur.

« Mes contes n'ont pas d'histoire »⁴ écrivait Zola dans la préface d'une version illustrée de son deuxième recueil de récits brefs. Nous sommes convaincus du contraire : non seulement il est possible de retracer l'histoire de ces textes, mais la lecture de ce corpus permet de redécouvrir le parcours artistique de l'écrivain, et de voir sous un jour nouveau ses évolutions au fil du temps. C'est ce que le présent travail se propose de faire : une reconstruction de l'histoire de cette partie de la production zolienne, encore peu explorée, dans une perspective sociologique.

La composition des contes et des nouvelles accompagne Zola pendant une grande partie de sa carrière, dès 1859 et jusqu'en 1880. Si Zola n'écrit plus de récits brefs à partir

³ Pour le renouveau des études de la production journalistique de Zola, on cite notamment les récents travaux Adeline Wrona, *Zola journaliste. Articles et chroniques*, Flammarion, Paris, 2011 ; de Guillaume McNeil Arteau, *Le Relevé des jours. Émile Zola écrivain-journaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2018 ; Claude Sabatier, *Émile Zola. Chroniques politiques. Tome I (1863-1870)*, Paris, Classiques Garnier, 2018. On signale également l'intérêt envers la correspondance de l'écrivain qui a donné lieu à la publication de onze volumes auxquels s'ajoutent deux tomes de la correspondance intime, ainsi qu'un projet d'édition numérique mis en œuvre par l'équipe Zola de l'ITEM.

⁴ Voir *Œuvres complètes* édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, préf. De Jean-Jacques Brochier, Jacques Joly et Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, t. IX, p. 487. Édition dorénavant désignée par l'abréviation OC, suivie par le numéro du tome en question.

de cette date – ensuite il n’écrit qu’un seul et dernier conte, en 1898, durant l’exil en Angleterre – en revanche il ne cesse d’en republier, jusqu’aux dernières années de son existence⁵. Ne serait que pour cette raison, on peut se convaincre de l’incontestable valeur du corpus des nouvelles qui ont été, jusqu’à aujourd’hui, ternies par le succès et la grandeur des *Rougon-Macquart*. Nous essaierons de démontrer que cet ensemble de textes, loin d’être un simple support génétique à l’exégèse des romans principaux, a sa propre cohérence malgré sa nature intermittente et fragmentaire et malgré le fait que les principes selon lesquels les récits brefs sont construits varient considérablement au fil du temps.

Objectifs et méthodologie

En effet, à travers la production de récits brefs, que Zola pratique en sourdine mais avec constance, on peut non seulement suivre les traces de l’évolution de son écriture, mais aussi les transformations des différentes postures auctoriales qu’il adopte tout au long de son parcours artistique. Notre recherche vise donc à revaloriser cette partie encore très peu connue de la production zolienne à travers une relecture sociologique qui puisse éclairer la progression du statut auctorial de l’écrivain dans le champ littéraire et médiatique de son époque.

Le premier effort de rassemblement des nouvelles zoliennes est l’œuvre de Maurice Le Blond qui, en 1928, ajoute quelques textes inédits aux recueils de nouvelles déjà publiées par Zola lui-même⁶. Plus tard, un travail plus minutieux sera proposé par Henri Mitterand dans les *Œuvres complètes*⁷ où il réunit pour la première fois des inédits éparpillés dans les différentes collections de journaux pour lesquels Zola avait collaboré tout au long de sa carrière. Toutefois, aujourd’hui, la critique affirme à l’unanimité que l’œuvre de Roger Ripoll est le meilleur travail d’assemblage, d’analyse et de critique du corpus des nouvelles de Zola. L’appareil critique proposé par Ripoll, riche en supports biographiques et chronologiques, donne un aperçu exhaustif de la production des nouvelles de Zola. Cet

⁵ Le dernier conte de Zola qui paraît dans la presse de son vivant a été « Madame Sourdis ». Ce texte, déjà publié dans *Le Messager de l’Europe*, apparaît pour la première fois dans la presse parisienne dans *La Grande Revue*, le 1^{er} mai 1900.

⁶ *Émile Zola. Contes et nouvelles*, notes et commentaires de Maurice Le Blond, 2 vol., Paris François Bernouard, 1928.

⁷ *OC*, t. IX.

appareil et la classification cyclique que le critique propose ont été le point de départ de notre recherche⁸.

Pour notre relecture des contes et nouvelles de Zola, nous avons considéré une double bibliographie, qui prend en compte la littérature sociologique – notamment à propos de la théorie de la posture auctoriale – et les études sur le journalisme. En ce qui concerne l’aspect sociologique, on a pris en considération les études fondamentales de José-Luis Diaz, Jérôme Meizoz, Ruth Amossy, Dominique Maingueneau et Alain Viala. Pour la question journalistique, nos références principales ont été, entre autres, les travaux de Marie-Ève Thérenty, Alain Viallant et Adeline Wrona. Enfin, les travaux de recherche d’Éléonore Reverzy portant sur la position des écrivains à l’époque du développement de la presse moderne et du culte de l’image et sur l’évolution de la conception de la littérature, ont constitué un autre support essentiel de notre recherche.

Une organisation chronologique régit ce travail, qui s’articule autour de deux parties principales : la première est axée sur l’ascension de Zola dans le domaine journalistique, et la deuxième est centrée sur le déchiffrement des postures auctoriales zoliennes à travers les instruments fournis par la sociologie littéraire. Étant donné que la carrière de Zola conteur se superpose à celle du journaliste, notre analyse creusera dans un premier temps l’évolution du champ littéraire et médiatique à l’aube de l’« ère médiatique »⁹ ainsi que le parcours de Zola dans la presse du temps, tout en essayant de mettre en avant l’importance de la production de récits brefs dans l’ascension zolienne. La première partie, « La conquête du champ littéraire chez Zola conteur et journaliste », s’ouvre par la présentation et la problématisation du corpus étudié. Il sera question d’interroger le statut de marginalité de cet ensemble de textes, d’identifier les raisons qui ont déterminé l’oubli de la part de la critique de cette partie de la production zolienne. Nous présenterons d’ailleurs les principales éditions critiques existantes et les différentes modalités de traitement du corpus. Ensuite, nous analyserons la place du genre bref dans la presse du XIX^e siècle et le processus de médiatisation qui l’investit, essayant de justifier les raisons du formidable succès de ce genre à cette époque, ainsi que son rôle dans la conquête du champ médiatique et littéraire de la

⁸ Nous avons analysé les différentes éditions critiques des contes et nouvelles de Zola dans le chapitre initial de notre travail. Voir « Les éditions des contes et nouvelles zoliens », p. 28 et *sq.*

⁹ Marie-Ève Thérenty et Alain Viallant (dir.), *1836, L’an 1 de l’ère médiatique, analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

part des écrivains contemporains. Enfin, nous observerons de tout près le parcours de Zola journaliste et conteur et nous creuserons le rôle que ces récits brefs ont joué dans son franchissement des étapes de la « pyramide journalistique »¹⁰ au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, depuis ses débuts dans la presse de province (1859) jusqu'à sa collaboration avec les grandes revues (1875-1880), qui lui ouvre les portes de l'empyrée littéraire.

Reconstituer la carrière journalistique zolienne tout en mettant en valeur le rôle que les récits brefs ont eu dans l'ascension médiatique de l'écrivain est donc notre premier objectif. En suivant la progression de son activité de conteur et de nouvelliste dans le système hiérarchique de la presse de son temps, nous verrons comment les différentes modalités d'écriture des récits brefs mobilisées par l'écrivain selon la nature du support qui lui était proposé mettent en lumière les stratégies auctoriales qu'il a adoptées dans la presse. Des contes merveilleux de la presse de province jusqu'aux physiologies de la petite presse, des chroniques contées des années frénétiques du journalisme parisien jusqu'aux nouvelles de longue haleine écrites pour le public russe, nous observerons comment Zola forge son écriture à mesure de son public et comment, tout en suivant les contraintes qui lui sont dictées par le journal, il arrive grâce à ses récits brefs à se servir de ce puissant levier qui est la presse de son temps et à l'exploiter à sa faveur.

Une fois analysée l'importance des contes et nouvelles dans l'affirmation de Zola dans le champ de son époque, nous reconstruirons, dans la deuxième partie de notre travail, la trajectoire auctoriale que l'auteur suit tout au long de son parcours artistique en essayant d'éclairer d'une lumière nouvelle les aspects plus importants de l'évolution de son art.

Dans la deuxième partie, « Devenir "Zola" : analyse des postures auctoriales par les récits brefs », après une brève reprise théorique portant sur les théories fondamentales de la sociologie littéraire, nous examinerons les principales postures auctoriales qui ressortissent des récits brefs de Zola. Notre réflexion suivra le schéma de la théorie des quatre « moments climatiques » théorisée par José-Luis Diaz¹¹, selon laquelle le parcours artistique d'un écrivain est marqué par la succession de phases où il doit revoir son identité et son image, selon un schéma narratif prévoyant la succession de quatre moments consécutifs : la phase de départ, la phase de rupture avec la première image, la phase de la maturité et la phase de

¹⁰ Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », p. 39-100.

¹¹ Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain Imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 160.

la post-maturité. En partant de l'intuition de Roger Ripoll, selon laquelle les différents changements qui s'observent du passage d'un genre à l'autre de récits brefs correspondent à des étapes significatives de l'évolution de la vie et de l'art de l'écrivain¹², nous démontrerons comment chez Zola l'évolution de ces passages est de fait liée à la progression de l'écrivain dans le champ journalistique et médiatique de son époque, ce qui jette une nouvelle lumière sur la progression de l'art zolien.

On considérera les études portant sur le développement du commerce de la presse au XIX^e siècle¹³, sur le phénomène de la professionnalisation du métier d'écrivain et sur la naissance du système médiatique moderne¹⁴, sur la prise de conscience de l'importance de la fonction médiatique de l'image¹⁵ et enfin, sur le développement d'une conception dégradante de la littérature considérée dans sa vénalité et dans son asservissement à des logiques étrangères à la pure et simple valeur artistique, notion figurée dans la métaphore de la « prostitution littéraire »¹⁶. Cet aperçu nous servira à nous interroger sur la modalité par laquelle ces transformations socio-littéraires se reflètent dans les nouvelles de Zola et dans quelle mesure ces dernières en sont influencées.

Analysant la carrière de Zola conteur et journaliste, on remarque que l'écrivain adopte diverses conceptions de la littérature et de sa fonction sociale. L'observation de ce corpus nous montre en effet le passage d'une conception initiale, sacralisée et romantique, de la littérature (1859-1864), à un usage de plus en plus vénal et répondant aux logiques de vente du nouveau champ éditorial français (1864-1872 et 1875-1880), pour arriver enfin à une conception de littérature engagée (1898). L'analyse des transformations qui se présentent

¹² *Contes et nouvelles*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll avec la collaboration de Sylvie Luneau pour les textes de Zola traduits du russe, Édition Gallimard, coll. « La Pléiade », Paris, 1976, p. XIV. (Édition dorénavant désignée par l'abréviation *CN*)

¹³ Voir notamment Claude Bellanger, Jacques Godecho, Pierre Guiral, Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française*, de 1815 à 1871, vol. II, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 1969.

¹⁴ Voir les travaux de Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, notamment Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse, nations et mondialisation au dix-neuvième siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010 ; Id., *1836, L'an 1 de l'ère médiatique, analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

¹⁵ Voir Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques*, *op. cit.*

¹⁶ Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, CNRS Éditions, Paris, 2016.

lors du passage d'une phase à l'autre de l'écriture de récits brefs, permet de déchiffrer les stratégies mises en œuvre, ainsi que les différentes postures auctoriales adoptées par Zola.

La première, celle du « conteur désenchanté » (1859-1864), est une posture antithétique qui montre l'écrivain partagé entre la volonté de s'insérer dans la continuation d'une tradition et le désir de rupture avec un passé désormais révolu. Dans cette phase, l'adoption du genre merveilleux représente le reflet de la condition artistique et personnelle de l'écrivain : le refus d'accepter la réalité retrouve dans la formule merveilleuse sa justification artistique. Ce merveilleux « désenchanté » devient alors une échappatoire aux désillusions qui touchent non seulement Zola, mais toute une génération de nouveaux écrivains. Une conception sacralisée et romantique de la littérature est à la base de cette phase initiale. À cette première posture suit celle du « conteur subversif » (1865-1872), qui se construit dès les premiers contacts de Zola avec la presse parisienne : le champ littéraire devient pour lui un véritable champ de bataille et cette nouvelle posture de combattant, prêt à défier son champ et ses règles, se développe en *crescendo* pendant les années du journalisme dans la presse parisienne. Les récits brefs, sous forme de chroniques contées, constituent dans cette phase une véritable arme dont l'écrivain se sert pour traverser le champ et pour contourner les lois de la censure tout en imposant son nom. Les années de la collaboration avec la revue russe voient la mise en scène d'une nouvelle posture auctoriale, celle de « l'instituteur » (1875-1880), ainsi que l'exploitation d'autres formes brèves, les « études de mœurs » et les nouvelles classiques. Dans ces années-là, Zola met à l'épreuve chez le public russe les principes de sa doctrine naturaliste, tout en s'engageant à initier son lectorat étranger aux mœurs, à la vie quotidienne, aux stratifications sociales et aux paysages de sa patrie. Ces nouvelles dispositions d'écriture ainsi que le nouveau public obligent l'écrivain à repenser son image et à donner à ses récits brefs un aspect didactique. Ce deuxième moment, allant des débuts dans la presse parisienne jusqu'aux années de collaboration avec *Le Messager de l'Europe*, correspond chez Zola à une conception vénale et instrumentale de la littérature qui retrouve dans le journalisme sa principale source alimentaire. Enfin, la dernière conception de littérature « engagée », qui correspond à la période du combat de l'écrivain dans l'Affaire Dreyfus, montre un emploi novateur de la formule fantastique par laquelle l'écrivain transpose son engagement intellectuel dans le dernier récit bref de sa carrière.

Dans la partie conclusive de notre travail, nous nous pencherons enfin sur les années centrales de la diffusion du naturalisme en France et à l'étranger (1879-1880). À travers ce retour aux années qui précèdent le congé temporaire du journalisme zolien, nous voudrions mettre en valeur le rôle joué par les récits brefs à un moment capital pour la diffusion de la doctrine naturaliste ainsi que pour l'imposition de l'image de Zola en tant que maître d'une école littéraire.

Le travail que nous avons conduit nous mène à reconnaître que chez Zola le choix de se faire conteur résulte d'une volonté délibérée de s'imposer dans le champ de l'époque. Pendant les années du journalisme parisien, Zola se sert de ce genre littéraire pour promouvoir son discours, pour s'exprimer librement en contournant par la fiction les lois austères de la censure et pour se faire lire plus aisément par son public, friand de ce genre de textes. Ensuite, pendant les années de sa collaboration avec la revue russe *Le Messager de l'Europe*, Zola découvre dans ce genre un moyen pour expérimenter les principes de la doctrine naturaliste et pour les renforcer en les diffusant auprès du public russe. Enfin, toujours à l'aide du récit bref, il conduit sa « bataille littéraire » en faveur du naturalisme dans les pages du *Voltaire* et c'est le recueil de nouvelles *Les Soirées de Médan* qui consacre son statut de maître de l'école naturaliste.

Devenir « conteur » a alors été pour Zola, non pas un acte nécessaire, une simple conséquence d'une nécessité, ni une obligation dictée par les strictes lois du marché éditorial, mais, au contraire, un choix réfléchi, une véritable stratégie auctoriale qui se renforce et se raffermi au fur et à mesure tout au long de son parcours d'écrivain et de journaliste. C'est sur cette volonté et sur ce choix que nous voudrions porter l'attention du lecteur à travers ce travail, afin qu'on reconnaisse enfin que le corpus des récits brefs participe à bon droit au projet zolien et il est porteur des marques de son évolution. Pour tout ce qu'ils dévoilent et tout ce qu'ils représentent, les contes et nouvelles nous montrent alors une fois de plus comment l'œuvre de Zola ne cesse encore de surprendre et d'ouvrir à de nouveaux horizons.

PREMIÈRE PARTIE : LA CONQUÊTE DU CHAMP LITTÉRAIRE ET MÉDIATIQUE CHEZ ZOLA CONTEUR ET JOURNALISTE

Chapitre I. Un corpus marginal

1.1 Sur la marginalité du corpus

Parmi les textes fictionnels et critiques des débuts littéraires de Zola, les contes et les nouvelles sont probablement les textes qui ont eu le plus de difficulté à s'imposer à l'attention de la critique. Bien que le premier livre de Zola soit un recueil de contes et que le jeune écrivain commence sa carrière littéraire et journalistique par le biais du récit bref, l'ensemble de ces récits est longtemps demeuré presque inconnu dans le milieu critique et littéraire, dans une indifférence quasi générale, malgré la réception positive et le succès du premier recueil, les *Contes à Ninon* (1864), auquel l'écrivain essaye de contribuer lui-même¹⁷.

Encore aujourd'hui, dans l'ensemble de l'œuvre de fiction zolienne, les contes et nouvelles sont généralement presque méconnus et ont toujours été relégués à une place marginale, éclipsés par l'ensemble de l'œuvre¹⁸ et en particulier par la fortune de la grande série romanesque des *Rougon-Macquart*. Pourtant, la critique n'a pas manqué de remarquer ce vide herméneutique. François-Marie Mourad, qui se penche sur l'indifférence injustement réservée à ce corpus, affirme : « il semble que la postérité, au lieu de rétablir la richesse et la complexité d'une écriture plurielle, soit restée un peu myope »¹⁹. Marjolein van Tooren, en particulier, signale la « situation paradoxale »²⁰ de ce corpus et la froideur générale de la critique à l'égard des récits brefs zoliens :

¹⁷ Nous reparlerons de la campagne d'autopromotion orchestrée par Zola pour son premier recueil dans la deuxième partie de notre travail. Voir « Orchestrer son début : production de soi et tentatives de singularisation », p. 199 et sq.

¹⁸ L'œuvre générale de l'auteur est recueillie dans l'édition des *Œuvres Complètes* du Cercle des Livres Précieux (édition dorénavant désignée par l'abréviation *OC*, suivie par le numéro du tome en question), comptant quinze volumes dont le neuvième est consacré aux contes et nouvelles, *Émile Zola. Contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, préf. De Jean-Jacques Brochier, Jacques Joly et Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968.

¹⁹ François-Marie Mourad, *Zola. Contes et nouvelles (1875-1899)*, 2 tomes, Paris, Editions Flammarion, 2008.

²⁰ Marjolein Van Tooren, *Le premier Zola : naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Émile Zola*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titres », 1998, p. 29.

Dans le grand essor qu'ont pris les études zoliennes, les textes ont été réédités et plusieurs savants ont reconnu qu'il faudrait les tirer d'un oubli injuste. Mais malgré les plaidoyers en faveur des récits brefs, presque rien n'a été entrepris pour les réhabiliter. L'on se croit toujours en droit de rejeter comme textes mineurs des récits brefs que l'on n'a pas étudiés à fond.²¹

Les études consacrées à ce corpus sont assez rares : entre 1905 et 1980 seulement une vingtaine de publications ont vu la lumière ; elles ont peu d'ampleur, seulement deux articles dépassent les trente pages, tandis que les autres publications n'en comptent que quinze environ ; enfin, les études en question sont très hétérogènes : articles d'inspiration biographique, philologique, études sur le lien entre ce corpus et les *Rougon-Macquart*, études sur l'emploi que fait Zola des termes « conte » et « nouvelle ». D'autres études, enfin, sont de simples résumés des contes dissertant sur la thématique²².

Il est difficile aujourd'hui de comprendre les véritables raisons qui ont amené ces textes à tomber dans un oubli presque total. En réalité, au moment de leur édition originale, ils ne semblaient pas du tout promis à ce destin. En effet, du vivant de l'auteur, une large réception positive les a accueillis. Par exemple, dans le cas des *Contes à Ninon*, les jugements très favorables des critiques permirent au talent de Zola d'être vite reconnu. Se référant au succès de son premier recueil, Zola écrit à Valabrègue : « Je suis satisfait du succès obtenu par mon livre. Il y a eu une centaine d'articles, dont vous me dites d'avoir lu quelques-uns. En somme, la presse a été bienveillante : un concert d'éloges, sauf deux ou trois notes désagréables »²³. Une réception également enthousiaste concerne ensuite les récits que l'auteur écrit pour la revue russe *Le Messager de l'Europe*. De plus, certains récits furent adaptés pour le théâtre, notamment « Jacques Damour », « Le Capitaine Burle » et « L'Attaque du moulin ». Ce succès ne s'est pas démenti à l'étranger, où non seulement du vivant de Zola, mais aussi plus tard, les récits brefs ont continué à être traduits et publiés. D'où vient donc le discrédit qui a frappé ensuite ce corpus ?

L'une des raisons tient sûrement à la nature de son genre littéraire. Les études sur la nouvelle insistent sur la déconsidération de ce genre : « On a appelé la nouvelle la *Cendrillon de la littérature*. C'est la fille mal aimée que les éditeurs laissent à l'abandon,

²¹ *Ibidem*, p. 33.

²² *Ibidem*.

²³ Lettre à Valabrègue du 6 février 1865, *Correspondance*, t. I, p. 406.

au profit des sœurs aînées qui se réclament des modes du roman »²⁴. La nouvelle est donc considérée comme un genre « mineur » et « secondaire », un « petit genre », une « parente pauvre du roman » souffrant « d'une absence évidente de statut générique »²⁵. Comme le souligne Michel Guissard dans l'introduction à son ouvrage consacré à la nouvelle française, cette disqualification dérive en partie de l'histoire des genres littéraires et de la difficulté à définir ce genre²⁶. Ce mépris pour la forme narrative brève a ses origines, en effet, déjà au XVIII^e siècle, où l'on hésite encore à donner une définition du genre. C'est Voltaire notamment qui désigne ses contes comme des « petits ouvrages », « petits morceaux », où évidemment l'adjectif « petit » engage, non pas les dimensions des textes, mais plutôt leur valeur. En parlant de *Candide*, chef-d'œuvre du genre du conte philosophique, il le définit un « petit roman », une « couillonnerie »²⁷.

Pour revenir au XIX^e siècle, tout comme Voltaire, ce sont les auteurs eux-mêmes qui déconsidèrent leurs propres récits brefs. Léon Bloy, par exemple, s'exclame : « Mon Dieu quand donc serai-je délivré de ce gagne-pain de vomissement ? »²⁸ Un semblable dédain pour ce type de production se retrouve aussi chez Zola. En ce sens, ce serait l'auteur lui-même qui aurait légitimé cette exclusion auprès de la critique. Il est vrai qu'au début de sa carrière Zola a consacré tous ses efforts au lancement de son premier livre, les *Contes à Ninon*, en adressant des extraits aux directeurs de journaux et aux rédacteurs en chef et écrivant lui-même des comptes rendus publicitaires élogieux pour orienter le succès de son livre :

Les *Contes à Ninon* nous promettent un écrivain et des œuvres. On peut, en les lisant, deviner dès aujourd'hui la place à part que M. Émile Zola occupera dans la littérature contemporaine et les études passionnées et vraies qu'il nous donnera en grandissant.²⁹

²⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. XI.

²⁵ Franck Évrard, *La nouvelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 4.

²⁶ Michel Guissard, *La Nouvelle Française. Essai de définition d'un genre*, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve, 2002, p. 20-34. Le problème concernant la définition des genres brefs sera abordé et approfondi dans le paragraphe suivant.

²⁷ Guillaume Cousin, « La problématique générique des contes de Voltaire », dans Academia, en ligne, URL : https://www.academia.edu/28550046/La_problématique_générique_des_contes_de_Voltaire, [dernière consultation le 09/11/2019].

²⁸ Léon Bloy, *Journal de Léon Bloy*, cité par Michel Guissard, *op. cit.*, p. 18.

²⁹ Compte rendu rédigé par Zola pour *La Gazette des Etrangers* du 22 janvier 1865. Pour les textes de ces comptes rendus voir *CN*, p. 1240-1246. Sur ce point nous renvoyons à la partie de notre travail

Mais dix ans après la publication de son deuxième recueil de contes, *Nouveaux Contes à Ninon* (1874), son attitude change, il semble complètement désintéressé, voire indifférent au destin de ces textes qu'il semble désormais considérer comme secondaires, négligeables et futiles. Dans une lettre qu'il adresse à Léon Conquet, l'éditeur des *Nouveaux Contes à Ninon*, Zola avoue :

Mes contes n'ont pas d'histoire, ces contes semés jadis un peu partout, au hasard des journaux qui voulaient bien les prendre, et réunis plus tard en volume, lorsque la vie devenue meilleure m'a permis de repêcher les pages les moins mauvaises, dans tout le fatras que la nécessité du pain m'a fait publier pendant dix ans.³⁰

L'oubli total dans lequel Zola a laissé lui-même une bonne partie de ses premiers contes viendrait donc de l'insatisfaction de l'écrivain pour ces textes³¹, ainsi que de la mauvaise considération qu'il accordait aux pages de la petite presse où il exerçait ses talents de conteur. Dans une lettre à Valabrègue, en se référant au *Petit Journal* il s'exprime en ces termes : « Je sais quel niveau cette feuille occupe dans la littérature, mais je sais aussi qu'elle donne à ses rédacteurs une popularité bien rapide »³².

Un autre élément qui a joué en défaveur des contes est l'hétérogénéité de leur style, de leurs thèmes, par rapport à l'œuvre du romancier à succès. Selon Marjolein van Tooren les premiers « sont des textes écrits par un Zola complètement différent de l'auteur des *Rougon-Macquart* »³³. La césure signalée par la critique dans l'œuvre zolienne, qui voit, d'un côté, une écriture réaliste/naturaliste et, de l'autre côté, une écriture féerique, fantastique, aurait au début mené les critiques à délaissier l'étude des récits brefs, car on aurait eu du mal à « insérer les aspects romantiques dans l'image toute faite de Zola »³⁴. La critique plus récente a pourtant constaté que cette dualité entre naturalisme et romantisme dans l'œuvre de Zola est moins une césure qu'une caractéristique qu'on retrouve aussi bien dans ses romans. Tout comme certains contes du corpus, certains

consacrée à la réception des *Contes à Ninon*, « Le baptême du feu : la réception des *Contes à Ninon* », p. 206 et *sq.*

³⁰ Lettre à Léon Conquet, novembre 1885, *Correspondance*, t. V, p. 340.

³¹ Presque la moitié des contes composés au début du 1864, date de publication des *Contes à Ninon*, n'a jamais vu la publication dans la presse ou en recueil.

³² Lettre à Valabrègue, 6 février 1865. Voir *Correspondance*, t. I, p. 405.

³³ Marjolein Van Tooren, *Le premier Zola*, *op. cit.*, p. 38.

³⁴ *Idem.*

romans présentent ce caractère merveilleux, de « conte de fée », comme par exemple *La Curée* où Saccard joue le rôle d'un enchanteur et Sidonie Rougon celui d'une magicienne méchante, ou encore dans *La Faute de l'Abbé Mouret* (1876) et dans *Le Rêve* (1888), où les idylles des personnages protagonistes ressemblent à celles de Simplicite et Fleur-des-Eaux dans les *Contes à Ninon*. Il serait donc évident qu'« il n'y a pas eu deux Zola, un jeune poète idéaliste, auquel aurait succédé le romancier du réel », comme l'affirme Colette Becker³⁵. Raison de plus, selon la critique, pour cesser de négliger ces textes.

Enfin, une autre motivation, cette fois plus pratique, qui explique la marginalité de ce corpus est à rechercher dans l'inaccessibilité de certains de ces textes, ainsi que dans le manque des manuscrits, d'où la relative méconnaissance de l'ensemble des récits brefs. Dans un corpus comptant quatre-vingt-quinze textes, on ne dispose que de quinze manuscrits³⁶. On peut tirer quelques renseignements seulement sur les premiers récits, remontant à la période où la correspondance de l'auteur était très copieuse³⁷. Il ne faut pas oublier, en outre, que l'œuvre générale du chef de file du Naturalisme n'a commencé à conquérir la critique qu'à partir des années 1960. Écrivain à succès auprès du grand public, Zola a eu beaucoup de difficultés à connaître une consécration officielle. Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, grâce aussi au développement de la critique génétique, que l'on voit se dessiner un changement dans l'attitude des critiques et une intensification des études zoliennes. La critique a enfin reconnu l'importance de repenser l'œuvre de l'auteur dans toute sa complexité, abandonnant « la discrimination ménagée entre grands textes, qui méritent d'être lus, et textes mineurs, curiosités bonnes pour les érudits »³⁸. C'est dans ce contexte que naît l'intérêt pour le « premier Zola », celui des contes et nouvelles. Si au début on avait plutôt la tendance à considérer ces textes comme un support pour l'exégèse de l'œuvre romanesque ou comme des documents biographiques, on a enfin commencé à considérer les contes et nouvelles comme un ensemble autonome et à part entière, au même titre que le reste de l'œuvre. Pourtant, bien que cette inversion de tendance encourage l'approche à ce corpus,

³⁵ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola. Du poète romantique au romancier naturaliste, 1840-1867*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 90.

³⁶ Essentielle à ce propos est la liste des manuscrits perdus rédigée par Henri Mitterand pour *Les Cahiers Naturalistes*, n° 39, 1970, p. 83-90.

³⁷ Voir les lettres à Paul Cézanne et Jean-Baptiste Baille notamment entre 1859 et 1861.

³⁸ *CN*, p. X.

aujourd'hui ces textes demeurent toujours dans un état de relative indifférence, même par rapport au reste de la production journalistique de l'écrivain³⁹. La monographie de Marjolein Van Tooren sur les « positions stratégiques » des récits brefs⁴⁰ et quelques autres études éparpillées sont des exceptions. Au-delà de l'intérêt porté sur ces textes afin de mieux comprendre les « années d'apprentissages »⁴¹ de l'écrivain, ces récits de jeunesse méritent l'attention qu'on leur a jusqu'à ce moment nié car ils représentent les débuts prometteurs, les premières pierres sur lesquelles Zola fonde le grandiose succès qui sera confirmé à partir de la publication de *L'Assommoir* (1877).

1.2 Les éditions des contes et nouvelles zoliens

Grâce à l'essor, relativement récent, des études de critique génétique, on a enfin commencé à observer avec une certaine attention les premiers ouvrages et la production journalistique de l'écrivain. Le premier effort de rassemblement des nouvelles zoliennes est dû à l'œuvre de Maurice Le Blond qui, en 1928, ajoute quelques textes inédits aux recueils de nouvelles déjà publiées par Zola même⁴². Aujourd'hui, les principales éditions de références du corpus de contes et nouvelles de Zola sont deux : celle accomplie par Henri Mitterand en 1968 pour le *Cercle des livres précieux*, et celle de Roger Ripoll pour la collection « La bibliothèque de la Pléiade » de 1976⁴³. D'autres études importantes concernant ce corpus sont le travail accompli par Colette Becker concernant les « années d'apprentissage » de l'écrivain, l'étude de Marjolein Van Tooren sur les « positions stratégiques » des récits brefs de Zola⁴⁴, les plus derniers recueils d'Henri Mitterand⁴⁵, de François-Marie Mourad⁴⁶, de Pierluigi Pellini⁴⁷, ainsi que les nombreuses études

³⁹ Claude Sabatier, *Émile Zola. Chroniques politiques. Tome I (1863-1870)*, op. cit.

⁴⁰ Marjolein Van Tooren, *Le premier Zola*, op. cit.

⁴¹ Formule de Colette Becker in *Les Apprentissages de Zola*, op. cit.

⁴² *Émile Zola. Contes et nouvelles*, notes et commentaires de Maurice Le Blond, 2 vol., Paris François Bernouard, 1928.

⁴³ Ces deux éditions seront les principales références utilisées pour notre travail.

⁴⁴ Marjolein Van Tooren, *Le Premier Zola*, op. cit.

⁴⁵ Il s'agit des deux recueils dirigés par Henri Mitterand, *Nouvelles noires* et *Nouvelles roses*, parus tous les deux en 2013 pour les *Classiques de poche*.

⁴⁶ François-Marie Mourad, *Zola. Contes et nouvelles*, 2 vol., op. cit.

⁴⁷ *Émile Zola. Naïs Micoulin e altri racconti*, prefazione di Pierluigi Pellini, traduzione di Paolo Fontana, Luigi Pellegrini Editore, coll. "Itaca Itaca", Cosenza, 2014 et *Émile Zola. Madame Sourdis e altri racconti*, prefazione di Pierluigi Pellini, traduzione di Paolo Fontana, Luigi Pellegrini Editore, coll. "Itaca Itaca", Cosenza, 2017.

récentes concernant, plus en général, la carrière journalistique de l'écrivain, dont notamment les récents travaux de Adeline Wrona⁴⁸, de Guillaume McNeil Arteau⁴⁹, de Claude Sabatier⁵⁰.

Le travail accompli par Maurice Le Blond en 1928 comprend un total de dix-sept nouvelles dont la plupart avait été déjà publiée du vivant de l'auteur, et seulement quelques textes étaient encore inédits. Il organise les récits en trois ensembles répondant à un critère d'ordre chronologique. Le premier groupe, intitulé « Esquisses parisiennes », comprend sept textes, dont trois n'étaient pas inclus dans le groupe de contes que l'auteur sélectionne pour les publier en queue de l'édition de 1866 du roman *Le Vœu d'une morte*⁵¹. Le deuxième groupe, « Aux Champs » comprend trois textes⁵², et enfin, le troisième groupe, sans titre, inclut la presque totalité des contes publiés par Zola dans le recueil *Naïs Micoulin*, et de contes inédits⁵³. Ce recueil, tout en n'étant pas exhaustif, car il contient moins qu'un quart des textes de l'ensemble du corpus général, a le mérite d'avoir suscité pour la première fois l'intérêt pour cette partie méconnue de l'œuvre zolienne et d'avoir en quelque sorte indiqué à la critique un chemin à suivre.

La deuxième tentative de rassemblement du corpus est celle accomplie par Henri Mitterand qui, à travers un travail très minutieux, réunit pour la première fois dans le tome neuvième de la collection des *Œuvres Complètes* des inédits disséminés dans les différentes collections de journaux pour lesquels Zola avait collaboré tout au long de sa carrière. Mitterand orchestre son matériel en sept parties, dont chacune est précédée par une introduction et terminée par un appareil critique de notices, de notes et d'une bibliographie. Le critique reprend dans l'ordre chronologique de leur composition les cinq recueils publiés par Zola (« Contes à Ninon », « Nouveaux Contes à Ninon », « Le Capitaine Burle », « Naïs Micoulin » et « Les Esquisses parisiennes ») et y ajoute deux

⁴⁸ Adeline Wrona, *Zola journaliste, op. cit.*

⁴⁹ Guillaume McNeil Arteau, *Le Relevé des jours, op. cit.*

⁵⁰ Claude Sabatier, *Émile Zola. Chroniques politiques. Tome I (1863-1870), op. cit.*

⁵¹ Les *Esquisses Parisiennes* sont un ensemble de quatre contes regroupés par Zola à la suite du roman *Le Vœu d'une morte* : « La Vierge au cirage », « Les Vieilles aux yeux bleus », « Les Repoussoirs » et « L'Amour sous les toits ». Maurice Le Blond, dans son édition, y ajoute trois contes : « Histoire d'un fou », « La Neige » et « Les Veuves ».

⁵² « La Banlieue », « Le Bois » et « La Rivière ».

⁵³ Il s'agit dans l'ordre de « Naïs Micoulin », « Nantas », « La Mort d'Olivier Bécaille », « Madame Neigeon », « Les Coquillages de M. Chabre », « Pour une nuit d'amour » et « L'Inondation ».

ensembles de contes et nouvelles inédits en librairie (« Dans Paris »⁵⁴ et « Autres contes et nouvelles »⁵⁵). Ces deux derniers ensembles contiennent de nombreux textes inédits que Zola avait laissés à l'état de manuscrit ou qui, après plusieurs publications dans divers journaux, n'ont pas été repris ultérieurement en librairie.

À l'heure actuelle, la critique affirme à l'unanimité que l'œuvre de Roger Ripoll est le meilleur travail d'assemblage, analyse et critique du corpus des nouvelles de Zola. L'appareil proposé par Ripoll, enrichi de nombreux supports biographiques et chronologiques, donne un cadre articulé et exhaustif de la production des nouvelles de Zola.

D'après Ripoll, le corpus des nouvelles de Zola a une cohérence propre, même si les textes présentent toujours des structures différentes, qu'on ne peut pas les classer dans un seul genre littéraire et que les principes selon lesquels ils sont construits varient considérablement au fil du temps. Ripoll organise donc cette masse de textes apparemment amorphe, en cycles bien précis et distincts. Selon lui, les cycles s'articulent nettement en quatre grandes phases.

Par la première phase, celle des « Débuts littéraires » (1859-1864), Zola vise à se faire connaître dans le panorama littéraire de son temps. Il y expose une conception banalement romantique de la littérature, où le genre de la nouvelle ne représente qu'un exercice littéraire pour améliorer son style et son système narratif. Le style utilisé est disparate et s'insère dans la tradition culturelle de l'époque ; il est toujours différent et varie selon la source d'inspiration du moment : les nouvelles appartenant à

⁵⁴ Sous le titre « Dans Paris », Mitterand regroupe les récits brefs suivants : « Les Etranges de la mendiant », « Le Vieux Cheval », « Un mariage russe », « Le lecteur du Petit Journal », « Le Boutiquier campagnard », « Les Veuves », « Un croque-mort », « Une victime de la réclame », « Les Violettes », « Lajournée d'un chien errant », « Un mariage d'amour », « Les Bals publics », « La Neige », « Les disparitions mystérieuses », « Les Nids », « Les Squares », « Une cage de bêtes féroces », « Le Fiacre », « Histoire d'un fou », « Le Brocanteur du quai Saint-Paul », « Le Montre aux milles sourires », « Les Pierrots du jardin des Plantes ».

⁵⁵ Sous le titre « Autres contes et nouvelles », figurent les récits brefs suivants : « Un coup de vent », « La Belle Malade », « Une Leçon », « Réflexions et menus propos d'un sourd-muet, aveugle de naissance – Impressions générales », « Printemps (Journal d'un convalescent) », « Un Suicide », « Au Couvent », « La Petite Chapelle », « La Semaine d'une parisienne », « Comment on se marie », « Portraits de prêtres », « Les Trois Guerres », « L'Attaque du Moulin », « Les Parisiens en villégiature », « La Maison de la campagne », « Voyage circulaire », « Les Bains de mer », « La ville d'eaux », « Une farce », « Scènes d'élection », « Madame Sourdis », « Théâtre de campagne », « Angeline ou la Maison hantée ».

cette phase sont donc démunies de toute unité stylistique et structurelle. Ce premier groupe inclut les récits brefs du recueil *Contes à Ninon* et la nouvelle « Un coup de vent ».

La seconde phase est celle de « L'entrée dans le journalisme » (1865-1872). Les nouvelles qu'elle comprend relèvent exclusivement de l'écriture journalistique : c'est l'époque où, pour Zola, écrire devient un métier. Dans cette phase, la conception de la nouvelle change et devient synonyme de chronique. La forme même des nouvelles répond exclusivement aux impératifs imposés par le journalisme de l'époque. Dans ce deuxième groupe il rassemble trois sous-groupes : les quatre récits recueillis sous le titre d'*Esquisses Parisiennes*, un sous-groupe central qu'il intitule « Contes et nouvelles (1865-1872) »⁵⁶ et les récits appartenant au recueil *Nouveaux Contes à Ninon*.

La troisième phase est celle de la « Collaboration avec le *Messenger de l'Europe* » (1875-1880) et réunit l'ensemble des textes publiés dans la revue pétersbourgeoise. Dans les textes appartenant à cette phase, la nouvelle acquiert une valeur didactique et descriptive et devient une œuvre réaliste d'inspiration sociale ; la forme et le style adoptés changent selon le pays de destination et l'on peut remarquer une reprise thématique liée à un changement des contextes narratifs. Dans ce groupe il insère les récits « Le Capitaine Burle » et « Naïs Micoulin » et un autre petit sous-groupe intitulé « Contes et nouvelles (1875-1880) »⁵⁷.

La dernière phase, intitulée « Les dernières nouvelles », rassemble les deux derniers textes publiés pendant la période d'exile de l'écrivain, après son implication dans l'Affaire Dreyfus⁵⁸.

En observant les deux principales éditions de référence des contes et nouvelles de Zola, nous remarquons deux différentes modalités d'organisation du corpus. D'abord,

⁵⁶ Les textes que Ripoll réunit sous ce titre sont : « Les Etrences de la mendiante », « Le Vieux Cheval », « Un mariage russe », « Le lecteur du Petit Journal », « Villégiature », « Une malade », « Les Veuves », « Une leçon », « Réflexions et menus propos d'un sourd-muet, aveugle de naissance – Impressions générales », « Une victime de la réclame », « Un mariage d'amour », « La Neige », « Les Disparitions mystérieuses », « Les Squares », « Une cage de bêtes féroces », « Un Suicide. Nouvelle », « Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans », « Le Fiacre », « Histoire d'un fou », « Une promenade en canot sur la Seine », « Le Montre aux milles sourires », « Le Centenaire », « Au Couvent », « A quoi rêvent les pauvres filles », « Vieilles Ferrailles », « Ce que disent les bois », « Catherine », « La Petite Chapelle », « Les Regrets de la Marquise ».

⁵⁷ Ce sous-groupe contient les textes suivants : « La Semaine d'une Parisienne », « Comment on se marie », « Portraits de prêtres », « Les Trois Guerres », « L'Attaque du moulin », « Les Parisiens en villégiature », « Scènes d'élections » et « Madame Sourdis ».

⁵⁸ « Théâtre de campagne » et « Angeline ».

quant au traitement des variantes textuelles. En effet, Mitterrand, comme il convient à chaque éditeur d'œuvres complètes, opère selon une approche visant à l'exhaustivité : quand il s'agit de variations considérablement discordantes, il traite comme récits indépendants les différentes versions d'un même texte. Dans certains cas, il finit par publier les versions d'un même texte dans plusieurs des tomes des *Œuvres Complètes* ; dans d'autres cas, il ne publie que la première version ; dans d'autres cas encore, il publie dans le même recueil de *Contes et nouvelles* le même texte dans deux versions différentes. Ripoll, par contre, adopte une approche systématique : il retient sans aucune exception le dernier état revu par Zola et rejette dans l'appareil critique toutes les variantes. La deuxième différence entre les deux éditions concerne le choix des textes. Comme l'on a vu dans le paragraphe précédent, on trouve dans le corpus de Ripoll l'ajout de certains textes.

Ce qui émerge avant tout de la confrontation des différentes éditions des contes et nouvelles de Zola est la difficulté de la part des critiques de donner un ordre à l'extrême variété du corpus. Comme on l'a vu, les éditeurs ont eu beaucoup de soucis dans l'effort de rangement de cette énorme masse de textes. La variété de genres qui caractérise ce corpus est une conséquence de l'écriture journalistique dont le principal objectif est de satisfaire le public. S'agissant de périodiques et de lecteurs différents, l'écriture journalistique zolienne résulte forcément fortement diversifiée. Si, d'un côté, cette hétérogénéité problématique engendre confusion et désorientation, de l'autre côté elle représente l'intérêt même de cet ensemble de textes, voire de l'écriture journalistique zolienne en général. Elle nous amène, en effet, à prendre conscience et à accepter l'irréductibilité générique, nous obligeant à penser autrement qu'à l'intérieur du strict cadre traditionnel des limitations des genres. Toutefois, c'est très probablement à elle qu'il faut imputer la raison principale de la condition de marginalisation dans laquelle le corpus s'est retrouvé. L'effort de la critique dans cet étiquetage générique, l'impossibilité d'aboutir à une solution qui ne soit pas arbitraire ont déterminé en grande partie l'injuste discrédit dans lequel a sombré cette masse amorphe de textes.

Une fois examiné les éditions principales des contes et des nouvelles de Zola, et réfléchi sur la nature hétérogène et problématique du corpus, on essaiera de comprendre comment, et dans quelle mesure, il est possible de ranger par genres littéraires l'ensemble des textes. En premier lieu, on abordera la notion de conte en tant que genre littéraire et

la confusion terminologique des genres brefs au XIX^e siècle, où la distinction entre conte, nouvelle et chronique est bien malaisée. En deuxième lieu, on examinera la difficulté de la critique à organiser les textes du corpus selon des critères d'ordre générique, ainsi qu'à justifier les choix éditoriaux adoptés. Enfin, on mettra encore en lumière l'extrême complexité de la nature du corpus, qui inclut des textes rangeables dans différents genres littéraires, notamment le « conte », la « nouvelle », la « chronique » et la « physiologie ».

1.3 Problèmes de classification

Une étude des *Contes et nouvelles* de Zola porte forcément à réfléchir sur la notion de genre littéraire et sur la problématique de la classification des textes. D'abord, il faut constater que les formes génériques du récit bref ne sont pas stables, mais sont sujettes à des changements dus à l'évolution diachronique et au contexte géographique d'emploi du terme. Les termes « nouvelle » et « conte » ont parfois été utilisés pour désigner deux types de créations tout à fait différents, d'autres fois la définition d'un texte a changé au gré des époques, d'autres fois encore, les deux termes ont été utilisés indifféremment, comme pendant le XIX^e siècle, « l'âge d'or » du genre. Florence Goyet en a avancé une définition dans son étude *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*⁵⁹, où elle essaie d'en cerner les traits dominants. Selon Goyet, les facteurs capitaux sont la structure sous-jacente qui détermine la brièveté, l'introduction de personnages types, la concentration sur un problème unique et surtout la structure antithétique qui engendre une tension. Toutefois, si importantes que soient ces caractéristiques, ce qui est essentiel pour définir le genre de la nouvelle au XIX^e siècle selon Goyet est la distance entre lecteur et personnage et le « monologisme », c'est-à-dire « le refus d'entrer profondément dans la logique du personnage »⁶⁰. Le lecteur et l'auteur des récits brefs du XIX^e siècle sont placés au même niveau et jouissent d'une entente préalable, du partage de valeurs communes. Selon Goyet, la raison réside dans les conditions auxquelles la publication des récits brefs était soumise : les journaux demandent aux auteurs de s'adapter au lectorat de référence, de lui proposer un horizon d'attente rassurant. Donc, pour définir un genre, il faut interroger son propre code communicationnel et prendre en considération des critères intersubjectifs et non plus subjectifs, comme par exemple – dans le cas de la

⁵⁹ Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 208.

nouvelle – la longueur, l'événement inouï (« unerhörte Begebenheit »)⁶¹, ou le retournement narratif que Goyet appelle « pointe »⁶².

La plupart des critiques nient tout type de distinction⁶³. Comme le souligne René Godenne, « le genre narratif bref souffre d'un manque quasi-total de clarté »⁶⁴. Tous les nouvellistes du XIX^e siècle, pour désigner leurs récits brefs, ont l'habitude de recourir indifféremment aux termes de « conte » et de « nouvelle ». René Godenne dans son œuvre *Études sur la nouvelle française*⁶⁵ souligne que les écrivains associent le plus souvent le merveilleux et le fantastique à l'idée de « conte », et le réel et le quotidien à la « nouvelle ». Toutefois, à partir du XIX^e siècle la relative rigueur terminologique et la distinction nette entre les deux termes, auxquelles on avait souvent recouru au XVIII^e siècle s'affaiblit. Désormais, les deux mots ne s'opposent ni ne s'excluent, mais ils sont utilisés par les auteurs en tant que synonymes :

Au XVIII^e siècle conte s'oppose à nouvelle parce qu'il renvoie à des types de narrations distincts : soit une aventure fondée sur des incidents d'une autre nature (le conte de fées, le conte oriental, le conte allégorique), soit une aventure reposant sur un propos d'un autre ordre (le conte philosophique, le conte moral) [...]. [Au] XIX^e siècle par contre, les deux termes, aussi souvent associés, recouvrent une même réalité sémantique [...]. Par-là, le terme « conte » perd la signification générique qu'il possédait au XVIII^e siècle pour prendre son sens large de récit de quelque aventure, de quelque anecdote.⁶⁶

Ce sont donc les auteurs mêmes qui contribuent, voire déterminent au XIX^e siècle cette confusion terminologique qui n'existait pas auparavant. Les termes « conte », « nouvelle », « récit », « chronique » sont employés par les écrivains et les critiques sans aucune rigueur. Par exemple, Louis Forestier dans son édition des contes et nouvelles de Maupassant, publiés chez Gallimard dans la collection de « La Bibliothèque de la

⁶¹ Formule théorisée par Goethe en 1827. Voir Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823-1832*, [1836], Francfort, Insel, 1981, p. 207 et sq.

⁶² Florence Goyet, *La Nouvelle*, op. cit., p. 28.

⁶³ René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995, p. 54-61 ; Jean-Paul Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Lettres », 1997, p. 97-136 ; Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, op. cit.

⁶⁴ René Godenne, *La Nouvelle*, op. cit., p. 18.

⁶⁵ René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1985.

⁶⁶ René Godenne, *La Nouvelle*, op. cit., p. 55.

Pléiade », remarque que l'écrivain appelle indifféremment ses œuvres « contes », « nouvelles » ou « historiettes »⁶⁷. Dans le cas de Zola, on retrouve ce même manque d'attention de la part de l'auteur dans la désignation de ses récits. Par exemple, dans cet extrait d'une annonce publicitaire des *Contes à Ninon*, il parle de ses textes en ces termes : « un volume de nouvelles qui, sous le titre de *Contes à Ninon*, contient huit récits »⁶⁸. Ou, encore, dans une lettre à Baille, il écrit : « Je suis fort occupé en ce moment. Je termine une nouvelle intitulée *Un coup de vent* [...] je compte en composer cinq ou six pareilles et les faire éditer ensemble sous le titre général de *Contes de mai* »⁶⁹.

C'est en raison de cette confusion terminologique que les critiques et les éditeurs des recueils de récits brefs ont peiné à justifier leurs choix éditoriaux adoptés. Nombreux sont les cas de recueils dont les éditeurs ont choisi comme titre général du récit *Contes et nouvelles*⁷⁰. Dans le cas de Zola, on voit dans les deux éditions principales, celle de Roger Ripoll pour la collection de « La Pléiade » et celle d'Henri Mitterand pour le *Cercle des Livres précieux*, différentes modalités de traitement du corpus concernant les soucis de répartition par genres littéraires. Cela engendre toute une série de questionnements relatifs aux modalités de choix des textes et à leur disposition dans le recueil. Quant à Ripoll, il assume le fait de n'avoir pas introduit de démarcations génériques :

Aussi ne trouvera-t-on pas ici une définition de conte et de la nouvelle. Ce ne sera pas omission, mais refus délibéré. Une telle définition ne pourrait, au mieux, que formuler l'idée qu'un lecteur du XX^e siècle se fait de ce genre de récits. Forger une définition pour s'apercevoir que la plupart des textes que Zola a nommés contes n'y correspondent pas, se livrer à toutes sortes de subtilités pour les amener à se ranger dans telle ou telle catégorie, ces jeux ne sauraient présenter grand intérêt. Tout d'abord, Zola lui-même, comme ses contemporains, emploie les termes de conte et de nouvelle sans aucune rigueur. Mais surtout les contes et nouvelles de Zola ne peuvent pas répondre à une définition unique, parce que la fonction de ces récits dans l'œuvre et dans la carrière de l'écrivain a elle-même changé suivant les époques, ce qui a entraîné à des transformations considérables dans sa conception du conte et de la nouvelle et dans la

⁶⁷ Maupassant, *Contes et nouvelles*, 2 vol., préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

⁶⁸ *CN*, p. 1240.

⁶⁹ Lettre à Baille fin août-début septembre 1860. Voir *Correspondance*, t. 1, p. 232.

⁷⁰ Voir par exemple le recueil des récits brefs de Charles Nodier paru chez Gründ en 1936 ; celui de Oscar Wilde paru chez Stock en 1961 ; celui de Guy de Maupassant publié chez Gallimard en 1974.

technique utilisée. Rien de commun, à cet égard, entre les *Contes à Ninon*, et les *Nouveaux Contes à Ninon*, entre les *Nouveaux Contes à Ninon* et *Le Capitaine Burle*.⁷¹

Toutefois, même si Ripoll refuse d'avancer des délimitations entre les genres, il affirme que la production de Zola conteur a une cohérence et une histoire propre : « ces récits regroupés sous l'étiquette commune de contes et nouvelles sont loin de présenter toujours les mêmes caractères »⁷².

Il organise donc le corpus en distinguant trois grandes phases dans l'activité de nouvelliste de l'écrivain, lesquelles correspondent à son avis à trois types de récits brefs : le « conte », prédominant dans le premier recueil, les *Contes à Ninon* ; la « chronique », qui prévaut dans les *Nouveaux Contes à Ninon* et dans les récits composés entre 1865 et 1874 ; la « nouvelle », qui caractérise les recueils *Nais Micoulin* et *Le Capitaine Burle*⁷³. Selon Ripoll, à chaque genre correspondent des traits distinctifs plus ou moins fixés. Dans le « conte », les récits ont tous plus ou moins la même structure caractérisée par la brièveté, une certaine parenté thématique qui voit des textes dominés par une « rêverie compensatrice », une fuite de la réalité, et ils s'inscrivent dans une tradition culturelle qui rassemble les modèles inspirateurs de Zola (Voltaire, Hoffman, Nodier, Musset, Murger). Le deuxième groupe, celui de la « chronique », réunit des textes manifestement dominés par les impératifs économiques de la presse, ils se réfèrent donc, explicitement, à l'actualité et à la politique du moment. Enfin, les textes du dernier groupe, qui correspondent à la collaboration de Zola avec la revue pétersbourgeoise *Le Messager de l'Europe*, et que Ripoll identifie comme « nouvelles », ont en commun la longueur et la finalité didactique et descriptive. Ce souci de répartition, qui voit trois ensembles de textes regroupés selon des présupposés plus ou moins définis, répond donc d'une certaine manière – contrairement à ce qui est annoncé dans la préface – à une nécessité de répartition par genres. En plus, il faut souligner que certains des textes inclus dans cette édition soulèvent des problèmes concernant leur statut générique. C'est le cas des deux

⁷¹ *CN*, p. XI-XII

⁷² *Idem*, p. XI.

⁷³ Cette répartition est suggérée également par François-Marie Mourad qui distingue trois périodes de production des récits brefs de Zola : « La première, qui inclut les premiers manuscrits (1859-1864), avait été dominée par le conte, la deuxième (1865-1874) par la chronique. A partir de 1875, grâce au *Messager de l'Europe*, Zola est plus nettement un auteur de nouvelles, si l'on entend par là un récit à lire d'une traite dont tous les éléments qui le constituent convergent efficacement vers l'issue qui lui donne du sens », *Zola. Contes et nouvelles*, t. 2, *op. cit.*, p. 8.

textes intitulés « À Ninon » qui font fonction de préface dans les recueils *Contes à Ninon* et *Nouveaux Contes à Ninon*, et qui ont été écrits lors de la publication en recueil ; c'est aussi le cas des récits caractérisés par une subdivision en chapitres qui leur donne des allures romanesques.

Chez Mitterrand, par contre, le souci de répartir par genres l'énorme masse des écrits journalistiques de Zola amène le critique à disséminer ces textes en plusieurs volumes. C'est la raison pour laquelle on retrouve les différents récits brefs éparpillés entre les *Contes et Nouvelles* (tome IX) et les *Chroniques et polémiques* (tomes XIII et XIV). Pour justifier son choix, il rappelle les décisions de Zola en affirmant : « Nous n'avons fait que suivre l'exemple de Zola et appliquer la méthode qu'il avait mise en œuvre lorsqu'il avait constitué ses volumes de contes et nouvelles et ses volumes d'études critiques »⁷⁴.

À cause des différentes modalités dont les deux critiques conçoivent les différentes typologies de récits brefs, nous disposons aujourd'hui de deux éditions critiques qui voient des *corpora* plutôt différenciés. Ripoll en effet insère dans son édition des textes que Mitterrand avait rangés dans les tomes XIII et XIV, *Chroniques et Polémiques*. Ripoll justifie ce choix invoquant l'autorité de Zola et sans s'opposer à Mitterrand :

À quels traits reconnaître ce qui est conte et ce qui est chronique ? La lecture des *Nouveaux Contes à Ninon* prouve que Zola ne s'est nullement laissé arrêter par ces considérations et qu'il a intitulé contes des textes que l'éditeur moderne aurait tendance à laisser parmi les chroniques. Nous avons tenté de suivre la même démarche lorsqu'il s'est agi de recueillir les contes que Zola n'avait pas publiés en librairie ; aussi trouvera-t-on dans ce volume des textes que M. Mitterrand avait écartés de son édition de *Contes et nouvelles* pour les publier parmi les *Chroniques et polémiques*, en cette manière, le choix ne peut être qu'arbitraire ; celui que nous avons fait n'échappe pas à la règle.⁷⁵

Or, si pour les genres « conte » et « nouvelle » on a établi qu'il ne faut pas se poser le problème de la délimitation générique, il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de distinguer ces derniers des « chroniques ». Le trait principal qui distingue le conte de la chronique est la référence au réel et à l'actualité. Auguste Pourrat, dans un article consacré à la chronique, donne ainsi sa définition du genre :

⁷⁴ OC, t. IX, p. 12.

⁷⁵ CN, p. XII-XIII.

La chronique [...] est un exposé rapide, entendu et caustique des faits privés ou généraux qui ont occupé l'attention et alimenté les causeries qui se sont écoulées avec un nombre accoutumé de jours. Le grand talent de la chronique est de représenter du côté le plus piquant les événements déjà passés à l'ordre du jour, d'assigner à leur naissance des causes plus intéressantes, à leurs résultats une portée nouvelle et inaperçue, de restaurer enfin des vieux tableaux avec des couleurs fraîches et attrayantes.⁷⁶

Dans la chronique donc l'élément distinctif serait l'ancrage dans l'actualité. En revanche, dans le conte ou dans la nouvelle, la référence à l'actualité peut être présente, mais ne constitue pas un critère indispensable et déterminant. La chronique naît donc de la nécessité de la représentation du réel, du présent, et en général le texte de la chronique prend naissance des petites anecdotes, des petits faits de l'actualité : « Le rhume de Madame Malibran fournit quelques lignes à Janin, la mode des bobèches confectionnées en pain à cacheter occupe Musset pour plusieurs pages » fait remarquer Marie-Ève Thérénty⁷⁷. La chronique naît alors du réel, des petits faits de l'actualité, elle est souvent « la recension du petit rien qui contient un scénario fictionnel minimal »⁷⁸. Le genre de la chronique dans la presse du XIX^e siècle est marqué par ce que Marie-Ève Thérénty a appelé la « matrice littéraire »⁷⁹ : les écrivains introduisent dans leurs articles une dimension subversive pour attirer les lecteurs, améliorer la lisibilité et augmenter le numéro des ventes. Dans les chroniques on retrouve l'introduction du micro-événement, de l'anecdote qui a la fonction d'augmenter l'attention et le plaisir du lecteur et qui fait le succès du genre dans la presse. L'aridité des enjeux politiques demandent une fictionnalisation des événements évoqués et une « mise en récit ».

Zola fictionnalise aussi nombre de ses articles, créant de vraies « fictions militantes »⁸⁰, selon l'impératif de l'esthétique narrative de la petite presse, mais aussi de la presse dite sérieuse. Une autre importante différence entre les deux genres est à rechercher dans le style des textes : la chronique présente une écriture « décomposée,

⁷⁶ Auguste Pourrat, « De la chronique », *L'Essor*, 30 juin 1834.

⁷⁷ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques, op. cit.*, p. 254.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, éd. Le Seuil, coll. « Poétique », 2007.

⁸⁰ Expression de Corinne Samidanayar-Perrin, « Zola journaliste : histoire, politique et fiction », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 5-28.

écrite véritablement au fil de la plume, souvent dans des conditions d'urgence »⁸¹. Marie-Ève Thérénty insiste sur cet aspect de l'écriture de la chronique journalistique en soutenant que « La règle esthétique de la chronique est l'agglomérat, le discontinu, l'addition de nouvelles hétérogènes et sans rapport entre elles [...] Ici priment les techniques de l'asyndète et de la rupture »⁸². Donc, si pour les contes et les nouvelles le texte est poli, soigné, bien construit car les conditions d'écriture donnent aux écrivains tout le temps de travailler sur leurs récits, dans le cas des chroniques journalistiques, qui sont écrites au jour le jour et dont l'objectif est d'informer le lecteur sur les faits de l'actualité, le texte présentera évidemment un autre type d'écriture, plus directe, concise. La publication, pour les écrivains qui se lancent dans le journalisme, devient un impératif. Dans une lettre à Valabrègue, Zola explique les raisons qui justifient le changement dans son écriture journalistique : il affirme qu'il ne peut plus s'attarder sur ce qu'il écrit parce que les conditions de travail ne lui permettent plus l'épanchement de ses rêveries : « À présent, il me faut marcher, marcher quand même. Que la page écrite soit bonne ou mauvaise, il faut qu'elle paraisse »⁸³. On voit, à partir de 1865, c'est-à-dire à partir de l'entrée définitive de Zola dans la presse moderne, un bouleversement radical dans son attitude d'écrivain, dû au fait qu'il se retrouve très pressé par le temps et par la nécessité de produire et de publier.

Donc, un premier critère qui nous permet de définir s'il s'agit de « conte » ou de « chronique » serait d'ordre chronologique : dans les années les plus frénétiques de sa carrière journalistique – c'est-à-dire la période allant de la publication de son premier recueil de récits brefs *Contes à Ninon* (1864) à la publication du deuxième recueil *Nouveaux Contes à Ninon* (1875) – domine le genre de la « chronique », tandis que dans les années des débuts littéraires de Zola, le « conte » est le modèle dominant. Un autre indice qui nous permet de déterminer la nature d'un récit et de le ranger dans la catégorie des contes ou des chroniques tient à la présence de la fiction dans l'anecdote. Comme l'a bien démontré Marie-Ève Thérénty dans sa monographie *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman*⁸⁴, à partir de la fin de la Restauration, la fiction absorbe presque

⁸¹ *Ibidem*, p. 253.

⁸² *Idem*.

⁸³ Lettre à Valabrègue, 6 février 1865. Voir *Correspondance*, t. I, p. 406.

⁸⁴ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques, op. cit.*

complètement la presse, générant une sorte de déhiérarchisation dans le « discours du journal »⁸⁵ où le frivole passe au premier plan et le politique est ramené au second. Ce basculement provoque une sorte de séduction dans le lectorat, fasciné par le pouvoir de cette nouvelle écriture qui propose au public un « sérieux fictionnalisé ». Le lecteur est amené à jouer un rôle décisif dans la réception du texte : c'est à lui de lui attribuer ou non le statut de fiction⁸⁶. On observe un croisement entre discours journalistique et discours fictionnel qui contribue à renforcer cette hybridation entre les genres : « le poids du descriptif dans le conte [...] et l'intégration du narratif dans l'article d'information illustrent ce basculement toujours possible, ce statut indéfini des textes qui composent le journal ou la revue »⁸⁷. Éléonore Reverzy réfléchit aussi sur ce phénomène de porosité entre presse et littérature : « La fiction est ce qui va attirer le lecteur et le retenir ; réputée facile et frivole, elle est, malgré tout, ce qui permet d'avaler le contenu documentaire et didactique qui, paradoxalement, lui devient subordonné »⁸⁸. Dans ce processus de fictionnalisation du sérieux, le conte est le genre qui se prête mieux à ce basculement, ce mélange entre descriptif et narratif. C'est pour cette raison qu'au XIX^e siècle, ce genre connaît un succès inestimable, comme on le verra de façon plus étendue ensuite.

La fiction est une tentation constante aussi chez un Zola journaliste qui se voit contraint à une écriture référentielle et alimentaire dont il voudrait se débarrasser. À l'évidence, le problème principal dans l'identification d'une chronique est donc de définir quel est le degré de porosité entre réalité et fiction qui nous permet de considérer un récit comme « conte » ou « chronique ». Le classement des récits brefs zoliens dans l'un de ces deux genres littéraires est l'une des différences principales entre les éditions de Ripoll et de Mitterrand. La nouveauté dans l'édition de Ripoll est donc l'introduction de certains textes que Mitterrand n'avait pas considérés comme contes mais plutôt comme chroniques⁸⁹. La question qui reste à poser est : quel est le critère qui a déterminé ce

⁸⁵ Expression de Corinne Saminadayar-Perrin, *Le discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2007.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 322-323.

⁸⁷ Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 27.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Les textes en question sont « À quoi rêvent les pauvres filles », « Catherine », « Le Centenaire », « Ce que disent les bois », « Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans », « Les Regrets de la Marquise », « Une promenade en canot sur la Seine ».

choix ? Quelles sont les raisons qui amènent Ripoll à prélever des *Chroniques* certains textes plutôt que d'autres, qui pourraient présenter des caractères semblables ? Les sept récits que Ripoll choisit d'intégrer dans son corpus sont des chroniques avec un haut degré de fictionnalisation. Toutefois, dans le corpus des chroniques⁹⁰ il y a beaucoup de textes qui présentent les mêmes caractéristiques des récits sélectionnés par Ripoll : prenons par exemple le cas de la chronique « Une allégorie »⁹¹, écrite en défense du groupe de Carpeaux, *La Danse*, qui orne la façade de l'Opéra. C'est un texte qui part d'un fait réel d'actualité, tout en présentant des traits fictionnels. Ou encore c'est le cas de certains textes publiés dans le quotidien *La Cloche*, dans les années 1870⁹², qui relèvent de la satire des mœurs, du cléricisme mondain et de la polémique politique, et qui ont été écrits dans le même contexte et dans le même esprit des sept récits brefs repris par Ripoll et sélectionnés en tant que contes. Justifier les choix de l'éditeur dans ce « tri » de récits brefs, ouvre sous cet aspect de nombreux questionnements.

Mais les éditions que nous venons de rappeler ne distinguent pas d'autres types de textes qui, à la rigueur, ne sauraient être rangés ni parmi les contes et nouvelles, ni parmi les chroniques : il s'agit de véritables études de mœurs, les « Profils Parisiens » et les « Portraits-cartes », qui rappellent plutôt le genre des « physiologies », dont la vogue se développe sous la Monarchie de Juillet, friande de ces taxonomies de types sociaux. Le XIX^e est un « siècle physiologique »⁹³ dont la périodisation va de 1830 à 1845. Ce genre sériel rentre dans la vogue de la « littérature panoramique »⁹⁴, qui inclut un ensemble très hétérogène de textes participant à une forme de cartographie culturelle de la société française, voire parisienne, en pleine mutation au XIX^e siècle. Ce genre naît d'une mode littéraire parisienne fondée sur le principe de la collection ; les caractères les plus évidents et récurrents de ces textes sont le titre répétitif, la présence d'illustrations, le petit format (in -18 ou -32), le prix bas et la longueur. Cette littérature « mineure », qui se développe

⁹⁰ Nous nous référons à l'ensemble de récits brefs recueillis par Mitterand dans les tomes XIII et XIV des *Œuvres Complètes*.

⁹¹ Émile Zola, « Une allégorie », *Chroniques et polémiques I*, article paru dans *La Cloche*, le 22 avril 1870. Voir *OC*, t. XIII, p. 278-280.

⁹² Nous faisons référence en particulier aux chroniques « La Folle », « Sa majesté champêtre », « Qu'on le décore », « Les Gaietés de la chambre », « Fin de l'orgie ».

⁹³ Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 21.

⁹⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction de J. Lacoste, Éditions du Cerf, 1989.

surtout dans la presse satirique illustrée et dans la petite presse, a pour but celui de peindre le corps social à travers une série de types sociaux représentatifs du temps. Le procédé de typisation permet à Zola de rallier les taxinomistes de son époque et de problématiser le corps social dans les colonnes de la petite presse en abordant implicitement certains aspects politiques et culturels de son temps.

Dans ce sous-groupe des « physiologies » zoliennes, on peut comprendre la série des quatre portraits féminins regroupés à la suite du roman *Le Vœu d'une morte*, sous le titre d'*Esquisses parisiennes*⁹⁵. Il s'agit de « La Vierge au Cirage », « Les Vieilles aux yeux bleus », « Les Repoussoirs » et « L'Amour sous les toits »⁹⁶. D'autres récits appartenant au genre de la physiologie sont « Le Lecteur du Petit Journal », « Villégiature », « Une Malade », « Une victime de la réclame », « Portraits de prêtres », « Les Veuves », « Mon voisin Jacques ». Dans ces textes, la narration est presque annulée, le texte ne se développe que sur la description des types sociaux et sur leurs caractéristiques.

A côté du genre des physiologies, il y a un autre sous-genre auquel Zola recourt, les « études sociales »⁹⁷ composées pendant la période de la collaboration avec *Le Messager de l'Europe*. Ces textes hybrides, entre la chronique sociale et la nouvelle, s'apparentent pour ce qui concerne leur finalité taxonomique au genre du « portrait-carte », tout en différant de ce dernier pour la forme. Construits dans une succession de chapitres portant sur un sujet commun, ces récits sont des « reportages dramatisés »⁹⁸, ayant chacun le but d'illustrer un aspect de la vie en France. Ces textes classifient et décrivent non seulement les « types » parisiens, mais les mœurs familiales, sociales et politiques de la France du XIX^e siècle⁹⁹. Rentrent dans le sous-groupe des « études sociales », ces physiologies

⁹⁵ Émile Zola, *Le Vœu d'une morte*, Paris, Charpentier, 1890.

⁹⁶ Nous ne reportons ici que les indications relatives aux premières parutions des récits : « La Vierge au cirage » (*La Vie Parisienne*, 16 septembre 1865), « Les Vieilles aux yeux bleus » (*Le Grand Journal*, 5 novembre 1865), « Les Repoussoirs » (*La Voie Nouvelle*, 15 mars 1866), « L'Amour sous les toits » (*Le Petit Journal*, 13 mars 1865).

⁹⁷ Dans la lettre à Stassioulevitch du 13 octobre 1878, Zola emploie cette expression pour définir ces types de textes. Voir *Correspondance*, t. III, p. 229.

⁹⁸ Ripoll, *CN*, p. 1475.

⁹⁹ Ces textes constituent « l'étude de cas tournée vers la classification catégorielle, typologique : l'anthropologie des manières, des fonctions, des rituels familiaux, sociaux, politiques... ce que souhaitait le public russe pour apprendre à connaître la France plutôt que s'émouvoir sur le destin tragique ou burlesque, d'un Français... » Voir Henri Mitterand, *Zola. Nouvelles noires, op. cit.*, p. 20.

collectives et chapitrées, les textes « Comment on meurt », « Comment on se marie », « Portraits de prêtres » et « Scènes d'élections »¹⁰⁰, « La Semaine d'une parisienne » et « Parisiens en villégiature ».

Le corpus des récits brefs zoliens frappe donc à première vue pour l'extrême hétérogénéité et hybridité des genres. S'agissant d'un corpus constitué d'un ensemble de textes composés tout au long de la carrière artistique de l'auteur, il est inévitable qu'ils constituent un complexe fortement composite et varié. À partir des constatations avancées, on peut s'apercevoir que le problème de classification générique ne représente pas seulement un souci théorique stérile, mais est un enjeu capital pour l'étude et la compréhension du corpus de récits brefs et plus en général pour la compréhension de l'évolution de l'écriture zolienne. La dénomination générique de *Contes et nouvelles* n'explique pas la véritable complexité de ce corpus, dont la variété des genres révèle toute la potentialité et la versatilité de l'écriture de Zola.

¹⁰⁰ Henri Mitterand note « ces deux derniers auraient pu s'intituler, sur le modèle de "Comment on meurt" et "Comment on se marie" "Comment on prie" et "Comment on vote" », in *Zola. Nouvelles noires, op. cit.*, p. 19.

Chapitre II. La revanche d'un genre dans la presse au XIX^e siècle

2.1 Presse et fiction : de l'argumentation à la narration

Au milieu du XIX^e siècle, la presse française subit une véritable transformation liée à un changement de paradigme capital dans le régime de l'information. Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant font remonter le début de ce qu'ils appellent l'« ère médiatique »¹⁰¹ à 1836, date symbolique de la fondation du quotidien *La Presse* d'Émile de Girardin, qui légitime l'irrésistible progression du genre narratif dans les journaux du XIX^e siècle. Jusqu'à cette date, la presse française se caractérisait par une certaine rigidité, due à une législation draconienne qui en réglait les contenus, ainsi qu'à une accessibilité limitée au plus grand nombre. Les coûts élevés des abonnements et le positionnement politique très marqué des quotidiens, qui sont moins des organes d'information que d'opinion, limitent fortement la circulation et la pratique des périodiques. Dans les premières décennies du siècle, la narration dans la presse ne joue encore qu'un rôle accessoire et le périodique a surtout une fonction argumentative. En 1836, Émile de Girardin dénonce ce type de presse et ouvre la voie à un nouveau protocole d'information adapté à la « jeune presse », qui voit la rétrocession de l'éloquence en faveur de la narration et des nouvelles :

Ne plus harceler le pouvoir, mais stimuler l'esprit public ; ne plus flatter les gouvernants, mais encourager les hommes supérieurs, dans toutes les branches des sciences et de l'industrie ; jeter dans la circulation le plus de faits possibles ; reproduire fidèlement tous les actes du gouvernement ; ne rien négliger pour recueillir des nouvelles promptes et sûres, enfin, émanciper le lecteur, lui permettre d'avoir une opinion, étendre le domaine de la publicité, restreindre celui de la polémique, partager entre l'industrie et la littérature l'espace trop exclusivement consacré dans les journaux à la politique ; telle doit être la mission de la JEUNE PRESSE.¹⁰²

Émile de Girardin fut l'« artisan le plus actif du bouleversement de la scène journalistique après 1830 »¹⁰³. Il vise à un nouveau public et songe à créer de nouvelles

¹⁰¹ Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), 1836, *L'An 1 de l'ère médiatique*, op. cit.

¹⁰² Émile de Girardin, dans « La Presse », 9.10.1836, cité par Marie-Ève Thérenty dans « Les débuts de l'ère médiatique en France », in *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft*, Jörg Requate (dir.), Paris, Ateliers des Deutschen Historischen Instituts Paris 4, 2009.

¹⁰³ Judith Lyon-Caen, « Lecteurs et lectures : les usages de la presse au XIX^e siècle », dans *La Civilisation du Journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, *Nouveau Monde Editions*, 2011, p. 38.

habitudes de lecture : les éléments principaux de la révolution médiatique qu'il engendre sont la baisse des prix des abonnements, la multiplication des annonces en dernière page et l'introduction du roman-feuilleton. Le triomphe de l'imprimé périodique au XIX^e siècle est également le résultat d'une augmentation extraordinaire du taux d'alphabétisation des classes populaires¹⁰⁴ : le développement de l'instruction publique produit de nouveaux lecteurs et, avec l'avènement de la petite presse et du journal à un sou, le nombre des ventes augmente de façon exponentielle¹⁰⁵.

Si la conversion du journal à la fiction, le triomphe de la narrativisation contre l'éloquence rhétorique et le déclin du journalisme d'opinion au profit du nouveau régime littéraire et commercial de la presse ont été scellés par l'évolution opérée par Girardin et en particulier par l'invention en 1836 du roman-feuilleton, il faut avoir pourtant conscience que la fiction a déjà sa place dans la presse française. En fait, la question des rapports entre écriture journalistique et fiction remonte bien avant le XIX^e siècle : on pourrait dire, avec Sarah Mombert, qu'elle est aussi ancienne que la presse imprimée elle-même, car l'écriture du journal, tout comme celle de la littérature fictionnelle, est essentiellement narrative¹⁰⁶. La presse imprimée, dès ses origines, s'inspire du mythe, des légendes, de l'extraordinaire et des romans : le narratif est en fait omniprésent dans la presse, mais les emplois et les fins auxquels le journalisme soumet la fiction au cours des siècles sont différents. Marie-Ève Thérénty, dans une réflexion sur la multiplicité des formes de la fiction au fil du temps, affirme : « il existe plusieurs traditions de la fiction, et, si l'on tente une nomenclature des textes journalistiques en fonction de leur rapport à celle-ci, la complexité de la fiction peut surprendre, tant se mêlent des enjeux historiques, stratégiques et esthétiques dans chaque passage à la fiction »¹⁰⁷.

¹⁰⁴ « Plus de 50% des conscrits sont analphabètes en 1832, contre moins de 5% en 1914 : l'analphabétisme recule fortement, en dépit de fortes variations régionales. La population de Paris et des grandes villes, les campagnes du nord et du nord-est de la France devancent le mouvement ». *Ibidem*, p. 30.

¹⁰⁵ « *Le Petit Journal* (« le plus grand des petits ») tire à 220 000 exemplaires en 1872, à 825 000 en 1884 et dépassera le million en 1890. Et ce chiffre énorme ne signifie pas qu'il règne seul sur la place : le nombre des feuilles est impressionnant, et le seul *Petit Parisien* a des tirages qui varient entre 350 000 et 700 000 exemplaires entre 1890 et 1900 ». Voir Florence Goyet, *Nouvelle et presse à la fin du XIX^e siècle : quelques jalons*, in *Littératures* 26, printemps 1992. p. 143-154.

¹⁰⁶ Sarah Mombert, « La fiction », dans *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 811-812.

¹⁰⁷ Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 125.

Il existe dans la presse du XVIII^e siècle deux types d'emploi de la fiction : d'un côté l'anecdote et l'historiette conçue pour distraire, et de l'autre côté la parabole (fable, saynète, petit récit), qui renaît dans les années suivantes, en particulier avant la Révolution et pendant le XIX^e siècle, des périodes de censure. La presse durant les années de la Restauration pullulait de récits brefs. À cette époque, la fiction, qui était théoriquement interdite, tend à se cacher en s'infiltrant dans les genres d'écriture référentielle, tels que la chronique historique, les récits de voyage, les études de mœurs. En effet, ces genres facilitent le passage des frontières de la fiction : « ce sont des narrations équivoques qui fournissent une structure idéale pour un glissement sans compromission apparente vers la fiction »¹⁰⁸. Ces premiers récits fictionnels des années 1830 sont souvent masqués par le recours au récit encadré : il s'agit de narrations secondaires, introduites par un premier degré de la narration qui en limite l'espace. Après la révolution de Juillet, la représentation de la fiction dans la presse conquiert des espaces nouveaux. Les romantiques, après la déception des Trois Glorieuses, ne croient plus à l'efficacité politique de l'écriture de presse et de ses modèles. Le désenchantement des idéaux de la nouvelle génération amène à une évolution de l'emploi de la fiction dans le discours périodique :

Reléguant le journal politique au rang de symbole de la bourgeoisie honnie, à côté du bonnet de coton, [la fiction] sert désormais d'étendard à une génération désenchantée, qui utilise la presse comme relais promotionnel de la nouvelle école esthétique bien plus que comme l'outil d'une action réelle dans la société.¹⁰⁹

L'introduction de la fiction dans le journalisme pendant les premières années de 1830 se fait symbole de protestation contre l'inefficacité et la stérilité de la presse d'opinion austère des années précédentes : les formes ironiques et excentriques du conte romantique ouvrent la voie à une réorientation de la presse vers les formes d'une presse commerciale. La fiction commence donc à occuper une place significative dans le journal, qui entame son processus de séduction des lecteurs et de conversion vers le nouveau régime littéraire et commercial. Si l'on fait remonter traditionnellement l'invention du roman-feuilleton à 1836, soit à la publication dans *La Presse* de Girardin du roman de Balzac *La Vieille Fille*¹¹⁰, c'est

¹⁰⁸ Marie-Ève Thérénty, « Contagions : fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830 », in *Frontières de la fiction*, René Audet et Gefen Alexandre (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2002.

¹⁰⁹ Sarah Mombert, « La fiction », dans *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 816.

¹¹⁰ Le roman de Balzac est publié sur *La Presse* du 23 octobre au 4 novembre 1836.

donc que le phénomène de fictionnalisation du journal a été un processus progressif et très graduel. Même si de façon non uniforme, la fiction hante toutes les parties du journal, et dans tous les genres journalistiques s'enregistre la même évolution. Selon Marie-ÈveThérenty :

Le lecteur assiste à une raréfaction lente des canards éhontés mais au maintien d'une fictionnalisation discrète fondée sur l'importation de techniques romanesques issues du laboratoire réaliste et sur des références intertextuelles tirées de la bibliothèque, autrement dit du patrimoine intertextuel commun aux lecteurs et aux journalistes.¹¹¹

En plus, dans les années où la censure d'État est plus dure, la fiction s'impose comme un lieu de liberté d'expression possible pour la presse. Par un discours oblique, se servant de l'allusion, du symbole et du sous-entendu des textes fictionnels, les écrivains peuvent s'opposer au pouvoir politique, tout en contournant les lois sur la presse et en évitant ainsi la suspension du périodique. En effet, pendant toutes les époques de censure ou de cautionnement politique, comme le XVIII^e siècle d'avant la Révolution et le XIX^e siècle, se développe un récit de type parabolique, qui affiche son statut fictionnel pour pouvoir parler du réel. La fiction se fait donc, pour les journalistes du Second Empire, le seul moyen pour s'assurer une liberté de parole, à travers le recours à un registre allusif, compréhensible et déchiffrable par les lecteurs du périodique. En ce sens, d'instrument de simple amusement qu'il était censé être, le journal se transforme en support d'un discours fictif et chargé de sens. La fiction, contrainte par les lois de la censure à sous-tendre des sens cachés, consent au journal d'instaurer une relation de complicité entre le périodique et les lecteurs, venant du partage d'un même langage implicite, d'un même code allusif¹¹².

À partir des années 1830, le genre narratif, auparavant obscurci par l'argumentation, joue désormais un rôle prépondérant au sein du journal, sur les deux plans, sémantique et quantitatif. Alain Vaillant estime que « La majeure part du journal est, dès la monarchie de Juillet, faite de récits, même si les rubriques les plus nobles sont oratoires et si le lecteur, immergé dans une masse composite de textes hétérogènes, n'a sans doute pas la pleine

¹¹¹ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op. cit., p. 130.

¹¹² Nous examinerons dans la deuxième partie de notre travail l'ensemble des stratégies allusives que Zola adopte dans ses récits brefs pour contourner les lois de la censure. Voir « Un combat constant contre la censure », p. 221 et sq.

conscience de cette prédominance de récit »¹¹³. Ce procédé de fictionnalisation se concrétise pleinement dans la période allant du Second Empire à la Troisième République : précisément à partir de 1863, date de la création du *Petit Journal* à un sou qui, excluant tout discours politique, développe une tendance à une information du trivial et à la micro-fiction qui s'empare de l'attention du public. Le journal à cette époque voit l'association du discours journalistique au discours fictionnel, qui génère tout un processus de « déhiérarchisation » où le frivole passe au premier plan et la politique est ramenée au deuxième rang¹¹⁴.

2.2 L'engouement pour le conte

Parallèlement à la révolution journalistique de Girardin et à la progression incessante de la fiction, une véritable transformation se produit dans le paysage périodique français¹¹⁵ : dans la presse parisienne apparaissent les premières grandes revues littéraires (comme la *Revue de Paris* ou la *Revue des deux mondes*), les journaux à caricature et nombreuses feuilles destinées à un public spécialisé féminin et de jeunesse (comme le *Journal des enfants*), des journaux à caricature (*Le Charivari*), les magasins, des journaux de vulgarisation conçus sur le modèle anglais (*Le Magasin pittoresque*). Le succès de ces nouveaux périodiques caractéristiques de la presse française du XIX^e siècle, s'appuie sur le goût du public pour les formes fictionnelles et sur la mode du conte¹¹⁶. Cette mode touche non seulement les revues, mais aussi les journaux quotidiens qui, grâce à la case feuilleton, soumise à un fort procès de fictionnalisation, cherchent à séduire leur public à travers les plaisirs du récit. La vogue du conte, qui commence vers les années 1830 et ne cessera de se développer tout au long du siècle dans la presse comme dans la littérature, passionne et à la fois tourmente écrivains, critiques et lecteurs. Jules Janin, déjà en 1833, témoigne en effet du phénomène de « folie du conte »¹¹⁷ qui envahit le siècle :

En voici encore, en voici toujours : *Salmigondis, Livre des Conteurs, Journal des Conteurs, Cent-et-une nouvelle Nouvelle, Revues, Journaux, Coucaratcha, Contes du*

¹¹³ Alain Vaillant, « Ecrire pour raconter », *La Civilisation du journal, op. cit.*, p. 779.

¹¹⁴ Voir Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie, op. cit.*, p. 26-27.

¹¹⁵ Voir Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques, op. cit.*

¹¹⁶ Voir Marie-Eve Thérenty, *Mosaïques, op. cit.* Voir notamment « La fiction dans la presse périodique », p. 321-378.

¹¹⁷ La formule est de René Guise, voir *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848. La crise de croissance du roman*, Thèse de lettres soutenue à l'Université Nancy II en 1975.

Bord, Contes maritimes, Contes marins, Contes du gaillard-d'arrière, Contes du gaillard-d'avant, le Lit de Camp, le Coin du feu, le Château, la Chaumière, Entre onze heures et minuit, De une heure à deux, Sous les Tilleuls, Sous les ormeaux, Dans ma Jeunesse, Dans ma Vieillesse, Titime, Contes d'économie politique, Contes littéraires, Contes philosophiques, Nepenthès, le Perroquet de Walter Scott, Contes nouveaux, Nouveaux Contes, Contes inédits, Contes fantastiques. Quoi encore ? quoi de plus ? que sais-je ? où en sommes-nous ? Les contes pleuvent ; ils tombent comme la grêle ; ils vous attendent au coin du bois, au coin du feu ; ils s'étendent avec vous sur votre oreiller ; ils sont dans le nuage qui passe, dans le vent qui gronde, dans la tour déserte, sur la roche escarpée, dans la calèche qui voyage, dans le vaisseau qui vogue [...] ¹¹⁸.

Avant l'avènement du roman-feuilleton, qui promeut l'irruption de la fiction dans les journaux, c'est le conte qui avait lancé ce procédé de fictionnalisation des périodiques et anticipé en quelque sorte cette révolution dans l'écriture journalistique. À partir de 1830, les grandes revues de la presse parisienne (*Revue de Paris, Revue des deux mondes, L'Artiste*) et les petits journaux littéraires sont parsemés de contes de tout genre, puisque « la participation des littérateurs au monde périodique se fait notamment grâce à l'insertion de contes » ¹¹⁹.

Cette manie pour le conte, ce besoin grandissant de représentation de la fiction dans le journal accompagnent bien la progression du roman-feuilleton. En effet, même si Balzac est toujours considéré comme le pionnier du genre feuilletonesque, la critique a récemment mis en question le rôle de *La Vieille Fille* en tant que texte fondateur du roman-feuilleton ¹²⁰. René Guise avait déjà soutenu il y a longtemps, non seulement que la publication d'une œuvre littéraire dans la presse est antérieure à 1836, mais que la genèse du feuilleton remonterait à 1799 ¹²¹. Selon Jean-Yves Mollier aussi, qui s'interroge sur l'histoire du terme « feuilleton », ce genre serait né avant 1836 ¹²². Pour Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant non seulement

¹¹⁸ Jules Janin, « La Cent millième et une et dernière nouvelle nouvelle », *Revue de Paris*, 1^{er} septembre 1833, t. LIV, p. 24.

¹¹⁹ Voir René Guise, *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848*, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁰ Voir sur cette question Silvia Baroni « La *Vieille Fille* di Balzac : feuilleton ou pas ? Querelle sulle origini della letteratura seriale francese », dans *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Andrea Berardinelli, Eleonora Federici, Gianluigi Rossini, *Between*, VI.11 (Maggio/May 2016).

¹²¹ René Guise, « Le roman-feuilleton. 1830-1848 : la naissance d'un genre », *op. cit.* René Guise soutient déjà cette idée dans un article paru dans l'*Année balzacienne*, « Balzac et le roman-feuilleton », 1964, p. 283-338.

¹²² Yves Mollier remarque que « dans l'espace francophone, c'est bien entre 1830 et 1836 que se produisent les changements qui conduiront à la naissance du roman-feuilleton, ce qui n'est pas pour étonner si l'on se

il ne faut pas considérer le roman de Balzac comme modèle du premier roman-feuilleton, mais il faut même mettre en question l'appartenance de *La Vieille Fille* au genre feuilletonesque. Le fait que Balzac ait été désigné en tant que pionnier du genre dépendrait, selon ces deux critiques, d'une « nécessité de trouver un événement fondateur »¹²³. Le roman de Balzac aurait donc été choisi puisqu'il a été le premier à être livré quotidiennement dans les journaux. La mode du conte, qui hante la presse à partir des premières années du XVIII^e siècle, soutient et participe d'une certaine façon au développement et au succès du roman feuilleton, genre plus fortuné qui sera définitivement consacré par Balzac, mais qui est déjà présent au cours des décennies précédentes. Jacques Migozzi souligne en effet qu'il ne faut pas réduire la naissance du roman-feuilleton à la simple apparition d'un roman, mais qu'il s'agit d'un phénomène bien plus complexe :

C'est ainsi que l'émergence du roman-feuilleton dans notre pays, malgré quelques travaux pionniers remarquables, a longtemps été réduite à une série d'images d'Épinal [...] érigeant à tort, et ce à plus d'un titre, la publication de *La Vieille Fille* de Balzac en événement baptismal, au point d'oublier que cette irruption triomphale de la fiction dans la presse n'avait rien de surprenant, ni d'inédit.¹²⁴

Précédemment, dans la culture classique du discours, les récits (le roman, le conte, la nouvelle) étaient relégués aux marges de la littérature, parmi les formes mineures, les pratiques textuelles les plus valorisées étant celles d'ordre rhétorique ou argumentatif. Avec l'avènement de la presse périodique, le récit est enfin réévalué et les instances du conteur ou du nouvelliste se voient enfin reconnaître leur fonction narratrice. Alain Vaillant nous explique bien ce phénomène de légitimation du récit au sein de la presse dix-neuviémiste : « c'est principalement dans la presse et grâce à elle que le récit va, au cours d'un processus lent, long mais irréversible, se déplacer de la périphérie vers le centre du monde de l'écrit – processus qui s'accélère et s'intensifie incontestablement à partir de la Monarchie de Juillet,

souvent du caractère exceptionnel, pour la presse littéraire et dramatique, de cette courte période de liberté et de création qui va de juillet 1830 à septembre 1835. Compte tenu de l'explosion concomitante de l'image et du rôle de plus en plus fondamental de l'illustration, on se demandera si la fiction n'a pas été sérieusement influencée, pour ne pas dire contaminée, par la multiplication des histoires en images ou en estampes, genre qui débute au XVIII^e siècle et se prolonge au suivant ». Voir Jean-Yves Mollier, « Aux origines du feuilleton dans l'espace francophone » dans le volume collectif *Au bonheur du feuilleton : Naissance et mutation d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Marie-Françoise Cachin, Laurel Brake (dir.), Paris, Creaphis, 2007, p. 54-55.

¹²³ Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, 1836. *L'An 1 de l'ère médiatique*, op. cit., p. 240.

¹²⁴ Marie-Françoise Cachin, Laurel Brake (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, op. cit., p. 81-82.

mais qui est entamé dès le XVIII^e siècle »¹²⁵. La presse favorise cette réévaluation du récit qui d'après Vaillant constitue « l'une des évolutions historiques majeures d'où est sortie au XIX^e siècle la modernité »¹²⁶. Pourtant, étant associée par un lien historique à la culture médiatique, la pratique du récit se retrouve victime de cette tradition idéologique qui disqualifie le jeu médiatique et toute entreprise narrative impliquée et qui distingue la « littérature facile »¹²⁷ de la Littérature savante.

La réception critique de l'époque, en effet, n'encourage pas favorablement ce genre qui envahit comme une « épidémie » tout type de support périodique, des journaux quotidiens aux revues, des magasins aux hebdomadaires et bihebdomadaires de la petite presse :

Il nous est tombé des nuées de conteurs : c'est une véritable épidémie, aujourd'hui, que la manie de conter ; et la littérature est presque exclusivement renfermée dans le conte. Il ne faut pas s'en étonner. Le conte demande peu de temps, peu de soin, peu d'étude, peu de raison dans l'écrivain, peu d'attention, peu de jugement, peu d'instruction, peu de patience dans le lecteur...¹²⁸

L'engouement pour le conte a été critiqué notamment par Désirée Nisard dans un article de 1833 : « D'un commencement de réaction contre la littérature facile »¹²⁹. Cet article, rebaptisé « Manifeste contre la littérature facile », est considéré le premier discours anti-médias. Dans cet article, le critique se bat contre le genre du conte, incarnation de la « littérature facile », une littérature qui ne demande ni d'études, ni de réflexions, qui s'écrit en ne suivant que l'imagination et la fantaisie. Pour Nisard, le conte est un genre impuissant : « c'est quelque chose qui n'a pas la force d'être un roman »¹³⁰ et sa petite taille serait le symptôme de sa faiblesse. Nisard, ensuite, s'en prend notamment à Jules Janin, qui un an auparavant avait publié ses *Contes fantastiques et Contes littéraires* (1832), et incrimine l'excès de fécondité et la rapidité de l'exécution : « Ses défauts, très susceptibles

¹²⁵ Alain Vaillant, « Écrire pour raconter », in *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 775.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 776.

¹²⁷ Désirée Nisard, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la Bibliothèque latine-française de M. Panckoucke », *Revue de Paris*, t. 57, supplément de décembre 1833.

¹²⁸ Edouard Mennechet, *La Chronique de France*, 14 mai 1833, p. 220.

¹²⁹ Désirée Nisard, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile », art. cit., p. 216. L'article est repris avec quelques remaniements et sous le titre de « Manifeste contre la littérature facile » dans Désirée Nisard, *Essais sur l'école romantique*, Calmann Lévy, 1891, p. 173-198.

¹³⁰ *Idem*.

d'amendement, sont de faire trop et trop vite ; de là des négligences, des redites, de la monotonie et une certaine périodicité des mêmes formes qui ressemble au jeu d'une machine montée »¹³¹. En général, Nisard veut se battre contre l'« industrialisation » de l'art, contre les injonctions que la société de consommation impose à la littérature : la prolixité et la rapidité de production de l'œuvre. Le conte serait alors naturellement le genre le plus soumis à ces deux impératifs néfastes. Dans un article publié dans *Le National*, il affirme :

Le public est pressé ; les abonnés des cabinets de lecture n'ont jamais assez de nouveautés, nous dit-on, et le personnel des écrivains qui fournissent cette consommation ne suffit pas, quoiqu'il admette autant d'élus que d'appelés. Alors, je conçois l'empressement de la littérature à la mode ; il est louable, il est inspiré par une touchante sollicitude ; faites donc vite et faites donc des choses faciles, estimables auteurs, puisqu'aussi bien le public vous y force ; donnez-lui la pâture qu'il veut ; renouvelez sa litière tous les huit jours, tous les jours s'il le faut ; ne faites pas languir ces âmes tendres, qui n'ont pas trop d'une infortune ou d'un amour par semaine pour exercer leur sensibilité ; auteurs et public, vous vous entendez, vous vous convenez, régalez-vous, embrassez-vous, pour la plus grande prospérité des papeteries et la plus grande gloire des fabricants de papier, dont on fait des pairs à vie, apparemment parce que la partie la plus notable et la plus importante de la littérature à la mode, c'est le papier.¹³²

En plus, d'après Nisard, les contes sont classés selon le sexe de l'auteur. Il avance ainsi une double discrimination. Si les contes sont des textes mineurs, des « bâtards du roman »¹³³, les contes écrits par des femmes seraient des œuvres encore plus mauvaises :

Les contes de femmes sont de pâles imitations des contes d'hommes. Chaque femme prend le genre d'un homme, copie ses tournures, remâche son imagination, rumine ses phrases. Les contes de femmes seraient une excellente critique des contes d'hommes, s'ils n'étaient pas faits sérieusement et avec une âpreté féminine de publicité et de vogue : ils prouveraient qu'il n'est pas besoin d'être homme pour faire des contes d'hommes ; mais ils prouvent qu'il y a des femmes qui admirent et qui envient le talent de nos

¹³¹ Désiré Nisard, « *Contes fantastiques*, par M. Jules Janin », *Le National*, 23 octobre 1832.

¹³² Désiré Nisard, « *L'Espagne romantique, ou Contes de l'histoire d'Espagne* ; par don Telesforo de Trueba ; traduits de l'anglais par M. Defauconpret », *Le National*, 16 novembre 1832.

¹³³ Désiré Nisard, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la Bibliothèque latine-française de M. Panckoucke », art. cit., p. 217.

conteurs : c'est une gloire pour ceux-ci, à défaut d'autre. Qui est-ce qui n'a pas des nausées de ces contes de femmes ?¹³⁴

Pourtant, quoiqu'elles méprisent et marginalisent ce genre, presse et littérature continuent à accueillir et à promouvoir l'essor du conte parce qu'il représente une solution sur deux fronts : d'un côté, le pouvoir d'attraction qu'il exerce sur la plupart des lecteurs, supérieur à celui de certaines autres formes journalistiques, encourage la diffusion et la vente des journaux ; de l'autre côté, le conte représente un instrument précieux pour les jeunes écrivains qui veulent se lancer dans le monde de l'information et du journalisme. En ce sens, pourtant, le conte se fait le promoteur d'une conception dégradante de la littérature, une littérature vénale et asservie à des pures logiques commerciales, une « littérature industrielle » selon la célèbre définition qu'en donne Sainte-Beuve en 1839¹³⁵.

La réorganisation du journal au XIX^e siècle, due à l'abolition des frontières entre référentialité et fiction et à la progression irrépessible du narratif qu'on a précédemment mentionnée, représente donc la première cause du renouveau du conte au XIX^e siècle. Tous les journaux cherchent à séduire le public pour augmenter leur profit par les plaisirs du récit, et le conte se révèle être un genre particulièrement approprié. En plus, le caractère d'oralité traditionnellement propre au genre se combine parfaitement avec la dimension orale et conversationnelle de la presse dix-neuviémiste. La presse devient à la fois tribune et conversation, éloquence publique et éloquence privée : « Les articles politiques sont les discours, les feuilletons sont l'entretien familial du journal » écrit Lamartine¹³⁶. Les contes, grâce à leurs procédés parfois conversationnels, semblent engendrer une sorte de conversation avec le public, facteur qui peut faciliter une fidélisation des lecteurs. Le dialogue virtuel qui s'établit entre narrateur et lecteur, provoque chez ce dernier un sentiment de collectivité et de partage des mêmes sentiments. Un deuxième facteur à l'origine du succès du conte dans la presse est la liberté d'expression que ce genre permet pendant les années de censure politique : le haut degré de fiction propre à ce genre permet de masquer toute sorte d'allusions et de critiques. La fiction devient un masque derrière lequel cacher

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839.

¹³⁶ *Le Pays*, 11 avril 1851.

les griefs et les polémiques et restitue ainsi le droit de libre parole aux écrivains. Autre élément qui fait du conte un genre gagnant est sa taille. Parmi les nombreuses formes fictionnelles (chroniques, faits divers, reportages, feuilletons, etc.), la formule du conte, grâce à sa forme brève et à son caractère fragmenté, semble avoir un certain succès parmi les écrivains comme parmi les lecteurs : « j’aime la presse d’informations ; elle est la coupe de la vie ; on y puise les extases passagères, les impressions fugitives, toutes choses qui me paraissent bonnes, parce qu’elles sont courtes » affirme Zola¹³⁷. Les limitations spatiales imposées par les journaux sont l’une des restrictions principales auxquelles les écrivains-journalistes doivent s’adapter et les récits brefs constituent en ce sens une solution très favorable. La question de la contrainte exigée par la presse aboutit en effet à la promotion littéraire des genres brefs et de « microformes » conçues et pensées pour les espaces restreints accordés aux écrivains-journalistes¹³⁸. Les formes brèves envahissent les quotidiens et les périodiques du XIX^e siècle et trouvent un terrain d’élection dans la « petite presse », particulièrement fertile pour la germination de cette forme. Sur le fond d’une culture du rire et du divertissement, ces formes brèves, qui engendrent la mise en place d’une esthétique de la mosaïque¹³⁹, rendent compte d’un nouveau temps social et d’une nouvelle culture médiatique, qui s’imposent progressivement et à un rythme accéléré à partir de la monarchie de Juillet.

L’essor exceptionnel des formes brèves au XIX^e siècle, amène la critique à parler d’« âge d’or du conte », ou encore de « temps des maîtres »¹⁴⁰ de la nouvelle. La corrélation entre les deux phénomènes – le rôle joué par les genres brefs dans le succès de la presse et la fortune que ces derniers tirent de la publication périodique qui en privilégie la publication et la diffusion – est une donnée indéniable qui confirme le phénomène bien connu d’osmose entre presse et littérature typique de ce siècle¹⁴¹. En effet, l’on pourrait dire que le succès et

¹³⁷ Émile Zola, *Le Galois*, 22 août 1888, dans *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Dorothy Speirs et Dolorès Signori (dir.), Presses de l’université d’Ottawa, 1990, p. 32.

¹³⁸ Voir Marie-Ève Thérénty et Guillaume Pinson, « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction (1830-1939) », dans *Études Françaises*, vol. 44, n° 3, 2008.

¹³⁹ Voir Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques*, *op. cit.*

¹⁴⁰ René Godenne, *La nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. Voir aussi Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2002 [1997]. Voir surtout le cinquième chapitre « XIX^e siècle : le siècle des maîtres », p. 58-77. Voir aussi René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 51 et *sq.*

¹⁴¹ Voir notamment Marie-Ève Thérénty *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse & plumes. Journalisme et littérature*

la fortune des récits brefs à cette époque sont directement liés à une injonction journalistique, voire aux exigences éditoriales. L'initiative de Girardin qui ouvre les portes de son journal à toute une foule de jeunes écrivains, chroniqueurs et conteurs, et qui lance la mode du roman-feuilleton, consacrant ainsi cette convergence entre presse et littérature, favorise le développement d'une écriture du périodique fictionnalisée et circonscrite dans les limites des genres brefs. Une fois les frontières de la littérature et du journal fondues, les destins des hommes de lettres et de la presse sont pour quelques décennies fatalement liés : « il est quasiment impossible durant tout le XIX^e siècle de tracer une ligne nette séparant la population des journalistes de celle des écrivains [...] tous les hommes de lettres ont participé plus ou moins volontairement à la civilisation du journal »¹⁴² affirme Marie-Ève Thérénty. Espace littéraire et espace périodique sont constamment hybridés.

Ce sont surtout les jeunes écrivains qui, espérant s'introduire dans le milieu médiatique et littéraire par le biais de la presse, véritable tremplin communicationnel de l'époque, contribuent à augmenter la prolifération des récits brefs dans les périodiques. Cette nouvelle génération d'écrivains est en effet tout à fait consciente que pour accéder au rang sacré et reconnu d'homme de lettres, il faut escalader ce que Marie-Ève Thérénty a appelé la « pyramide » du champ journalistique¹⁴³. Le conte devient ainsi un de leurs moyens privilégiés. Maupassant, par exemple, en 1874, décide de s'essayer au récit bref suivant l'exemple d'un camarade, un certain Laffaille, qui vient de publier une nouvelle dans *Paris-Journal*¹⁴⁴. Maupassant, exalté par un succès qui lui paraît à sa portée, demande à sa mère de lui « trouver des sujets de nouvelles »¹⁴⁵ pour pouvoir tenter lui aussi ce chemin. De la même manière, un grand nombre d'écrivains de son époque et de la génération précédente,

au XIX^e siècle, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, Corinne Samidanayar-Perrin, *Le discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle, (1836-1885)*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

¹⁴² Marie-Ève Thérénty. « Métamorphoses littéraires. 1. La littérature-journal », dans *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 1509.

¹⁴³ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques*, op. cit., p. 39-100.

¹⁴⁴ En réalité les premières tentatives de Maupassant dans la narrative brève remontent au 1873. Dans une lettre à sa mère (*Correspondance*, t. I, p. 33), Maupassant raconte d'avoir écrit des récits brefs dans le genre des *Contes du lundi*. Alphonse Daudet, qui confirme en cette année son succès à travers la publication de ce recueil de contes, est le premier modèle de conteur pour le jeune Maupassant. Voir Maria Giulia Longhi, *Introduzione a Maupassant*, Bari, Edizioni Laterza, 1994, p. 22.

¹⁴⁵ Lettre du 30 octobre 1874. Voir *Œuvres Complètes* de Guy de Maupassant, 3 vol., Genève, Cercle du bibliophile, 1973. Voir *Correspondance*, t. I, n° 31, p. 54-55.

des « jeunes gens sans passé »¹⁴⁶, entrent dans la petite presse suivant l'heureux exemple des nouvellistes et conteurs contemporains. Les journaux recrutent de nombreux jeunes écrivains par le biais de ce genre littéraire, engendrant ainsi tout un procédé de démocratisation de la création littéraire, qui détermine un « déluge de contes »¹⁴⁷ sans précédents. « Presque tous nos auteurs [contemporains] ont participé à la mode du conte » écrit un anonyme dans un volume de l'encyclopédie de l'époque¹⁴⁸.

2.3 Le rôle du conte dans la conquête du champ médiatique

Le jeune écrivain-journaliste qui essaie de se faire une place dans le champ littéraire et médiatique contemporain trouve dans le conte un élément très favorable : la narration à la première personne. Alors qu'au XIX^e siècle le roman préfère l'emploi d'un narrateur autre par rapport aux personnages, le récit médiatique réclame la mise en scène de la figure de l'auteur : « il semble même que plus le roman s'impersonnalise, plus le journal s'abandonne (et livre son public) au plaisir de la digression personnalisée »¹⁴⁹. L'emploi de la première personne et le style familier qui l'accompagne permettent au conteur d'établir avec son public une relation de confidentialité et de complicité. Le lecteur, qui a presque l'impression de lire un journal intime, se voit directement mêlé dans le déroulement de l'histoire et a l'impression d'avoir affaire à des événements réels et même d'y participer. L'emploi de la première personne, grâce à sa rhétorique empathique, mène le lecteur à se plonger dans le vif de l'histoire, provoquant chez lui une sorte d'« illusion énonciative »¹⁵⁰. Celle-ci, associée aux effets récents du progrès de la photographie, qui habitue de plus en plus le public à associer des visages aux personnages de l'actualité et de la fiction, permet ainsi une première mise en scène du narrateur. En d'autres mots, non seulement le conte autorise l'écrivain à vivre de sa plume et à publier dans les périodiques de son temps, mais il lui

¹⁴⁶ Expression de Marie-Ève Thérénty. Voir « « Une invasion de jeunes gens sans passé. Au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle », *Romantisme*, vol. 147, n° 1, 2010, p. 41-54.

¹⁴⁷ Lettre de Balzac à Lettre à Émile Deschamps, 22 mai 1833 », *Correspondance*, t. I, p 796 : « Par le déluge des contes dont nous somme inondés, votre *Paul*, cet être double, est une des créations destinées à demeurer dans toutes les mémoires artistes ».

¹⁴⁸ [Anonyme], « Conte » dans l'*Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, par une société de savants, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers, t. VI, Paris, Treuttel et Würtz, 1836, p. 690.

¹⁴⁹ Alain Vaillant, « Écrire pour raconter », in *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 790.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 792.

permet aussi de commencer à se construire un premier réseau social, de se forger une première image publique.

Si au début la pratique de la publication de récits brefs dans la presse de la part des jeunes écrivains dépend d'un besoin alimentaire, dicté par la crise de la librairie, au cours du siècle elle se généralise devenant une étape indispensable, voire presque obligatoire, pour parvenir à la reconnaissance littéraire¹⁵¹. Pourtant, cette première étape une fois franchie, seul le livre assure une consécration symbolique aux auteurs qui aspirent à établir leur position dans le domaine littéraire. À la publication éphémère de la presse, le livre peut opposer la pérennité des textes qu'il abrite :

[Le recueil] assume la fonction de consacrer la valeur littéraire des textes, de leur conférer une dignité supplémentaire, comme si la littérarité d'un texte publié dans la presse continuait, à la fin du XIX^e siècle, à être moins évidente que celle d'un texte faisant partie d'un recueil ; comme si la qualité littéraire d'une chronique était encore trop peu assurée et nécessitait la confirmation symbolique que seule la publication en volume peut procurer.¹⁵²

Le support périodique en général (journal, revue, petite revue, magazine) est au XIX^e siècle le premier lieu de prépublication de la plupart des œuvres littéraires. D'après Marie-Ève Thérénty, la raison de l'abondance de recueils et d'œuvres-patchworks au XIX^e siècle est une conséquence directe de l'entrée de la littérature dans l'ère médiatique¹⁵³.

Sur le chemin qui menait à obtenir la reconnaissance littéraire grâce à une publication monographique, les récits brefs constituent une solution propice à l'auteur. Après la publication périodique, en effet, les récits brefs sont presque toujours repris en recueil : les revues fin-de-siècle contiennent la quasi-totalité des contes et nouvelles appartenant aux recueils de récits de cette période. C'est le cas pour Zola, qui publie quatre recueils de récits brefs¹⁵⁴, mais c'est aussi le cas pour Maupassant, Alphonse Daudet et presque tous les

¹⁵¹ Voir Alexia Kalantzis, « Du périodique au livre : poétique du support des recueils de récits fin-de-siècle », *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n° 12, février 2014.

¹⁵² Cédric de Guido, *Marcel Schwob, du journal au recueil*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 275.

¹⁵³ Voir Marie-Ève Thérénty, « Métamorphoses littéraires. 1. La littérature-journal », dans *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 1513.

¹⁵⁴ Zola publie une grande partie de ses récits brefs en recueils : les *Contes à Ninon* (1864), les *Nouveaux Contes à Ninon* (1874), *Le Capitaine Burle* (1883), *Naïs Micoulin* (1884) et deux récits brefs dans des recueils

conteurs du XIX^e siècle. Or, les modalités de ce transfert d'un support à l'autre sont différentes puisqu'elles dépendent du statut du texte publié dans le périodique ainsi que des façons dont on transpose les récits brefs du support périodique vers le support livresque.

Toutefois, tous les genres brefs pratiqués dans la presse ne se révèlent pas flexibles et adaptables à un support autre que le journal¹⁵⁵. Le public élargi de cette période de hausse de l'alphabétisation, lequel inclut les femmes et les jeunes gens, ne peut pas être le destinataire de recueils de chroniques, d'articles de critique littéraire, ou encore d'articles de critique d'art, qui intéressent des lecteurs avertis. Par contre, ce public sera bien plus attentif aux recueils de contes et nouvelles, lesquels vont donc constituer une formule gagnante pour la republication pour plusieurs raisons. D'abord, parce que le niveau de fiction du récit bref attire un public très vaste et friand d'œuvres fictionnelles. Ensuite, car la formule de brièveté propre à ce genre permet de passer de la « mosaïque du journal » à la « mosaïque du livre » : le recueil de récits brefs attire les lecteurs puisque la fragmentation de sa structure permet la fragmentation de la lecture, qui peut résulter dans un certain sens plus agréable, tandis que l'hétérogénéité du volume les captive et les stimule. En outre, la rhétorique empathique du conte fidélise le lecteur du journal comme celui du livre, et cette fidélisation se transmet du lecteur du journal au lecteur du livre. Enfin, l'élasticité de la structure du recueil permet, sans bouleverser le sens du texte, d'éliminer aisément les différentes références à l'actualité à la genèse journalistique des textes, supprimant ainsi tout élément qui rendrait les textes anachroniques, voire incompréhensibles aux yeux des lecteurs des époques successives.

2.4 Pour une autre morphologie du conte

Jules Lemaître, dans un article de 1889 publié dans *La Revue bleue*, identifie déjà le phénomène de transformation du conte au XIX^e siècle :

Dans ces dernières années, le conte, assez longtemps négligé, a eu comme une renaissance. Nous sommes de plus en plus pressés ; notre esprit veut des plaisirs rapides ou de l'émotion en brèves secousses : il nous faut du roman condensé s'il se peut, ou

collectifs, notamment « L'Attaque du moulin » dans *Les Soirées de Médan* (1880) et le dernier chapitre de « Comment on se marie » dans le recueil collectif *En pique-nique* (1895).

¹⁵⁵ Voir par exemple le cas rapporté par Marie-Ève Thérénty des poèmes en prose de Théodore de Banville ensuite repris en recueil, où l'auteur tente de recréer par une série de prescriptions cryptiques au lecteur les conditions de lecture du journal et de réception originale de ces textes.

abrégé si l'on n'a rien de mieux à nous offrir. Des journaux, l'ayant senti, se sont avisés de donner des contes en guise de premiers-Paris, et le public a jugé que, contes pour contes, ceux-là étaient plus divertissants. Il s'est donc levé toute une pléiade de conteurs : Alphonse Daudet d'abord et Paul Arène ; et, dans un genre spécial, les conteurs de la *Vie parisienne* : Ludovic Halévy, Gyp, Richard O'Monroy ; et ceux du *Figaro* et ceux du *Gil Blas* : Coppée, Théodore de Banville, Armand Silvestre, Catulle Mendès, Guy de Maupassant, chacun ayant sa manière, et quelques-uns une fort jolie manière¹⁵⁶.

Lemaître résume dans ces quelques lignes trois éléments importants qui accompagnent ce changement : le goût nouveau pour la brièveté, le rôle joué par le journalisme, qui a été capable de gérer les nouveaux besoins du public, et l'avènement de cette « pléiade de conteurs » ayant contribué à l'essor de ce genre à l'époque.

Or un genre intemporel comme le conte, voulant s'adapter au support journalistique du XIX^e siècle, véhicule des actualités fugaces et éphémères, pour survivre au besoin de se réadapter, quitte à altérer sa propre nature : d'intemporel qu'il était, il devient donc porteur d'actualité. Ainsi, le conte se réinvente et renaît sous des formes nouvelles ou, pour mieux dire, est plutôt soumis à une « déformation », voire à une adaptation aux autres genres journalistiques qui, pour le besoin de se fictionnaliser, tendent à fusionner avec lui.

En 1836, lorsque le feuilleton fait son irruption dans les journaux, la fiction commence à phagocytter de reflet l'espace journalistique entier. Même si les deux parties du journal, l'une fictionnelle, l'autre d'actualité informative, sont délimitées, cette frontière se révèle en fait fortement perméable et poreuse, et les territoires du sérieux et de la fiction se chevauchent : « la coïncidence des deux systèmes discursifs, leurs proximités expliquent des phénomènes constants de contamination, le journal empruntant à la littérature ses modes poétiques, la Littérature récupérant en les décalant tous les procédés de mise en voix et de validation de l'information »¹⁵⁷. Des résultats spéculaires viennent se réaliser dans les journaux de l'époque : d'un côté, la fiction envahit l'information, engendrant une écriture de l'actualité très fictionnalisée qui amène à la naissance des « fictions d'actualité »¹⁵⁸ ; de

¹⁵⁶ Lemaître, Jules, « Portraits littéraires. M. Guy de Maupassant », *Revue bleue*, 29 juin 1889. Recueilli dans *Les Contemporains*, Paris, Lecène et Oudin, V^e série, 1892.

¹⁵⁷ Voir Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 19.

¹⁵⁸ Voir Marie-Ève Thérénty, « L'invention de la fiction d'actualité », dans *Presse et plumes, Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), Éditions du Nouveau-Monde, 2004.

l'autre côté, le feuilleton subit un phénomène de « défictionnalisation »¹⁵⁹ à cause de l'influence des thèmes et des motifs de l'actualité et tente de rivaliser avec le haut de page en traitant les mêmes sujets. Une hybridation réciproque se produit donc entre le haut et le bas de page, qui deviennent l'un le miroir de l'autre. Dorénavant, il est de plus en plus difficile de distinguer dans la presse les textes fictifs des textes réels, car « entre fiction et non-fiction, il existe toute une série d'états intermédiaires et ambigus de fictionnalisation [...] qui permettent de tirer parti des qualités divertissantes et heuristiques de la fiction en échappant aux accusations de menteries et conteries »¹⁶⁰.

Dans ce croisement entre fiction et actualité, les formes brèves s'adaptent et se soumettent aux procédés de la fiction et toutes deviennent finalement des formes « contées ». En d'autres mots, l'actualité n'est plus décrite sous les formes rigides de l'information, mais « racontée ». La difficulté de la séparation des frontières dans les genres brefs vient de cette synergie entre fiction et actualité, pour laquelle chaque genre bref peut être conçu et interprété en tant que conte : « lorsque le quotidien s'ouvre [...] à ces fictions brèves, notamment dans son feuilleton, le conte d'actualité prend l'ascendant sur toutes les autres formes de fiction à la mode » souligne Marie-Ève Thérénty¹⁶¹.

Or, lorsque tous les genres de la presse ont le but de raconter, qu'arrive-t-il au genre du conte ? Exception faite pour les contes de fées, pour lesquels nous proposerons un développement à part¹⁶², le conte traditionnel ne trouve plus de place dans la presse du XIX^e siècle. Sa formule se trouvant phagocytée par les autres formes brèves, il renaît alors en tant que « conte d'actualité » et envahit complètement l'espace journalistique. Ce nouveau genre, dont le but premier est de *raconter* l'actualité, serait donc un résultat de la profonde circularité entre les formes littéraires et les formes journalistiques au cours du siècle. Selon Marie-Ève Thérénty, la littérisation des textes dans la presse des premiers trois quarts du

¹⁵⁹ Ce phénomène est très visible dans la dernière partie des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue où l'écriture romanesque s'inscrit dans l'urgence de l'actualité. Voir Judith Lyon-Caen, *Lectures et usages du roman en France de 1830 à l'avènement du Second Empire*, thèse de doctorat soutenue à Paris I sous la direction d'Alain Corbin, 2002, p. 374.

¹⁶⁰ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 129-130.

¹⁶¹ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶² La mutation qui s'enregistre dans les contes de fée ne concerne que les thèmes qui se voient « pervertis » dans leur sens original, la structure traditionnelle du conte restant intacte. C'est le seul cas où la formule traditionnelle du conte perdure dans la presse dix-neuviémiste. Voir ensuite « Contes de fées et faits divers : la survivance d'un genre », p. 69 et *sq.*

XIX^e siècle passe par deux procédés du traitement de l'information : la fictionnalisation et l'ironisation. Fiction et ironie, composantes de la « matrice littéraire », se heurtant avec les composantes de la « matrice médiatique », amèneraient à la formulation de nouveaux genres journalistiques : la chronique et le fait divers¹⁶³. Or il semblerait que ces deux genres, qui racontent l'actualité par le biais de la fiction, pourraient être considérés en tant qu'évolutions modernes du conte : en d'autres mots, qu'ils représenteraient le conte dans sa version médiatisée.

2.4.1 Fictionnalisation de la chronique

Déjà au début de la monarchie de Juillet, la chronique abandonne la forme énumérative pour retourner ses codes et succomber aux tentations de l'anecdote fictionnalisée. Dans les premiers trois quarts du siècle, en fait, la chronique est pratiquement dévorée par la fiction et est de plus en plus orientée vers la forme du petit conte : « l'intégration de ces récits à la fabulation débridée dans une série sérieuse et prosaïque contribue à rendre indistincte pour beaucoup de lecteurs naïfs la frontière entre fiction et diction » explique Marie-Ève Thérénty¹⁶⁴. La fiction influence l'écriture des chroniques qui, de « chronique-liste », forme minimale répertoriant les principaux événements du jour sans donner matière à développement, devient conte soumis à l'actualité, intercalé par les réflexions et les jugements de l'écrivain. Dans ce nouveau genre, la description et le récit prévalent sur l'éloquence, tandis que la liste de faits d'actualité se combine avec l'observation narrativisée. Dans les années 1830, même si une partie des chroniqueurs restent fidèle au contrat référentiel du genre – dont les règles esthétiques sont l'agglomérat, le discontinu et l'adjonction de nouvelles hétérogènes – une autre partie se laisse séduire par la fiction¹⁶⁵, en donnant le jour à un genre journalistique nouveau :

¹⁶³ Les autres deux genres littéraires générés par la combinaison des deux matrices, l'interview et le reportage, sont d'après Marie-Ève Thérénty le résultat de la combinaison des restantes deux matrices littéraires, la forme conversationnelle et l'écriture intime, avec la matrice médiatique (périodicité, collectivité, rubricité et actualité).

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 134.

¹⁶⁵ Voir, comme l'indique Marie-Ève Thérénty, les *Lettres sur Paris* de Balzac (dix-neuf chroniques parues dans *Le Voleur* à partir du 30 septembre 1830) ou les *Revue fantastiques* de Musset (dix-neuf chroniques parues à partir du 10 janvier 180 dans *Le Temps*), « La chronique », dans *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 956.

L'information brute disparaît au profit d'un rendu plus médiatisé et plus littéraire que l'actualité passant par toute une série d'écrans : l'anecdote, le détail, la fuite dans le fantastique, la polyphonie des voix, la nouvelle différée commentée longtemps après sa connaissance, le retour en arrière, l'apparition du chroniqueur en histrion (la parabase) brisent la logique référentielle de la chronique [...]. Après la révolution de Juillet [les chroniques] témoignent ainsi d'un désenchantement et d'une désaffection idéologique, en recourant, par exemple, à la fiction.¹⁶⁶

La chronique commence son chemin vers la fictionnalisation en 1811, bien avant la consécration du feuilleton, quand sa formule minimale rencontre, avec Étienne de Jouy, la physiologie ou l'étude des mœurs parisiennes. Sous le pseudonyme de l'Hermitte de la Chaussée d'Antin, Étienne de Jouy expérimente une écriture narrativisée des mœurs sociales qui croise la description et le récit. Tous les samedis, dans le feuilleton de la *Gazette de France*¹⁶⁷, l'un des quatre quotidiens alors autorisés, Étienne de Jouy publie des chroniques dans lesquelles il observe et décrit la vie parisienne de son époque¹⁶⁸. Dans ces « bulletins » hebdomadaires, il informe sur les activités et les spectacles à la mode, il visite et commente tous les quartiers, les habitants, les mœurs, les mondanités de la ville tout en invitant le lecteur à la réflexion et à l'autocritique et en conjuguant le sérieux et le frivole. Vingt ans avant les premières physiologies, Étienne de Jouy se fait le précurseur de ce que Walter Benjamin a appelé « littérature panoramique »¹⁶⁹ et inaugure les premières tentatives d'établissement d'une grille de lecture du monde parisien et des premières classifications des êtres. Non seulement Étienne de Jouy anticipe la littérature sur Paris qui se développera tout au long du XIX^e siècle, mais il inaugure aussi le genre de la chronique dans la presse française où information et fiction se rencontrent. Dans ses chroniques, l'actualité est racontée en première personne par un personnage fictif qui, toutes les semaines, se mêle en flâneur parmi les parisiens et se plonge dans les rumeurs et les bavardages de la ville. Ces chroniques ne sont pas des descriptions stériles de l'actualité du temps : le but du chroniqueur ici n'est pas simplement de soumettre à son public les informations et les nouvelles, mais de l'inciter à la réflexion, de la formule moralisante qui accompagne les

¹⁶⁶ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 241.

¹⁶⁷ Du 17 août 1811 au 7 mars 1814.

¹⁶⁸ Les chroniques de l'Hermitte de la Chaussée d'Antin parurent dès le début 1812 chez Pillet, sous le nom d'Étienne de Jouy.

¹⁶⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit.

récits. Si à première vue ces chroniques semblent décontextualisées, en fait, elles cachent entre les lignes des observations bien nouées aux enjeux politiques du temps. Il suffit de penser à la mort symbolique qu'Étienne de Jouy fait subir à son Hermite dans les premières semaines d'avril 1814¹⁷⁰, au moment de la rupture politique et du glissement de la souveraineté (l'entrée des armées étrangères dans Paris et la restauration du pouvoir monarchique) et du rétablissement de la censure par le gouvernement provisoire¹⁷¹. Dans un article consacré aux dernières chroniques de l'Hermite de la Chaussée d'Antin et à l'« écriture de la discontinuité » qui se dégage de ces textes-là, Judith Lyon-Caen explique :

Jouy a suivi la rupture d'avril 1814 depuis le feuilleton de la *Gazette de France*, en regardant se défaire sous ses yeux le système politique et administratif qui rendait possible son écriture de journaliste mais en délimitait strictement l'aire et le registre. Et il a décidé de faire mourir son Hermite au moment même où il ne pouvait plus continuer, comme auteur, à le faire vivre¹⁷².

Dans les chroniques d'Étienne de Jouy, on retrouve déjà les caractéristiques de la « chronique contée » qui se développe de façon exponentielle dans les décennies suivantes et après la révolution d'Émile de Girardin. Ces chroniques présentent un narrateur fictif qui est au rendez-vous chaque semaine et prennent un ton narratif mêlant anecdotes réelles et fiction, tout en englobant le discours dans une optique moralisante. Le processus d'hybridation de l'écriture journalistique avec la littérature prend ainsi son départ.

Même si de cette nouvelle formule d'Étienne de Jouy démarre tout le processus de transformation de la chronique des années suivantes, c'est pourtant Delphine de Girardin, épouse d'Émile de Girardin, qui est considérée comme la codificatrice de ce nouveau type de chronique¹⁷³. Sous le pseudonyme de Vicomte de Launay, Delphine de Girardin publie,

¹⁷⁰ Le 9, 6 et 23 avril.

¹⁷¹ Le 7 avril 1814.

¹⁷² Judith Lyon-Caen, « Écrire la discontinuité, et en mourir : L'Hermite de la Chaussée d'Antin en avril 1814 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 49 | 2014, p. 123-135.

¹⁷³ Après avoir longtemps négligé l'œuvre de Delphine de Girardin dans le contexte des études sur le journalisme et sur la littérature urbaine, la critique récente a donné enfin sa juste place la contribution de cette journaliste. Voir notamment Cheryl A. Morgan, « Les chiffons de la M(éd)use : Delphine Gay de Girardin, journaliste », *Romantisme*, n° 85, 1994, p. 57-66 ; Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique Grenoble*, ELLUG, 2007 ; Marie-Eve Thérénty et Alain Vailliant, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001 ; Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007. C'est notamment Thérénty qui a montré qu'elle doit être considérée comme l'initiatrice du genre de la chronique.

dans *La Presse*¹⁷⁴ et sous le titre *Courrier de Paris*, des chroniques hebdomadaires, sous forme de correspondance imaginaire¹⁷⁵. Le mérite de Delphine de Girardin est double : non seulement elle a codifié le genre de la chronique mais, en définissant les règles d'un genre promis à une grande fortune, elle a contribué au développement de la médiatisation de la presse. La journaliste a transformé ce genre, en lui donnant son contenu, ses stratégies et son style. Le premier élément d'innovation qu'on retrouve dans ses chroniques c'est la prédilection pour l'anecdote fictionnalisée. Dans ces textes dominant la présence de descriptions détaillées, le discours moralisant, les verbes de sentiment et de pensée, les personnages typifiés. Les petites anecdotes de fiction consentent à l'autrice non seulement de séduire son lectorat, mais aussi de combler le vide évènementiel de certaines périodes de l'année. La fiction devient en ce sens un instrument pour faire face aux rythmes de livraison des écrivains-journalistes, qui doivent répondre aux contraintes des périodiques avec lesquels ils sont sous contrat. Par exemple, dans la première chronique de 1837, Delphine de Girardin fait recours à trois petites anecdotes pour incrémenter son article qui, probablement, manquait de véritables événements à relever :

À propos de cela, on nous contait hier l'histoire d'un petit enfant qui sera sans doute un jour un grand philosophe ou un affreux avare. Jules de M... a quatre ans à peine ; dimanche il est allé chez son grand-père pour lui souhaiter la bonne année [...] Encore une anecdote, puisque nous sommes en train. D'ailleurs, en commençant l'année, il est d'assez bon goût d'imiter l'esprit de Matthieu Laensberg, et de raconter comme lui historiettes en bons mots. M. F. Soulié a prouvé que des malheurs tragiques pouvaient naître d'une plaisanterie. L'histoire suivante vient encore confirmer cette vérité [...] Allons, encore une petite anecdote : « Le prince Bezborodko était un homme d'une haute capacité ; son plus grand talent était une connaissance approfondie de la langue

¹⁷⁴ Delphine de Girardin a publié ses chroniques, avec quelques rares interruptions, de septembre 1836 à septembre 1848.

¹⁷⁵ Ces chroniques ont été ensuite reprises en volumes : un premier recueil paraît chez Charpentier en 1843, sous le titre de *Lettres parisiennes*, alors que la publication du feuilleton continuait sa publication dans la presse ; un deuxième recueil paraît dix ans après chez Michel Lévy frères « Mme Émile de Girardin, Le Vicomte de Launay, Correspondance parisienne ». Le volume porte l'indication « faisant suite aux Lettres parisiennes par la même ». Enfin, le *Courrier de Paris* fut intégré aux *Œuvres Complètes* de Mme Émile de Girardin née Delphine Gay, Plon, 1860-61, t. 4 et 5.

russe ; il possédait en outre une mémoire prodigieuse et une facilité de rédaction surprenante [...] ¹⁷⁶

Le style de la chronique chez Delphine de Girardin est également le protagoniste d'une importante innovation : les techniques utilisées sont le mode conversationnel et le dialogue. La chronique prend la forme d'une lettre ou d'une conversation entre gens du même monde, souvent rédigée à la première personne du pluriel : « Nous avons eu peu de bals costumés cette année dans le monde, et presque point de masques sur les boulevards [...] Nous avons les mariages d'intérêt ; aujourd'hui nous avons de plus les amours de convenances, ce qui est fort triste » ¹⁷⁷. Pourtant, si la chronique prend une dimension intime, les annotations personnelles restent cachées derrière la fictionnalisation : le pseudonyme consent à l'autrice d'exprimer ses considérations à travers le personnage auctorial du vicomte de Launay. Dans les chroniques de Delphine de Girardin, enfin, la fiction se combine avec l'« esprit-Paris », une dimension ironique et subversive fondée sur le calembour, la métaphore et la paronomase qui, d'après Marie-Ève Thérénty, voit dans ces textes une première expérimentation. Selon la critique, c'est l'autrice du *Courrier de Paris* qui a créé cette écriture ironique fondée sur l'incongruité de la narration : « sa chronique joue sur l'inattendu, grâce à un irrespect de la logique, à une inversion des valeurs admises [...] grâce à tout un attirail d'effets désopilants qui contreviennent aux règles générales et attendues de la communication » ¹⁷⁸. Delphine de Girardin, pour toutes ces innovations (la présence d'anecdotes, la formule conversationnelle et le ton ironique, le processus subversif qui se dégage de ses textes), fonde une tradition de la chronique féminine qui est largement reprise dans les autres journaux et qui s'impose en tant que modèle du Second Empire jusqu'aux années 1880 ¹⁷⁹.

Pendant le Second Empire, un autre type de chroniques apparaît qui rivalise avec celui que Delphine de Girardin avait défini. Léo Lespès, sous le pseudonyme de Timothée Trimm, expérimente dans *Le Petit Journal* ¹⁸⁰ une nouvelle façon de chroniquer. La différence

¹⁷⁶ *Œuvres Complètes* de Mme de Girardin, née Delphine Gay, *Lettres parisiennes 1836-1840*, Introduction par Théophile Gautier, Paris, Henri Plon, 1860-1861, t. 4, « Lettre première », 5 janvier 1837, p. 40-47.

¹⁷⁷ *Ibidem*, « Lettre quatrième », 8 février 1837, p. 57-58.

¹⁷⁸ Voir Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 156-157.

¹⁷⁹ Voir, comme le suggère Marie-Ève Thérénty, les chroniques d'Eugène Briffault dans *Le Temps*, de Pierre Durand dans *Le Siècle*, d'Alphonse Karr dans *Les Guêpes*. Ou encore les chroniques de Louis Lurine dans le *Pays* ou de Jules Claretie dans *Le Temps*.

¹⁸⁰ Léo Lespès collabore quotidiennement avec *Le Petit Journal* du 26 juillet 1863 à 1869.

fondamentale entre les deux chroniques est le lectorat visé : si la chronique de Delphine de Girardin était très élitiste, destinée à un public provincial, au « grand public », celle de Timothée Trimm est destinée aux petites gens, à un lectorat populaire :

Le Petit Journal, que la population ouvrière de France a adopté comme une lecture favorite, est aussi dans la chaumière du laboureur illettré ; car on a beau orner Paris, il existe encore des chaumières au toit rustique au bord des champs ensemencés. *Le Petit Journal* que la grande dame du noble faubourg fait acheter chaque soir par sa femme de chambre est aussi le divertissement quotidien de la gentille ouvrière qui a fini sa journée.¹⁸¹

Le changement du public entraîne évidemment un changement dans les contenus et dans le style. La chronique inaugurée dans *Le Petit Journal* vise constamment la microfiction, privilégie l'intervention de sujets familiers et développe une information triviale. Les petits riens du quotidien sont les sujets de prédilection de cette chronique. Très souvent, probablement quand le quotidien n'a même pas ces petits riens à offrir, la chronique se détache de l'actualité pour dérailler vers la formule du petit conte, voire de la légende. Le chroniqueur ainsi, en récupérant le rôle des conteurs du passé qui narraient près du feu leurs histoires, s'éloigne du présent et récite son conte, comme dans le cas du texte suivant :

Par ce temps gris et mélancolique, un récit amusant est bien accueilli. Le corps privé de soleil, l'esprit privé de gaieté demandent un élément littéraire particulier [...] Mais si l'eau tombe comme dans ces temps derniers, on sent le besoin d'un récit à la façon des contes arabes, qui fouette l'imagination, qui réveille la pensée [...] Donc, si vous le voulez bien [...] je vais vous dire la véridique histoire de la *Chemise de la femme heureuse*.¹⁸²

Cette nouvelle formule de chronique se caractérise par une forme d'écriture simple, qui se veut accessible même aux lecteurs qui n'avaient qu'une instruction élémentaire ; les mots savants sont bannis et on n'emploie qu'un vocabulaire courant. Le ton est conversationnel, familier et riche en jugements et interpellations aux lecteurs. Timothée Trimm revendique une mission d'instruction des masses : ses chroniques prennent la forme d'enseignements, où la morale est mise en place par la présence copieuse de futurs

¹⁸¹ *Le Petit Journal*, 1^{er} janvier 1865.

¹⁸² « La chemise de la femme heureuse », dans Léo Lespès, *Spectacles vus de ma fenêtre*, Paris, Achille Faure, 1866, p. 1-9.

prophétiques et de présents gnomiques qui renvoient à une éthique communément partagée entre le chroniqueur et ses lecteurs. Le chroniqueur, de son côté, adopte une posture de « sermonneur » qui vise à diffuser instruction et sagesse. Dans une chronique de 1865, Timothée Trimm affirme : « J'ai donc fait de cette chronique quotidienne du *Petit Journal* un perpétuel enseignement [...] j'ai essayé sous la forme la plus familière et la moins aride de mettre à la portée de tous, l'art, la science, la morale vulgarisée »¹⁸³. De sa prédécesseuse, Timothée Trimm hérite la forme dialogique et conversationnelle, le modèle intime fondé sur la connivence avec le lecteur. La formule de Trimm qui, sous la troisième République est reprise par les quotidiens à grand tirage¹⁸⁴, accueille au cours des années suivantes certains aspects de la chronique de Delphine de Girardin dont notamment l'« esprit-Paris ». La chronique mondaine et populaire se mêle donc avec le paradoxe et l'esprit, devenant la rubrique essentielle de presque tous les journaux, surtout des périodiques soi-disant apolitiques.

Les trois modèles de chronique que nous avons illustrés, montrent bien les étapes de la transformation de ce genre – tel que le retrouvera Zola – dans les premières décennies du siècle et le glissement progressif d'un genre référentiel vers la fiction. À la lumière du parcours de fictionnalisation de la chronique qu'on vient de tracer, les éléments que nous croyons constitutifs de ce modèle de « chronique contée » sont : l'utilisation du mode narratif, la présence d'une ou de plusieurs anecdotes, le ton conversationnel et familier, l'écriture ironique et spirituelle fondée sur la vacuité de l'information que Marie Ève Thérenty appelle « esprit-Paris » et la présence d'un discours moralisant. Tous ces facteurs peuvent être ou ne pas être présents en même temps et plus ou moins représentés dans le texte. Dans cette formule hybride, la « chronique contée », tout en gardant son côté référentiel, finit de fait par englober des éléments typiques du conte. Pourtant les chroniqueurs, avides de fiction car conscients du poids qu'a cette dernière dans le succès de leurs textes, n'en sont pas moins soucieux de rendre leurs chroniques vraisemblables et, pour ce faire, ils recourent à différents moyens. Comme première stratégie visant à ancrer un conte à l'actualité, l'écrivain dispose d'un élément qui confirme irréfutablement la référentialité de son texte : la date de publication. En effet, le peu d'écart entre l'époque du récit et la date

¹⁸³ *Le Petit Journal*, 1^{er} septembre 1865.

¹⁸⁴ Voir par exemple les chroniques de Jean Frolo dans *Le Petit Parisien*.

de publication permet automatiquement au lecteur d'associer un récit à l'actualité¹⁸⁵. Un moyen de contextualisation utilisé par les chroniqueurs est la typisation des personnages, puisque la présentation des personnages du conte en tant que « types romanesques » permet en même temps la « vraisemblabilisation » d'un article¹⁸⁶. Si la typisation est un moyen plutôt abstrait, il existe d'autres mécanismes de contextualisation d'un conte dans l'actualité, plus facilement reconnaissables. Une technique qui rapproche davantage le conte à l'actualité est l'insertion de chronosèmes, indicateurs de temps facilement reconnaissables, comme dates, notations d'événements politiques, allusions à des éléments de l'actualité, mentions de journaux ou de romans portant la date de publication¹⁸⁷. Ces éléments spatio-temporels de la fiction, qui constituent des données historiques réelles, permettent donc à l'écrivain d'ancrer un texte fictif à l'actualité et de rendre cette contextualisation bien reconnaissable aux yeux des lecteurs.

La conjugaison des éléments de fiction avec les indices de référentialité donne le jour à ce nouveau type de chronique, entre actualité et fiction, qui n'est que l'énième résultat de l'osmose journal-littérature caractéristique du XIX^e siècle. Voilà le contexte journalistique que Zola trouve quand il commence à instaurer ses premières collaborations dans la presse parisienne. On verra ensuite quelles sont les modalités que prend ce processus dans les chroniques de Zola.

2.4.2 Contes de fées et faits divers : la survivance d'un genre

Si le conte traditionnel, soumis à ce processus d'hybridation avec la référentialité, semble destiné à périr, un phénomène à part s'enregistre pour le sous-genre des contes de fées. La transformation qui se vérifie dans les contes merveilleux, concerne en fait non sa structure, qui garde sa « morphologie » traditionnelle, mais plutôt ses contenus et ses thèmes qui, au contact avec la réalité, obligent le genre à s'adapter, à se réinventer.

La publication des contes de fées dans la presse au XIX^e siècle engendre une transformation importante dans la nature de ce type de récit bref. Jean Palacio explique que

¹⁸⁵ Voir sur cet argument Marie-Ève Thérénty, « L'invention de la fiction d'actualité », dans *Presse et plumes, Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Marie-Eve Thérénty et Alain Vaillant (dir), Éditions du Nouveau-Monde, 2004.

¹⁸⁶ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 132.

¹⁸⁷ Pour la notion de « chronosème » voir Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques*, op. cit., p. 444.

le contact avec la réalité soumet la matière féerique à une « désacralisation »¹⁸⁸, qui débouche sur toute une série de perversions et de dérèglement¹⁸⁹. Dans sa thèse, Hermeline Pernaud analyse toutes les formes de dégradation des contes de fées du XIX^e siècle (l'exploitation du motif sexuel et des dégénérées modernes, de l'homosexualité à la misogynie, de la nymphomanie à toutes formes de fétichisme et de violence sexuelle)¹⁹⁰. Elle a bien étudié ce renouvellement à la fois comique et macabre des contes de fées du XIX^e siècle, menant à la désacralisation des figures phare de ce genre narratif¹⁹¹, à la dégénérescence du héros masculin¹⁹², à l'agonie des figures féminines¹⁹³.

Le phénomène de perversion de la matière féerique est donc une autre conséquence de la rencontre de la matrice littéraire avec la matrice journalistique. Comme on l'a vu, au contact du journal le conte se développe en se médiatisant sous forme de « chronique contée ». Or les contes qui présentent des éléments féeriques, ne pouvant pas s'amalgamer avec le réel à cause de leur nature « extraordinaire » et inouïe, mais pourtant obligés à s'adapter aux besoins de l'écriture du journal, se déforment. Alors que le conte se confond avec la chronique, le conte de fées trouve sa combinaison avec le fait divers, autre genre journalistique qui, dans la presse du XIX^e siècle, naît de la rencontre des deux matrices¹⁹⁴.

La presse moderne, telle qu'elle se développe à partir de 1836, sert d'inspiration aux contes, car les articles de presse et surtout les faits divers fournissent des suggestions et des matériaux fictionnels pour la composition des récits. Le fait divers, genre défini par la critique comme micro-récit social, est notamment fondateur d'un imaginaire hautement

¹⁸⁸ Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*. "Ma Mère l'Oye" au tournant du siècle, Paris, Séguier, 1993, p. 258.

¹⁸⁹ Nous reprendrons ce discours dans la deuxième partie de notre travail où nous analyserons aussi les perversions du merveilleux chez Zola dans les *Contes à Ninon*. Voir « Implications du choix du genre textuel dans l'adoption d'une posture auctoriale », p. 177 et sq.

¹⁹⁰ Hermeline Pernaud, *Féeries pour une autre fois : réécritures et renouvellement des paradigmes des contes de fées (1808-1920)*, sous la direction de Paolo Tortonese en Sorbonne Nouvelle, le 03.02.2017.

¹⁹¹ Comme par exemple la minimisation des fées et de leurs pouvoirs, la mort des fées par l'avènement des sciences.

¹⁹² Le prince charmant devient un homme médiocre, féminisé, de plus en plus impuissant face à la femme, ou bien violent contre elle.

¹⁹³ Les princesses sont dégradées : on en met en lumière la vénalité, la fausseté, l'orgueil, la curiosité, l'ignorance, la lasciveté, la prostitution.

¹⁹⁴ Voir Marie-Eve Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op. cit.

contaminant en littérature, tout le réalisme en est imprégné¹⁹⁵. Le fait divers inspire en effet l'écriture des contes de fées dans la presse du temps : Hermeline Pernoud remarque à ce propos que parfois le journal entre dans le conte de fées, participant à la résolution de l'intrigue¹⁹⁶ ; parfois c'est le conte de fées qui entre dans le fait divers¹⁹⁷.

Si les faits divers influencent l'écriture des contes de fées, ce qui explique le succès et la prolifération de ce genre dans la presse, tient au fait que le conte merveilleux traite des thèmes que le fait divers ne peut pas raconter. En effet, même si elle connaît une sur-représentation du thème criminel¹⁹⁸, la presse du XIX^e siècle a la tendance à traiter avec réserve certains thèmes. Par exemple la mort par suicide, même si elle est très fréquemment abordée dans les faits divers, n'est jamais interrogée ou commentée¹⁹⁹. C'est pourtant surtout la sphère de la sexualité qui se révèle un véritable tabou pour la presse de l'époque. Anne-Claude Ambroise-Rendu explique à ce propos :

Il y a tout ce dont on ne parle pas parce que c'est plat ou bêtement sordide, mais il y a aussi tout ce qui, indicible ou intolérable, reste dans l'ombre. C'est vrai du viol, de l'inceste, dans une certaine mesure, des abus sexuels commis sur les enfants et, d'une manière générale, de toutes les formes de sexualité déviante. Les gestes des agresseurs et l'état des victimes sont – sauf exception – passés sous silence, à l'inverse de ce qui se produit avec les récits de meurtres ou d'accidents. Le sexe est toujours un tabou, qu'il soit ou non lié à la violence. Au-delà du problème que pose la dénonciation effective des crimes sexuels aux instances policières et judiciaires, leur absence générale révèle ce qui, dans la presse, est de l'ordre du dicible du discours social.²⁰⁰

¹⁹⁵ Voir notamment Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française, de la Troisième République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004 ; Annick Dubied, *Les Dits et Scènes du fait divers*, Genève, Droz, 2004 ; Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crimes à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.

¹⁹⁶ Voir par exemple, comme le suggère Hermeline Pernoud, le conte de Catulle Mendès « Le Corset de Cendrillon » où, le protagoniste Valentin, à la recherche de sa Cendrillon décorsetée, publie des annonces dans différents journaux.

¹⁹⁷ Selon Hermeline Pernoud le conte de Lucien Descaves « Les Chaperons rouges » (*Le Journal*, 12 août 1906) en est un excellent exemple.

¹⁹⁸ Voir Dominique Kalifa, « Crimes. Fait divers et culture populaire à la fin du XIX^e siècle », in *Genèses*, 19, 1995. « Incriminer », p. 68-82.

¹⁹⁹ Anne-Claude Ambroise-Rendu souligne à ce propos que « Seuls *L'Humanité* et le très catholique *Courrier de la Montagne* attribuent à certains suicides un motif économique (« drame de la misère ») conférant à l'événement une coloration sociale qui fournit un élément d'explication », voir « Les faits divers de la fin du XIX^e siècle », *Questions de communication*, 7 | 2005, p. 233-250.

²⁰⁰ *Ibidem*.

Vu le processus de perversion que subissent les contes de fées, leur présence persistante serait donc justifiée par la nécessité de combler ce vide dans la représentation journalistique de la réalité de l'époque. Le retour du thème du viol dans les contes est emblématique en ce sens. Le crime du viol est représenté dès les plus anciennes versions littéraires des contes de fées²⁰¹ : la réapparition de ce thème au sein du merveilleux au XIX^e siècle dépend sans doute de l'influence du fait divers. Le viol est une problématique sociale très présente à l'époque. Pourtant Anne-Claude Ambroise-Rendu, en étudiant la place accordée à ce thème dans la presse, affirme que, même si beaucoup d'articles de presse faisaient état de viol, « le récit de viol est une rareté »²⁰². Le crime est donc cité, mais il n'est pas raconté ni décrit aux lecteurs : il semble que la presse de l'époque soit plutôt pudique à l'égard de certains types de thématiques et qu'elle préfère rester dans le vague. Anne-Claude Ambroise-Rendu note en effet que la plupart des journalistes ne font pas de différence entre assassinat et viol et que certains journaux, comme le *Petit Journal*, utilisent une terminologie très voilée pour désigner les crimes²⁰³. À la réticence envers les faits divers s'oppose dans la presse du XIX^e siècle la présence de contes de fées qui comblerent dans un certain sens ce manque de représentation des thèmes sociaux. Les contes de fées réutilisent ainsi l'actualité sous forme de récit, tout en mettant en relief des thèmes sociaux brûlants, tels que la violence domestique ou l'abus sur les femmes : « Ainsi, la Belle au bois dormant n'est plus seulement une jeune femme qu'un prince viole dans son sommeil, c'est désormais une jeune épousee qu'on viole le soir de ses noces ; Cendrillon se métamorphose en une pauvre grisette exploitée par la société »²⁰⁴.

L'abus des enfants est une autre question abordée par les récits merveilleux du XIX^e siècle. Les récits de pédophilie ne sont pas proprement caractéristiques des contes de fées, mais les jeunes héroïnes de ces œuvres sont souvent violées : d'après l'analyse que Bruno Bettelheim avance dans *La Psychanalyse des contes de fées*²⁰⁵, il est évident pour le lecteur

²⁰¹ Voir, comme l'indique Hermeline Pernoud, les premières versions de *La Belle au bois dormant*, où la princesse endormie est violée : *Frayre de Joy et Sor de Plazer* (XI^e siècle), *Perceforest* (1340), *Soleil, Lune et Thalie* (1634-1636).

²⁰² Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits Récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre*, op. cit., p. 141

²⁰³ *Ibidem*, p. 141-143.

²⁰⁴ Hermeline Pernoud, *Féeries pour une autre fois*, op. cit., p. 486.

²⁰⁵ Bruno Bettelheim, *The use of enchantment. The meaning and importance of fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.

d'aujourd'hui que les contes sous-entendent souvent des relations pédophiles. La diffusion du thème littéraire de la pédophilie à l'époque est due à une prise de conscience sociale sur le problème, démontrée par la multiplication des poursuites pour crimes de pédophilie²⁰⁶ et par l'apparition en 1832 de la première loi sur la majorité sexuelle²⁰⁷. Avant cette date, ni l'inceste, ni la pédophilie n'étaient sanctionnés par le Code pénal. Dans les premières décennies du XIX^e siècle, puis jusqu'à sa fin, la criminalité sexuelle s'inscrit progressivement dans le régime pénal et le viol d'enfant acquiert une visibilité judiciaire. Georges Vigarello soutient pourtant que, même si une sensibilité envers les abus sur les enfants est déjà présente au XVIII^e siècle, ce crime est « oublié » de la littérature et ne possède aucun nom²⁰⁸. C'est à la fin du XIX^e siècle que les abus sexuels des enfants investissent l'espace public, grâce entre autres au rôle joué par la presse populaire friande de scandales. Nombre d'articles de presse sont consacrés de plus en plus aux abus des enfants tout au long du siècle : l'évolution de la presse en ce sens sensibilise les lecteurs envers ce genre de crime. Néanmoins, tout comme pour le thème du viol, pour le crime de pédophilie aussi la presse reste plutôt discrète par rapport à la gravité du problème social. Anne-Claude Ambroise-Rendu souligne que le nombre d'articles sur les agressions sexuelles aux enfants constituent un pourcentage minimum par rapport à l'ensemble des faits divers rapportés dans les journaux de la fin du XIX^e siècle. En plus, ces récits sont réduits à quelques lignes allusives et sèches et souvent les crimes pédophiles y sont décrits de manière floue et imprécise et associés de façon générale aux crimes de sang, perdant ainsi toute leur spécificité²⁰⁹. Ce parti pris éditorial de la presse traduit l'intolérance générale de l'époque envers tout discours sur le sexe. Dans ce cas aussi, les contes de fées vont combler le besoin de représenter une question sociale marginalisée par les journaux.

²⁰⁶ Anne-Claude Ambroise-Rendu affirme : « Dès la fin des années 1850, les statistiques du ministère de la Justice témoignent d'un gonflement des dénonciations : alors que les agressions sexuelles constituaient un cinquième du nombre total des accusations de crimes contre les personnes entre 1826 et 1840, elles en représentent plus de la moitié entre 1856 et 1860. Or « l'augmentation s'est produite principalement dans le nombre des attentats à la pudeur sur les enfants », précise le rapporteur du Compte général de l'administration de la justice criminelle de 1860 », in *Les Collections de L'Histoire*, « Quand la pédophilie devient scandale », n° 32, juillet-septembre 2006.

²⁰⁷ La loi du 1832 fixait à 11 ans l'âge de majorité sexuelle. Elle passe à 13 ans en 1863 et à 15 ans en 1854.

²⁰⁸ Vigarello Georges, *Histoire du viol (XVIe-XXe siècle)*, Paris, Seuil, « L'Univers Historique », 1998, p. 90 et sq.

²⁰⁹ Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Quand la pédophilie devient scandale » art. cit.

Un autre thème abordé par les contes de fées que le récit bref et la presse dix-neuviémiste passe plutôt sous silence dans les premiers deux tiers du siècle est la prostitution. On sait qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle les œuvres littéraires traitant la prostitution abondent : la figure de la prostituée prolifère dans les romans de mœurs, on est à l'« âge d'or de la prostitution »²¹⁰. Éléonore Reverzy explique que la promotion du sous-genre du roman de prostitution au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, attribuée aux naturalistes, vient de raisons sociales particulières : l'augmentation exponentielle du nombre des prostituées sous la Troisième République ; la transformation de la prostitution close et la prolifération de la prostitution clandestine ; l'influence du courant abolitionniste provenant de la Grande-Bretagne ; la hantise bourgeoise envers la contraction de maladies vénériennes²¹¹. À ces facteurs s'accompagnent aussi des raisons littéraires qui justifient l'essor de cette littérature à la fin du XIX^e siècle : la prostituée, surtout dans ses moments de nudité, incarnerait le principe de réalité qui est à la base de l'esthétique réaliste²¹². Encore, la spectacularisation de la prostituée est liée à l'haussmannisation sous le Second Empire, quand la ville devient une vitrine dont la prostituée représente un accessoire essentiel. Pourtant, si au cours des dernières décennies du siècle il y a une prolifération de « romans de filles », Éléonore Reverzy souligne que, jusqu'en 1870, le référent prostitutionnel dans les textes littéraires est passé sous silence : « jamais les situations de racolage et de service sexuel tarifé ne sont abordées par les romanciers de manière seulement allusive ; jamais, sinon dans *Illusions perdues*, le trottoir n'est représenté, ni la maison, ni les techniques de racolage, du moins avant les années 1870 »²¹³. La prostituée dans le roman de la période romantique pose une question de nomination, ne se nomme pas et le terme n'est utilisé que de façon métaphorique pour désigner d'autres réalités, puisque, jusqu'en 1870, il existait, dans la littérature comme dans la presse, une forte attention entre « ce qui ne se dit pas et ce qui se dit »²¹⁴. Dans la presse, le fait prostitutionnel est très peu traité jusqu'à la toute fin du siècle, pour des raisons de décence et de législation²¹⁵. Pourtant, les contraintes éditoriales

²¹⁰ Voir Jacques Solé, *L'Âge d'or de la prostitution. De 1870 à nos jours*, Paris, Plon 1993.

²¹¹ Voir Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie*, op. cit., p. 48-49.

²¹² Voir Éléonore Reverzy « Les "écrivains de filles" ou la pornographie sérieuse », *Médias 19* [En ligne], Guillaume Pinson (dir.), Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930), Chroniques et littératures de la prostitution, Publications mis à jour le : 09/06/2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13399>.

²¹³ *Ibidem*, p. 58.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 55-60.

²¹⁵ Dans les années 1880-1890, des œuvres comme d'entre autres *Chair molle* (1885), *Sous-Offs* (1889) sont condamnées, ce qui incite la presse à observer une certaine prudence.

ne sont pas la seule cause de ce manque d'information dans les journaux, car des raisons d'autocensure expliquent aussi cette réserve : les mêmes journalistes sont souvent des hommes qui ont eu affaire à cette réalité et qui choisissent de ne pas la représenter, ce qui explique ce vide référentiel. Le thème de la prostitution dans la presse est très limité comme l'observent Daniel Grojnowski et Mireille Dottin-Orsini :

Elle apparaît à la fois manifeste et souterraine, en tous cas d'un abord difficile. On la nomme, on la décrit, on la connaît – on en fait parfois usage – mais on ne parvient pas à l'intégrer dans un ensemble intelligible. Elle fait l'objet d'une accumulation d'anecdotes, elle forme un fatras de représentations, tout en demeurant difficile à « raisonner »²¹⁶.

La presse et les faits divers respectent le tabou et ne tiennent pas compte de cette réalité sociale, ils ne lui accordent qu'un espace très limité dans les chroniques distrayantes et dans les faits divers. Dans d'autres cas, comme dans les hebdomadaires illustrés galants, on lui donne plus de visibilité, mais en la transposant en figures et scènes les plus souvent pittoresques ou plaisantes. Encore une fois, dans la presse c'est la fiction qui prend en charge la représentation d'une thématique sociale peu aisée que le fait divers tend à négliger et à dédramatiser. Pourtant, même dans les contes de fées du XIX^e siècle qui traitent le thème de la prostitution, on enregistre une tendance à nuancer la réalité qui se traduit par une évacuation de toute notion réaliste propre aux mécanismes de prostitution. Différemment des romans, dans les contes de fées, la prostitution est souvent exercée de manière inoffensive jusqu'à être pratiquée avec joie, le paiement de l'acte sexuel est oublié, ou la violence est confondue avec l'amour. C'est le cas, par exemple, du conte de Zola « La Légende du Petit Manteau bleu de l'amour »²¹⁷, où la protagoniste se donne sans rien demander en échange, donne ses baisers aux nécessiteux jusqu'au jour où, se retrouvant elle-même dans le rôle de mendicante, elle embrasse un homme et lui demande un baiser en guise de paiement, passant ainsi de la prostitution gratuite à l'amour payant. On y reviendra.

Dès ces exemples, on comprend que le recours aux contes de fées au XIX^e siècle est motivé par la volonté d'exprimer ce qui était passé sous silence. On pourrait dire alors qu'une

²¹⁶ Daniel Grojnowski et Mireille Dottin-Orsini, « La prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIX^e siècle », *Littératures* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 02/06/2020. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/159> ; DOI : 10.4000/litteratures.159.

²¹⁷ *CN*, p. 450.

partie du succès des contes de fées dans la presse de l'époque est liée au fait que, par son hybridation avec le fait divers, ce genre peut aborder ce qui est censé être trivial, obscène, innommable tout en le repoussant dans un domaine et dans un temps éloignés du quotidien : il permet ainsi la représentation du crime autrement interdite. Ce phénomène de désacralisation de la matière féerique au contact avec la réalité du XIX^e siècle est présent entre autres dans les contes de fées que Zola a composés lors des premières années de sa carrière. Nous analyserons plus tard dans le détail les « perversions » des contes de fées zoliens et leurs significations dans la presse de l'époque²¹⁸.

²¹⁸ Voir dans la deuxième partie de notre travail « Un désenchantement réactionnaire : la perversion du merveilleux dans les *Contes à Ninon* », p. 187 et *sq.*

Chapitre III. Les étapes de la conquête

3.1 Transformations d'un champ : une nouvelle génération d'écrivains et de lecteurs

Au début du XIX^e siècle, toute une série de facteurs socio-économiques mènent à la création d'une population de jeunes bourgeois munis d'un fort capital culturel, qui se sentent appelés à se tourner vers la carrière littéraire. Cette sorte de « vocation énonciative », ce « processus par lequel un sujet se sent appelé à produire de la littérature »²¹⁹ concerne les jeunes écrivains appartenant à la bourgeoisie provinciale cultivée. Ce sentiment n'est que le fruit du processus théorisé par Paul Bénichou à propos de l'imposition de la valeur laïque du génie artistique qui vient supplanter le pouvoir religieux, engendrant une transformation du statut de l'écrivain²²⁰. Dès l'époque romantique, certains exemples illustres, comme notamment celui de Victor Hugo, incarnent des icônes de réussite littéraire et sociale pour toute une jeune génération qui, enchantée par la possibilité de s'imposer aux yeux du public et de vivre de sa plume, s'apprête à tenter sa réussite sociale par la voie de la littérature.

L'impossibilité de choisir le genre littéraire dans lequel débiter est la première désillusion de l'apprenti-écrivain. La poésie et le théâtre sont mis à l'écart puisque la première est soumise aux strictes règles du marché libraire, qui n'accepte de publier que des noms déjà établis, tandis que le second, tout en proposant des avantages économiques considérables, n'assure pas de rémunération immédiate. Aux jeunes novices il ne reste donc que le roman, qui dans la première moitié du siècle connaît une progression exponentielle : de 1814 à 1833, ce genre littéraire ne cesse de s'imposer, malgré la crise du secteur libraire de 1825 et la Révolution de Juillet qui provoque une décrue de la production romanesque et de l'ensemble de la littérature pendant deux années²²¹. Une fois identifié le genre où s'essayer, le novice se retrouve à faire face aux contraintes assez strictes du marché éditorial qui, étant donné sa situation précaire, ne se risque pas dans la publication d'œuvres de débutants. La crise que le monde de l'édition traverse dans la première moitié du siècle la

²¹⁹ Voir Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 78.

²²⁰ Voir notamment Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1730-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1985 ; Id., *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

²²¹ Voir Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques, op. cit.*, p. 27 et René Guise, *Le Roman-feuilleton 1830-1848 : la naissance d'un genre*, Lille, A.R.N.T., 1985, p. 667.

rend incapable de répondre aux demandes et aux ambitions de toute cette armée de débutants. Elle encourage en effet ces derniers à se tourner vers la presse qui, par contre, accueille généreusement ces aspirants écrivains, leur donnant la possibilité de publier rapidement et d'avoir un espoir de réussite²²². Aux contraintes du genre, qui dirigent forcément le débutant vers le roman, s'ajoute donc la contrainte du support, qui force les écrivains à écarter les éditeurs pour se tourner vers la presse, qui offre davantage de chances de publication et une rémunération immédiate. Le journalisme, donc, tout en satisfaisant les besoins alimentaires, donne aux jeunes novices la possibilité de construire leur propre réseau de relations, de se faire connaître et de se forger une image qui va leur permettre de toucher le rang d'hommes de lettres et de leur ouvrir finalement les portes de l'univers libraire.

Ces changements croisent un autre phénomène central concernant le lectorat, ce qui modifie à jamais la façon de concevoir la production littéraire. Au XIX^e siècle on passe du public des salons et des hautes couches sociales à un public plus vaste, complexe et hétérogène. L'apparition d'un nouveau lectorat populaire (constitué d'ouvriers, artisans, femmes et jeunes) vient remplacer le public élitaire d'autrefois et détermine une mutation sans précédents dans les modalités de composition d'une œuvre, qui doit désormais tenir compte des goûts d'un lectorat indistinct, omnivore et de plus en plus exigeant²²³.

Les années dans lesquelles Zola fait ses débuts dans la presse correspondent donc à une époque-clé dans l'évolution de la lecture et de la production littéraire, comme dans la naissance de nouvelles couches de lecteurs. Les historiens datent avec précision l'avènement de ce nouveau public : « un public potentiel s'est créé entre 1830 et 1880, et singulièrement à partir des années 1860-1871, dont on a sous-estimé jusqu'ici l'influence dans la mise en place de la France contemporaine »²²⁴. Pour plaire à ce public si indifférencié et qui ne cesse de s'élargir, l'œuvre se fait à son tour polymorphe, hybride, et échappe à tout type de

²²² « Les délais de fabrication et de mise en vente, les difficultés de lancement de l'œuvre sont autant des facteurs qui font de la publication d'une œuvre en librairie une aventure dont le jeune auteur retire rarement les satisfactions qu'il croyait pouvoir en attendre. Là aussi, le journal bénéficie face au livre d'une situation privilégiée. Il paie en argent, il publie très vite, il donne au journaliste un pouvoir qui peut griser : celui de faire le succès ou l'échec des œuvres d'autrui ; il le fait entrer dans un milieu où il sera possible d'obtenir que la librairie publie ses œuvres et qu'elles soient lancées », dans René Guise, *Le Roman-feuilleton 1830-1848 : la naissance d'un genre*, Lille, A.N.R.T, 1985, P. 92

²²³ Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie*, op. cit., p. 17.

²²⁴ Gérard Delfau et Anne Roche, « Naissance de la critique », dans *Histoire, Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Seuil, 1977, p. 26.

cloisonnement. C'est ainsi le genre du roman qui triomphe, « creuset de tous les genres, bâtard de tous les styles »²²⁵. Le nouveau public, différemment des lecteurs élitistes des siècles précédents, est amateur de fiction et le roman devient le genre le plus en vogue dans la première moitié du siècle²²⁶. Cette forme composite qui est le roman, « lieu même de négociations » entre l'aristocratie et la démocratie, où l'ancien et le nouveau se combinent²²⁷, trouve aisément sa place dans la presse du XIX^e siècle qui est à son tour espace de discussions et de conflits, de coexistence de l'ancien et du nouveau²²⁸. Le journalisme, plus que la littérature, souffre de cette soumission au lectorat, qui en modifie la nature et endétermine le sort. C'est par le journal, plus que par les livres, que cette nouvelle génération de lecteurs prend forme ; c'est la presse qui alimente ces nouveaux lecteurs :

Il [le journalisme] développe la curiosité publique, si susceptible d'être développée ; il renseigne rapidement, il décuple la vie ; enfin, il répond aux exigences du public. Si on énumère ses autres qualités, ce journalisme a créé des nouvelles couches de lecteurs ; la parole ou, si vous préférez, la semence a pénétré rapidement dans les masses profondes ; il a démocratisé l'art, hier encore le culte exclusif d'une classe d'élite.²²⁹

Les journalistes sont obligés d'adapter leurs textes en fonction du type de lectorat auquel leur support périodique s'adresse, de maîtriser une écriture pratique et flexible, de satisfaire toutes les exigences demandées. À partir de la date symbolique de 1836²³⁰, la littérature est pratiquement filtrée par la presse du moment que les œuvres, qu'elles soient des romans coupés en feuilletons ou des poèmes en prose, sont publiées d'abord par les journaux. Et du moment que la presse est soumise à ses abonnés, la littérature à son tour doit tenir compte des goûts du public. Ce sont les lecteurs qui dictent au journal les conditions :

²²⁵ *Ibidem*, p. 17.

²²⁶ Roland Chollet, dans son étude sur Balzac confirme la prédominance de ce genre face à la naissance du nouveau lectorat : « Tous les témoignages corroborés par de les nombreux catalogues conservés, quelques documents d'archives et les recherches modernes, concordent sur un point : la principale denrée du cabinet de lecture, sous la Restauration, c'est le roman. Du peuple – moins illettré qu'on ne dit, et qui lit plus qu'on ne croit – à l'étudiant, à la jeunesse frappée d'incapacité politique, et qui s'évade, aux femmes de toutes conditions, qui rêvent d'une autre émancipation, mais qui rêvent, le public le plus divers demande au roman son opium quotidien », dans *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris Klincksieck, 1983, p. 47.

²²⁷ Voir Mona Ozouf, *Les Aveux du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 21.

²²⁸ *Idem*.

²²⁹ Emile Zola, entretien accordé à Mario Fenouil pour *Le Gaulois* (22 août 1888), in Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, *Émile Zola dans la presse parisienne, 1882-1902*, *op. cit.*, p. 32.

²³⁰ Voir à ce propos les travaux d'Alain Vaillant et de Marie-Ève Thérenty sur la naissance de « l'ère médiatique » : 1836. *L'an 1 de l'ère médiatique*, *op. cit.*

« l'écrivain est un producteur, le public est son client », affirme Auerbach dans son essai sur *Germinie Lacerteux*²³¹. Une triple contrainte pèse alors sur la plume des écrivains : la première vient du support et impose les obligations éditoriales de la presse, la deuxième vient du genre à adopter et force les écrivains à élire le roman, la troisième, enfin, dérive des goûts du public, que l'écrivain est obligé de prendre en compte.

En plus, puisque la collaboration avec un seul périodique n'est pas suffisante à garantir une stabilité économique à un écrivain qui veut vivre de sa plume, celui-ci doit se soumettre – parfois contemporanément – à plusieurs dispositions éditoriales, et plier son écriture à des publics différents. L'écrivain qui se fait journaliste risque de perdre son identité, voire de la transformer sans cesse, pour pouvoir contenter tous les goûts. L'écrivain-journaliste devient en effet le « tricheur par excellence », quelqu'un qui n'a « plus ni conviction, ni principes »²³² puisque, poussé par la nécessité de vendre sa plume, il se plie à toutes les causes, joue le rôle qui lui convient selon le moment.

Au XIX^e siècle presque tous les grands écrivains ont été journalistes et ont manipulé la masse liseuse aux fins de vente. Tous ont connu les mécanismes commerciaux, même si certains comme Flaubert, refusent de jouer le jeu²³³. En général, la plupart des hommes de lettre du XIX^e siècle ont été engagés dans le système de la presse et ont dû se plier à ces trois contraintes : le support, le genre et le lectorat. Les usages de la presse chez les écrivains du XIX^e siècle sont différents. Certains ne l'ont utilisée qu'en guise de tremplin, et une fois la notoriété acquise l'ont quittée pour se consacrer exclusivement à leur œuvre. C'est par exemple le cas de Zola, qui en 1881, le succès atteint, publie ses « Adieux » dans *Le Figaro*, même si en effet il ne prend qu'un congé temporaire du journalisme. D'autres ne quitteront jamais la presse, comme Théophile Gautier ou Barbey d'Aurevilly ; d'autres encore ont été tellement absorbés par le système qu'ils ont fondé leur propre journal, comme c'est le cas de Nerval, qui a fondé *Le Monde dramatique*, ou de George Sand, qui a contribué à la fondation de *La Revue indépendante* et de *L'Éclairneur de l'Indre* et qui a créé *La Cause du Peuple*. Quels que soient les rapports entre des hommes de lettres à la presse, le phénomène

²³¹ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornelium Heim [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tell », 1977, p. 494.

²³² Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie*, *op. cit.*, p. 21.

²³³ Différemment de Zola qui « n'était pas né à la littérature avec des rentes ». Voir « Préface » des *Mystères de Marseille*, *OC*, t. I, p. 228. Flaubert, peut choisir de refuser la publication de ses œuvres, comme il le fait après la publication de *L'Éducation Sentimentale* (1869).

osmotique qui fait migrer toute une génération d'écrivains vers le journalisme est collectif et inexorable.

3.1.1 Un champ littéraire hiérarchisé : l'ascension journalistique vers l'empyrée littéraire Au XIX^e siècle, les jeunes d'écrivains se retrouvent à faire face à un champ

journalistique hiérarchique et fortement structuré qui, tout en accueillant une entière génération de débutants s'essayant dans ce chemin, impose des règles strictes et n'assure pas la réussite.

Pour décrire la complexité de cette réalité, Marie-Ève Thérénty élabore un schéma général du chemin que l'apprenti écrivain doit suivre, dessinant la hiérarchie de la presse périodique au XIX^e siècle²³⁴. La critique met ainsi en lumière le rôle fondamental du système de la presse dans la réussite d'un écrivain : le monde journalistique devient un arbitre impartial qui règle l'avancement des écrivains, soit en les promouvant au rang supérieur, soit en les bloquant aux premières marches, voire en les excluant complètement du système. La presse au XIX^e siècle opère ainsi une sélection dans le monde des lettres, elle élit ou bannit les aspirants écrivains, après avoir démocratiquement donné à tous une opportunité. Marie-Ève Thérénty théorise le schéma pyramidal du champ journalistique que tout écrivain-journaliste est censé gravir pour pouvoir atteindre à la consécration littéraire qu'assure l'entrée dans le monde de la librairie. Ce schéma ascensionnel, qui se compose de trois étapes principales, met en lumière avec netteté le parcours que l'écrivain-journaliste suit dès ses débuts jusqu'à l'accès au rang des hommes de lettres. Tendance générale qui peut évidemment présenter des exceptions, ce parcours reflète le chemin commun de nombre d'écrivains qui au XIX^e siècle ont conquis leur espace médiatique et littéraire par le journalisme. D'après la critique, à l'intérieur de la « mosaïque » de la presse périodique, quatre pôles sont reconnaissables, qui définissent à la fois une hiérarchie et plusieurs stratégies pour l'écrivain. À la base de la pyramide imaginée par Marie-Ève Thérénty se trouve l'ensemble des petites feuilles (politiques, littéraires, théâtrales ou professionnelles). Ces types de périodiques sont les premiers à accueillir les jeunes écrivains : ils sont les plus accessibles, puisque les articles y sont mal rétribués et ne sont pas signés. Pourtant, les débuts dans les petites feuilles représentent un moment important pour le novice qui commence à

²³⁴ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques, op. cit.*, p. 39-100.

faire ses premières armes, à comprendre les engrenages du système journalistique, à construire sa propre camaraderie littéraire pour poursuivre son ascension. À ce premier niveau, se signalent en particulier *Le Figaro*, *Le Corsaire* et d'autres feuilles très en vogue dans la petite presse. Une fois qu'il a fait un certain nombre de publications, et qu'il a acquis un peu de visibilité, l'écrivain parvient au deuxième niveau qui se compose de deux pôles différents mais non concurrentiels : d'un côté il y a le domaine de la presse politique quotidienne et de l'autre côté il y a la voie de la presse littéraire. Dans le premier cas, celui des journaux politiques, l'écrivain a la possibilité de profiter d'une rémunération régulière. En même temps, il risque pourtant de rester coincé dans le système journalistique, puisque les rubriques politiques anonymes ne lui consentiraient pas la progression de la conquête de la notoriété, nécessaire pour s'imposer dans le champ littéraire. Au contraire, dans le deuxième cas, celui des feuilles littéraires, terrain très dynamique et ouvert aux nouvelles écritures, l'écrivain a la possibilité de tenter sa chance dans la voie la plus directe vers la consécration littéraire. Il s'agit donc de deux stratégies différentes, mais l'écrivain peut s'essayer parallèlement dans les deux. Le dernier niveau, le sommet de la pyramide, est représenté par l'accès aux grandes revues littéraires. Ces périodiques, auxquels n'accèdent que les journalistes dont le statut d'hommes de lettres est notoirement reconnu, sont très bien rémunérés et représentent la réussite littéraire, voire l'accès direct à la librairie. Enfin, l'écrivain qui arrive à publier dans les grandes revues littéraires bénéficie donc d'une image très positive et forte dans le champ littéraire et médiatique de son temps.

3.1.2 Le journalisme, un « levier puissant »²³⁵ : l'ascension journalistique zolienne

Le schéma pyramidal de Marie-Ève Thérénty illustre clairement comment au XIX^e siècle le système journalistique a engendré un important processus de démocratisation du champ littéraire. Si au cours du siècle précédent, seulement les classes élitaires étaient censées avoir accès à la littérature, avec le développement de la presse, tout jeune aspirant écrivain peut s'essayer dans la voie littéraire. La presse offre en ce sens une opportunité d'atteindre le monde des lettres, qui pourtant conserve ses clôtures et sa hiérarchie rigide. Zola aussi, qui pendant toute sa carrière littéraire « garde l'œil et la plume vers le périodique »²³⁶, est dès ses débuts conscient du fait que la réussite dans le champ

²³⁵ Lettre de Zola à Valabrègue du 6 février 1865, voir *Correspondance*, t. I, p. 405.

²³⁶ Adeline Wrona, *Zola journaliste, op. cit.*, p. 7.

journalistique est fondamentale pour le succès littéraire et que la presse a un rôle déterminant dans la construction de l'image médiatique d'un écrivain. Même si son jugement à propos du journalisme est plutôt ambivalent, oscillant entre haine et amour²³⁷, Zola est conscient de l'importance de l'expérience de l'écriture périodique dans la formation d'un écrivain et lui reconnaît une fonction positive pour se forger et pour réussir à s'imposer dans le champ littéraire. Dans une lettre à Valabrègue, il affirme :

À tout jeune écrivain qui me consultera, je dirai : « Jetez-vous dans la presse à corps perdu, comme on se jette à l'eau pour apprendre à nager. » C'est la seule école virile, à cette heure ; c'est là qu'on se frotte aux hommes et qu'on se bronze ; c'est encore là, au point de vue spécial du métier, qu'on peut forger son style sur la terrible enclume de l'article au jour le jour. Je sais bien qu'on accuse le journalisme de vider les gens, de les détourner des études sérieuses, des ambitions littéraires plus hautes. Certes, il vide les gens qui n'ont rien dans le ventre, il retient les paresseux et les fruits secs, dont l'ambition se contente aisément. Mais qu'importe ! Je ne parle pas pour les médiocres, ceux-là restent dans la vase de la presse, comme ils seraient restés dans la vase du commerce ou du notariat. Je parle pour les forts, pour ceux qui travaillent et qui veulent. Qu'ils entrent sans peur dans les journaux : ils en reviendront comme nos soldats reviennent d'une campagne, aguerris, couverts de blessures, maîtres de leur métier et des hommes²³⁸.

Dans les pages qui suivent, nous essayerons de parcourir les étapes de la carrière journalistique zolienne en nous appuyant sur le schéma proposé par Marie-Ève Thérenty et nous verrons comment l'ascension de Zola dans les marches imaginaires de ce système pyramidal correspondent symboliquement à la conquête progressive des étapes de son affirmation médiatique. Tout en suivant la progression de son activité de conteur et novelliste dans la presse, nous examinerons comment le changement des supports périodiques où ses récits brefs étaient publiés est fonctionnel à son ascension et comment chaque passage correspond à un niveau franchi dans les progrès de Zola dans le système journalistique et littéraire de son temps. Nous analyserons les stratégies que l'écrivain adopte dans chaque « pôle », que l'analyse des différentes modalités d'écriture des récits brefs met en lumière.

²³⁷ Voir les « Adieux » au journalisme que Zola publie dans *Le Figaro*, le 22 septembre 1881, OC, t. XIV, p. 663-669.

²³⁸ Lettre de Zola à Valabrègue du 6 février 1865. Voir OC, t. XIV, p. 1316.

Nous verrons aussi comment l'écriture des récits brefs se transforme selon le support utilisé par Zola et selon le type de lectorat auquel le périodique est adressé.

Comme la plupart des jeunes écrivains de son époque, Zola aussi rêve d'entamer son chemin par la voie de la poésie et du théâtre. Après avoir rencontré ses premières désillusions sur ce front, il laisse la poésie pour se consacrer « aux rudes outils de la prose »²³⁹ : sa carrière de conteur débute ainsi. Les premières feuilles qui acceptent ses articles sont donc des périodiques de province. Zola y fait ses premiers pas, avant de se lancer dans la presse parisienne. Presque tous les récits du recueil *Contes à Ninon* ont été publiés dans la presse de province²⁴⁰. La pyramide du champ journalistique commence donc pour Zola encore plus bas que celle décrite par Marie-Ève Therenty, dans les feuilles de la presse provinciale. À partir de 1865, il entre définitivement dans la presse parisienne et collabore à plusieurs journaux appartenant à la catégorie des « petites feuilles », où il exerce ses talents de conteur. Dans cette période, que nous avons située entre 1865 et 1866, les collaborations les plus fécondes et les plus propices pour l'affirmation de sa visibilité médiatique ont été *Le Petit Journal*, le plus important périodique populaire de l'époque, et d'autres feuilles de la petite presse, *Le Figaro* et *L'Événement* de Villemessant. Dans les pages suivantes, consacrées à la première phase de l'activité de Zola conteur, nous verrons comment l'écriture de ses récits brefs change au passage de la presse de province à la presse parisienne. Un bouleversement traverse en effet la production zolienne des contes qui passe d'une écriture exotérique, de veine fantaisiste et imprégnée de merveilleux, à une écriture taxinomique, reflet de la société parisienne. Ce premier changement de support produit chez Zola un bouleversement dans les formes et dans les stratégies d'écriture adoptées.

Une fois qu'il s'est essayé dans la jungle de la petite presse, Zola passe au deuxième degré du champ pyramidal et il se lance à la fois dans le pôle de la presse politique et dans celui de la presse littéraire. C'est la période la plus frénétique de sa carrière de journaliste (allant de 1867 à 1872), où l'on assiste à une écriture incroyablement changeante et variée. Zola s'essaye en fait dans plusieurs journaux de couleur politique différente, aux lectorats et

²³⁹ Lettre-préface à l'édition des poèmes par Alexis, *OC*, t. XV, p. 855. Citée par Colette Becker dans *Les Années d'apprentissage*, *op. cit.*, p. 79.

²⁴⁰ Seulement « Le carnet de danse », composé entre 1860 et 1862, a paru, avant la publication en recueil, dans *Le Petit Journal*, le 6 novembre 1864. Le reste de cette première production de conteur a été publié dans la presse de province ou n'a été publié qu'en recueil.

aux contraintes éditoriales desquels il adapte l'écriture de ses récits brefs. Dans ces années l'écrivain, pour répondre aux rythmes serrés que lui demandent ses collaborations, fait surtout usage d'une technique de recyclage de ses récits brefs. Parmi ses principales collaborations dans la presse politique, on remarque celles avec *Le Rappel*, *La Tribune*, *La Cloche* et *Le Figaro* (désormais devenu journal politique à grand format) où la publication de récits brefs est abondante. En même temps, il collabore avec des feuilles littéraires qui lui donnent la possibilité de se paver la voie vers le rang suivant, celui des grandes revues. Il publie plusieurs contes notamment dans les pages de *L'Événement Illustré*. Dans cette période, qui est centrale dans le lancement littéraire de l'écrivain et dans la construction de son image médiatique, Zola essaie d'exploiter toutes les possibilités que le journalisme lui offre, publiant à la fois dans les quotidiens politiques et littéraires. Il se bat dans l'arène journalistique et il teste plusieurs stratégies de communication : la production de récits brefs de cette période se montre encore une fois prolixes d'indices et de suggestions aptes à la compréhension de ces mécanismes. Nous verrons comment Zola passe du genre des physiologies, utilisé dans la petite presse, aux « chroniques contées » dans les supports politiques, et quel type d'écriture il utilise dans les feuilles de la presse littéraire.

Enfin, nous analyserons la dernière marche du parcours journalistique zolien, le sommet de la pyramide du champ journalistique, les grandes revues littéraires. Nous analyserons la collaboration zolienne avec la prestigieuse revue russe *Le Messager de l'Europe* et le rôle fondamental que la fiction joue dans cette phase (allant de 1875 à 1880). Encore une fois, le changement de support périodique implique une transformation de la formule de récit bref adoptée. En effet, le nouveau journal et le nouveau public imposent à Zola de s'essayer dans l'écriture de textes de plus longue haleine : les chroniques contées de la période précédente se transforment ainsi en nouvelles classiques et le but polémique et satirique des textes précédents est maintenant remplacé par des soucis didactiques. La collaboration avec *Le Messager de l'Europe* représente une étape fondamentale pour Zola et pour l'exposition de ses théories littéraires, ainsi que pour l'élargissement de son espace médiatique à l'étranger. Cette collaboration permet aussi à l'écrivain de se réintégrer progressivement dans le système journalistique français, duquel il avait été banni suite à la publication d'un conte fortement polémique paru en 1872 dans *Le Corsaire*²⁴¹. Petit à petit,

²⁴¹ « Le Lendemain de la crise », composé en décembre 1872 et publié dans *Le Corsaire* le 22 décembre 1872, est ensuite publié dans une version très abrégée sous le titre de « Le Chômage » dans les *Nouveaux Contes à*

profitant de la célébrité que cette illustre revue étrangère lui confère, Zola regagne sa place dans le champ médiatique français jusqu'à s'y imposer avec force par le biais de ses chefs-d'œuvre romanesques de *L'Assommoir* (1877) et de *Nana* (1880). Ce dernier rang conquis, les portes de l'empyrée littéraire lui sont désormais ouvertes et l'écrivain peut finalement congédier le journalisme pour se consacrer exclusivement à son art.

3.2 Les fondements de la pyramide : une entrée en sourdine par la presse de province

Émile Zola entre dans le monde médiatique de son temps par la petite porte de la presse provinciale où tous les contes de jeunesse publiés avant la parution des *Contes à Ninon* ont en effet paru. Le jeune Zola, tenté d'abord par la poésie, comme beaucoup de jeunes écrivains de sa génération, abandonne très vite cette voie pour s'essayer dans la prose : « je vous le dis en vérité, hors de la prose, point de salut », annonce-t-il à Valabrègue en 1864²⁴². Le choix de se lancer dans la presse par le biais de la prose et – en partie – de la narrative brève est une intuition très précoce chez Zola, qui lui est suggérée dès ses tous premiers débuts²⁴³. Dans une lettre à Alexis de 1881 Zola, après avoir livré à son ami des réflexions désabusées sur ses vers de jeunesse, avoue qu'à l'âge de vingt ans, il avait déjà compris tout seul la nécessité de se détourner de ce genre qui le menait à une impasse²⁴⁴. Après avoir

Ninon. Dans cette période – où Zola à cause de sa mésaventure dans *Le Corsaire*, était devenu *persona non grata* dans les salles de rédaction, considéré même par les républicains un contestataire dangereux – ses activités journalistiques s'arrêtèrent presque complètement.

²⁴² *Correspondance, t. I. 1858-1867*, p. 380.

²⁴³ Selon le témoignage de Paul Alexis, Louis Hachette, après la proposition de Zola de « L'Amoureuse comédie », lui aurait commandé plutôt un conte pour enfants. Voir Paul Alexis, *Notes d'un ami, op. cit.*, p. 60-61.

²⁴⁴ Dans une lettre à Paul Alexis, Zola écrit : « Au demeurant, je n'ai pu relire mes vers sans sourire. Ils sont bien faibles, et de seconde main, pas plus mauvais pourtant que les vers des hommes de mon âge qui s'obstinent à rimer. Ma seule vanité est d'avoir eu conscience de ma médiocrité de poète et de m'être courageusement mis à la besogne du siècle, avec le rude outil de la prose. À vingt ans, il est beau de prendre une telle décision, surtout avant d'avoir pu se débarrasser des imitations fatales. Si donc mes vers doivent servir ici à quelque chose, je souhaite qu'ils fassent rentrer en eux les poètes inutiles, n'ayant pas le génie nécessaire pour se dégager de la formule romantique, et qu'ils les décident à être de braves prosateurs, tout bêtement », lettre à Paul Alexis, 1^{er} décembre 1881. Dans Paul Alexis, Zola. *Notes d'un ami, op. cit.*, p. 232. L'abandon de la poésie et la décision de s'engager dans l'activité de conteur se reconfirme aussi lors de l'entrée de l'écrivain chez Hachette en 1862. Pourtant, ce n'est qu'en 1864 que Zola se tourne carrément vers la prose quand, une fois rentré à plein titre dans les mécanismes du système journalistique grâce à son emploi chez Hachette, il comprend l'efficacité des genres brefs fictionnels et les possibilités de réussite réelles qu'ils offrent aux jeunes écrivains.

publié quelques poèmes dans *La Provence*²⁴⁵, hebdomadaire aixois, c'est là encore qu'il publie son premier conte, « La Fée Amoureuse », qui ouvre la voie à sa carrière de conteur-journaliste. Exception faite pour quelques rares poèmes, et quelques critiques littéraires, de 1859 à 1864, Zola ne publie dans la presse que des récits brefs.

Celle de « conteur » est une véritable vocation chez Zola, qui se révèle dès ses années scolaires²⁴⁶. Si la publication des récits brefs dans ces premières années a été déterminante dans l'avancement de sa carrière journalistique, il faut pourtant souligner que ces premiers textes, n'étant pas expressément finalisés à la vente, ne sont pas tous publiés dans les journaux. Jusqu'à 1864, date de parution du premier recueil, les *Contes à Ninon*, sur seize contes composés, seulement cinq ont été publiés dans les journaux de province qui accueillent les débuts de ce jeune écrivain²⁴⁷. Les contes de cette période voient le jour grâce à une sorte de vocation de l'auteur qui trouve dans les récits brefs un lieu d'épanchement de ses inquiétudes de jeunesse et grâce au désir de l'auteur d'une publication en recueil.

²⁴⁵ Le journal aixois publie en 1859 trois poèmes de Zola « Le Canal Zola » (17 février), « À l'Impératrice Eugénie, Régente de France » (23 juin), « Mon Follet » (4 août).

²⁴⁶ Il faut probablement chercher les origines de sa carrière de nouvelliste dans ses narrations scolaires (1852-1857) où, à côté de quelques centaines de vers, une comédie (*Enfoncé le pion*) et un roman historique (*Un épisode des croisades*), figurent aussi des contes et nouvelles. Voir le début de la « Liste chronologique des œuvres écrites par Zola avant les *Rougon-Macquart* » établie par Colette Becker dans *Les Apprentissages de Zola, op. cit.*, p. 386 sq. Malheureusement, presque tous les manuscrits de ces essais de jeunesse, restés inédits, ont disparu. Voir la liste des manuscrits perdus établie par Henri Mitterand, dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 39, 1970, p. 84-85. Toujours Mitterand, dans le premier volume de sa biographie zolienne indique que malheureusement, à cause des différents déménagements et de l'installation des Zola à Paris, il reste peu de chose de cette époque : « de la période aixoise, les archives de famille n'ont rien sauvé de conséquent : tout au plus une dizaine de narrations françaises, quelques devoirs de mathématiques et quatre œuvrettes qui ressemblent plus à des fictions écrites pour le plaisir qu'à des devoirs de collège ». Voir *Zola. Sous le regard d'Olympia, op. cit.*, p. 121.

²⁴⁷ Après « La Fée Amoureuse », quatre autres contes composés dans ce fragment chronologique (1859-1864) ont été publiés dans la presse de ces années : « Le Sang » fut publié dans *La Revue du mois*, le 25 août 1863 ; « Simplicie » voit deux publications, la première dans *La Revue du mois* le 25 octobre 1863 (sous le titre « Contes à Ninette. Simplicie »), la deuxième l'année suivante dans *Nouvelle Revue de Paris*, le 1^{er} octobre – 1^{er} novembre 1864, (sous le titre : « Contes à Ninon. Simplicie ») ; « Le Carnet de danse » fut publié dans *Le Petit Journal*, le 6 novembre 1864 ; « Celle qui m'aime » fut publié dans *L'Entracte*, le novembre 1864. Par contre, un autre conte « Sœur-des-Pauvres », toujours composé dans ces années (précisément en 1863), voit la publication dans *Le Figaro*, le 15 juillet 1877, seulement après la publication en librairie dans les *Contes à Ninon*. Le reste de cette première production de conteur tombe dans l'oubli, ou bien reste inédit jusqu'à la publication en librairie.

D'ailleurs, la correspondance nous révèle que le projet d'un recueil de contes se révèle très tôt, dès l'écriture de « La Fée Amoureuse »²⁴⁸.

Même si le résultat final sera bien différent de celui auquel Zola avait initialement pensé²⁴⁹, ce conte pionnier va effectivement engendrer tout un volume. Au cours des années 1860, lors de la composition du conte resté inédit « Un coup de vent », l'idée d'un recueil de contes réapparaît chez l'écrivain. Toutefois, comme le souligne justement Ripoll, ce projet ne se confond pas avec celui organisé autour de « La Fée Amoureuse ». Zola en parle comme d'un projet indépendant de celui auquel il avait songé l'année précédente :

Je suis fort occupé en ce moment. Je termine une nouvelle intitulée « Un coup de vent », style simple et gracieux. [...] Je compte en composer cinq ou six pareilles et les faire éditer ensemble sous le titre général de « Contes de mai ». Mon rêve est de faire paraître, avant deux ans d'ici, deux volumes, un de prose et un de vers.²⁵⁰

De ces témoignages, on comprend bien que la publication dans la presse n'est pas donc, au demeurant, une préoccupation pour le jeune écrivain, son ambition première étant la publication livresque, qui pourtant ne semblait pas presser Zola. En 1864, en fait, après avoir achevé la rédaction de ses contes, il ne semblait pas pressé de les livrer à un éditeur. D'une lettre à Valabrègue il ressort cette sorte d'inertie face à la publication : « Vous me demandez encore si la transcription de mes *Contes* avance. Je n'ai pas recopié une seule ligne, et je ne sais quand je commencerai cette besogne »²⁵¹. Cela confirmerait que la toute première phase de l'activité de conteur chez Zola semble plutôt dénouée de tout genre de volonté de commercialisation littéraire.

3.2.1 Une écriture « désintéressée » : les contes merveilleux

Le rêve de gloire littéraire est donc à cette époque étranger aux préoccupations matérielles qui, au cours des années suivantes, mèneront Zola à concevoir la littérature dans

²⁴⁸ Dans la lettre à Baille du 29 décembre 1859, Zola avoue : « Je vais entreprendre un volume de nouvelles, et ce conte qui n'occupe maintenant que quelques colonnes, occupera la moitié du livre [...] Tu ne comprendras bien ce que je veux dire que lorsque tu auras lu mon conte ; si je le fais paraître, c'est que, voulant en changer complètement la forme dans celui que je vais faire prochainement, je ne suis pas fâché de faire connaître tel qu'il s'est d'abord présenté à mon esprit ». Voir *Correspondance*, t. I, p. 117-118.

²⁴⁹ Le résultat final du recueil du 1864 est bien différent de celui auquel Zola avait songé. En fait, « La Fée Amoureuse » qui aurait dû occuper la moitié du volume, en est le conte le plus court.

²⁵⁰ Lettre à Baille, fin août – début septembre 1861. Voir *Correspondances*, t. I, p. 232.

²⁵¹ *OC*, t. XIV, p. 1305.

sa « valeur marchande »²⁵² et qui lui feront trouver dans le travail une voie de salut. Ensuite, l'écrivain se retrouve vite à faire face à des expériences sociales adverses telles que la précarité économique de sa famille, l'échec au baccalauréat, l'inutilité de la formation reçue en termes d'insertion socioprofessionnelle. Tout cela engendre chez l'écrivain un drame intérieur, voire un conflit à la fois intellectuel et moral, dont la correspondance des années 1858-1862 témoigne bien. La littérature et l'écriture de fiction représenteront alors pour lui le ressort pour faire face à sa situation de précarité et pour échapper à une réalité difficile. Pour l'heure, il ne destine ses premiers récits brefs qu'à la publication en recueil.

Le genre adopté pour ces contes, le merveilleux, n'est subordonné aux contraintes d'aucun support périodique. Cette écriture, à l'abri de toute influence commerciale et de toute obligation éditoriale, se traduit chez Zola conteur dans la production de récits brefs éloignés de la réalité, présentant des éléments surnaturels et féeriques. Son écriture est tout à fait dénouée de logiques de vente, c'est une écriture « pure », exempte de toute imposition.

Ensuite, au fur et à mesure qu'il s'engage dans le journalisme et que ses collaborations se multiplient, ses récits brefs doivent tenir compte des exigences des rédactions : la forme et les thèmes des récits se transforment en s'adaptant aux différentes conditions. L'avancement de Zola dans la presse chasse donc progressivement de la production de ses récits brefs l'élément merveilleux et féerique. Si les contes qu'il compose pendant les premières dix années et qu'il recueille dans les *Contes à Ninon* (1864) en sont tous imprégnés, ensuite, la fantaisie laisse graduellement la place au réel et à l'ordinaire : les contes de fées deviennent des contes « réalistes », les fées sont remplacées par des gens du XIX^e siècle et les ambiances médiévales par le Paris contemporain ; toute trace d'extraordinaire et de fantastique se nuance jusqu'à s'évanouir complètement. Si dans les années de sa fervente collaboration avec les journaux parisiens (de 1865 à 1872) on retrouve encore exceptionnellement quelques traces de fantastique, dans la période de collaboration avec *Le Messager de l'Europe*, la veine fantaisiste s'éteint complètement²⁵³. Les rares

²⁵² Cette expression est employée par Zola dans son article du *Figaro* « La propriété littéraire », 25 avril 1896, *OC*, t. XIV, p. 762.

²⁵³ La seule exception est représentée par la nouvelle « La mort d'Olivier Bécaille » où Zola met en scène ce que Bertrand Marquer appelle le « merveilleux pathologique », dérivant de la jonction de l'optique clinique et le fantastique. Dans ce récit Zola illustre un cas de mort apparente : une crise de paralysie fait passer le personnage principal pour mort. Selon Bertrand Marquer « cet *incroyable* validé cliniquement [la mort apparente] rendait au corp son statut étymologique de "merveille" et permettait d'en faire le vecteur d'un

éléments surnaturels qu'on retrouve encore dans les années du journalisme parisien ont une nature tout à fait différente des premiers contes de fées : le merveilleux, au contact avec le journalisme, se charge des significations sociales et politiques. Les traits surnaturels que Zola utilise, loin des rêveries exotiques de jeunesse de ses premiers contes, sont porteurs d'intentions polémiques qui lui permettent de contourner la censure et de faire passer ses messages idéologiques. Nous examinerons dans le détail cette thématique dans le chapitre consacré à la présence et l'évolution du merveilleux chez Zola conteur. Les contes que Zola compose dans cette période, reflètent l'intense conflit entre le rêve et la réalité ressenti par le jeune écrivain à cette époque. Cette opposition entre vie réelle et vie idéale trouve par exemple expression dans plusieurs contes qui ont pour cadre un fond médiéval et qui se déroulent dans des châteaux ou des royaumes peuplés de fées. Presque tous les récits des *Contes à Ninon* sont imprégnés de merveilleux.

Pour conclure, les textes de la première et de la dernière période de la carrière journalistique zolienne ne répondent qu'à une exigence personnelle, à un besoin intime d'écriture. Il n'y a dans ces textes aucune contrainte de genre ou de style, aucun désir de représentation de la réalité. Le détachement du monde journalistique provoque un refus de la représentation de la réalité et de ses problèmes et a comme résultat une écriture libérée de restrictions et d'artifices, qui plonge dans le surnaturel.

3.2.2 Les avantages de la publication dans la presse de province

Même si au début la production des contes chez Zola résulte d'une vocation tout à fait désintéressée et exempte de nécessités matérielles, elle se révèle très avantageuse pour l'écrivain. Ses premières publications ont une importance capitale dans la carrière du néo-journaliste – probablement encore inconscient de l'opportunité que la presse de province lui offrait – et dans son tout premier positionnement à l'intérieur du champ médiatique de son époque.

La presse de province, à laquelle il accède grâce aux relations qu'il a nouées chez Hachette, où il travaille dans un premier temps au service des expéditions et ensuite au service de publicité, représente pour Zola son tout premier contact avec le monde

étonnement au sens fort ». Voir Bertrand Marquer « Nosographie et poétique du descriptif. L'optique clinique », in Alice De Georges (dir.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX siècle*, p. 92.

médiatique, qui lui donne la possibilité de s'intégrer dans le système journalistique de son temps et de construire son premier réseau de relations. Les récits brefs ont joué un rôle non marginal dans ce processus. Après avoir proposé en vain « Le Baiser de l'ondine », titre primitif de « Simplicite » à *La Revue contemporaine* et avoir envoyé sans succès deux contes à *l'Univers Illustré* de Claretie, c'est de Géry-Légrand, journaliste de Lille, qu'il reçoit sa première possibilité de publication. Directeur et rédacteur en chef du *Journal populaire de Lille* et de la *Revue du Mois*, Géry-Légrand est enchanté par la lecture de deux contes que Zola lui avait envoyés, « Le Sang » et « Simplicite » : « Je suis vraiment confus de venir si tard vous apporter mes remerciements et mes félicitations pour le Sang généreux qui a coulé de votre plume sur nos pages. L'idée philosophique est excellente, la simplicité d'expression remarquable »²⁵⁴, lui dit-il dans l'une des premières lettres qu'il adresse à l'écrivain. Extasié par ce jeune écrivain, il lui ouvre la tribune lilloise en lui présentant Gustave Masure, rédacteur en chef de *l'Écho du Nord*²⁵⁵. C'est toujours l'amitié avec Géry-Légrand qui favorise ensuite les futures relations de Zola dans les milieux de l'opposition, lors de son accès à la presse parisienne.

Dans ces années déterminantes de sa formation, à côté de ses collaborations dans la presse de province, l'autre expérience fondamentale pour l'entrée de l'écrivain dans le monde journalistique et littéraire de son époque est sa collaboration chez Hachette. Grâce à son travail à la librairie (du 1^{er} mars 1862 au 31 janvier 1866) et à ses comptes rendus des conférences de la rue de la Paix, il entre en relation avec le critique Deschanel, qui le recommande à Hetzel, éditeur de son premier recueil, *Les Contes à Ninon*. C'est donc par le biais des contes que se fait finalement l'entrée de Zola en littérature. À partir de la publication de ce recueil, dont la réception a été extraordinairement positive²⁵⁶, le jeune

²⁵⁴ Lettre de Géry-Légrand du 6 octobre 1863, in Claude Bellanger, « Il y a cent ans, Emile Zola faisait à Lille ses débuts dans la presse. Une correspondance inédite », 1964, p. 11-12.

²⁵⁵ Géry-Légrand, dans la lettre du 31 octobre 1863 écrit : « Je crois qu'il vous serait agréable d'entrer dès aujourd'hui en relation avec les journalistes de grand format ; vos articles ont beaucoup plu à M. Masure, rédacteur en chef de *l'Écho du Nord*, le journal le plus important de Lille, et je serai heureux de vous voir lier connaissance avec lui. Vous pouvez envoyer à *l'Écho du Nord* des articles de critique littéraire ou artistique ; courts, ils seront bien accueillis. M. Masure étant mon ami intime, ne craignez pas une démarche inutile. Je ne sais si je me trompe, mais je crois que quelques articles dans un journal comme *l'Écho* vous serviraient bien et vous poseraient » dans Claude Bellanger, « Une correspondance inédite : il y a cent ans, Émile Zola faisait à Lille ses débuts dans la presse », dans *Les Cahiers Naturalistes*, art. cit., p. 11-12.

²⁵⁶ Zola a orchestré tout seul le lancement de son premier livre en lui assurant une excellente réception. Sur les techniques de réclame zoliennes voir, dans la deuxième partie de notre étude, le chapitre consacré à l'étude de

écrivain commence à bénéficier d'une certaine visibilité dans le champ littéraire de son temps. Ses talents de charmant conteur et de « satiriste délicat » une fois reconnus²⁵⁷, d'autres portes commencent à s'ouvrir, notamment celles de la petite presse parisienne. La moitié des récits qui composent le recueil ont vu leur première publication dans la presse de province.

Son œuvre de critique et de romancier aussi, avant de connaître le grand public parisien, trouve d'abord hospitalité dans les feuilles de la presse de province. Ses premiers essais de critique littéraire voient leur publication dans *Le Journal populaire de Lille* et dans *L'Écho du Nord* (pour les années 1863-1864) et dans *Le Salut public de Lyon* (en 1865-1866). Il publie notamment son étude sur « Cervantès et Gustave Doré » dans *Le Journal populaire de Lille*²⁵⁸ et presque tous les articles composant le recueil *Mes Haines* (1866) sortent initialement dans *Le Salut Public de Lyon*.

Après l'échec du roman *Le Vœu d'une morte*, publié dans le quotidien parisien *L'Événement*²⁵⁹, sa carrière de feuilletoniste commence elle aussi dans la presse de province par la publication des *Mystères de Marseille* dans *Le Messager de Provence*²⁶⁰. Tout en étant une œuvre de commande écrite sous la pression économique²⁶¹, ce roman offre à l'écrivain une importante chance de visibilité. L'histoire du lancement des *Mystères de Marseille* et de sa publication dans *Le Messager de Provence* est particulièrement significative parce qu'elle

la réception des premiers contes de Zola et aux techniques d'autopromotion mises en œuvre par l'écrivain. Voir « Orchestrer son début : production de soi et tentatives de singularisation », p. 199 et sq.

²⁵⁷ Voir « Le baptême du feu : la réception des *Contes à Ninon* », p. 206 et sq.

²⁵⁸ Du 20 au 23 décembre 1863, Zola publie dans la rubrique Variété « Cervantès et Gustave Doré. À propos de Don Quichotte illustré ». Toujours dans le même journal il publie deux autres articles : « Saint Christodule et la réforme des couvents grecs au XI^e siècle », le 13 janvier 1864 et « Du progrès dans les sciences et la poésie », le 16 avril 1864. Voir H. Mitterrand et A. Suwala, *Emile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique (1859-1881)*, t. I, Paris, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, coll. Les Belles Lettres, 1968, p. 44-45.

²⁵⁹ Du 11 au 26 septembre 1866.

²⁶⁰ Le roman a été publié du 2 mars 1867 au 1^{er} février 1868.

²⁶¹ Dans la préface à une réédition des *Mystères de Marseille* écrite en 1884, Zola explique les conditions dans lesquelles il avait rédigé son roman : « C'était en 1867, aux temps difficiles de mes débuts. Il n'y avait pas chez moi du pain tous les jours. Or, dans un de ces moments de misère noire, le directeur d'une petite feuille marseillaise : *Le Messager de Provence*, était venu me proposer une affaire, une idée à lui, sur laquelle il comptait pour lancer son journal. Il s'agissait d'écrire, sous ce titre : *Les Mystères de Marseille*, un roman dont il devait fournir les éléments historiques, en fouillant lui-même les greffes des tribunaux de Marseille et d'Aix, afin d'y copier les pièces des grandes affaires locales, qui avaient passionné ces villes depuis cinquante ans », *Les Mystères de Marseille*, éd. Charpentier, 1885, p. V.

témoigne de l'importance de la presse de province et qu'on peut déjà y reconnaître les principes qui sont à la base des futures tactiques zoliennes de publicité littéraire. Pour ce roman, dont la publication en feuilleton dans *Le Messager de Provence* s'est étendue du 2 mars 1867 au 1^{er} février 1868, Zola orchestre avec Léopold Arnaud, le directeur du journal, toute une campagne publicitaire qui consiste à annoncer l'ouvrage en piquant la curiosité des lecteurs. Avant tout, la nature de l'œuvre, censée être une sorte de *compendium* des « grandes affaires locales qui avaient passionné ces villes depuis cinquante ans »²⁶², répond à une technique de commercialisation qui voulait faire converger un lectorat socialement et géographiquement déterminé vers le genre du fait-divers criminel, particulièrement en vogue dans ces années et apprécié par ce public²⁶³. En plus, le fait que l'auteur du roman soit originaire de ces terres, et qu'il fasse donc partie en quelque sorte de cette même communauté de lecteurs, augmente les chances de succès de l'œuvre.

La première étape de la technique de lancement mise en œuvre pour ce feuilleton consiste dans la publication de deux réclames annoncées par Arnaud anticipant la parution de l'ouvrage. Le 31 janvier, à presque un mois de la première livraison, le directeur du journal annonce à ses lecteurs la parution dans son journal d'un récit qui traiterait les « actes malheureux et coupables qui ont [...] scandalisé Marseille et la Provence »²⁶⁴. Il ne révèle pas le nom de l'auteur, mais il annonce qu'il s'agit de la « plume d'une jeune Provençale (*sic !*) »²⁶⁵ qui bénéficie d'un certain succès dans la presse parisienne. La deuxième étape de cette campagne publicitaire comporte l'exploitation des récits brefs zoliens. En fait, le même jour de la première annonce du roman et puis le 2 février, *Le Messager de Provence* publie quelques extraits de deux contes de Zola parus dans la presse parisienne, « La Neige » et « Les Violettes ». C'est comme si l'on cherchait à familiariser le public avec la plume du romancier par le biais de ses récits brefs parus dans la presse parisienne. Enfin, le 2 mars, paraît la première livraison du feuilleton, anticipée par une lettre ouverte de Zola, où le romancier tient à éclairer directement ses lecteurs, expliquant le sous-titre « roman historique contemporain ». Lors de la livraison des feuilletons, Zola publie également deux longues

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ Voir Dominique Kalifa, « Crimes. Fait divers et culture populaire à la fin du XIX^e siècle », *Genèses*, n° 19, 1995, p. 68-82.

²⁶⁴ Voir Mitterand, *Zola, op. cit.*, t. I, p. 557.

²⁶⁵ *Ibidem.*

lettres où il commente les anciennes affaires marseillaises. Le premier tome du roman est publié à Marseille en juin 1867, à l’Imprimerie nouvelle de Léopold Arnaud.

Cette campagne publicitaire qui précède le lancement du feuilleton fait penser à celle que Jules Laffitte, sous conseil de Zola même, a utilisée lors du lancement de *Nana* dans *Le Voltaire* onze ans plus tard²⁶⁶. Zola suggère au directeur du journal une idée publicitaire qui précède la parution du roman, consistant dans la publication d’une seule page « qui contient toute l’idée morale et philosophique de *Nana* »²⁶⁷. La proposition de stratégie publicitaire de Zola était la suivante :

Vous diriez que vous avez déjà le manuscrit entre les mains et qu’avec mon autorisation vous en donnez cette page, qui résume la portée sociale du livre, sans déflorer en rien le roman.

Seulement, mon avis est que vous ne donniez cette page qu’une dizaine de jours avant la publication, il ne faut pas commencer trop tôt votre publicité, il faut en ménager les coups ; autrement, vous lasseriez la patience de votre public. Il est donc bien convenu que vous gardez cette page et que vous ne la donnerez que le 8 octobre, en indiquant la date définitive de la publication.²⁶⁸

Cette stratégie publicitaire, tout comme celle utilisée dans le périodique marseillais, a le but de captiver l’attention du lecteur et de générer chez lui une sorte de suspense, en ne lui annonçant que l’idée générale de l’œuvre, sans la « déflorer ». Est-il possible que, plusieurs années après, Zola se soit souvenu de cette ancienne stratégie orchestrée avec le directeur du journal marseillais aux débuts de sa carrière de feuilletoniste et qu’il l’ait bien recyclée ? La similarité de ces campagnes publicitaires nous dévoile en effet comment ces premières collaborations dans les feuilles mineures ont été précieuses dans la formation journalistique zolienne et dans l’acquisition des stratégies publicitaires de lancement des œuvres.

Un deuxième élément encore semble lier la stratégie publicitaire de *Les Mystères de Marseille* à celle de *Nana* : la saturation de l’espace journalistique. Dans les feuilles de la presse de province, Zola expérimente pour la première fois une technique de monopolisation

²⁶⁶ Voir l’article d’Éléonore Reverzy « Littérature publique. L’exemple de *Nana* », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 109, n° 3, 2009, p. 587-603.

²⁶⁷ Lettre à Jules Laffitte du 15 septembre 1879, *Correspondance*, t. III, p. 374.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 374-375.

du journal consistant dans la publication de ses articles dans plusieurs rubriques du même périodique (dans ce cas dans le feuilleton et parmi les lettres ouvertes) afin de graver sa signature dans la mémoire des lecteurs. Comme on a déjà anticipé, il emploie des lettres ouvertes comme discours de soutien publicitaire pour son roman : la première paraît lors de la publication de la première livraison du feuilleton²⁶⁹ (le 2 mars 1867) et représente une lettre-mise au point justifiant et expliquant le sous-titre du roman ; la deuxième paraît un mois après environ²⁷⁰ (le 11 avril) et n'est qu'un discours de soutien publicitaire pour ses romans. Comme le souligne Mitterand, à travers cette technique – que le romancier utilise plusieurs fois par la suite –, Zola veut entretenir une atmosphère de curiosité et de polémique autour de son nom et de ses œuvres, tout en affirmant ses principes littéraires²⁷¹. Cette même tactique réapparaît lors de la parution de *Nana* dans *Le Voltaire*. Comme l'illustre Éléonore Reverzy, le feuilleton a été accompagné par la publication de l'étude *Le Roman expérimental*²⁷² au but d'« occuper le terrain, totalement, sur les plans fictionnels et critiques, et surtout [d']établir une relation particulière entre deux textes de nature différente »²⁷³.

Il faut ajouter qu'en 1867 Zola ne visait pas seulement à conquérir son lectorat provençal. En effet, *Les Mystères de Marseille* a été publié presque parallèlement à *Thérèse Raquin*, qui paraît en feuilleton dans la presse parisienne du 1^{er} août au 1^{er} octobre 1867. Comme le suggère Henri Mitterand, Zola voulait avancer une double campagne de conquête : l'une en Provence, l'autre à Paris. La publication des *Mystères de Marseille* non seulement a eu pour l'auteur une fonction alimentaire, mais lui a surtout servi à faire entendre dans la capitale les échos de son succès provençal. Pour obtenir ce qu'il a lui-même appelé

²⁶⁹ Lettre à Léopold Arnaud du 27 février 1867, *Correspondance*, t. I, p. 475-476.

²⁷⁰ Lettre à Léopold Arnaud du 8 avril 1867, *Correspondance*, t., I, p. 489-490.

²⁷¹ Voir *Correspondance*, t. I, note 1, p. 490.

²⁷² L'étude paraît en cinq livraisons du 16 au 20 octobre 1879. La publication de *Nana* en feuilletons débute ce même 16 octobre.

²⁷³ Éléonore Reverzy, « Littérature publique. L'exemple de *Nana* », art. cité, p. 594. Dans le cas de *Nana*, la saturation de l'espace journalistique est totale : « La consultation du journal apprend ainsi que sur la première page de l'édition du 16 octobre figure d'abord le texte publicitaire rédigé par Jules Laffitte — annonce qui a paru depuis le 9 octobre et qui a été reprise tous les jours —, puis dans les cinquième et sixième colonnes, le premier feuilleton du « Roman expérimental », enfin, au rez-de-chaussée, le début du feuilleton de *Nana* — qui se poursuit à la même place en deuxième page. C'est dire que Zola sature littéralement l'espace du journal, qu'il soit question de l'œuvre annoncée, qu'il s'agisse de la théorie naturaliste, ou du roman lui-même ». *Ibidem*.

« une tentative énergique de décentralisation »²⁷⁴, Zola a demandé à ses confrères des comptes rendus indulgents de son œuvre, de façon à se faire connaître dans la presse du temps et à renforcer sa visibilité lors de la publication parallèle de *Thérèse Raquin*, qui était en train de paraître dans les colonnes de *L'Artiste*.²⁷⁵

De cet exemple, l'on comprend comment les collaborations dans la presse de province, qu'il s'agisse de contes, de critique d'art, ou de romans, ont été fructueuses et fondamentales pour l'avancement de l'écrivain dans le champ littéraire et journalistique de son temps et dans l'acquisition de stratégies publicitaires. En travaillant sur plusieurs fronts, le jeune Zola, qui au début avait du mal à faire accepter ses articles par la presse parisienne, se fait doucement une place dans la presse de province, qui représente pour lui un tremplin fondamental pour son ascension dans la pyramide journalistique. S'il a un discret succès notamment grâce à ses articles de critique littéraire, c'est surtout par le biais de la fiction que Zola conquiert ses tous premiers espaces médiatiques, en enchantant les rédacteurs et en les invitant à miser sur lui. Qu'ils soient présentés en tant que publications autonomes, ou utilisés en guise de support de propagande, les récits brefs dans cette première phase de la carrière de l'écrivain n'ont pas un rôle marginal dans ce processus.

3.3 L'entrée dans la presse parisienne : Zola conteur dans la petite presse

Le véritable début de Zola dans le journalisme se fait en 1865, quand l'écrivain accède aux feuilles de la petite presse parisienne. Comme tout débutant de son époque, il fait ses premières armes d'écrivain dans ces minces journaux, qui lui donnent la possibilité de commencer à faire connaître son nom au sein du public parisien. Les feuilles de la petite presse, journaux littéraires et/ou satiriques parfois illustrées, forment le bas de la pyramide littéraire : les rémunérations offertes aux débutants sont minimales et ne confèrent pas une

²⁷⁴ Cité par H. Mitterand, *Zola*, t. I, *op. cit.*, p. 557.

²⁷⁵ En particulier, le 3 mars 1867, il s'adresse à Henri Escoffier, alias Thomas Grimm (successeur de Timothée Trimm), collaborateur du *Petit Journal*, pour lui demander d'annoncer son feuilleton dans *Le Petit Journal*. Il lui envoie une note pour la « faire glisser dans *Le Petit Journal* », qui pourtant n'a pas paru. La note est la suivante : « M. Émile Zola décentralise. Il publie dans un journal marseillais, *Le Messager de Provence*, un roman historique contemporain, portant ce titre retentissant : *Les Mystères de Marseille*. Jamais un pareil travail n'avait été publié dans une ville de province, et c'est là un signe de décentralisation littéraire qu'il nous a paru curieux de signaler. On dit que l'émotion sera grande dans le Midi, car l'œuvre est basée sur des documents historiques du plus piquant et du plus dramatique intérêt. », dans *Correspondance*, t. I, p. 477, note 3.

réputation dans le champ littéraire. Pourtant, passer par cette étape c'est une démarche presque obligatoire pour les jeunes écrivains²⁷⁶. Zola aussi l'a suivie.

De 1865, jusqu'à la fin de 1872, l'écrivain se jette entièrement dans la presse et, début 1866, son deuxième volume *La Confession de Claude* (1865) publié et son nom ayant acquis une première notoriété, il décide de vivre de sa plume en quittant son emploi chez Hachette et de se consacrer complètement à la littérature et au journalisme. Dans ces années-là il collabore assez fructueusement avec la presse, continuant son escalade dans le champ médiatique de son époque. Il travaille régulièrement avec plusieurs journaux parisiens et avec la presse de province²⁷⁷ et pendant dix ans le journalisme constitue sa principale source de revenu. Dans cette phase de début (1865-1877), Zola ne dédaigne aucun instrument pour grimper les échelons et essaie d'exploiter le champ journalistique sur plusieurs fronts.

En 1865 et 1867, il écrit surtout pour des feuilles de la petite presse, dont *Le Petit Journal* puis *Le Figaro*, où il publie principalement des contes²⁷⁸. Dans les mêmes années, il profite de *L'Événement* de Villemessant²⁷⁹, quotidien littéraire qui se veut un journal d'information pour la classe bourgeoise, où il tient la rubrique des *Livres d'aujourd'hui et de demain* de 1866 à 1868 et où il essaie de lancer son tout premier roman-feuilleton *Les Vœux d'une morte*, qui n'aura pas un grand succès. Tout en se lançant dans la presse parisienne, Zola continue donc à entretenir des rapports avec la presse de province.

²⁷⁶ Balzac, dans sa *Monographie de la presse parisienne*, déjà en 1842 affirmait : « Il existe à Paris une vingtaine d'entreprises de scandale, de moquerie à tout prix, de criailleries imprimées dont plusieurs sont spirituelles, méchantes et qui sont comme les troupes légères de la presse. Presque tous les débutants, dont plus ou moins poètes grouillent dans ces journaux en rêvant des positions élevées, attirés à Paris comme les moucheron par le soleil, avec l'idée de vivre gratis dans un rayon d'or et de joie jeté par le librairie ou par le journal, ils furèrent chez les librairies, ils s'insinuent aux revues, et parviennent difficilement en perdant leur temps et leur jeunesse, à se produire », Honoré de Balzac, *Les Journalistes, monographie de la presse parisienne*, Paris, Arléa, 1991, p. 108.

²⁷⁷ Parmi les principales collaborations journalistiques de la presse de province on rappelle celles avec *Le Salut Public* de Lyon en 1865-1866, *Le Sémaphore de Marseille* à partir du 1871 et *La Marseillaise*, journal fondé par Zola même dans l'automne du 1870.

²⁷⁸ Il collabore au *Petit Journal* du 6 novembre 1864 au 1^{er} juin 1865, en y publiant six contes. La collaboration avec *Le Figaro* commence le 24 septembre 1865 et s'étend jusqu'au 18 juin 1867. Zola y publie 17 textes dont 9 contes. D'autres périodiques de la petite presse où Zola publie des contes sont *La Vie Parisienne* (« La Vierge au cirage » sous le titre de « La caque », le 16 septembre 1865), *L'Illustration* (« Une victime de la réclame », le 17 novembre 1866 ; « Les Quatre Journées de Jean Gourdon », du 15 décembre au 16 février 1867), *Le Grand Journal* (« Profils parisiens. La Vierge au cirage », le 8 octobre 1865), *Le Journal des villes et des campagnes* (« Mon voisin Jacques » sous le titre de « Voyages dans Paris - Un souvenir du printemps de ma vie », le 21 novembre 1865) et *La Voie Nouvelle* (« Les Repoussoirs », le 15 mars 1866).

²⁷⁹ Zola collabore avec *L'Événement* du 1^{er} février 1866 au 7 novembre 1866, en y publiant 125 textes.

Notamment il collabore à partir de 1865 avec *Le Salut Public de Lyon*, quotidien de grande information, bien connu et respecté, où il publie ses premiers essais de critique littéraire²⁸⁰. C'est encore dans la presse de province que Zola lance ses premiers romans-feuilletons (*Les Mystères de Marseille* et *Thérèse Raquin*²⁸¹) comme on vient de le voir. La stratégie suivie par Zola dans ces années-là est donc de profiter de tous les canaux journalistiques qui s'ouvrent à lui et de se lancer dans les genres littéraires les plus en vogue, essayant de faire résonner son nom autant que possible.

3.3.1 Les débuts dans *Le Petit Journal*

Le Petit Journal ouvre à Zola l'accès au public populaire et au journalisme parisien : ce périodique à un sou, fondé en 1863, grâce à son prix bon marché, à sa présentation et à son contenu, rejoint des tirages extraordinaires et s'impose dans le panorama journalistique et littéraire du temps²⁸².

Pendant les premiers mois du 1865, Zola collabore de façon plutôt serrée avec *Le Petit Journal*, s'insérant très habilement dans la foulée de Léo Lespès, alias Timothée Trimm, chroniqueur d'excellence et principal artisan du succès du journal. L'entrée de Zola au *Petit Journal* marque une accélération dans sa production artistique ainsi qu'une profonde transformation dans son attitude d'écrivain. Dans la lettre à Valabrègue du 6 février 1865, Zola explique bien sa nouvelle conception de la presse :

Vous ne sauriez croire combien je suis occupé ; j'ai entrepris une telle besogne que je ne sais où donner de la tête : d'abord, j'ai par jour, dix heures prises à la librairie ; je donne ensuite, toutes les semaines, un article de cent à cent cinquante lignes au *Petit Journal*, et, tous les quinze jours, un article de cinq cents à six cents au *Salut public* de Lyon [...] Vous comprenez que je n'écris pas toute cette prose pour les beaux yeux du

²⁸⁰ La collaboration avec le périodique lyonnais s'étend du 23 janvier 1865 au 1^{er} janvier 1867. Zola y publie 55 textes, dont certains seront ensuite publiés dans le recueil *Mes haines* (1866), premier recueil d'études critiques publié par Zola.

²⁸¹ Publiés respectivement dans *Le Messager de Province* (du 2 mars 1867 au 1^{er} février 1868) et dans *L'Artiste* (du 1^{er} août 1867 au 1^{er} octobre 1868).

²⁸² En 1865, à l'époque où Zola entame la collaboration avec ce périodique, le tirage du *Petit Journal* est supérieur à l'ensemble de la presse parisienne (259 000 exemplaires) ; en 1869, il atteint 340 000 exemplaires. Voir Christophe Charles, *Le Siècle de la presse* (1830-1939), Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 103. Pendant la publication des péripéties de l'affaire Troppmann, le journal dépasse les 500 000 exemplaires. Voir Michelle Perrot, « L'affaire Troppmann », *L'Histoire*, n° 30, janvier 1981, p. 28-37.

public ; on me paye l'article vingt francs au *Petit Journal*, et cinquante à soixante francs au *Salut public* ; de sorte que je me fais environ deux cents francs par mois avec ma plume. La question d'argent m'a un peu décidé dans tout ceci ; mais je considère aussi le journalisme comme un levier si puissant que je ne suis pas fâché du tout de pouvoir me produire à jour fixe devant un nombre considérable de lecteurs. C'est cette pensée qui vous expliquera mon entrée au *Petit Journal*. Je sais quel niveau cette feuille occupe dans la littérature, mais je sais aussi qu'elle donne à ses rédacteurs une popularité bien rapide. Le journal ne fait pas le rédacteur, c'est le rédacteur qui fait le journal ; si je suis bon, je reste bon partout ; le tout est de bien faire et de n'avoir pas à rougir de son œuvre.²⁸³

L'entrée de Zola dans la presse parisienne est donc accompagnée par un bouleversement total dans ses procédés d'écriture : l'écrivain n'a plus la possibilité de s'attarder sur ses textes, les rythmes fébriles des journaux lui imposent de produire et publier rapidement et sans arrêt. L'écriture des contes composés à partir du 1865 résulte donc totalement différente de celle des textes antérieurs. L'écrivain ne peut plus se permettre de consacrer son temps à soigner et à affiner ses textes comme il avait fait avec les *Contes à Ninon*.

3.3.2 Faire face aux premières contraintes éditoriales : du genre merveilleux aux physiologies

Le changement dans les procédés d'écriture et dans les méthodes de travail serépercute aussi dans la typologie de genre adopté pour la composition de ses récits brefs. Le passage à ce support périodique impose une transformation du genre bref. S'il avait auparavant composé ses contes en pleine liberté, il est désormais obligé de répondre aux exigences que la rédaction du journal lui impose. Et c'est exactement à ce moment qu'il quitte le registre fantastique pour composer des récits brefs répondant à la mode taxinomique de son époque.

Dans *Le Petit Journal* Zola, animé par le besoin de peindre le réel et la société, s'essaye au « portrait-carte » – terme désignant à l'époque le portrait du format de la carte à jouer – brèves physionomies héritées des physiologies, dont la vogue se développe sous la

²⁸³ Lettre à Valabrègue, 6 février 1865, *OC*, t. XIV, p. 1315-1316.

Monarchie de Juillet, et qui s'inspirent de la mode photographique alors pionnière²⁸⁴. À travers ces textes, Zola montre un « sens du croquis, une habilité certaine à raconter en maintenant la curiosité du lecteur, le sens de la formule railleuse et de la caricature »²⁸⁵. Comme l'indique Adeline Wrona, le genre photographique du portrait-carte de visite trouve dans la petite presse de cette période un espace de publicisation au quotidien très rentable qui passe par trois formes distinctes : la publicisation d'annonces d'ateliers de photographes²⁸⁶ ; la popularisation des auteurs des « portraits-cartes », les photographes, dont les journaux publient des anecdotes contribuant à augmenter leur présence au sein des imaginaires collectifs ; la conversion – même si pour seulement quelques mois – du genre photographique en genre littéraire et journalistique²⁸⁷. Lors de son entrée au *Petit Journal*, Zola fait l'expérience de ce genre expérimental. Avec l'aide d'Eugène Paz, secrétaire de rédaction du *Petit Journal*, qui lui avait consacré des critiques très positives sur les *Contes à Ninon*²⁸⁸, il obtient la concession de publier cinq « portraits-cartes » en page 2 ou 3 du journal, dans un espace éditorial jusque-là réservé à de courtes physiologies.

Après avoir sorti ses premières trois publications dans *Le Petit Journal* sous le titre de « Chroniques », Zola ouvre une série de « portraits-cartes »²⁸⁹ par la représentation d'une jeune femme modeste, Gabrielle, une grisette dont le modèle n'est autre que Gabrielle-Alexandrine Meley, future Madame Zola, avec laquelle l'écrivain noue une relation à partir de 1864²⁹⁰. Zola continue sa revue de types parisiens par une « représentation fantasmatique du Lecteur du *Petit Journal* »²⁹¹ dans laquelle il résume la classe des consommateurs de la petite presse. Dans ce récit, qui est en fait une réclame pour le journal dans lequel il est

²⁸⁴ Voir à ce propos Adeline Wrona, « Le portrait carte, de la photographie au journal », *CONTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 31 mai 2014, consulté le 07 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/contextes/5942>.

²⁸⁵ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 162.

²⁸⁶ *Le Petit Journal* en particulier propose beaucoup de ces genres de réclames.

²⁸⁷ Voir Adeline Wrona, « Le portrait carte, de la photographie au journal », art. cité, p. 9.

²⁸⁸ Eugène Paz avait parlé deux fois des *Contes à Ninon* dans *Le Petit Journal*. En particulier, il publie le 6 novembre 1864 un extrait du « Carnet de danse », accompagné d'une courte mais élogieuse préface : « Ce livre a peut-être le défaut d'être écrit dans les notes les plus passionnées de notre grand mélodiste Alfred de Musset ; on parle un peu beaucoup de Ninon et de Ninette, et cependant on y voit sourdre parfois, comme de riantes éclaircies dans la forêt ténébreuse, des pages pleines de saine et fraîche poésie », dans *Correspondance*, t. I., p. 386, note 1. Le 28 novembre 1864, *Le Petit Journal* annonce la publication des *Contes à Ninon* et publie un long compte rendu du recueil, signé Eugène Paz.

²⁸⁹ Adeline Wrona remarque que Zola utilise en majuscule le titre « portrait-carte ».

²⁹⁰ « Portraits- cartes. I. La Grisette », le 13 mars 1865.

²⁹¹ Adeline Wrona, *Zola journaliste. op. cit.*, p. 52.

publié, Zola « typifie » le représentant d'une « foule d'un million de têtes », le lecteur du *Petit Journal*, qui est « homme et femme, enfant et vieillard, beau et laid, riche et pauvre [...] En un mot, il a tous les visages, tous les sexes, tous les âges, tous les vêtements, toutes les conditions. C'est une nation, une société complète »²⁹². Après la publication du « Lecteur du *Petit Journal* »²⁹³, Zola compose encore deux portraits-cartes. Le conte « Villégiature », paru sous un titre qui rappelle les anciennes « physiologies » en vogue dans les années 1840, « Variétés. Portraits-cartes. Le Boutiquier campagnard »²⁹⁴, c'est un récit qui s'inscrit dans la tradition des physiologies du bourgeois²⁹⁵ reproduisant une typisation du « boutiquier campagnard » et plus en général du type omniprésent du bourgeois, que Zola reprendra dans ses nouvelles et ses romans de la maturité²⁹⁶. Un mois après la publication de « Villégiature », Zola fournit à la rédaction du *Petit Journal* un autre portrait-carte, « Une malade »²⁹⁷, où il reproduit le type de la femme bourgeoise parisienne qui chaque été « se trouve prise d'une indisposition étrange, d'un besoin irrésistible de quitter Paris et d'aller se reposer, en plein feuillages, des bals du dernier hiver »²⁹⁸.

Les impératifs de la rédaction du *Petit Journal* ne se limitaient pas seulement au type de genre bref à utiliser, mais ils imposaient aussi un registre à adopter. En effet, dans ses premiers contes (« Les Étrennes de la mendiante », « Le Vieux Cheval », « Un mariage russe » et « Les Bals publics »), Zola essaye de s'adapter au climat du *Petit Journal* en imitant les tons et les formes de Timothée Trimm et en répondant aux règles de la chronique amusante dictée par le journal. L'écrivain propose des contes à caractère didactique, souvent dotés d'une morale, il s'efforce de capter la sensibilité et les goûts des lecteurs. Pendant les années de collaboration avec *Le Petit Journal*, bien que Zola sache qu'« il faut à tout prix égayer le journal pour lui conserver son public de benêts »²⁹⁹, il préfère faire prévaloir son inspiration du moment plutôt que respecter les contraintes éditoriales. En effet, malgré les recommandations de la direction de composer des contes légers et drôles, Zola a du mal à

²⁹² CN, p. 267.

²⁹³ *Le Petit Journal*, le 10 avril 1865.

²⁹⁴ *Le Petit Journal*, 1^{er} mai 1865.

²⁹⁵ Voir Nathalie Preiss, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle*, Paris-IV Sorbonne, 1986, cité par F-M. Mourad, Zola. *Contes et nouvelles*, t. I, p. 30.

²⁹⁶ Voir la nouvelle « Les Coquillages de Monsieur Chabre », dont on parlera dans les pages suivantes et le roman *Pot-Bouille* (1882).

²⁹⁷ *Le Petit Journal*, 1^{er} juin 1865.

²⁹⁸ CN, p. 273.

²⁹⁹ Henri Mitterand, Zola, t. I, p. 425.

adopter la veine égayante qui lui est imposée : ainsi, par exemple, les deux premiers contes qu'il publie dans *Le Petit Journal*, « Les étrennes d'une mendiante » et « Le Vieux cheval », poussent-ils moins à la gaieté qu'à la compassion. Le premier, est une chronique des misères de Paris et des difficultés d'une famille pauvre dans un jour de fête. On y voit la misère du taudis dans lequel ils vivent « une maison haute et noire, au sixième étage »³⁰⁰, la tristesse de la petite fille de huit ans qui « ne pleure encore que parce qu'elle voit pleurer »³⁰¹ ses parents.

Le deuxième conte c'est le croquis d'un vieux cheval, avec en arrière-plan un paysage triste de la banlieue sud :

L'autre jour, le cœur attristé par un ciel d'hiver, je me promenais dans les terrains vagues de Montrouge. Si un coin de la terre est frappé d'éternelle désolation, de misère lugubre et de poésie, ce sont bien ces champs défoncés et boueux qui s'étendent aux portes de Paris, faisant un seuil de fange à la cité reine du monde [...]. Les terres ont je ne sais quel aspect sordide ; les chemins tournent, s'allongent avec mélancolie ; des masures en ruine, des tas de plâtras s'offrent à chaque détour des sentiers [...] Il y avait harmonie entre ce cheval, ce ciel d'hiver et ce misérable champ. Une telle infortune seyait à merveille dans ce paysage désolé. Ici, la créature et la campagne avaient chacune leurs larmes, et c'était, je vous assure, une plainte déchirante que celle de cet être et de ces décombres.³⁰²

Face à l'hypocondrie baudelairienne des récits brefs de Zola, le rédacteur en chef du *Petit Journal*, G. Stemme, demande à l'écrivain de réjouir ses sombres portraits-cartes : « M. Millaud nous recommande d'égayer un peu le journal à cause des procès criminels qui se succèdent... Je crois que vous ferez bien de nous envoyer un *portrait-carte* dans les cordes amusantes »³⁰³. Ainsi, après le refus du portrait-carte d'un mélancolique croquemort³⁰⁴, « Mon voisin Jacques » (archétype du Bazouge de *L'Assommoir*)³⁰⁵, physiologie qui ne se

³⁰⁰ CN, p. 255.

³⁰¹ CN, p. 256.

³⁰² « [Le Vieux cheval] », CN, p. 258-259.

³⁰³ Cité dans Henri Mitterand, *Zola journaliste, op. cit.*, p. 29.

³⁰⁴ « Mon voisin Jacques », dans Ripoll, CN, p. 435-439. Pour des données plus détaillées de ce texte, je renvoie à la note n. 111.

³⁰⁵ Voir Midori Nakamura, « L'Assommoir et Mon voisin Jacques d'Émile Zola : étude comparée de la genèse des personnages secondaires », *Genesis*, n° 39 |2014, p. 183-200.

pliait pas aux tons gais imposés par la rédaction du *Petit Journal*, la collaboration avec *Le Petit Journal* s'achève³⁰⁶.

3.3.3 Entre l'acceptation des règles et l'affirmation de soi

Un décalage entre les contraintes imposées par la presse et les besoins d'expression profonds de l'écrivain traverse donc le rapport de Zola au journalisme. S'il accepte de modifier son écriture des contes en abandonnant le merveilleux des premiers récits et en produisant des physiologies et des portraits-cartes, ces nouveaux textes s'avèrent moins conformes aux règles du genre que ne le souhaitent les patrons des journaux auxquels Zola les propose.

La rédaction du *Petit Journal* demande des articles plaisants et agréables, mais Zola peine à se mettre à l'unisson de cette « gaieté fausse »³⁰⁷. Plus tard, dans les pages de *L'Événement*, exaspéré par cette contrainte hypocrite dictée par le journalisme, l'écrivain s'exclame : « Nous portons le plus légèrement possible la tâche ingrate qui nous est échue. Nous ne sommes que les modestes serviteurs du Roi Public, nous nous inclinons devant son désir ardent d'être vite renseigné et en peu de mots, nous cherchons à l'amuser, puisque, avant tout, il veut être maintenu dans une heureuse gaieté »³⁰⁸. Zola n'est pas à l'aise dans un journal dominé par la superficialité et le rire ; il a plutôt tendance à peindre la société contemporaine sous un angle plus critique et moins heureux³⁰⁹. La censure officielle, qui a favorisé le développement de toutes les rubriques non politiques, oblige la presse à la légèreté et à l'ironie : malgré toutes ses résistances, c'est dans cette presse hypocrite et muselée que Zola doit faire son chemin.

Dans cette première phase, on enregistre donc chez Zola conteur-journaliste des forces contrastées : d'un côté, la nécessité de s'aligner à des modes, de respecter certaines conventions qui se sont imposées dans la presse ; de l'autre côté, une résistance, une volonté d'être fidèle à son style et à son écriture, le refus d'une soumission plate aux exigences du

³⁰⁶ Malgré la fin de la collaboration avec *Le Petit Journal*, Zola continue pourtant à composer des physiologies et à les publier dans la presse. Datent de cette période les contes « La Vierge au cirage », « Les Vieilles aux yeux bleus », « Les Repoussoirs », « La Dernière Veuve » et « Printemps », le seul conte qui s'éloigne du modèle des physiologies et qui reste inédit du vivant de l'auteur.

³⁰⁷ Émile Zola, *OC*, éd. Henri Mitterand, t. I, Paris, Nouveau Monde, p. 672.

³⁰⁸ Émile Zola, *Livres d'aujourd'hui et de demain*, dans *OC*, t. X, p. 631.

³⁰⁹ Voir Marie-Ange Fougère « Portrait de Zola en chroniqueur », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 43-62.

marché éditorial. C'est le début d'une tension qui ne cessera jamais entre l'acceptation des règles de la spirale commerciale, indispensable pour faire partie du circuit journalistique et pour « survivre », et le besoin intime de garder son identité artistique. Cette attitude « révoltée » contraste avec les exigences du jeune écrivain, dont le but n'est en ce moment que « de [se] faire connaître et d'augmenter [ses] ventes »³¹⁰. Pourquoi Zola, qui sait pourtant que *Le Petit journal* « donne à ses rédacteurs une popularité bien rapide »³¹¹, ne se soucie pas beaucoup de suivre les dispositions qu'on lui donne ? À ce propos Henri Mitterand s'interroge : « A-t-il mal compris la ligne et les exigences du *Petit Journal* ? Croit-il devoir se faire une spécialité de la mélancolie ou du spleen ? Est-lui-même traversé d'idées grises, au seuil d'une vingt-cinquième année toujours impécunieuse ? Veut-il pasticher les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, ou le romantisme noir d'un Nerval ou d'un Petrus Borel ? »³¹².

Par contre, dans « Le Lecteur du Petit Journal », sorte de réclame déguisée du journal de G. Stemme, Zola montre qu'il a une parfaite connaissance de ce que le lectorat de ce périodique attend de lui et des consignes que la rédaction lui impose. Il sait que les lecteurs ne demandent que des « lectures aimables et douces »³¹³, rien qui les chagrine ou qui les choque, rien qui déclenche des réflexions sérieuses. C'est un public qui prétend du divertissement tiré de l'actualité du moment, qui veut « une ou deux heures de distraction chaque soir [...] où [trouver] les événements du jour et une suite de récits intéressants et variés »³¹⁴. C'est enfin un public qui exige la gaieté, qui veut à tout prix des articles intéressants et lucratifs à la fois : « Soyez érudit – dit la Vision du *Petit Journal* à Zola – tout juste pour ne pas être ennuyeux. Soyez intéressant surtout, que vous ayez dans les yeux des larmes ou des sourires »³¹⁵. Zola n'a donc pas du tout méconnu les directives du journal, le sien c'est un refus délibéré.

Ce refus de se soumettre aux règles de la presse pourrait probablement s'expliquer par le fait que Zola n'a pas une très haute considération de ce journal à un sou, ni de son lectorat, « une masse énorme de gens pauvres et incultes qui, jusqu'alors, n'avaient pas de journaux

³¹⁰ Lettre à Valabrègue du 6 février 1865, *OC*, t. XIV, p. 1316.

³¹¹ *Ibidem*, p. 1315.

³¹² Henri Mitterand, *Zola, op. cit.*, t. I, p. 425.

³¹³ *CN*, p. 268.

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 269.

à eux »³¹⁶. Il se retrouve pourtant condamné à chercher l'acceptation d'un public qu'il déprécie et auquel il ne reconnaît aucune légitimité critique, position qu'il partage avec beaucoup de ses collègues contemporains³¹⁷.

Le déchirement de Zola entre enthousiasme pour l'écriture journalistique et frustration pour les contraintes que cette dernière lui impose engendre chez l'écrivain ce sentiment ambigu envers l'exercice médiatique qui traverse toute la génération d'écrivains-journalistes, « mutants de lettres »³¹⁸ au XIX^e siècle. Cette tension « entre dénégation et revendication, entre rejet et conscience des possibilités offertes par le journal »³¹⁹ perdure chez Zola pendant toute sa carrière.

Dans ce premier temps d'entrée dans la presse, ces mêmes tensions, ce décalage entre les attentes du lectorat et les besoins intimes de l'écrivain, se manifestent non seulement dans l'écriture des récits brefs, mais aussi dans d'autres domaines et d'autres feuilles journalistiques, tout en confirmant ce déchirement de l'écrivain entre l'adaptation aux contorsions énonciatives exigées par le journalisme du Second Empire et son besoin personnel de dompter le système de la presse et de l'exploiter. Le rapport conflictuel que Zola entretient avec son public dans les premières années de sa carrière journalistique ne concerne pas seulement *Le Petit Journal*, mais se répercute aussi dans sa collaboration avec *Le Salut Public*, où – comme on l'a vu – Zola collabore presque simultanément, du 23 janvier 1865 au 1^{er} janvier 1867. Bien que l'écrivain ait plus de considération pour cette deuxième feuille et pour ses lecteurs, le rapport avec ce journal a été également problématique³²⁰. Comme en témoignent les lettres de Max Grassis, directeur du *Salut Public*, les rapports entre Zola et le périodique lyonnais furent plutôt tendus : alors qu'on lui demande des articles

³¹⁶ Zola, « Lettres de Paris. Études sur la France contemporaine. La presse française », *Le Messager de l'Europe*, août 1877, OC, t. XIV, p. 279. Le fait qu'il ait laissé une bonne partie de ses productions pour *Le Petit Journal* dans l'oubli complet, prouve qu'il n'accorde pas beaucoup d'importance à ces textes. Sur les huit contes rédigés pour *Le Petit Journal*, un seul a été publié en librairie (« L'Amour sous les toits » des *Esquisses parisiennes*) et trois seulement ont paru par la suite dans d'autres périodiques (« Les Bals publics », « Villégiature » et « Une malade »).

³¹⁷ Éléonore Reverzy remarque, en fait, cette difficile situation de double contrainte de l'écrivain : « il doit plaire, mais sans savoir à qui et pire, dès qu'il tente d'identifier cet inconnu, c'est pour le condamner comme incapable. » Voir Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie*, op. cit, p. 22.

³¹⁸ Voir Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires/6 », 2003.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 11.

³²⁰ Voir François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Paris, Honoré Champion Editeurs, 2003, p. 72.

courts, sans polémique et sans enjeu, il propose de longues études littéraires. C'est par exemple le cas du compte rendu qu'il fait de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, qui provoque beaucoup de réactions négatives de la part des lecteurs du périodique lyonnais³²¹. C'est également le cas de l'article sur *l'Histoire de Jules César* de Napoléon III, qui sera refusé par la rédaction en raison du ton adopté et du manque de respect des directives données³²². Suite à ce refus, pourtant, contrairement à ce qu'il avait fait avec *Le Petit Journal*, Zola essaie de réparer sa faute en publiant ses excuses aux lecteurs :

J'ai un pardon à demander aux lecteurs du *Salut public*. Il paraît que je les ai maintes fois ennuyés avec les longues études critiques que j'ai déjà données au journal.

Je m'étais trompé, et je confesse volontiers mon erreur. J'avais cru qu'une étude consciencieuse et détaillée d'une seule œuvre pouvait intéresser et fixer l'attention. On m'affirme de toutes parts qu'il est préférable de parler brièvement des six ou

sept livres de quelque importance qui paraissent chaque semaine. Je me rends à l'opinion de la majorité [...]. Je lirai davantage et j'écrirai moins, deux souffrances pour un écrivain. Je sais bien que ma réputation d'homme littéraire souffrira à ce compte, mais on m'assure que les lecteurs y gagneront. Je m'incline respectueusement devant les lecteurs, et j'obéis à leur bon plaisir.

Public, le critique ennuyeux qui va mourir te salue.³²³

Si pour *Le Petit Journal*, il préfère cesser sa collaboration plutôt qu'adapter ses contes aux indications du journal, dans *Le Salut Public*, Zola se plie finalement aux lois de la presse et aux vœux du public, ou bien « s'incline respectueusement vers ses lecteurs ». Il accepte d'accueillir les exigences du public, il s'excuse même d'avoir ennuyé les lecteurs avec ses longues études, mais en même temps il sous-entend qu'il ne partage pas cette démarche. Ce consentement dépend aussi probablement du fait que, la collaboration avec *Le Petit Journal* achevée en juin 1865, il est forcé de s'assurer le revenu fixe que le périodique lyonnais lui a donné jusqu'en janvier 1867. En fait, cette sorte de *captatio benevolentiae* que l'écrivain adresse à ses lecteurs et à la rédaction du journal cache toute son irritation et son agacement face aux contraintes que la rédaction lui impose, son dépit pour devoir céder à des tendances

³²¹ Max Grassis, en se référant à l'article sur Germinie Lacerteux, il affirme qu'il « nous a valu beaucoup d'observations de la part de nos lecteurs les plus timorés ». Cité par Colette Becker, *Correspondance*, t. I., p. 413.

³²² Max Grassis, le 6 mars 1865 demandait à Zola : « Soyez sympathique autant que possible à l'auteur, mais soyez aussi indépendant dans vos jugements ». Cité par Colette Becker dans *Correspondance*, t. I, n. 2, p. 412.

³²³ *Livres d'aujourd'hui et de demains*, OC, t. X, p. 389.

qu'il voudrait combattre, ainsi que son irrévérence aux égards d'un public qui dicte des lois, mais auquel il ne reconnaît pas la moindre autorité critique³²⁴.

Le fait que Zola ait une attitude bienveillante pour *Le Salut public* et intransigente pour *Le Petit Journal* suggère à la fois qu'il donne plus d'importance à la première feuille qu'à la seconde, et qu'ayant déjà perdu sa collaboration avec *Le Petit Journal*, il ne peut pas se permettre de perdre d'autres sources de revenus. On peut formuler d'autres hypothèses. La rémunération du *Salut public*, trois fois plus avantageuse que celle du *Petit Journal*, le rend peut-être plus attentif à ses requêtes³²⁵. Ou il préfère garder sa place dans *Le Salut public* car ce journal lui permet de traiter des questions de haute littérature. Zola le considérerait donc comme plus utile pour lui paver la voie vers le succès médiatique, bien qu'il s'agisse d'un journal de province³²⁶. Enfin, il se peut qu'il préfère carrément se consacrer à la composition d'essais critiques – même si dans des dispositions qui ne lui conviennent pas – plutôt qu'aux récits brefs.

Quoi qu'il en soit, le choix s'avère gagnant : « grand journal » de la bourgeoisie lyonnaise libérale, *Le Salut Public* est très lu par les représentants de la presse d'opposition parisienne. Les articles qu'il publie dans le périodique lyonnais affirment son talent et le font remarquer par les patrons de la presse parisienne qui le situent parmi les libéraux hostiles à l'Empire³²⁷. En particulier, le cas du compte rendu de l'œuvre de Napoléon III, *Histoire de Jules César*, qui avait été refusé par *Le Salut public* et par *L'Echo du Nord*, lui donne beaucoup de visibilité et lui assure la bienveillance dans les milieux d'opposition de la capitale. Voilà donc comment l'écrivain profite des basses feuilles journalistiques pour

³²⁴ Toujours François-Marie Mourad remarque que Zola prendra sa revanche au moment de la publication du recueil *Mes Haines*, dans la préface duquel il exprime toute son irritation. La préface du recueil a été publiée dans *Le Figaro*, le 27 mai 1866.

³²⁵ La rémunération qu'il obtient du journal lyonnais est en effet trois fois supérieure à celle du journal parisien. Dans la lettre à Valabrègue qu'on a citée tout à l'heure, Zola souligne : « Vous comprenez que je n'écris pas toute cette prose pour les beaux yeux du public ; on me paye l'article vingt francs au *Petit Journal*, et cinquante à soixante francs au *Salut public* », *OC*, t. XIV, p. 1315-1316.

³²⁶ Dans une lettre à Valabrègue du 6 février 1865, Zola avoue en effet : « Quant au *Salut public*, c'est un des meilleurs journaux de province ; j'y jouis d'une grande liberté et d'un espace fort large ; j'y traite des questions de haute littérature, et je suis très satisfait d'y être entré. Tout ceci est pour arriver à un grand journal de Paris », *OC*, t. XIV, p. 1315-1316.

³²⁷ Voir Henri Mitterand, *Zola journaliste*, *op. cit.*, p. 49-50.

construire son réseau de relations dans les milieux littéraires et journalistiques et pour commencer à se faire connaître dans le champ.

Tout en profitant de la reconnaissance que ces premières collaborations ont permise dans cette première phase, Zola n'est pas à l'aise dans le système journalistique qu'il accueille. Le jeune écrivain est fortement conscient des procédés qui traversent la société de masse et du rôle fondamental qu'y joue la presse, d'où sa nécessité de continuer dans ce chemin. Il sait que le monde appartient à l'opinion publique et il veut faire partie de ceux qui la représentent, par n'importe quel moyen.

3.3.4 Des physiologies aux tableaux parisiens : Zola flâneur « Dans Paris »

Pendant les années de sa collaboration avec *Le Figaro*, Zola expérimente une autre formule de récit bref. Il abandonne la mode « physiologique » qui caractérisait la production des contes du *Petit Journal*, pour composer des « flâneries », sortes de tableaux parisiens à la manière baudelairienne. Les deux genres de récits dérivent de celle que Walter Benjamin a appelée « littérature panoramique »³²⁸, mais si les « physiologies » voulaient décrire et classer spécifiquement les « types sociaux », la « flânerie », elle, représente l'action générale de l'écrivain qui, tout en marchant, observe et décrit le spectacle hétéroclite de la ville moderne, devenue à ses yeux un texte ou une énigme à déchiffrer – c'est de cela que naît d'ailleurs le goût de Zola pour la classification taxonomique des habitants de la ville. La figure du flâneur dans la littérature française, qui émerge au XIX^e siècle en même temps que le phénomène de la grande ville moderne, cristallise des enjeux différents : la diagnostic des mœurs, qui ressort de la déambulation urbaine accompagnée d'un travail de transcription des observations du flâneur ; le déchiffrement du nouvel espace parisien à travers les descriptions fines que le flâneur fait des lieux et des passants ; le rapprochement du narrateur et du lecteur, réunis dans cette opération collective de découverte et d'observation de la ville et de ses habitants.

En publiant ces textes dans la petite presse, Zola se propose un double objectif. Le premier est d'établir une connexion avec ses lecteurs, un rapport de confidentialité fondé sur la mise en évidence d'une proximité physique et expérientielle fondée sur la connaissance commune de la vie quotidienne dans l'amalgame métropolitain. Ses récits brefs prennent

³²⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit.

dans ces années une allure plus introspective, subjective et personnelle. Les contes qu'il compose pendant cette période passent donc de la catégorie des « physiologies », descriptions objectives des types parisiens, à celle des contes plus subjectifs, des expériences vécues et tangibles.

Dans « Les Violettes »³²⁹, Zola narre une promenade aux Halles pendant une nuit d'insomnie et met en scène la vente des fleurs dans le marché à l'aube. Tout comme il le fera quelques années plus tard, lors de la composition du *Ventre de Paris*, il offre une description détaillée du marché aux premières heures du matin et des gens qui l'animent :

J'ai aperçu dans un coin sombre une foule qui s'agitait sinistrement. Les lanternes jetaient une lumière jaune sur cette foule. Des enfants, des femmes, des hommes fouillaient à pleines mains dans de larges tas noirâtres qui traînaient sur le sol. J'ai pensé que c'étaient là des débris de viande qu'on vendait au rabais, et sur lesquels se précipitaient les misérables. Je me suis approché. Les tas de débris de viande étaient des violettes. Toute la poésie fleurie des rues de Paris traînait sur ce trottoir boueux, au milieu des mangeailles de la Halle [...] Au grand jour, les jardiniers devaient être partis. La vente des violettes, à Paris, est une œuvre de nuit. En hiver elle se fait de quatre à six heures. Tandis que la ville dort et que les bouchers lui préparent ses indigestions, dans un coin voisin on trafique la poésie.³³⁰

Quelques mois plus tard, Zola publie une esquisse de Paris enneigée sous le titre « La Neige ». Encore une fois, l'écrivain peint un tableau de la ville dans un moment particulier de l'année, en photographiant certains de ses coins, comme le bout de Seine qui va de Notre-Dame au pont de Charenton, le Jardin du Luxembourg et le carrefour Observatoire. Zola continue sa série de chroniques saisonnières par « Les Nids »³³¹, esquisse de Paris pendant la fin du printemps et le début de l'été, et par « Les Squares », récit publié pendant l'été³³²,

³²⁹ Conte publié dans *Le Figaro* le 20 novembre 1866 et repris, après deux republications dans *La Tribune*, le 17 octobre 1869 et dans *La Cloche* le 18 août 1872, dans les *Nouveaux Contes à Ninon* sous le titre « Souvenir VIII ».

³³⁰ Cette partie de la version du *Figaro* a été supprimée pour la version de *La Cloche* et dans les *Nouveaux Contes à Ninon*. Nous reproduisons ici la version originale du conte publiée dans *Le Figaro*, CN, p. 1445.

³³¹ Publié le 15 mai 1867 et repris, après deux republications dans *La Tribune*, le 24 octobre 1869 et dans *La Cloche* le 26 mai 1872, dans les *Nouveaux Contes à Ninon* sous le titre « Souvenir VII ».

³³² Le récit a été publié dans *Le Figaro* le 18 juin 1867, puis dans *La Tribune* le 24 octobre 1869 et dans *La Cloche* le 26 mai 1872.

où Zola décrit les jardins et en particulier les squares parisiens et l'importance pour les Parisiens de ces coins de nature dans la ville.

Pourtant, tout en évoquant une base gnoséologique commune, Zola tient à garder son individualité et son statut d'observateur et d'écrivain. En 1829, dans la *Physiologie du mariage*, Balzac souligne déjà le statut d'autorité du flâneur, qui se distingue de celui du simple passant. D'après l'écrivain, tout le monde n'est pas capable de saisir les signes de la ville : « La plupart des hommes se promènent à Paris comme ils mangent, comme ils vivent, sans y penser. Il existe peu de musiciens habiles, de physionomistes exercés qui sachent reconnaître de quelle clef ces notes éparses sont signées, de quelle passion elles procèdent »³³³. De la même manière, Zola souligne la distinction entre les simples passantsdistracts et les flâneurs qui – comme lui – ont la faculté d'interpréter les spectacles de la ville. Dans ce passage, tiré du conte « La Neige », il se range discrètement dans cette deuxième catégorie d'observateurs :

Il y a, dans Paris, des paysages d'une largueur incomparable. L'habitude nous a rendus indifférents. Mais les flâneurs – ceux qui rôdent le nez au vent, en quête d'émotions et d'admiration, – connaissent bien ces paysages. Pour moi, j'aime d'amour le bout de Seine qui va de Notre-Dame au pont de Charenton ; je n'ai jamais vu un horizon plus étrange et plus large.³³⁴

En se classant parmi les « flâneurs », Zola établit un lien avec ses lecteurs – tout en se positionnant à un degré supérieur – et en même temps il se sert de cette forme d'écriture pour critiquer la société bourgeoise naissante, hantée par le dogme de la productivité. Walter Benjamin interprète la coutume du flâneur, qui se promène lentement et sans but dans le tohu-bohu de la ville, comme une protestation contre les rythmes de vie effrénés qui étaient en train de s'imposer dans le Paris postrévolutionnaire. L'inactivité dissonante du flâneur³³⁵

³³³ *Œuvres Complètes* d'Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, p. 28.

³³⁴ *CN*, p. 309.

³³⁵ Qu'on pense au jugement très péjoratif du flâneur prononcé par le dictionnaire Larousse, d'inspiration positiviste : « Le *flâneur* est une variété du paresseux ; à ce titre, les lecteurs du Grand Dictionnaire n'ont pas besoin que nous leur exposons la répugnance que nous inspire ce type inutile qui encombre les rues des grandes villes et y gêne la circulation [...] Ce n'est guère qu'à Paris qu'on trouve de vrais *flâneurs* ; il n'y a que cette grande cité pour offrir aux oisifs, aux badauds, une série de distractions variées et qui ne coûtent rien. Aussi le nombre des *flâneurs* y est-il grand, et s'en trouvent même de toutes les espèces. », P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1872, t. VIII, première partie, F, p. 436.

se heurte au frénétisme de la ville et engendre chez les lecteurs une réflexion autour du consumérisme de la société.

Zola flâneur et journaliste profite ainsi – peut-être inconsciemment – de ce mécanisme très subtil de provocation du lectorat pour aiguïser ses articles.

3.3.5 Critiques de la presse par la petite presse : stratégies de pénétration du marché

La critique de la société consumériste dans laquelle il vit continue dans le reste de la série « Dans Paris ». Aux flâneries parisiennes, Zola conteur alterne des récits inspirés par ses réflexions sur l'actualité du moment, qui illustrent les problèmes sociaux cachés par la fiction. Les contes « Une victime de la réclame »³³⁶, « Les Disparitions mystérieuses »³³⁷ et la nouvelle version de « Bals publics »³³⁸ s'apparentent par leur caractère satirique et caricatural, ils représentent de façon hyperbolique une société consumériste et aveuglement soumise au pouvoir du commerce. Les trois récits amènent le lecteur à réfléchir sur des affabulations de la société matérielle et commerciale dans laquelle ils vivent, tout en les invitant à prendre leurs distances. Dans « Les Bals publics », Zola cible les bals populaires, miroir de la spéculation commerciale. Il invente le personnage de Balanchard³³⁹, un « industriel poète, une puissante intelligence qui spéculé sur la société française comme l'épicier du coin spéculé sur la chandelle ou sur le poivre »³⁴⁰. Balanchard avait fondé une entreprise qui payait les hommes « à deux francs l'heure » pour diffuser la gaieté française lors des bals publics³⁴¹ :

Il [Balanchard] engagea quelques centaines de gaillards solides et souples auxquels il enseigna longuement l'art difficile de lever la jambe à la hauteur du nez. Il les exerça

³³⁶ *L'Illustration*, 17 novembre 1866.

³³⁷ *Le Figaro*, 20 février 1867. Ce texte a été publié dans la série « Dans Paris ».

³³⁸ Une première version parue dans *Le petit Journal*, 13 février 1865 sous le titre de *Chronique*, Zola republia ce texte dans *Le Figaro*, le 29 décembre 1866 dans la rubrique « Dans Paris ».

³³⁹ Dans la version du *Petit Journal* (1865) ce personnage s'appelait Coquardeau, tandis que dans les versions de *La Tribune* (1869) et de *La Cloche* (1872) prenait le nom de Ducornait.

³⁴⁰ *OC*, t. IX., p. 277.

³⁴¹ Le sujet de ce conte est inspiré par les rumeurs qui circulaient dans la presse à l'époque du carnaval de 1865, selon lesquels dans les bals circulaient des hommes qui étaient payés pour ramener la bonne humeur pendant la soirée.

pendant huit jours à jouer au naturel l'épilepsie du fou rire, et lorsque leur éducation fut terminée, il les tint à disposition des entrepreneurs de bals publics.³⁴²

À travers ce conte, Zola veut mettre en lumière la crédulité des gens face aux mensonges et aux affabulations de la société matérialiste, prête à miser sur la vente de la gaité et du bonheur³⁴³.

Dans ces textes, dont le fil rouge est la critique des pouvoirs néfastes de la consommation et de la publicité, la presse joue – selon les allusions de Zola – un rôle prépondérant. La presse, par ses réclames publicitaires, ses romans-feuilletons et ses faits divers, contribue d'après l'écrivain à l'aveuglement de la société. La dénonciation plus ou moins implicite que Zola cache dans ses récits brefs est faite pourtant dans un moment où l'écrivain a fortement besoin du journalisme et pour l'avancement de sa carrière et pour sa situation financière. S'il a fini de s'opposer directement aux impositions éditoriales comme il faisait auparavant (voir les contrastes avec *Le Petit Journal* et *Le Salut Public*), il continue à le faire implicitement de l'intérieur du système journalistique même. Son observance des lois journalistiques se fait maintenant stratégique : il s'y plie, il accepte superficiellement les lois – puisqu'il ne peut faire autrement pour le moment – mais il les exploite de l'intérieur, en avançant une critique de la presse par le biais de la presse elle-même.

Dans « Une victime de la réclame », Zola met en scène l'histoire tragique d'un homme qui passe sa vie entière à rechercher le bonheur en suivant les instructions publicitaires lancées par la presse, jusqu'à se procurer la mort. À travers ce récit hyperbolique, Zola veut mettre en garde ses lecteurs sur la dangerosité de la spéculation commerciale de la société matérialiste dans laquelle ils vivent et en particulier des effets nocifs de la réclame publicitaire :

S'il est une chose dont notre âge use et abuse, c'est certainement de la réclame, ce mensonge imprimé et affiché qui dupe les imbéciles et les gens d'esprit. Tant que les vendeurs se bornent à annoncer simplement leurs marchandises, les acheteurs n'ont qu'à les remercier de porter ainsi à leur connaissance la nature et le prix des objets dont ils peuvent avoir besoin ; mais lorsque les marchands se mêlent de faire eux-mêmes l'éloge

³⁴² OC, t. IX, p. 277-278.

³⁴³ Ce conte s'apparente, pour ses propos et sa dénonciation du matérialisme de la société, à « Les Repousseurs », l'une des *Esquisses Parisiennes*, où Zola met en scène la vente de la laideur féminine, dans un Paris où « tout se vend ». Voir « Les Repousseurs », CN, p. 241-249.

de leurs boutiques, lorsqu'ils trompent sciemment le public pour l'attirer chez eux, lorsqu'ils trafiquent de l'erreur, le bon sens doit faire justice de vos procédés peu délicats. M. Philarète Charles parle quelque part d'un pauvre diable que la réclame mit à deux doigts de la mort. Laissez-moi vous conter l'histoire de Pierre Landry, que l'annonce a tué. Puisse cette histoire corriger tous mes badauds de contemporains.³⁴⁴

La première version de ce conte, publiée dans *L'Illustration*, souligne fortement l'hypocrisie et la fausseté des annonces publicitaires et des journaux qui les diffusent³⁴⁵. Vers la fin de son récit, en effet, après avoir passé en revue beaucoup de types de réclames en exposant leur dangerosité, il polarise l'attention du lecteur sur les annonces des œuvres littéraires, un type spécifique de réclame, particulièrement hypocrite et dangereux, qui conduit inexorablement le protagoniste à l'abêtissement et finalement à la mort :

La réclame ne respecta plus l'intelligence que le corps de Pierre Landy. Il avait acheté une bibliothèque à crémaillère mobile, et il l'emplit de tous les livres que les journaux lui recommandèrent. La classification qu'il adopta fut des plus ingénieuses : il rangea les volumes par ordre de mérite, je veux dire selon le plus ou le moins de lyrisme des articles payés par les éditeurs. Toutes les sottises et toutes les infamies contemporaines s'entassèrent là. Jamais on ne vit pareil amas de turpitude et [Claude] avait eu le soin de coller, sur le dos de chaque volume, la réclame qui le lui avait fait acheter. Lorsqu'il ouvrait un livre, il savait ainsi à l'avance l'enthousiasme qu'il devait témoigner ; il riait ou il pleurait suivant la formule. Avec un pareil régime, il devint complètement idiot. Je ne veux citer aucun titre, mais je pourrais nommer tels et tels ouvrages qui ramollirent tout particulièrement son cerveau. Il avait fini par être difficile et de goûts délicats, et il n'achetait que les œuvres annoncées comme des chefs d'œuvres inimitables ; il ne faisait donc plus l'emplette que d'une vingtaine de volumes par semaine. Il faut dire aussi que certains journaux, recommandés vivement par des affiches étranges, contribuèrent puissamment à l'hébéter. Plus une publication sonnait de la trompette, et plus il la lisait avec délices et confiances.³⁴⁶

Il est très intéressant à ce propos de remarquer que c'est justement la stratégie de pénétration du marché éditorial et journalistique expérimentée par Zola dans ces années qu'il démasque dans ce récit révélateur. En 1866, année de datation de ce texte, Zola collaborait

³⁴⁴ « Une victime de la réclame », version de *L'Illustration*, 17 novembre 1866, in *CN*, p. 1314.

³⁴⁵ Dans les versions suivantes, Zola abrège beaucoup le récit.

³⁴⁶ « Une victime de la réclame », version de *L'Illustration*, 17 novembre 1866, in *CN*, p. 1315-1316.

avec *L'Événement*, où il rédigeait la rubrique des « Livres d'aujourd'hui et de demain ». Le 22 janvier 1866 il explique à Gustave Bourdin³⁴⁷ son idée de cette rubrique de « chronique bibliographique » :

Je sais que les chroniques sont à la mode, et que le public d'aujourd'hui veut des courts entrefilets, aimant les nouvelles toutes mâchées et servies dans des petits plats. J'ai donc pensé qu'il pouvait être établi avec succès une « Chronique bibliographique ». Voici ce que j'entends par ce titre : je donnerai en vingt ou trente ligne un compte rendu de chaque œuvre nouvelle, le jour même de la mise en vente ; j'irai trouver chaque éditeur et j'obtiendrai certainement d'eux la communication de leurs publications, de façon que mon article paraisse avant toute réclame ; d'autre part, je me chargerai, lorsqu'une œuvre importante sera annoncée, de me procurer quelque extrait intéressant que *L'Événement* pourra insérer ; enfin, j'aurai mission d'entretenir les lecteurs de tous les faits ayant rapport aux livres, indiscretions sur les œuvres prochaines, détails intimes biographiques ou purement littéraires, etc. [...] Je sais où est le grand obstacle. Vous avez peur qu'une chronique bibliographique ne dispense les éditeurs de vous donner des réclames payées. Je crois que vous vous trompez en cela, et une expérience de quatre années me permet de vous affirmer que les librairies font d'autant plus souvent de leurs maisons. Je lis chaque jour vos annonces, et je vois que vous obtenez peu de chose ; je puis vous assurer que vous obtiendriez bien davantage si vous alliez dans les librairies, ayant en main des numéros dans lesquels se trouverait le bulletin exact des publications. [...] Il est évident que le public accueillera très volontiers un bulletin écrit d'une façon anecdotique et littéraire qui le tiendra au courant du mouvement journalier de la littérature. *L'Événement* veut avoir toutes les primeurs ; ma pensée est d'y parler de chaque livre avant tous les autres critiques de la grande et petite presse.³⁴⁸

L'idée que Zola expose au directeur de *L'Événement* est de tirer profit de la publicisation des œuvres littéraires qui vont paraître, en captivant l'attention du lecteur par l'introduction dans le compte rendu d'anecdotes, bavardages et détails intimes sur l'auteur ou de curiosités sur l'œuvre même. Cette technique permettrait de renouveler un genre déjà compassé, de séduire les lecteurs et d'augmenter les ventes du journal. L'œuvre littéraire prend ainsi la même valeur de n'importe quelle marchandise : le but ici n'est pas la

³⁴⁷ Gustave Bourdin était le beau-fils de Villemessant, chargé de faire la critique des livres dans *L'Événement* et dans *Le Figaro*. Il entra ainsi en relation avec Zola, chef de la publicité chez Hachette, et lui présenta Villemessant.

³⁴⁸ *Correspondance*, t. I, p. 440-441.

divulgateur de la littérature et de la culture, mais la promotion de la vente de la littérature même. Ce récit, démasquant sous la fiction la vénalité de la technique commerciale de la réclame, démontre une pleine connaissance des stratégies et des mécanismes de vente que Zola désormais maîtrise parfaitement.

Aussi dans « Les Disparitions mystérieuses », Zola se sert des récits brefs pour démasquer les affabulations de la presse, tout en dévoilant les mécanismes internes qui la règlent. Dans ce récit il s'en prend ouvertement aux feuilletonistes du *Petit Journal* qui publiaient des fictions rocambolesques où l'enlèvement était l'un des éléments narratifs principaux. Ces feuilletons étaient dévorés par le public de la petite presse, dont les lecteurs, friands de scandales et de crimes, finissaient par en être suggestionnés. Dans ce récit, Zola raille la fascination du public pour les faits divers étranges, desquels les journalistes et les auteurs des romans-feuilletons tiraient profit :

Depuis quelques semaines, les Parisiens romanesques peuvent se croire aux plus terribles nuits de la tour de Nesle. On ne parle que de disparitions mystérieuses [...] Rocambole triomphe. On riait de toutes ces trappes dont M. Ponson du Terrail avait semé les rues et les maisons de Paris. Pures rêveries, créations de romancier aux abois, disaient les esprits forts ; il n'y a dans la ville le moindre escalier dérobé, le plus mince corridor secret, la plus petite cave murée. Et voilà qu'on ne peut plus faire dix pas sur un trottoir sans tomber dans un horrible trou.

Je dis ce que disent les journaux graves. Les lecteurs du *Petit Journal* vivent dans la fièvre ; ils savent à quoi s'en tenir, la lecture des romans qui deviennent aujourd'hui de l'histoire les a initiés à toutes les scélératesses exquises du crime. Chaque soir, ils ? s'attendent à disparaître, à être escamotés, et, la nuit, ils rêvent qu'ils sont couchés au fond de ces souterrains dans lesquels les romanciers les ont promenés tout éveillés.³⁴⁹

À travers ce récit, Zola veut dénoncer l'acharnement des lecteurs pour les faits divers de l'époque et démontrer comment ces disparitions, ces enlèvements ne sont que des mystifications, voire des coups publicitaires de la part des écrivains. Zola s'en prend notamment à Ponson du Terrail et Aurélien Scholl, deux feuilletonistes populaires du *Petit Journal* et en général très en vogue dans la petite presse de l'époque³⁵⁰. En effet, tout au long

³⁴⁹ CN, p. 313.

³⁵⁰ Ponson du Terrail publiait dans *Le Petit Journal La Résurrection de Rocambole* (223 feuilletons), du 1^{er} novembre au 10 juin 1866. Voir Alfu, *Ponson du Terrail. Dictionnaire des œuvres*, Amiens, Alfu & Encrege,

de sa carrière de journaliste, Zola critique ces « faiseurs de romans »³⁵¹, industriels et tâcherons de la littérature. Non content de les dénoncer dans ses articles de critique littéraire, Zola fait passer sa polémique par les récits brefs.

Zola raille âprement l'invraisemblance des récits publiés dans ce journal. Dans son conte, lui aussi propose deux « disparitions mystérieuses », anecdotes visiblement caricaturées, qui lui servent pour bien démasquer le ridicule des processus fictionnels de ce type de littérature. Il termine enfin le récit par une allusion sarcastique à Ponson du Terrail, qui dans son *Rocamboles* semait de trappes les rues et les maisons de Paris : « C'est ainsi que la mode tournera peut-être peu à peu à la disparition mystérieuse. Mon portier prétend qu'il a vu un homme disparaître sous une trappe au beau milieu de ma rue. Tout bien examiné, c'était un égoutier qui rentrait chez lui »³⁵². Peut-être que derrière cette dénonciation se cache aussi une attaque au périodique qui l'année auparavant lui avait fermé ses portes ? Zola attaquerait-il les collaborateurs les plus prestigieux du *Petit Journal* pour tourner en ridicule les directions de la rédaction qui n'a pas accepté ses textes ?

1865 est l'année qui marque la véritable entrée de Zola dans la presse. Si pendant les années précédentes l'écrivain avait marché à tâtons dans le monde journalistique, il en a désormais compris les mécanismes et la manière de les exploiter à sa faveur. En plus, il commence à se familiariser avec le public et à expérimenter différentes stratégies pour se mettre en scène, pour se faire connaître. Les collaborations dans la petite presse ont joué un rôle essentiel dans ce processus et ont préparé son accès au rang supérieur de la pyramide journalistique, celui des quotidiens politiques et littéraires.

3.4 Dans la presse politique et littéraire : un combat sur deux fronts

Après avoir gagné une certaine notoriété parmi les lecteurs de la petite presse et dans le milieu journalistique, Zola continue son ascension. Selon le schéma formulé par Marie-Ève Thérénty, le passage central qui sépare la petite presse des grandes revues littéraires, antichambres de la librairie, est constitué par deux pôles différents mais non concurrentiels. Le premier est celui des quotidiens politiques, qui assure à l'écrivain une certaine stabilité

2008, t. I, p. 799 ; Aurélien Scholl publiait toujours dans *Le Petit Journal* un autre roman rocambolesque, *Les Nouveaux Mystères de Paris*, du 2 octobre 1866 au 16 janvier 1867.

³⁵¹ Expression qu'il utilise dans *Les Romanciers Naturalistes*, OC, t. XI, p. 221.

³⁵² CN, p. 318.

économique, le deuxième est représenté par les quotidiens littéraires, soit la voie la plus directe pour accéder aux grandes revues. Travailler dans les deux pôles permettait aux écrivains de doubler leurs possibilités de réussite tout en les laissant mettre en place deux stratégies différentes. Si les feuilles politiques assuraient une stabilité économique, elles bloquaient pourtant l'avancement des écrivains dans le champ littéraire. Les quotidiens littéraires, au contraire, même s'ils proposaient une rémunération fluctuante, confirmaient l'intégration des écrivains dans le domaine de la littérature.

Zola, qui cherche à s'imposer dans le champ littéraire mais a besoin du journalisme pour vivre, joue dans les deux champs, faisant preuve dans ces années d'une extraordinaire versatilité d'écriture et d'une parfaite maîtrise du système journalistique. Pour la presse politique, il collabore avec *Le Gaulois*, journal favorable à l'Empire libéral, où il tient la rubrique des « Livres d'aujourd'hui et de demain » ; dans la presse républicaine, il publie dans *La Tribune*, *Le Rappel* et *La Cloche*, où il mène campagne contre le cléricisme. En même temps, dans le pôle littéraire il collabore avec *Le Globe*, *Le Figaro* et *L'Événement Illustré*. Qu'il s'agisse de feuilles politiques ou littéraires, Zola donne à la fiction un rôle non négligeable : les récits brefs de cette phase, par leur construction et leur nature, nous dévoilent les stratégies adoptées par Zola dans les deux domaines journalistiques et la conquête progressive du champ littéraire d'un écrivain désormais en voie de consécration.

3.4.1 Le journalisme littéraire

Au printemps 1868, Zola accepte « faute de mieux » une collaboration avec *L'Événement Illustré*, qui s'avère riche et fructueuse³⁵³. Dans ces années-là, l'écrivain fait face à une situation économique très précaire : la collaboration avec *Le Figaro* terminée, il n'avait pas trouvé d'autres contrats réguliers dans la presse. Ses difficultés financières étaient tellement pressantes qu'il fut contraint à demander un prêt à Manet : « Je suis vraiment au bout pour m'adresser à vous »³⁵⁴ s'exclame-t-il dans sa correspondance avec le peintre. Quand *L'Événement Illustré* est fondé, pour Zola s'ouvre une nouvelle possibilité de

³⁵³ Zola collabore avec *L'Événement Illustré* du 20 avril 1868 au 1^{er} septembre 1868 et y publie 60 textes. En outre il publie dans ce périodique les romans *Madeleine Féral*, sous le titre *La Honte* (du 2 septembre au 20 octobre 1868) et *Les Mystères de Marseille*, sous le titre *La Famille Cayol* (du 23 octobre 1868 au 24 janvier 1869).

³⁵⁴ *OC*, t. XIV, p. 1341.

publication régulière et quand la rédaction lui propose une collaboration, il accepte sans hésitations. Le 17 avril, il annonce à Marius Roux : « il vient de se fonder un journal à deux sous, *L'Événement illustré*, sous la direction d'Adrien Marx !!! On m'a offert le Salon dans cette feuille, ce que j'ai accepté faute de mieux »³⁵⁵. Il semble que Zola ait pour *L'Événement Illustré* la même considération qu'il avait pour *Le Petit Journal* : celle d'une feuille de niveau médiocre, alimentée par une couche de lecteurs simples et peu exigeants, avec lesquels il fallait ne causer que des bruits de la ville. Douze ans après, dans son *Roman expérimental*, Zola se souvient de ces périodes de difficulté. Il préfère afficher son enthousiasme pour le lancement d'un nouveau journal, non comme la conséquence d'une potentielle source de revenu, mais plutôt comme une possibilité pour la littérature d'être abritée par la presse : « Quand je plaçais des articles avec grand-peine, je me souviens de l'émotion que me causait l'apparition d'un nouveau journal : une porte de plus pouvait s'ouvrir, la littérature allait peut-être avoir enfin un petit coin d'hospitalité »³⁵⁶. En réalité, les contes qu'il publie dans *L'Événement Illustré* sont des textes légers, parfois presque frivoles, mais qui, à la différence de ceux composés pour *Le Petit Journal* qui tombent dans l'oubli, sont republiés les années suivantes dans d'autres journaux, signe que pour Zola ils étaient dignes d'être proposés à plusieurs reprises³⁵⁷.

Ce nouveau journal suit *grosso modo* la ligne du *Figaro* et de *L'Événement* pour son orientation et sa présentation. Zola compose donc ses récits brefs comme il le faisait auparavant. A la différence de ses collaborations antérieures, la périodicité de ses contributions est maintenant très resserrée, ce qui l'amène à augmenter la variété de ses textes. Les conditions d'écriture influencent pourtant sa production de conteur, en lui donnant des caractéristiques nouvelles par rapport au passé.

Le resserrement des temps de publication détermine en effet des résultats contrastés : d'un côté le besoin de composition conduit le conteur à exploiter tous genres de sujets et à se replier aussi sur l'autobiographie (c'est le cas par exemple de certains contes qui seront ensuite repris dans la série des « Souvenirs » des *Nouveaux Contes à Ninon*, du conte « Les Fraises » ou de « Une promenade en canot sur Seine ») ; de l'autre côté, l'écriture au jour le

³⁵⁵ *Correspondance*, t. II, p. 118.

³⁵⁶ *Le Roman expérimental*, dans *OC*, t. X, p. 1371.

³⁵⁷ Voir par exemple le conte « Lili », qui a été ensuite publié trois fois et repris pour le recueil des *Nouveaux Contes à Ninon*, ou les textes qui composeront la série des Souvenirs dans le recueil (Souvenir IV, V, VI et X) et bien d'autres exemples.

jour le conduit à suivre de plus près l'actualité, ainsi qu'à utiliser des faits du jour en tant que matière de ses récits (comme par exemple « Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans », « Histoire d'un fou », « Lili »), ce qui rend la distinction entre chronique et conte très arbitraire. Bien que la rédaction exige de Zola de nouveaux textes en temps serrés – à un certain moment de la collaboration jusqu'à trois publications par semaine³⁵⁸ – Zola ne réutilise que trois fois des textes parus précédemment³⁵⁹. Sinon, sa production de conteur est composée au jour le jour. L'autobiographie mélangée à l'actualité se révèle une combinaison positive qui permet à l'écrivain de faire face à ses obligations avec le journal. L'autobiographie semble offrir à Zola conteur une sortie de secours pour ses nécessités de publication : confidences et remarques personnelles lui échappent quand il écrit rapidement et dans des circonstances pressantes ; mais c'est aussi un moyen pour établir un contact direct, un lien emphatique avec son public. Dans ces premières années de journalisme, l'écriture introspective et sentimentale est pour Zola non seulement une stratégie, mais un choix, un ingrédient essentiel de son style, un « lieu de refuge contre les demandes cruelles et fatigantes du réalisme » remarque Martin Kanes³⁶⁰. Zola, dans *Le Galois* du 30 septembre 1869, confirme en effet son penchant et son enthousiasme pour la sentimentalité :

Cela repose de feuilleter un volume frais et naïf, au sortir des ouvrages fiévreux de notre âge. Nous sommes des chirurgiens impitoyables, des peintres aveuglés et aveuglants, des gourmets blasés dont le palais réclame les plus ardents épices. Aussi commençons-nous par hausser les épaules, lorsqu'un conteur, un de ces vieux conteurs à la voix simple et émue, entame quelque histoire de village bien innocente, bien morale. C'est l'ancien jeu, disons-nous. Et souvent l'ancien jeu finit par nous attendrir, par nous mettre les larmes au bord des cils. Il semble que toute notre jeunesse ressuscitée nous souffle son haleine douce au visage.³⁶¹

Beaucoup de ces contes sont dictés par des souvenirs de sa jeunesse à Aix ou de sa vie contemporaine, même si dans certains cas la véridicité de ces souvenirs est douteuse : il arrive que Zola utilise des détails de sa vie réelle dans un contexte imaginaire. Souvent, il s'agit de confidences fausses et anodines, mais qui trouvent leur collocation idéale dans les

³⁵⁸ Le mois de juin 1868 est le plus intense pour Zola : huit contes sont publiés du 8 au 29 juin 1868 dans *L'Événement Illustré*.

³⁵⁹ « Villégiature » et « Une malade » étaient parus en 1865 dans les pages du *Petit Journal*, tandis que « Une victime des annonces » était paru dans *L'Illustration* en 1866.

³⁶⁰ Martin Kanes, *L'Atelier de Zola. Textes de journaux (1865-187)*, Genève, Droz, 1963.

³⁶¹ *Les livres d'aujourd'hui et de demain*, OC, t. X, p. 911.

pages de *L'Événement Illustré*. « Les Fraises », par exemple, est un récit où le conteur narre une promenade dans les bois de Verrières avec Cendrine, diminutif Alexandrine³⁶². Ici Zola mêle ses souvenirs de Provence dans un schéma très probablement imaginaire parsemé ici là de détails subtilement érotiques : « Pour manger des fraises, il faut aller au bois avec Cendrine. Là on les mange sur des lèvres amoureuses, ou même on ne les mange pas du tout, on les écrase en se couchant dessus, ce qui est une façon bien plus douce de savourer leur parfum délicat »³⁶³. « Mes chattes », conte repris dans les *Nouveaux Contes à Ninon*³⁶⁴ est un autre exemple de confidences anodines que le conteur partage avec ses lecteurs. Le narrateur présente ici ses deux chattes qui incarnent une antithèse : l'une représente la frivolité, l'autre la perversité. Autre conte tiré de l'autobiographie est « [Une promenade en canot sur Seine] », publié avec des remaniements remarquables à distance d'une semaine dans *L'Événement Illustré*³⁶⁵ et dans *La Tribune*³⁶⁶, souvenir de ses vacances à Gloton.

Souvent, les souvenirs sont inspirés au conteur par l'actualité même qui porte à sa mémoire des épisodes de son passé, ou lui fait faire des allusions à sa vie actuelle. « La Tombe de Musset »³⁶⁷ appartient au premier cas : ce conte à caractère autobiographique est une sorte d'hommage à Musset, poète qui a beaucoup inspiré Zola pendant sa jeunesse. Ce conte est suscité par des événements actuels qui lui évoquent des souvenirs passés. Dans ce texte, plein d'émotion, qui prend presque les tons d'une confession, Zola narre le pèlerinage solitaire qu'il a fait sur la tombe de Musset le 2 novembre. Le conte fait écho à l'ordonnance promulguée en 1868, qui défendait toutes manifestations publiques dans ce jour sur les tombes, ordonnance avec laquelle Zola était pleinement d'accord.

Autre cas semblable c'est la chronique qui, dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, devient le « Souvenir IV ». Dans ce texte, écrit pour *L'Événement Illustré* à l'occasion de l'ouverture de la chasse, il évoque des souvenirs d'Aix. Ici, encore une fois, la vie actuelle suscite des

³⁶² Lors de la publication en librairie, le nom de la jeune femme est devenu Ninon.

³⁶³ Version de *L'Événement Illustré* reprise dans *CN, Notes et variantes*, p. 1392. Dans les republications successives de ce conte, de *La Tribune*, 9 janvier 1870 et de *La Cloche*, 3 juin 1872, Zola efface les traits érotiques.

³⁶⁴ C'est le « Souvenir V » des *Nouveaux Contes à Ninon*.

³⁶⁵ Publié le 17 juin 1868, dans la rubrique *Chronique*.

³⁶⁶ Publié le 28 juin 1868, dans la rubrique *Causerie*. Ce conte sera republié aussi dans *La Cloche*, le 26 juin 1872, dans la rubrique *Lettres parisiennes*.

³⁶⁷ Ce texte sera intégré avec un autre conte dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, sous le titre de « Souvenir VI ».

souvenirs du passé et offre la possibilité à Zola de mélanger l'actualité avec l'autobiographie, comme on le comprend de l'incipit du texte :

L'ouverture de la chasse a eu lieu hier. Bien des gens se sont levés au petit jour pour battre les buissons. Il y a dix ans lorsque je vivais encore dans l'air tiède du Midi, je n'aurais pas dormi de la nuit, je me serais trouvé au lever de l'aurore [...] Ah ! que de souvenirs ! Puisque mon esprit s'en va loin de Paris, laissez-moi parler de ces années mortes.³⁶⁸

Pour les lecteurs de *L'Événement Illustré*, le conteur se sert aussi de faits d'actualité, s'en inspirant pour mettre en scène ses récits imaginaires. C'est par exemple le cas du conte « Histoire d'un fou », où il fait allusion aux polémiques engagées autour de la question des internements dans les asiles d'aliénés. Ce thème prend dans ces années beaucoup de vigueur non seulement dans la presse, mais aussi dans le domaine littéraire, où un débat s'ouvre autour de la loi de 1838, dite « loi des aliénés ». En 1868, date de publication du conte de Zola, cette loi est particulièrement d'actualité car c'est l'année où un statut a été promulgué modifiant radicalement les droits des « incapables majeurs ». Le roman de Malot, *Un beau-frère*³⁶⁹, publié l'année suivante, s'inspirait de ce sujet, et le même Zola développe ce thème dans *La Conquête de Plassans*³⁷⁰. Dans « Histoire d'un fou », Zola critique et ridiculise cette loi qui a donné lieu à beaucoup d'internements abusifs à l'époque :

On s'occupe beaucoup d'aliénés en ce moment. Il y aurait eu, paraît-il, d'audacieuses séquestrations ; des hommes sains d'esprit se seraient vu garrotter et jeter dans des cabanons pour avoir commis le seul crime de gêner certaines personnes. Une enquête a été provoquée, qui ne peut manquer d'amener des révélations curieuses. Dieu me garde de feuilleter ces infamies : le sujet est brûlant et me paraît des plus dangereux. Mais je crois pouvoir raconter, sans courir aucun risque, l'histoire d'un fou que les préoccupations présentes viennent de réveiller dans ma mémoire.³⁷¹

Un autre conte directement tiré de l'actualité est « Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans », inspiré par les fêtes qui ont eu lieu à Orléans les 8, 9 et 19 mai 1868. La

³⁶⁸ CN, p. 1427.

³⁶⁹ Ce roman, publié en 1869, est une source de *La Conquête de Plassans*, et Zola y fait effectivement allusion dans l'*Ébauche* du roman.

³⁷⁰ Beaucoup de passages de ces contes se retrouvent dans *La Conquête de Plassans*. De l'analyse des dossiers préparatoires, on comprend que Zola avait en origine songé à suivre fidèlement le canevas de ce conte et que seulement ensuite il s'en détache un peu. (B. N., mss, n.a.f. 10280, f. 24 et f. 32)

³⁷¹ CN, p. 1330.

fictionnalisation des faits d'actualité permet à l'écrivain de publier des textes qui non seulement attirent l'attention des lecteurs pour leur lien avec la vie réelle, mais où il peut s'exprimer plus ou moins librement sur ces arguments en utilisant le filtre de la fiction.

L'autobiographie et les échos de l'actualité représentent les éléments principaux de cette production. Dans l'ensemble de cette copieuse collaboration avec *L'Événement Illustré*, qui compte soixante articles, presque un tiers est représenté par des contes. La présence du genre bref dans ce périodique, où dans les mêmes années il publie deux feuilletons³⁷², révèle le rôle que le genre du conte joue dans l'appropriation de l'espace médiatique. La production conteuse de ces années est très exploitée par Zola qui, face aux rythmes serrés de ses collaboration réutilise les mêmes récits, avec des remaniements importants, dans les feuilles politiques, deuxième champ journalistique où il s'impose puissamment.

3.4.2 Le journalisme politique : les chroniques contées

Pour la production journalistique zolienne, 1868 est une année-clef, marquée par l'irruption du politique, duquel Zola peut enfin s'occuper³⁷³. Ce changement est également sensible dans ses contes de cette période. Dans un tel contexte, en effet, ceux-ci enregistrent une véritable transformation, qui se traduit principalement en une augmentation croissante de la portée satirique et de la caricature avec des effets de dénonciation sociale.

Si la collaboration avec *L'Événement Illustré* se révèle riche, variée et fructueuse pour le conteur, celle avec *La Tribune*³⁷⁴, qui commença en juin 1868 et se prolongea jusqu'en janvier 1870 ne voit naître aucune seule nouvelle. Ce journal étant un hebdomadaire à orientation politique très marquée, n'exige pas de ses collaborateurs des articles ayant un tour trop littéraire. Pourtant, aux derniers mois de 1869, Zola commence à obtenir plus de libertés dans la *Tribune* et publie plusieurs contes, mais il s'agit toujours de republications de textes précédemment parus dans d'autres journaux, qu'il se limite à réadapter³⁷⁵. En effet,

³⁷² *Madeleine Férat*, sous le titre *La Honte* (du 2 septembre au 20 octobre 1868) et *Les Mystères de Marseille*, sous le titre *La Famille Cayol* (du 23 octobre 1868 à 24 janvier 1869).

³⁷³ Voir notamment Henri Mitterand, *Zola*, t. I, *op. cit.*, p. 601-636 et Corinne Samidanayar-Perrin, *Zola journaliste : histoire, politique et fiction*, in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 5-28.

³⁷⁴ *La Tribune* est un hebdomadaire d'opposition à l'Empire, fondé en juin 1868 par E. Pelletan, G. Bizoin et A. Lavertujon. Zola y publia 62 textes, du 14 juin 1878 au 9 janvier 1870.

³⁷⁵ Presque tous avaient été publiés précédemment dans *L'Événement Illustré* et *Le Figaro*.

vu le changement des exigences éditoriales, du contexte et de son lectorat de référence, il est obligé de modifier ses textes pour les adapter aux colonnes de *La Tribune*, il le fait surtout en introduisant des allusions politiques et en développant les références à l'actualité. Le côté sentimental, intime et autobiographique qui était présent dans les contes composés pour *L'Événement Illustré* est oublié. Les récits brefs de cette période, qui, pour la plupart, ne sont que des remaniements de textes précédents, penchent davantage vers le genre de la chronique et se font porteurs de ses idées politiques et de critique sociale.

Cette troisième phase, correspondante aux années 1868-1872 et caractérisée par le genre de la « chronique contée », est le moment le plus révélateur des dynamiques à l'œuvre dans le processus de soumission-exploitation de Zola par rapport à la presse. Dans ces années on assiste à un véritable bouleversement du genre des récits brefs ainsi qu'à d'importants et fréquents processus de manipulation des textes antérieurs, finalisés à la vente ou à une nouvelle publication. Les contes composés à cette époque sont des chroniques « contées », où la fiction se mêle à l'actualité, ou bien à la critique de l'actualité. Mélanger la chronique politique à la narration c'est une solution doublement favorable pour Zola, car si, d'un côté, cela lui permet d'aborder des questions épineuses en contournant habilement les lois sur la presse, de l'autre côté « narrativiser » ses polémiques lui donne la possibilité de rendre ses textes en même temps plus concrets et plus séduisants aux yeux du public.

Dans cette période, grâce à la nouvelle parution de ses textes, Zola arrive à répondre à ses besoins de publication tout en faisant face à ses nouvelles exigences d'écriture. Dans le journalisme de cette période il mène une campagne contre le cléricisme et contre le gouvernement. Même si, à partir de 1868, les lois sur la censure sont affaiblies, celle-ci continue à exercer beaucoup de pouvoir sur la liberté de parole. Les récits brefs, grâce à leur côté fictionnel, constituent donc pour Zola un instrument favorable à sa libre expression. C'est surtout dans les années 1870, période pendant laquelle Zola collabore avec *La Cloche*, qu'il publie des chroniques avec un très haut degré de fiction, où il prend comme cible les représentants du gouvernement et la mondanité du régime impérial³⁷⁶, le cléricisme³⁷⁷, l'éducation féminine³⁷⁸ et l'hypocrisie générale qui corrode la société.

³⁷⁶ Voir, entre autres, les contes « Les Épaules de la Marquise », « À quoi rêvent les pauvres filles », « Le Grand Michu », « Le Petit Village ».

³⁷⁷ « Le Jeûne » et « La Petite Chapelle ».

³⁷⁸ « Au couvent » et « Catherine ».

Par exemple, dans son conte « Au couvent »³⁷⁹, il avance toute une critique sur l'éducation dispensée dans les couvents aux jeunes filles. L'écrivain s'engage ici dans les polémiques contre les cléricaux qui prônaient l'éducation des filles dans les couvents. Cette critique, qui était déjà présente dans *Madeleine Férat*³⁸⁰, se retrouve plus violemment reprise dans *La Curée*³⁸¹, roman conçu à la même époque. Zola reformule, sous forme de conte, sa critique contre les dangers de l'éducation féminine dans les couvents, porteuse de corruption et immoralité chez les jeunes femmes. Le texte frappe par la crudité avec laquelle Zola peint le portrait d'une jeune fille sortant du couvent, qui sous son image de « niaise » cache toutes sortes de voluptés qu'elle a apprises au couvent :

Je regardais toujours la grande niaise, cette Jeanne si assoupie et dont les bras nus avaient de légers mouvements nerveux. J'entendais les jeunes gens murmurer autour de moi : « A-t-elle l'air sot, cette fille-là ! » Et moi, je la voyais dans le préau du couvent, courant à prendre haleine, bondissant comme une bête heureuse, que le sang tourmente ; ou bien, sur un banc du jardin, elle parlait à voix basse avec un groupe d'amies, animée, prononçant parfois, d'un ton plus adouci encore, certaines paroles qui les faisaient toutes se rapprocher, avec des frémissements d'aise, comme des filles d'Ève qui mangeraient en commun du fruit défendu. Je la voyais encore – et c'est cette image qui devrait épouvanter toutes les mères –, je la voyais s'égarer dans les coins avec une élève plus grande qu'elle ; elle l'appelait sa petite maman, elle se laissait prendre par la taille,

³⁷⁹ *La Cloche*, 2 février 1870.

³⁸⁰ Voir le chapitre II du roman, où Zola avance une description de l'expérience de la jeune protagoniste dans le pensionnaire où elle avait grandi. Ce passage du roman, relatif à la vie des filles au couvent, est très semblable à la description que Zola donne dans son conte : « Ce furent ses petites amies qui lui [à Madeleine] enseignèrent à être femme. Dans les premiers temps, elle déplut par ses gestes, par les éclats de sa voix, à ces jeunes poupées de dix ans déjà fort savantes de l'art de ne point déranger les plis de leurs jupes ; elles se promenaient comme de grandes personnes dans les allées du jardin, et il y avait des bambines pas plus hautes que la main qui savaient déjà se saluer du bout de leurs doigts gantés. Madeleine apprit de ces délicieuses poupées une foule de choses qu'elle ignorait complètement. Dans les coins, derrière le feuillage de quelque haie, elle surprit des groupes qui parlaient d'hommes ; elle se mêla à ces conversations, avec la curiosité ardente de la femme qui s'éveille dans l'enfant, et reçut ainsi l'éducation précoce de la vie. Le pis était que ces gamines, toutes savantes qu'elles se croyaient, bavardaient en plein rêve ; elles souhaitaient carrément des amants ; elles se confiaient leurs tendresses pour les jeunes gens qu'elles avaient rencontrés le jour de leur dernière sortie ; elle se lisaient de longues lettres d'amour qu'elles écrivaient pendant les classes d'anglais et ne cachaient pas leurs espérances d'être enlevées une nuit ou l'autre. De pareilles causeries étaient sans danger pour de petits êtres souples et rusés. Madeleine, au contraire, en subit à jamais l'influence », *Madeleine Férat*, préface par Henri Mitterand, Montréal, Mémoire du Livre, 1999, p. 58-59.

³⁸¹ Voir par exemple l'évocation des années de collège de Maxime. *RM*, t. I, p. 408-409.

baiser sur les lèvres ; et toutes les deux elles s'en allaient derrière les lilas, comme des amoureux pâmés par les senteurs tièdes du printemps.³⁸²

Un conte semblable, avec des références très explicites aux dangers de l'éducation des filles dans les couvents³⁸³, frappe le lecteur par la gravité de l'argument, le fait réfléchir et en même temps l'amuse, le séduit, capte son attention. La technique que Zola utilise pour ses chroniques contées tient donc à la conversion des problèmes sociaux sérieux en histoires, même érotiques, aux intentions polémiques évidentes. Le lecteur parisien est fasciné par ce type d'information où les faits se mêlent à la fiction. Le scandale, le fait scabreux ou effrayant a un effet presque hypnotisant sur le lecteur, du début à la fin de l'article. C'est autour de cet effet que Zola conteur-chroniqueur joue dans cette phase. Comme l'on a vu, souvent à ce type d'écriture il ajoute des éléments vaguement érotiques qui accompagnent la caractérisation d'un personnage apparemment respectable. Encore, dans « Le Jeûne »³⁸⁴, conte fortement anticlérical, Zola décrit l'attitude coquine de la « petite baronne » pendant un sermon :

La petite baronne trouva sans doute la phrase mollement arrondie, car elle cligna doucement les yeux, comme chatouillée au cœur. Puis, la symphonie du vicaire la berçant, tout en continuant à suivre les phrases mélodiques, elle se laissa aller à une demi-rêverie pleine de petites voluptés intimes [...] Et pendant que le digne homme suait sang et eau, la petite baronne dormait tout-à-fait, les yeux ouverts. La chaleur, l'ombre croissante l'avaient comme engourdie. Elle s'était pelotonnée, elle s'était renfermée dans les sensations voluptueuses qu'elle éprouvait, et sournoisement, d'une façon très naïve, elle rêvait des choses très agréables. À côté d'elle, dans la chapelle des Saints-Anges, il y avait une grande fresque, représentant un groupe de beaux jeunes hommes, à demi nus, avec des ailes dans le dos. Ils souriaient tous, avec des sourires d'amants transis, et leurs attitudes penchées, agenouillées semblaient adorer quelque petite baronne invisible. Ah ! les beaux garçons, et comme ils avaient les bras forts, des bouches amoureuses des peaux de satin ! Le pis était qu'un d'entre eux ressemblait absolument au jeune duc de P..., [...] Puis le rêve se fixa, ce fut véritablement le duc, très court vêtu, qui du fond des ténèbres croissantes lui envoyait des baisers ardents.

³⁸² « Au Couvent », *CN*, p. 368.

³⁸³ Zola exploite ce thème aussi dans d'autres récits brefs. Voir par exemple le conte « Lili » des *Nouveaux Contes à Ninon*. *CN*, p. 445.

³⁸⁴ *La Cloche*, le 29 mars 1870.

Les extases voluptueuses de la petite baronne, représentante du luxe et de la débauche du Second Empire, ponctuent le récit et acquièrent une signification délibérément satirique.

Dans « Les Épaules de la Marquise »³⁸⁵, l'écrivain s'en prend volontiers au beau monde de l'Empire. Dans cet article, Zola mêle la chronique politique à la narration et met en scène le personnage féminin de la Marquise de ***³⁸⁶, qui se fait allégorie de l'incapacité et de la corruption du régime impérial³⁸⁷. Le conte est la narration d'une journée type de la marquise pendant l'hiver. Sa seule préoccupation est d'aller patiner sur la glace, dans la complète indifférence des gens qui meurent dans la rue à cause du froid. La marquise représente l'hypocrisie de la classe dirigeante face aux besoins du peuple, et la narrativisation de cette polémique permet à Zola de mieux arriver au cœur de ses lecteurs, en réveillant leur dégoût, tout en préservant des foudres de la censure le journal avec lequel il collabore. Presque tous les récits brefs publiés dans cette période suivent ce schéma narratif. Ces textes, composés au moment où Zola prépare son roman *La Curée*, peuvent être conçus en tant qu'esquisses mêmes du roman. Dans son projet général, Zola écrivait : « il y a là un monde à peindre et à marquer au fer rouge » et ces articles, publiés dans des journaux engagés dans la chute du régime impérial, ne sont qu'une première tentative d'atteindre ce but³⁸⁸. La dénonciation des vices de la haute société parisienne de l'époque qui sera peinte dans le roman commence déjà dans ces articles, « fers rouges » qui effraient et séduisent le lecteur, spectateur à son tour de la comédie du Second Empire. Peut-être même que la polémique zolienne s'explique mieux par ce type de support – des textes bref et concis – que par le roman.

Les contes qu'il publie dans *La Cloche* en 1872, sont presque tous (sauf la série des « Souvenirs » et le dernier conte « Le Lendemain de la crise ») des republications, où Zola

³⁸⁵ *La Cloche*, 21 février 1870.

³⁸⁶ Zola avait déjà esquissé ce personnage dans les contes « Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans ». Il le reprend ensuite dans « Les regrets de la Marquise ».

³⁸⁷ Une analyse plus détaillée de ce conte et du personnage de la Marquise dans la production de récits brefs de Zola sera avancée dans le chapitre de notre étude consacrée à la censure. Voir dans la deuxième partie de notre travail « La fin d'un règne : une triste synthèse entre symboles et allégories », p. 227 et *sq.*

³⁸⁸ À ces articles il faut ajouter « À quoi rêvent les pauvres filles », *La Cloche*, 3 février 1870 ; « La fin de l'orgie », *La Cloche*, 13 février 1870 ; « Catherine », *La Cloche*, 18 avril 1870 ; « Vieilles Ferrailles », *La Cloche*, 14 mars 1870.

opère par un travail de remaniement et d'ajout d'éléments liés à l'actualité. Dans ces textes, le ton polémique se fait beaucoup plus aigu et les références directes sont plus explicites.

Outre la transformation du support périodique et les évolutions des lois sur la presse de ces années, le changement qui a lieu dans la production de son activité de conteur est la conquête progressive de la notoriété littéraire de l'écrivain dont le nom, à cette époque-là, commence déjà à être connu non seulement dans les salles de rédaction des journaux, mais aussi dans les hauts milieux littéraires. À l'aube de 1872, Zola a déjà publié des romans retentissants, tels que *Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat*, avec lesquels il s'est procuré déjà un certain succès de scandale, et deux des premiers romans du cycle des *Rougon-Macquart*. Son activité de journaliste lui avait permis de tisser un très fort réseau de connaissances et relations, de forger son style, tout en lui donnant la possibilité de prendre contact avec son public parisien, d'en tester les goûts. En 1872, à l'époque de ses chroniques polémiques, Zola se sent déjà fort de sa plume et de son nom, au point qu'il peut se risquer à avancer des attaques directes, jusqu'à formuler de véritables dénonciations, comme celle dans « Le lendemain de la crise »³⁸⁹. Si quelques jours avant dans *La Cloche* il avait déjà commencé à lancer sa polémique contre le gouvernement, et en particulier contre Babtie³⁹⁰, dans *Le Corsaire*, journal qui se situait à l'extrême gauche radicale, il pouvait aller plus loin. Zola fait ici référence à la crise politique ouverte par la droite, qui était en train de provoquer un désastre économique et d'entraîner le chômage et la misère dans la population ouvrière. Dans ce récit, il alterne la description des conditions misérables de la classe ouvrière à celle des luxes de la classe dirigeante, juxtaposant deux réalités frappantes. Zola cite ouvertement les responsables de la souffrance de la classe ouvrière, il met en lumière l'hypocrisie, les vices et la petitesse morale de ces gens, en dénonçant manifestement les responsables. Après avoir ouvert son récit par l'image du patron d'une fabrique obligé à laisser tous ses ouvriers dans la rue à cause de la crise, Zola ridiculise les représentants du centre-droite, responsables de cette crise, les peignant en train de prendre tranquillement leur petit-déjeuner :

Cependant, il y a, ce matin-là, partie carrée à l'hôtel des Réservoirs. MM. Babtie, de Broglie, d'Audiffret-Pasquier et de Logeril déjeunent avec des crevettes roses, des côtelettes Soubise et une tranche de saumon. M. de Broglie, très distingué comme on sait, parle de faire « péter la boutique ». M. Babtie boit son café à petites gorgées, en

³⁸⁹ *Le Corsaire*, 10 décembre 1872.

³⁹⁰ Voir « Sur le député conservateur Babtie » dans *La Cloche*, 13 décembre 1872.

disant que cela va très bien, que la France rôle à merveille ; et M. de Logeril, qui s'est emparé d'un flacon de fin champagne, appelle entre ses dents les républicains des coquins et des meurt-de-faim. Au mot de « meurt-de-faim » M. d'Audiffret-Pasquier, qui n'a rien dit, sourit finement.³⁹¹

Tout le récit suit ce schéma narratif, aiguissant la haine et la répugnance du lecteur envers les représentants orléanistes. Ce procédé de composition – qu'on retrouvera dans *Germinal* – suscite pourtant des réactions violentes de la part des autorités : on supprime le journal et on éloigne Zola des salles de rédaction des feuilles politiques. Par cet épisode, qui lui coûte cher sur le plan financier, Zola gagne beaucoup en popularité. Son nom est dans tous les journaux, qui commentent le scandale provoqué par l'écrivain dans *Le Corsaire*³⁹². Comme le dit lui-même dans une lettre à Marius Roux : « L'interdiction du *Corsaire* a fait un bruit énorme. Les journaux, à court de copies au moment des vacances, se sont jetés sur mon article. J'y perds quelque argent, mais j'y gagne un terrible tapage »³⁹³. Après avoir écrit une lettre de réponse, ou bien de défense, à la suite du scandale, il choisit dextrement de ne pas répondre aux outrages de la droite. Toujours   Marius Roux, il confie : « Je crois plus sage de ne pas répondre. Depuis huit jours, les journaux de Paris me mangent, sans que je me mette de travers [...] Je me suis imposé, en cette aventure, le plus strict silence. Ma position est excellente. Je ne veux pas la perdre »³⁹⁴.

Bon juge de sa situation, Zola profite en effet de ce scandale pour gravir un échelon de plus dans le monde de la notoriété médiatique. Il est exactement où il voulait arriver : faire parler de lui, faire résonner son nom partout. C'est à travers le journalisme politique que Zola parvient finalement à conquérir le milieu médiatique de son époque. Il a trouvé sa place et il « ne veut pas la perdre ».

3.5 Le sommet de la pyramide : la consécration littéraire par les Grandes Revues

Dans sa thèse, Marie-Ève Thérenty souligne l'importance des revues des premières décennies du XIX  siècle dans la constitution du champ littéraire. La création de la *Revue de*

³⁹¹ CN, p. 1421.

³⁹² Voir par exemple le commentaire de *La Provence* qui prend ses distances de l'écrivain trop révolutionnaire : « Le Corsaire a été suspendu par suite d'un article ignoble de M. Zola ayant pour effet d'exciter les classes de la société les unes contre les autres », *La Provence*, 29 décembre 1872.

³⁹³ Lettre   Marius Roux du 25 décembre 1872. Voir *Correspondance*, t. II, p. 324.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 327.

Paris en 1829 marque une date-clé : pour la première fois un journal précise la notion de propriété littéraire et crée des identités d'auteurs³⁹⁵. D'après l'autrice, au dernier niveau de la hiérarchie journalistique se trouvent les revues littéraires : écrire dans ces périodiques signifie pour l'écrivain avoir finalement obtenu l'accès au rang d'homme de lettres, sacré et reconnu. À la reconnaissance littéraire s'ajoute une rémunération très rentable qui met fin à toute préoccupation économique.

La hiérarchie du champ journalistique pyramidal que Marie-Ève Thérénty a dessinée, tout en représentant la démarche générale suivie par les écrivains-journalistes, présente pourtant une certaine griserie par rapport à l'imbrication des pôles dont elle se compose : en effet, l'ordre des marches gravies par les écrivains ne suit pas forcément l'ordre générale, mais est potentiellement sujet à des variations. Dans le cas de Zola, nous observons en effet, que le premier contact avec la revue littéraire – support périodique censé se colloquer à la dernière marche du schéma – remonte aux débuts de sa carrière : il est très emblématique à ce propos de constater que les textes que le jeune écrivain publie dans les revues littéraires dans les premières années sont principalement des récits brefs. Ce chevauchement des marches de la pyramide journalistique, reste dans le cas de Zola peu significatif. Comme l'on a vu, l'écrivain doit parcourir en entier son escalade et c'est enfin la collaboration avec une revue étrangère qui lui ouvre les portes de la littérature et le consacre finalement parmi les hommes de lettres de son temps.

3.5.1 Une heureuse stratégie forcée : le « décentrement » médiatique vers l'Orient

Entre 1873 et 1876, Zola n'a presque plus de collaborations dans la presse parisienne. Après l'éloignement des rubriques politiques et la suppression de *L'Avenir National*³⁹⁶ et de *La Cloche*³⁹⁷ il ne lui reste que *Le Sémaphore de Marseille*³⁹⁸, où il publie quotidiennement

³⁹⁵ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques*, op. cit., p. 92.

³⁹⁶ Zola collabora avec *L'Avenir National* du 25 février 1873 au 10 juin 1873 (pour un total de vingt-et-un textes). Le journal, dirigé par le même directeur du *Corsaire*, Édouard de Portalis, fut supprimé en juin 1873 en tant qu'objet de poursuites.

³⁹⁷ *La Cloche* cessa de paraître le 21 décembre 1872.

³⁹⁸ Quotidien marseillais, libéral, orléaniste et modéré, dirigé par E. Barlatier. Zola y collabora du 17 février 1871 au 24 mai 1877. Dans un ensemble d'environ mille huit cents articles, seulement un conte fut publié dans ce journal, *Souvenir XIV*, publication en deux parties, le 2 mai et 9 mai 1871. Voir Roger Ripoll, *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique II (Le Sémaphore de Marseille, 1871-1877)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1972.

des chroniques non signées. Dans cette période – où Zola, à cause de sa mésaventure dans *Le Corsaire*, était devenu *persona non grata* dans les salles de rédaction, et était même considéré par les républicains un contestataire dangereux – ses activités journalistiques s'arrêtent presque complètement. Il n'écrit plus ni chroniques, ni récits brefs pour la presse parisienne : seulement deux contes voient le jour pendant ces trois années³⁹⁹. Éloigné des salles de rédactions et conscient du mauvais accueil de son écriture, Zola arrête d'écrire pour les journaux et se consacre entièrement à son œuvre romanesque.

Mitterand note justement que ses succès de librairie n'étaient pas encore tels qu'il puisse négliger les rapports avec le journalisme⁴⁰⁰. L'on comprend donc que quand Stassioulévitch, le directeur du *Viestnik Evropy*, par l'intermédiaire d'Ivan Tourgueniev⁴⁰¹, lui propose une collaboration mensuelle de vingt-cinq pages, rémunérée à 360 francs par mois, Zola accepte sans hésitations⁴⁰². Ce nouvel engagement est une véritable manne providentielle qui lui permet de continuer à vivre de sa plume⁴⁰³. *Le Messager de l'Europe* était une grande revue libérale d'un tirage plutôt important (8.000 exemplaires), encourageant les réformes et l'instruction. On y souhaitait le développement de la Russie sur le modèle des Pays occidentaux. Le journal, destiné à un public lettré, publiait des articles de politique intérieure et internationale, ainsi que des pages de littérature et de critique.

L'histoire de la collaboration journalistique de Zola avec la prestigieuse revue russe *Le Messager de l'Europe* mérite notre attention pour plusieurs raisons. Au-delà des

³⁹⁹ « Un bain », composé en août 1873 fut publié dans *La Renaissance littéraire et artistique*, le 24 août 1873 ; « Le Forgeron », composé entre la fin du 1873 et le début 1874, fut publié dans *L'Almanach des travailleurs*, en 1874. Les deux furent ensuite republiés dans les *Nouveaux Contes à Ninon*.

⁴⁰⁰ Henri Mitterand, « La correspondance (inédite) entre Émile Zola et Michel Stassulévitch, directeur du *Messager de l'Europe* (1875-1881) », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 22, 1962, p. 255-279.

⁴⁰¹ Nous examinerons dans le détail le rôle de Tourgueniev dans les pages suivantes de ce chapitre.

⁴⁰² Voir Henri Mitterand, « La correspondance (inédite) entre Émile Zola et Michel Stassulévitch, directeur du *Messager de l'Europe* (1875-1881) », art. cit., p. 257.

⁴⁰³ Du point de vue financier la collaboration avec la revue russe s'avérait très intéressante pour Zola : depuis 1872, Georges Charpentier, l'éditeur français de Zola, s'était engagé par contrat à verser à l'écrivain un salaire mensuel de cinq cent francs, c'est-à-dire qu'il gagnait 6000 francs par an pour deux roman. D'après une lettre de Tourgueniev (du 1^{er}/13 mars 1875), Stassioulévitch semblait disposé à verser à Zola jusqu'à 4000 francs annuels pour sa correspondance mensuelle, soit environ 330 francs par article en moyenne. Pour ces précisions voir Myriam Isabelle Nuk, *Émile Zola et la Russie. Histoire d'une conquête littéraire*, thèse de doctorat soutenue sous la direction d'Alain Pagès en 2013 en Sorbonne Nouvelle, Paris 3, p. 345 et *sq.* Pour toutes les lettres inédites en français, pour les traductions des articles parus dans *Le Messager de l'Europe*, et pour les précisions tirées d'importantes monographies russes, nous renvoyons à ce travail, sans lequel nous n'aurions pas eu accès à des données fondamentales pour reconstruire le parcours médiatique de Zola en Russie.

avantages économiques, l'importance de cette collaboration tient au fait d'avoir fourni à Zola la possibilité inattendue de faire preuve de son talent dans la scène internationale et la chance d'étendre sa notoriété au-delà des frontières françaises. La collaboration avec *Le Messager de l'Europe* est donc un moment déterminant pour l'ascension de sa visibilité. Ce décentrement forcé de son positionnement médiatique vers l'orient, lui permet de profiter de la bienveillance du public russe qui accueille son œuvre avec grand enthousiasme. Dans ces années centrales de sa carrière (1875-1880), l'écrivain développe plus nettement les principes de son œuvre et la revue pétersbourgeoise lui fournit une tribune enviable pour l'évolution de son art et pour l'expérimentation de ses théories. Comme le souligne Alain Pagès, *Le Messager de l'Europe* a été pour Zola « l'école du discours naturaliste »⁴⁰⁴, où il pouvait exposer ses théories à un public attentif et bienveillant, un accueil dont il ne pouvait pas bénéficier en France.

En plus, Zola étant « coutumier de publications à répétition »⁴⁰⁵, cette solution lui permettait de publier deux fois un texte sous forme d'inédit, d'abord en Russie et ensuite en France. Au début Zola ne semble pas avoir l'intention de republier ses « Lettres » en France. La correspondance entre Tourgueniev et Stassioulévitch témoigne que, à un premier moment, il n'envisage pas cette possibilité car il juge ces textes non convenables au public français⁴⁰⁶. En fait, la republication presque intégrale, en librairie comme dans la presse, des textes composés pour la revue russe, montre qu'il avait bien songé à leur exportation⁴⁰⁷. Les soixante-quatre « Lettres de Paris » - d'une vingtaine de pages chacune – qu'il envoie au *Messager de l'Europe*, sont ensuite republiées dans la presse en France et dans d'importants

⁴⁰⁴ Alain Pagès explique la stratégie mise en œuvre par Zola dans cette période : « Il utilise habilement le pouvoir qui possèdent ces textes venus de l'étranger pour pousser le plus loin possible ses analyses, sortir de la fadeur du compte rendu dramatique et imposer ses théories. Il est bien évident que Zola ne reprend pas en France des textes déjà écrits pour une revue étrangère. Il fait le contraire : il écrit pour un public français des textes qu'il publie d'abord en Russie. La théorie du « Roman expérimental » va naître de cette nouvelle possibilité d'expression, de ce détour insolite par une revue étrangère. L'audace intellectuelle de Zola en cette année 1879 est une audace à retardement, qui se masque un instant pour surgir avec plus de force. » Voir *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme en Europe à l'époque de Germinal*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 82-83.

⁴⁰⁵ Henri Mitterand, *Zola journaliste, op. cit.*, p. 186.

⁴⁰⁶ Dans une lettre de décembre 1875, Tourgueniev explique à Stassioulévitch : « À propos, il n'envisage pas pour l'instant de publier ses feuilletons ici. Quoi qu'il en soit, il les retravaillera un peu au préalable, car ils ont été écrits à l'intention du public russe. Ils contiennent certaines choses trop évidentes pour le public parisien ». Voir Myriam Isabelle Nuk, *Zola et la Russie, op. cit.*, p. 416.

⁴⁰⁷ Seulement [*La Semaine d'une parisienne*], [*Scènes d'élections*] et une partie de [*Parisiens en villégiature*] n'ont pas paru en France du vivant de Zola.

recueils de critique littéraire et de nouvelles⁴⁰⁸ : dès son premier article « russe » du 22 février 1875, il demande instamment que ses manuscrits lui soient renvoyés après leur traduction⁴⁰⁹. Plus précisément, en ce qui concerne le corpus des contes et nouvelles publiés dans *Le Messager de l'Europe*, Zola republie douze textes sous forme de recueils – dans le *Capitaine Burle* (1882) et *Naïs Micoulin* (1884), chaque recueil incluant six nouvelles – et « L'Attaque du moulin »⁴¹⁰ dans le recueil collectif des *Soirées de Médan*. Plusieurs nouvelles ont été publiées en feuilleton dans des journaux français⁴¹¹, tandis que d'autres, fragmentées en plusieurs chapitres, ont été publiées en tant que chroniques isolées⁴¹². Ensuite nous verrons d'ailleurs que l'avantage qu'il tire de ces republications ne se limite pas à un profit purement économique et matériel, car elles soutiennent aussi la diffusion de son discours théoriques dans la presse française.

À partir de février de l'année suivante, il publie en feuilleton dans la revue russe *La Faute de l'abbé Mouret* et, en mars, il inaugure la rubrique mensuelle des « Lettres parisiennes », qui lui permet de sortir des limites de la « petite presse » dans lesquelles il était enfermé depuis 1865 et de bénéficier d'un espace éditorial et d'une liberté bien plus grande. Zola écrit soixante-quatre de ces « Lettres », dont vingt sont des nouvelles⁴¹³. Si

⁴⁰⁸ *Le Roman expérimental* (1880), *Documents littéraires* (1881), *Les Romanciers naturalistes* (1881), le *Capitaine Burle* (1882) et *Naïs Micoulin* (1884).

⁴⁰⁹ Lettre de Zola à Tourgueniev du 22 février 1875. Voir *Correspondance*, t. II, p. 383.

⁴¹⁰ « L'Attaque du Moulin », nouvelle composée pour la revue pétersbourgeoise, voit sa première publication dans *Le Messager de l'Europe*, en juillet 1877, sous le titre « Un épisode de l'invasion de 1870 ». Successivement republiée dans *La Réforme*, le 14 ou 15 août 1878, dans le supplément littéraire du dimanche de *Le Figaro*, le 25 avril 1880 et dans *La Vie populaire*, le 25 avril et 2 mai 1880. La nouvelle paraît encore dans le recueil collectif *Les Soirées de Médan*, publié chez Charpentier le 14 avril 1880. Nous avons retrouvé aussi une autre republication de la nouvelle dans *Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré*, où elle est parue en feuilleton du 24 novembre 1889 au 5 janvier 1890.

⁴¹¹ « [Portraits de prêtres] » et « Trois guerres » parurent dans *Le Bien public* (le premier du 6 août au 3 septembre 1877 et le deuxième le 10, 17, 24 septembre 1877) ; « Pour une nuit d'amour » dans *l'Écho Universel* en juillet 1877 ; « La Mort d'Olivier Bécaille », « Nantas », « La Fête à Coqueville » et « L'Inondation » dans *Le Voltaire* (respectivement du 30 avril au 5 mai 1879 ; du 19 août au 26 juillet 1879 ; du 12 au 18 mai 1880 ; du 26 au 31 août 1880) ; « Jaques Damour » dans *Le Figaro* du 26 avril au 2 mai 1883.

⁴¹² C'est par exemple le cas de « Les Coquillages de M. Chabre » que, pour la publication dans le *Figaro*, Zola ne donne pas en intégral, mais il détache le quatrième chapitre, le baptisant « La pêche aux crevettes » (4 juillet 1881) ; ou de « Comment on meurt », où il transforme la nouvelle parue dans le *Messager de l'Europe* en une série de « Chroniques » qu'il publiera sur le *Figaro* (le premier chapitre fut publié le 1^{er} août 1881 sous le titre « La Mort du riche » ; le quatrième le 31 janvier 1881 sous le titre « Misère » ; le cinquième le 20 juin 1881 sous le titre « La Mort d'un paysan »).

⁴¹³ On trouvera une liste exhaustive de ces articles dans Jean Triomphe, « Zola collaborateur du *Messager de l'Europe* », *Revue de littérature comparée*, 17^e année, 1937, p. 754-765.

l'expérience russe représente, dans son ensemble, un moment capital dans la médiatisation de l'écrivain et dans l'évolution de sa démarche créatrice, c'est le sous-corpus des récits de fiction, qui constitue environ un tiers de cette précieuse collaboration, à jouer un rôle capital à l'intérieur de ce processus.

3.5.2 Sur la situation pré-médiatique de Zola en Russie

Avant d'analyser la collaboration avec la revue russe et l'importance des nouvelles dans le phénomène de médiatisation zolien en Russie et, plus tard, en Europe, il nous paraît opportun de donner un aperçu de la scène destinée à devenir l'heureuse tribune de Zola et de ses théories naturalistes.

La singularité de la réception russe de l'œuvre de Zola tient au fait qu'il s'agit d'un phénomène tout à fait spontané : l'intérêt pour l'œuvre zolienne est libre de toute contamination française. La première partie de la production artistique de l'écrivain (romans de jeunesse, œuvre journalistique et premiers récits brefs) passe en effet presque complètement sous silence : la Russie n'a pas connu le premier Zola, puisque ses œuvres n'avaient pas encore été traduites au début des années 1870. Quand le nom de Zola commence à apparaître dans la presse pétersbourgeoise, aucun lecteur russe ne connaît les luttes menées par l'écrivain en défense de ses théories et de ses premiers romans, les scandales qu'il avait provoqués dans la presse parisienne et qui avaient discrédité son image. Le public russe n'a été nullement influencé par la critique française. Cette ignorance concernant le parcours artistique et personnel de l'écrivain a contribué alors à l'engendrement en Russie d'un accueil exempt de tous préjugés, une réception tout à fait spontanée, sincère.

La première, importante, critique russe sur l'œuvre zolienne paraît dans les *Annales de la patrie* et porte sur les *Contes à Ninon*. Elle date de février 1865. Cet article mérite notre attention car, avec toute vraisemblance, c'est la seule référence dans la presse russe de l'époque à l'œuvre zolienne de jeunesse : aucune autre trace concernant les premiers romans ou le reste de la première production de l'écrivain ne semblerait nous être parvenue⁴¹⁴. À

⁴¹⁴ Pour les études russes sur cette question, voir notamment celui de Mihail Kleman *Эмиль Золя, Сборник статей* [*Émile Zola, Recueil d'articles*], Leningrad, Édition d'État des belles-lettres, 1934 ; et celui de LEŠČINSKAJA Galii Iosifovna, *Эмиль Золя, Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке (1865-1974)* [*Émile Zola, Manuel bibliographique des*

l'instar de la réception française, ce compte rendu accueille de façon très élogieuse l'œuvre naissante de Zola⁴¹⁵. Ce publiciste russe qui demeure anonyme indiquait, en effet, que « le caractère distinctif des récits poétiques » de Zola dans les *Contes à Ninon* réside dans « le subtil mélange d'une fantaisie gracieuse avec une raillerie pleine d'esprit et virulente » et que « la principale nouvelle du recueil, [« Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric »] rappelle en partie les nouvelles philosophiques de Voltaire et comporte plusieurs allusions aux monstruosité sociales du siècle et plusieurs satires méchantes quoique élégantes »⁴¹⁶. Les commentaires de l'auteur de cet article s'alignent sur les modèles des comptes rendus français pour leur ton élogieux et pour la volonté de classer l'écrivain dans la continuation d'une tradition littéraire. Probablement, le publiciste russe non seulement s'était appuyé sur la version originale du recueil (les *Contes à Ninon* n'étant pas encore traduits en russe à cette époque), mais aussi sur le concert critique qui accompagne la parution de l'œuvre en France.

Nous soulignons le fait que, si le seul article critique russe concernant l'œuvre de jeunesse de Zola est consacré aux *Contes à Ninon*, cela ne tient pas seulement à une coïncidence, mais probablement dépend encore une fois de la formule attractive du récit bref. À part une brève citation de *Thérèse Raquin* par Vladimir Cujko⁴¹⁷, qui deviendra ensuite l'un des plus grands propagandistes de l'œuvre zolienne en Russie, aucune autre référence de l'œuvre de jeunesse zolienne a été repérée : le public russe ne découvre vraiment l'écrivain qu'à partir des premiers *Rougon-Macquart*, publiés dans les pages du *Messenger de l'Europe*.

La relation littéraire qui liera Zola à la revue russe, commence bien avant la collaboration officielle scellée par les « Lettres parisiennes » du *Messenger de l'Europe*. C'est pourtant toujours dans la revue pétersbourgeoise que pour la première fois les romans de

traductions russes et de la critique littéraire en russe (1865- 1974)], Moscou, Éditions du Livre, « Bibliothèque d'État de littérature étrangère panrusse récipiendaire de l'ordre du Drapeau rouge du Travail », 1975.

⁴¹⁵ L'article est publié précisément dans la rubrique « *Литературная летопись* » [Chronique littéraire] des *Отечественные Записки* [*Les Annales de la Patrie*]. Voir Marianne Gourg, « Quelques aspects de la réception des thèses naturalistes en Russie », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 65, 1991, p. 25.

⁴¹⁶ Article traduit du russe par Nuk Myriam Isabelle, in *Zola et la Russie*, *op. cit.*, p. 110.

⁴¹⁷ Le critique qui se trouvait à Paris à l'époque de la publication du roman, incité probablement par le bruit que l'œuvre commençait à faire dans la presse parisienne, cite *Thérèse Raquin* dans une chronique consacrée aux romanciers français contemporains qui paraît en Russie le 19 juin 1868 dans *Les Nouvelles de Saint-Petersbourg*, n° 165, p. 2. Voir Myriam Isabelle Nuk, *Zola et la Russie*, *op. cit.*, p. 111.

Zola ont été mis à la portée du grand public russe, même si à l'insu de l'auteur et dans une forme très abrégée⁴¹⁸. Comme le remarque Myriam Isabelle Nuk dans sa thèse, Vladimir Cujko, auquel appartient la paternité de ces premières traductions, ne se limite pas seulement à faire connaître l'œuvre zolienne au public russe, mais conduit aussi une importante action de propagande en faveur de l'écrivain français dont il admire la portée sociale et politique des romans et la méthode⁴¹⁹. Vladimir Cujko, se posant comme le pionnier des critiques russes de l'œuvre de Zola met en lumière l'injustice du silence concernant l'œuvre de cet auteur, bien supérieure à celle de Ponson du Terrail ou de Gaboriau, pourtant très célèbres dans l'Empire tsariste à l'époque. Il défend avec fougue l'œuvre de l'écrivain contre les critiques diffusées par la presse française⁴²⁰. Dans la présentation de *La Curée*, le traducteur poursuit sa défense en faveur de Zola en mettant en lumière l'originalité de la démarche scientifique de l'écrivain, destinée à révolutionner la conception de la littérature contemporaine⁴²¹. Les traductions de Vladimir Cujko, accompagnées de ces notes élogieuses sur l'œuvre et l'artiste, ont joué le rôle d'une véritable campagne publicitaire en Russie, qui réveille l'attention et déclenche toute une batterie critique autour de l'œuvre zolienne. Entre

⁴¹⁸ Les premières versions de *La Fortune des Rougon* et de *La Curée* ont été publiées respectivement dans les numéros de juillet et août 1872 du *Messenger de l'Europe*. Voir Myriam Isabelle Nuk, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 112.

⁴¹⁹ Dans sa présentation à *La Fortune des Rougon*, il affirme : « Même si Zola est encore un très jeune écrivain, il mérite sa notoriété déjà importante, non seulement pour la portée sociale et politique de ses romans, mais aussi pour l'originalité de sa méthode et l'individualité rare de son talent. Il a fait ses débuts en littérature il y a moins de dix ans et a attiré l'attention sur lui avec ses premiers essais intitulés *Contes à Nanon* [sic], si nous ne nous trompons pas ». Publié dans *Le Messenger de l'Europe* en juillet 1872, n°7, p. 112-168. Traduction de Myriam Isabelle Nuk, in *Zola et la Russie*, op. cit., p. 112.

⁴²⁰ Toujours dans la présentation du premier tome de la série, il affirme : « L'accusation de cynisme que certains critiques portent sur Zola est pour le moins injuste. Le talent de Zola est essentiellement réaliste, et partout où l'auteur croise la boue et la débauche, il ne peut, par l'essence même de son talent, les éviter, les embellir, les ignorer ; au contraire, il les met à nu, il les montre dans toute leur vérité repoussante. Paris n'était-il pas, sous le Second Empire, que boue et débauche ? Aussi dépeint-il cette débauche. Il en explique les causes, il décrit les conditions de vie, et sous sa plume, le tableau du Second Empire apparaît dans toute sa grandeur, frappante et ordurière ». Traduit par Myriam Isabelle Nuk, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 114.

⁴²¹ « De par son essence, le talent de Zola est un talent réformateur. À l'heure qu'il est, son dernier roman marque en France un tournant abrupt dans la conception du monde et dans l'art contemporain. [...] Conjointement aux ébranlements politiques et au lent changement se produisant dans la conception populaire du monde, une réforme comparable apparaît dans l'art. Certains artistes s'efforcent de personnifier les nouvelles orientations observées en science et en philosophie afin de les reproduire sous une forme nouvelle. Zola fait partie d'entre eux », *Ibidem*, p. 115.

les critiques qui contribuent à la propagation de la résonance médiatique zolienne en Russie, on compte Viktor Burenin et Petr Boborkyn⁴²².

Le troisième volume de la série des *Rougon-Macquart* a été publié en Russie, sous des formules abrégées et presque simultanément, dans six revues pétersbourgeoises, celles qui comptaient parmi les plus importantes de l'Empire⁴²³. La renommée zolienne continue alors à s'élargir et à se renforcer grâce aux commentaires laudatifs diffusés dans la presse concernant *Le Ventre de Paris*. Ce dernier roman était en effet jugé « l'un des phénomènes les plus importants de la littérature française »⁴²⁴. Le quatrième volume de la série romanesque continue à augmenter la résonance médiatique de Zola en Russie : publié en France en 1874, *La Conquête de Plassans* paraît dans la même année dans l'empire tsariste à la fois dans des journaux et dans des revues, tandis que trois éditions séparées voient la lumière en librairie. Le succès de ce roman provoque un regain d'intérêt pour les œuvres précédentes et amène les journaux à publier des œuvres de Zola jusqu'alors inédites comme *Les Nouveaux Contes à Ninon*. Tout un concert d'éloges se déclenche alors en Russie autour de l'œuvre entière de Zola. Ces critiques relèvent particulièrement la maturité du style et de l'art de l'écrivain⁴²⁵. C'est probablement cet aspect qui explique la peculiarité et la positivité de la réception zolienne en Russie : si en France l'écrivain avait mis une dizaine d'années pour s'affirmer, à coups de batailles, dans le champ littéraire et médiatique, en Russie il s'impose déjà en tant qu'auteur des *Rougon-Macquart*, donc en tant qu'écrivain reconnu et apprécié, avec une carrière remarquable à son actif et nombreuses œuvres publiées et admirées.

⁴²² Voir Marianne Gourg, « Quelques aspects de la réception des thèses naturalistes en Russie », art. cit.

⁴²³ Le roman a été publié notamment dans *L'Affaire*, *L'Étincelle*, *Le Messenger de l'Europe*, *Les Annales de la Patrie*, *La Bibliothèque bon marché et accessible à tous*, *Le Messenger russe*. Pour les détails de ces publications nous renvoyons encore à Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 121.

⁴²⁴ Aleksej Plescejev jugeait en ces termes *Le Ventre de Paris*, voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 123.

⁴²⁵ Un rédacteur des *Nouvelles de Saint-Petersbourg* considérait les romans de Zola « une œuvre plus mûre et véritablement remarquable » ; Anna Engelhardt, qui devient ensuite la principale traductrice russe des œuvres de Zola, dans l'introduction qu'elle rédige pour sa traduction du *Ventre de Paris*, insiste elle aussi sur la grande maturité de l'œuvre zolienne : « Cette tâche est accomplie par Émile Zola de façon très réussie, comme les lecteurs pourront s'en convaincre avec les deux premiers tomes. Le troisième tome est encore plus mûri du point de vue du dessein, il est encore plus maîtrisé de par son exécution. » Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 122.

3.5.3 Facteurs impliqués dans la médiatisation de Zola en Russie

« On ne lit que vous en Russie » affirme Ivan Tourgueniev à Zola dans une lettre de 1874⁴²⁶. Effectivement, avant de la collaboration avec *Le Messager de l'Europe*, Zola obtient un succès fou dans l'empire tsariste. Plusieurs causes contribuent à engendrer ce bizarre phénomène médiatique qui semble dans cette première phase être tout à fait spontané, voire le résultat de la combinaison heureuse d'un assortissement de facteurs. Si Zola obtient sa consécration médiatique lors de la publication de *L'Assommoir* (1877), déjà en 1874, à partir de la sortie de *La Conquête de Plassans*, il était en Russie l'un des écrivains les plus populaires, au point de concurrencer non seulement les écrivains étrangers, mais même les colosses de la littérature russe⁴²⁷. Si la collaboration avec la revue pétersbourgeoise a certainement marqué un tournant décisif dans cette histoire, la réception positive de l'œuvre zolienne dans l'Empire tsariste tient aussi à d'autres facteurs.

Tout d'abord, l'enthousiasme qui accueille l'œuvre naturaliste dans les années 1872-1873 trouve une première explication dans des causes historiques. Au lendemain de la guerre franco-prussienne, la Russie développe un certain regain d'intérêt pour la France du moment qu'elle aussi avait subi une défaite à l'issue de la guerre de Crimée en 1856 : le nouvel équilibre des forces qui venait de s'instaurer en Europe dans ces années autorisait un rapprochement diplomatique entre la France et la Russie. Les lecteurs russes étaient alors friands de tout ce qui venait de la France : mœurs, politique, littérature, art, etc. Dans un climat pareil, il est facile de constater les raisons qui amènent le succès de l'auteur d'une œuvre dont le seul titre *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* attire immédiatement l'attention du lectorat.

Un deuxième facteur qui explique le retentissement de l'œuvre zolienne en Russie est l'unanimité de la presse face à l'œuvre zolienne. Malgré les différentes orientations politiques, des organes de presse opposés, afin de répondre à la demande croissante du

⁴²⁶ Lettre de Tourgueniev à Zola du 23 septembre 1874. Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 35.

⁴²⁷ En 1877, l'écrivain Evgenij Lvovic Markov, spécialiste de l'œuvre de Lev Tolsoj, affirmait que le talent de Zola surpassait celui de l'auteur de *Guerre et Paix* (œuvre sortie dans *Le Messager Russe* entre 1865 et 1869) et d'*Anna Karenina*, qui sortait dans la même année de *L'Assommoir*. Le 16 décembre 1877, il écrit à ce propos dans l'article « Le roman russe au regard des autres (À propos d'Anna Karenina) », dans *La Voix* : « Les romans de type zolien sont, en quelque sorte, plus actuels que ceux de Tolstoï ; le champ qu'ils embrassent est plus large [...]. L'Auteur d'Anna Karenina commence là où des Zola (sic !), une fois leurs buts remplis, plongent leur étude dans les profondeurs de l'individu ». Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 172.

lectorat, s'approprient les thèses naturalistes pour leurs propagandes politiques respectives. L'œuvre zolienne semble alors concilier tous les organes de presse. À cette époque, trois tendances majeures s'affrontent dans la presse russe, correspondantes aux trois principaux groupes sociaux : la noblesse conservatrice, les démocrates révolutionnaires, et la bourgeoisie libérale. Paradoxalement, ces trois tendances trouvent dans l'œuvre zolienne des armes pour propager leurs objectifs politiques, fort contrastants. La presse conservatrice, malgré l'accueil plutôt silencieux qu'elle réserve à l'écrivain français, trouve dans les thèses politiques développées dans les premiers volumes des *Rougon-Macquart* des éléments favorables à sa propre ligne éditoriale et politique⁴²⁸. En particulier, à propos du *Ventre de Paris*, la critique conservatrice utilise à son profit le message politique du roman – quitte à le détourner – afin de prouver la vanité des aspirations révolutionnaires. La critique déroute ainsi la portée politique du roman pour s'en servir contre les démocrates radicaux⁴²⁹. Les démocrates révolutionnaires, de leur côté, réclamaient un changement radical de l'ordre établi. Ils soutiennent l'œuvre zolienne puisqu'ils y apprécient la représentation satirique des milieux bourgeois et la critique de la société capitaliste. Ils pensent que la représentation des mœurs corrompues et débouchées de la société française, que Zola illustre dans ses œuvres, sont une arme pour décourager l'intelligentsia russe à prendre comme modèle une société pareille. Enfin, le troisième groupe, celui de la bourgeoisie libérale naissante, trouve dans les *Rougon-Macquart* un modèle permettant de mettre en relief les erreurs sociales à éviter, auquel il fallait donc s'inspirer pour définir un mode de développement. En plus, la bourgeoisie russe est en train de mener une vaste campagne en faveur du roman socialiste. Raison pour laquelle ils apprécient beaucoup l'importance de l'aspect sociologique et ethnologique de l'œuvre zolienne.

⁴²⁸ Voir l'article de Feokistov « Les mœurs et la littérature en France. Émile Zola. La Fortune des Rougon. – La Curée. – Le Ventre de Paris », dans *Le Messager Russe*, n° 12, décembre 1873. Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 138.

⁴²⁹ Feokistov commente dans les termes suivants *Le Ventre de Paris* : « Dans un cas comme dans l'autre, l'isolement du parti révolutionnaire s'avère être le résultat de sa propre inconsistance, dont personne ne doute plus, et de la peur face aux éléments antisociaux et anticulturels qu'il génère lors de chaque effervescence publique. Les époux Quénu ont peur que les gens qui tiennent séance chez Lebigre viennent piller leur magasin, voler leur argent ; les classes intellectuelles craignent que ces gens viennent dévaster les bibliothèques et les musées, détruire les monuments architecturaux, renverser l'ordre moral de la vie, porter atteinte à l'instruction, à la culture. Partout où nous trouvons des éléments antirévolutionnaires dans la société, nous trouvons toujours cette peur sous-jacente devant le vandalisme moral et matériel, auquel la révolution est identifiée. » Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 138.

Un autre facteur exogène qui a contribué beaucoup au succès de l'œuvre zolienne en Russie est le développement du domaine de la traduction. Dans ces années se vérifie une augmentation dans la presse russe de la présence d'ouvrages étrangères, parfois au détriment même de la littérature russe originale. Ce phénomène tient principalement à une diversification du lectorat russe et notamment à l'avènement d'une nouvelle classe de lecteurs, la bourgeoisie. Alors que le français et les autres langues européennes (anglais et allemand) sont connues et couramment utilisées par la noblesse, la nouvelle classe de lecteurs peine à maîtriser les langues étrangères, d'où la demande croissante de traductions d'œuvres des littératures étrangères. La multiplication d'éditions d'œuvres européennes parues en traduction dans la presse russe était d'ailleurs favorisée par l'absence de conventions internationales en matière de droits d'auteurs, condition bien avantageuse pour les rédacteurs des journaux qui pouvaient s'accaparer des œuvres inédites et les publier sans frais d'auteur.

Le développement du domaine de la traduction combiné au manque d'une législation internationale protégeant les droits d'auteur a favori beaucoup la diffusion de l'œuvre zolienne dans les années qui précèdent la collaboration avec *Le Messager de l'Europe*. Étant « accessible » à tous et dénouée de toute obligation légale, l'œuvre zolienne devient la proie des organes de la presse russe qui se précipitent sur les versions originales et rivalisent pour les traduire et les publier en premiers. C'est une concurrence acharnée : des traductions russes de l'œuvre zolienne, plus ou moins correctes, se multiplient dans les périodiques de l'époque tout comme les articles critiques qui accompagnent la parution des œuvres. Ce facteur contribue à la connaissance fort rapide du romancier français dans l'empire tsariste⁴³⁰ : entre la première traduction de *La Fortune des Rougon*, en 1872, et la publication du *Ventre de Paris*, en 1873, Zola devient – au cours d'une seule année – l'un des auteurs étrangers les plus lus en Russie. Or, si d'un côté ce processus présente des inconvénients,

⁴³⁰ Un phénomène pareil, plus tard baptisé par la critique « fenomeno Zola », se produit quelques années plus tard en Italie. La parution de *L'Assommoir* en 1877, suscite de nombreux débats chez les critiques et éveille une forte curiosité de la part du public. Dès lors, les traductions des œuvres de Zola commencent à se multiplier sans contrôle et à des rythmes frénétiques : selon un sondage de *CLIO (Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento)* conduit sur un échantillon de dix ans entre 1880 et 1889, l'auteur est, dans l'absolu, le plus traduit en Italie pendant cette période. L'expression italienne « fenomeno Zola », est devenue célèbre après la conférence de De Sanctis sur *L'Assommoir* qui eut lieu en 1879 au Circolo filologico di Napoli. Elle a été publiée, avec le *Studio sopra Emilio Zola*, dans Francesco De Sanctis, *Saggi critici* (éd. Luigi Russo), Roma-Bari, Laterza, 1979, vol. III, p. 266-338.

tels que le détournement de l'œuvre zolienne ou la piètre qualité de certaines traductions, ou encore le fait que l'écrivain ne gagne absolument rien de ces traductions du point de vue financier, d'un autre côté, ce phénomène remporte à Zola un incroyable avantage au niveau du retentissement médiatique autour de son nom et de son œuvre⁴³¹.

La question des droits d'auteur sur la propriété intellectuelle en Russie reste ouverte jusqu'aux premières années du siècle suivant : jusqu'à ce moment, il est quasiment impossible pour les auteurs étrangers de faire respecter leurs droits d'auteurs en Russie⁴³². Si pour le piratage de ses premières œuvres, Zola ne proteste pas, ensuite, la notoriété internationale une fois acquise, l'écrivain se révolte contre la situation russe, incontrôlable. D'abord, dans une lettre ouverte publiée dans *Le Temps*⁴³³, il dénonce la multiplication de traductions pirates de ses œuvres en Russie, et ensuite, dans un autre article publié dans *Le Figaro*, il essaie de faire une campagne de sensibilisation sur la question du respect de la propriété littéraire⁴³⁴.

3.5.4 Le rôle des médiateurs culturels : Ivan Tourgueniev et Anna Engelhardt

Le succès de Zola en Russie tient aussi au résultat du travail remarquable et passionné de deux personnalités fondamentales qui ont joué le rôle d'intermédiaires entre l'écrivain français et la Russie. Il ne s'agit pas là d'un phénomène occasionnel : tout au long de sa carrière – voir par exemple les relations liées entre l'auteur et Hachette qui ont de fait déterminé le succès de son premier livre⁴³⁵ – Zola s'est consacré à la construction d'un réseau de relations dans les milieux journalistiques et littéraires. S'entourant de personnalités

⁴³¹ Si la critique russe a été plutôt unanime dans l'accueil positif réservé à Zola, des opposants à l'œuvre zolienne ne manquent pas. On rappelle, entre autres, le critique I. Smelko qui, après avoir fait jaillir l'épisode épineux du *Corsaire*, semble consacrer beaucoup d'effort à mettre à mal la réputation de Zola. Hélas pour lui, ses efforts se tournent au profit de l'écrivain : tandis que Smelko essaie de condamner l'incivisme politique de Zola, les journaux révolutionnaires voient en cela un talent. Voir encore sur cet épisode Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 141 et sq.

⁴³² Voir à ce sujet Ely Halpérine-Kaminsky, *La Propriété intellectuelle en Russie*, Paris, Marchal et Billard, 1904.

⁴³³ *Le Temps*, le 23 décembre 1893.

⁴³⁴ *Le Figaro*, le 25 avril 1896. Voir à ce propos l'article de Colette Becker « Zola, écrivain-homme d'affaires », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, no. 4, 2007, p. 825-833.

⁴³⁵ Nous renvoyons ici à notre étude sur la réception des *Contes à Ninon*. Voir « Le baptême du feu : la réception des *Contes à Ninon* », p. 206 et sq.

de relief, provenant aussi de milieux différents du sien, l'écrivain arrive à se faire une position dans les champs français et, plus tard, international de son époque.

Tourgueniev joue un rôle incontestable dans le succès de Zola en Russie⁴³⁶. Médiateur culturel entre deux mondes, il s'engage dans plusieurs cas au titre d'intermédiaire en faveur de ses « amis français »⁴³⁷, notamment Zola, Flaubert, Goncourt et Maupassant. Au début, le directeur du *Messenger de l'Europe* était plutôt réticent à s'engager sur Zola : malgré l'admiration pour l'écrivain français et la conscience de la fascination qu'une collaboration pareille aurait exercée sur ses lecteurs, Stassioulévitch craignait qu'une collaboration régulière avec l'auteur des *Rougon-Macquart* – qui venait d'avoir de sérieux problèmes avec la censure en France – puisse lui donner des problèmes avec la censure tsariste aussi. L'action de Tourgueniev a été déterminante tout d'abord dans la résolution de l'épineuse question du pillage effréné des œuvres zoliennes. L'écrivain russe mène en expert les négociations entre Zola, l'éditeur français Charpentier et Stassioulévitch: Zola s'engageait par contrat à garantir la primeur mondiale sur ses œuvres au *Messenger de l'Europe*, avant même leur parution en France. Cette clause d'exclusivité, qui satisfait tout le monde, mettait fin aux traductions non-autorisées des œuvres zoliennes qui envahissaient la presse russe et sur lesquelles l'écrivain français ne touchait absolument rien. Après avoir refusé d'acheter les droits d'auteurs de *La Conquête de Plassans*, dont la primeur ne pouvait pas être garantie⁴³⁸, Stassioulévitch, de plus en plus intéressé à Zola face à son succès dans le sol russe, fait, par le biais de Tourgueniev, une première offre à l'auteur français, afin de se faire livrer les prochains manuscrits encore inédits en France. Grâce aux bons offices de

⁴³⁶ Il nous semble que le rôle de médiateur local que Tourgueniev a joué pour la Russie, ressemble à celui que Felice Cameroni a joué pour l'Italie : critique et journaliste, admirateur de Zola, Cameroni contribue d'une manière déterminante à la popularisation de Zola dans le Beau Pays. Sur ce sujet nous renvoyons à l'édition dans sa version originale de la correspondance entre Zola et Felice Cameroni. Voir Paolo Tortonese, *Cameroni et Zola, Lettere*, Paris, Genève Champion, Sladkine, Centre d'études franco-italien, Université de Turin et de Savoie, coll. « Textes et études – Domaine italien », 1987.

⁴³⁷ Voir Ely Halpérine Kaminsky, *Ivan Tourguénéff d'après sa correspondance avec ses amis français (Mme Viardot, Gustave Flaubert, Mme Commanville, George Sand, Émile Zola, Guy de Maupassant, Taine, Renan, Ch. Edmond, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Ambroise etc.)*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Thomas, Jules Claretie, André Theuriet, Fasquelle Éditeur, 1901.

⁴³⁸ Le roman avait paru en feuilleton dans *Le Siècle* à partir du mois de mai 1874 et une première édition était déjà sortie en librairie lorsque Tourgueniev présente le roman à Stassioulévitch : dans ces conditions où tout le monde disposait alors du texte intégral et pouvait le reproduire dans la presse russe sans acheter les droits à l'auteur, Stassioulévitch refuse justement l'affaire. Une version abrégée de *La Conquête de Plassans* paraît quand même dans *Le Messenger de l'Europe* en octobre 1874, sans que Zola reçoive aucune contrepartie financière.

Tourgueniev, *La Faute de l'abbé Mouret*, paraît ainsi en première mondiale dans la revue pétersbourgeoise début 1875, juste avant sa publication en France⁴³⁹.

Ensuite, conscient de la situation financière précaire de Zola et de la nécessité d'une collaboration régulière, et fort du succès obtenu par le roman qui vient d'être publié, Tourgueniev intervient encore en faveur de son ami français et persuade le directeur à lui confier la correspondance sur les chroniques parisiennes, que jadis Stassioulévitch lui a proposée⁴⁴⁰. Face à la réticence du directeur de la revue, il lui conseille d'abord de tester l'écrivain français avec une première lettre. Pour rendre cet engagement encore plus appétissant aux yeux du directeur, Tourgueniev pense aussi à suggérer une correspondance anonyme, qui résulterait beaucoup moins chère pour la rédaction⁴⁴¹. Les réserves de Stassioulévitch tiennent aussi au fait que *Le Messenger de l'Europe* disposait déjà d'un correspondant français qui était chargé des questions politiques⁴⁴² : Tourgueniev tourne alors cette question en lui assurant que les lettres de Zola n'auraient traité que de « littérature, d'art et d'autres choses agréables »⁴⁴³. Zola publie sa première lettre sur la réception de Dumas fils à l'Académie française⁴⁴⁴, qui convainc finalement Stassioulévitch à offrir à Zola une collaboration régulière dans sa revue.

Le rôle de Tourgueniev ne se limite pas à avoir mis en relation Zola avec le directeur de la revue, en le sauvant ainsi de la précarité économique et en lui donnant une précieuse opportunité de médiatisation à l'étranger. La présence de Tourgueniev a été très active tout

⁴³⁹ Aussi *Son Excellence Eugène Rougon*, un chapitre de *L'Assommoir* et des extraits de *Nana* ont été publiés en première mondiale dans les pages du *Messenger de l'Europe*.

⁴⁴⁰ Au début, Stassioulévitch avait offert au même Tourgueniev la rédaction de ces chroniques, mais celui-ci avait décliné l'offre sous prétexte qu'il préférerait se consacrer exclusivement au genre narratif, avec lequel il avait plus de familiarité.

⁴⁴¹ « J'ai lu ce feuilleton et je considère qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre en son genre. Aurez-vous le temps de le faire traduire et de l'insérer dans le n° de mars et souhaitez-vous une suite ? Comme souvent, je vous prie de m'écrire tout cela. Voulez-vous que je demande à Zola s'il accepterait que vous signiez son feuilleton de la lettre Z. ? » Lettre de Tourgueniev à Stassoulevich du 22 février 1875. Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, *op. cit.*, p. 342. Les premières correspondances dans *Le Messenger de l'Europe* sont en effet signées juste par les initiales « E. Z-1 ». C'est à partir de la dixième lettre (« Le Mariage en France et ses principaux types ») que dans *Le Messenger de l'Europe* apparaît la signature complète de Zola.

⁴⁴² Il s'agit d'Auguste Nefftzer, rédacteur en chef du journal parisien *Le Temps*.

⁴⁴³ Lettre de Tourgueniev à Stassioulévitch du 22 février 1875. Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁴⁴ « Un nouvel académicien. De la réception d'A. Dumas fils à l'Académie française » paraît dans le numéro de mars 1875 du *Messenger de l'Europe*. Voir Henri Mitterand, « La correspondance (inédite) entre Émile Zola et Michel Stassulévitch, directeur du *Messenger de l'Europe* (1875-1881) », *art. cit.*, p. 257.

au long de la collaboration de Zola avec la revue russe. Il a toujours veillé sur celui-ci, concernant les questions plus techniques relatives aux détails financiers ou aux directives éditoriales, ainsi que la suggestion des matières à traiter. En parcourant la correspondance croisée entre Zola, Tourgueniev et Stassioulévitch ⁴⁴⁵, on découvre beaucoup de détails sur la relation que les trois entretenaient et, en particulier, sur l'admiration désintéressée de l'écrivain russe envers Zola, qui favorise de fait son succès en Russie. Il est intéressant de constater qu'en quelques occasions l'admiration de l'écrivain russe prend les allures d'une bienveillance presque paternelle comme, par exemple, lors de la publication de la première des « Lettres parisiennes ». Tourgueniev étant à connaissance des problèmes économiques de son ami, décide de son initiative d'avancer les honoraires de Zola, sans même attendre l'autorisation de Stassioulévitch ⁴⁴⁶. Lisant ces échanges épistolaires, on voit que, sur les questions financières, Tourgueniev joue un véritable rôle d'agent littéraire, en réglant la collaboration dans tous ses détails⁴⁴⁷.

Dans le choix des thèmes à traiter dans ses articles, Zola n'a qu'une limite : il doit s'abstenir de tout sujet politique et éviter les thèmes épineux. Dans ses lettres il ne devait traiter que de littérature, de la vie quotidienne française et de phénomènes de société. En effet, ce que lui demandait la rédaction de la revue russe n'était que d'écrire à la manière des « Premiers Paris », genre littéraire en vogue dans la presse parisienne pendant les années précédentes, qui était censé divertir les lecteurs, évitant tout argument sérieux. Nous avons vu le jeune Zola essayant avec difficulté de s'adapter à ce type d'écriture lors de la collaboration avec *Le Petit Journal*. Dix ans après, ce genre littéraire est passé de mode à Paris, mais il est très apprécié par un lectorat qui adore l'exotisme de ces chroniques permettant d'assouvir sa passion pour les mœurs françaises. Dans des conditions différentes, Zola ne faisait donc que brosser, à l'intention d'un lectorat étranger, le spectacle de la vie parisienne dans une manière qu'il avait expérimenté pendant les premières années du journalisme parisien. Pour réussir, l'aide de son ami russe est une nouvelle fois déterminant.

⁴⁴⁵ Nous rappelons que cette correspondance, dont certaines lettres inédites, a été traduite et publiée pour la première fois par Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, *op. cit.*

⁴⁴⁶ Voir la lettre de Tourgueniev à Stasulevich du 13 mars 1875 dans Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, *op. cit.*, p. 351.

⁴⁴⁷ Voir encore la correspondance du mois de mars 1875, entre Tourgueniev et Stassioulévitch portant sur les conditions financières de la collaboration de Zola avec la revue dans Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, *op. cit.*, p. 346-347.

Souvent Tourgueniev souffle à Zola les sujets à traiter qui s'adaptent bien au lectorat russe. En effet l'écrivain avait parfois du mal à choisir les arguments de ses Lettres, ne connaissant pas les goûts de son public⁴⁴⁸. Si Stassioulévitch ne se prononce que de rares fois à propos du choix des sujets à traiter, son seul souci étant que les délais de livraison soient respectés et que la ligne éditoriale de la revue ne soit pas mise à mal par le publiciste français, Tourgueniev, en revanche, profuse souvent à Zola des conseils très utiles.

C'est par exemple le cas de l'étude « Le mariage en France et ses principaux types »⁴⁴⁹, qui séduit particulièrement le directeur et les lecteurs de la revue. Dans une autre occasion, au fait des attentes des lecteurs du *Messenger de l'Europe*, Tourgueniev suggère à Zola de parler de guerre, et de cette proposition naît « Un Episode de l'invasion de 1870 »⁴⁵⁰. Ou encore, quelques mois plus tard, après avoir suggéré à Zola de faire un article sur les coulisses du journalisme français, il lui propose d'écrire une sorte de récit de vacances, un « idylle » sur le midi de la France⁴⁵¹ : de cette proposition naît la célèbre nouvelle « Naïs Micoulin »⁴⁵². Ces quelques exemples montrent comment la présence de l'écrivain russe a été constante et précieuse tout au long de la carrière russe de Zola.

⁴⁴⁸ Voir à ce propos la lettre que Zola adresse à Stassioulévitch le 21 novembre 1876 : « Et ici laissez-moi vous dire que je serai toujours enchanté, lorsque vous voudrez bien m'écrire pour me conseiller et m'indiquer des sujets. Je ne connais pas votre public, je puis me tromper. Ne craignez donc pas de me prévenir, de me dire ce qui réussit et ce qui ne réussit pas. J'ai l'unique désir de vous satisfaire, et si je frappe à faux parfois, c'est que je marche forcément en aveugle. » Voir Henri Mitterand, « La correspondance (inédite) entre Émile Zola et Michel Stassulévitch, directeur du *Messenger de l'Europe* (1875-1881) », art. cit., p. 276.

⁴⁴⁹ Publié en janvier 1876. Le titre de l'article a été transformé ensuite en « Comment on se marie ».

⁴⁵⁰ Ce texte a été publié dans *Le Messenger de l'Europe* en juillet 1877 et repris ensuite dans le recueil collectif *Les Soirées de Médan*, sous le titre « L'Attaque du moulin ». Comme le témoigne cette lettre de Zola à Stassioulévitch, l'idée du sujet de cette correspondance lui a été suggérée elle aussi par Tourgueniev : Je vous enverrai le 20 de ce mois ma correspondance habituelle. Cette fois, ce sera une nouvelle, sur un épisode dramatique de l'invasion de 70. « Je tâche de parler batailles à votre public, notre ami Tourguénéff m'ayant dit que toutes les idées sont tournées là, en Russie », Lettre de Zola à Stassioulévitch du 13 juin 1877. Voir *Correspondance*, t. III, p. 66.

⁴⁵¹ « Je n'ai pas tenu ma promesse et je ne vous ai pas envoyé de *sujets* avant de quitter Paris ; je vous prie bien de m'excuser. Mais il me semble que vous aviez un sujet pour le mois de juillet. (On a été extrêmement content ici de votre article sur les militaires ; vous êtes, comme par le passé, le grand favori.) Quant au sujet d'article pour le mois d'août, il m'est venu ici une idée. Si vous ne pensez pas faire une étude sur les *coulisses du journalisme parisien*, comme je l'avais écrit à Flaubert, – je ne sais s'il vous a transmis ce passage de ma lettre, – vous feriez peut-être bien de nous envoyer une espèce d'idylle sur le midi de la France, où vous êtes, une description de la manière de vivre, etc., etc., des méridionaux. Comme contraste, cela ferait un excellent effet, et je m'imagine que vous vous en tireriez parfaitement et que cela vous amuserait à faire. Pensez-y. » Lettre de Tourgueniev à Zola du 21 juin 1877. Voir Ely Halpérine-Kaminsky, *Ivan Tourguénéff d'après sa correspondance avec ses amis français*, op. cit., p. 241.

⁴⁵² Publiée dans *Le Messenger de l'Europe* dans le numéro de septembre 1877.

Un autre médiateur qui a eu un rôle essentiel dans le succès de Zola en Russie est la traductrice du *Messenger de l'Europe*, chargée des « Lettres parisiennes » et des romans zoliens, Anne Engelhardt. Elle traduit pendant presque dix ans les œuvres de Zola que publie la revue russe, avec extrême précision et professionnalité. Comme l'atteste un témoignage paru en 1901 dans *Le Messenger de l'Europe*, elle a contribué à la diffusion de l'œuvre zolienne parmi le lectorat russe :

Elle possédait à niveau égal deux qualités rarement réunies : la proximité par rapport au texte original et l'élégance de la forme... Elle contribua à rendre Zola célèbre chez nous, en traduisant merveilleusement tant ses Lettres parisiennes que ses premiers romans de la série des Rougon-Macquart. C'est en partie grâce à elle que Zola fut apprécié du public russe avant même de l'être en France.⁴⁵³

Le rôle déterminant d'Anna Engelhardt ne se limite pas à la simple traduction, mais tient surtout à l'appareil critique détaillé qu'elle ajoutait aux textes traduits, qui permet aux lecteurs russes de lire avec justesse l'œuvre zolienne. Les introductions systématiques qu'elle appose à ses traductions sont essentielles pour la compréhension des théories naturalistes, qui autrement auraient paru trop hermétiques pour les lecteurs russes. Par exemple, lorsqu'elle traduit une version abrégée de *La Conquête de Plassans* pour *Le Messenger de l'Europe*, non seulement elle indique dans une préface les conditions dans lesquelles le roman et la série des *Rougon-Macquart* se colloquaient⁴⁵⁴, mais, pour faciliter aux lecteurs russes la compréhension de l'écrivain français, elle établit également un rapprochement entre Zola et Tolstoï⁴⁵⁵. Ou encore, lors de la publication de *La Faute de l'abbé Mouret*, dans la préface à sa traduction, elle polarise l'attention sur le thème du clergé et notamment sur la question du célibat⁴⁵⁶. Il était en effet indispensable d'expliquer les

⁴⁵³ *Le Messenger de l'Europe*, mai 1901, n°5, p. 435.

⁴⁵⁴ « Ces deux dernières années, Émile Zola a considérablement fait progresser son œuvre et nous permet de la sorte d'évaluer directement et plus pleinement la fraîcheur de son talent, sa faculté de représenter la vérité artistique de la vie. C'est pourquoi il occupe une place en vue dans la littérature française contemporaine ». Dans *Le Messenger de l'Europe*, mai 1874, p. 687. Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 320.

⁴⁵⁵ Voir Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie*, op. cit., p. 320.

⁴⁵⁶ Dans le numéro de janvier 1875 du *Messenger de l'Europe*, la traductrice explique : « Le titre du nouveau roman parle de lui-même, c'est sur lui que doit se concentrer son intérêt. Nous voyons, sur la scène de l'histoire contemporaine, la vaste armée des ultramontains et des cléricaux, tantôt dans leur lutte colossale contre le pouvoir séculier en Allemagne, tantôt dans une série d'intrigues dont ils entravent la France, versent le sang en Espagne, conspirent partout où ils le peuvent ; mais nous ne savons pas bien comment cette armée se forme, comment elle prépare ses adeptes, ses futurs chefs et leurs instruments dociles, comment elle utilise plus particulièrement pour ce faire le célibat du clergé séculier et comment ce célibat influe sur l'existence morale

principes du clergé catholique au lectorat russe qui, en tant qu'orthodoxe, n'était pas éduqué à voir le célibat comme une règle du clergé. Sans cette explication l'un des thèmes portants du roman n'aurait pu être compris.

Un autre procédé mis en place par la traductrice qui contribue au succès de Zola en Russie est la construction de résumés très adroits de l'œuvre zolienne, lesquels soutiennent puissamment la diffusion et l'appropriation des théories naturalistes de la part des lecteurs russes. La coupure des textes originaux ne tenait pas seulement à de banales nécessités de brièveté éditoriales, mais c'était une véritable stratégie orchestrée par la traductrice et le directeur de la revue : proposer au public un naturalisme plus adouci, de façon que le lecteur russe puisse accueillir le naturalisme zolien sous une forme plus atténuée, pour pouvoir s'y habituer progressivement. L'idée principale est alors résumée en habiles commentaires qui avaient le pouvoir de captiver le lecteur et de l'accompagner dans l'univers naturaliste. En plus, recoupant adroitement le texte original, la traductrice évite positivement la censure de l'œuvre zolienne, qui autrement aurait été promptement bannie en Russie.

Que l'expérience dans *Le Messager de l'Europe* ait été un moment capital dans la carrière zolienne est aujourd'hui incontestable. Dès le début, Zola lui-même a eu parfaitement conscience de l'importance que cette expérience avait dans sa carrière. Lors de la publication de son *Roman expérimental* il affirme dans son *Avant-propos* :

Qu'il me soit permis de témoigner publiquement toute ma gratitude à la grande nation qui a bien voulu m'accueillir et m'adopter, au moment où pas un journal, à Paris, ne m'acceptait et ne tolérait ma bataille littéraire. La Russie, dans une de mes terribles heures de gêne et de découragement, m'a rendu toute ma foi, toute ma force, en me donnant une tribune et un public, le plus lettré, le plus passionné des publics. C'est ainsi qu'elle m'a fait, en critique, ce que je suis maintenant. Je ne puis en parler sans émotion et je lui en garderai une éternelle reconnaissance.⁴⁵⁷

Tribune heureuse pour ses théories naturalistes, atelier pour son art, tremplin médiatique de son image sur la scène internationale : sans cette collaboration l'écrivain ne

d'un individu donné : c'est précisément à l'élucidation de ce dernier thème qu'est consacré le nouveau roman de Zola », in Nuk Myriam Isabelle, *Zola et la Russie, op. cit.*, p. 321.

⁴⁵⁷ Émile Zola, *OC*, t. X, p. 1173.

serait sans doute pas sorti de l'impasse où il se trouvait par rapport à la presse française, qui l'avait mis au ban, ou réduit à l'anonymat à cause de la fougue de son attitude militante.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous verrons dans quelle mesure les nouvelles composées pour la revue russe ont déterminé le succès de Zola en Russie. Nous verrons comment ces textes ont contribué à l'évolution de l'art de l'écrivain et à la diffusion de son image en Russie, en France et dans la scène internationale, où désormais le nom de l'écrivain, « si court et si sonore »⁴⁵⁸, commence à retentir partout, dans un processus d'ascension médiatique désormais irréfutable.

⁴⁵⁸ Éléonore Reverzy, « Zola et le journalisme entre « haine » et « banquisme » (1864- 1872) », dans *Romantisme*, 2003, n° 121, p. 31.

DEUXIÈME PARTIE : DEVENIR « ZOLA ». POSTURES LITTÉRAIRES ZOLIENNES PAR LES CONTES

Chapitre I. Scénographies auctoriales à l'époque médiatique

Il y a de grandes personnalités qui remplissent ainsi toute une époque ; pour un temps elles s'identifient les genres qu'elles ont choisi, et, pendant des longues années, on ne peut prendre ces genres, sans prendre aussi leur façon d'être.

Émile Zola, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie »⁴⁵⁹

1.1 Brève mise au point théorique

À l'intérieur de chaque époque, des groupes littéraires dominants s'imposent comme modèles et produisent des « scénographies auctoriales ». Selon la définition élaborée par José-Luis Diaz, le scénario auctorial est un ensemble de caractères stéréotypés correspondant aux attitudes auctoriales typiques d'une époque littéraire qui influencent les écrivains contemporains et contaminent leur production. Cette notion s'étend très largement, englobant plusieurs niveaux disposés hiérarchiquement, qui vont du « méta-modèle », un modèle auctorial générique commun à un mouvement d'idées (comme le Classicisme, le Romantisme, etc.), jusqu'au scénario défini par un écrivain spécifique⁴⁶⁰. Partant de la notion de « scénographie » théorisée par Dominique Maingueneau⁴⁶¹, entendue en termes énonciatifs et discursifs, de laquelle elle garde le sens transindividuel ainsi que le sens de la

⁴⁵⁹ *Le Journal populaire de Lille*, 16 avril 1864, dans *OC*, t. X, 1968, p. 313.

⁴⁶⁰ Dans le détail, Diaz illustre une complexe hiérarchie de « scénarios auctoriaux », se composant de sept niveaux : le méta-modèle, un modèle auctorial très générique, correspondant à un mouvement d'idées ; le scénario auctorial d'époque, défini par référence à un auteur-type (Boileau, Voltaire, Hugo, Sartre) ; le modèle auctorial de génération, d'école ou de groupe ; le scénario propre à un écrivain donné, dérivant de l'ensemble de ses autofigurations sur l'ensemble de sa carrière ; le scénario que définit un écrivain à une période donnée, ou pour l'ensemble de ses œuvres : le scénario qu'un auteur définit par une œuvre particulière ; le scénario qu'un auteur mentionne occasionnellement, ou auquel il songe à tel moment de sa vie comme pouvant être le sien. Voir *L'Écrivain Imaginaire*, *op. cit.*, p. 81-82.

⁴⁶¹ Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

dimension pragmatique du discours, l'analyse de Diaz s'étend à l'anthropologie des imaginaires littéraires, et vise à l'étude des formes et des représentations de l'écrivain⁴⁶².

L'« écrivain imaginaire » d'un auteur est l'ensemble d'une série d'« images », uniques et qui lui sont propres, lesquelles lui permettent de se singulariser à l'intérieur du champ littéraire⁴⁶³ de son époque. D'après Diaz, l'appropriation d'une « scénographie auctoriale » spécifique a des conséquences également sur l'*ethos* et sur le style de l'auteur : « le genre structure l'*ethos* et l'*ethos* se fait le langage proprement textuel de la scénographie »⁴⁶⁴. Il existe une hiérarchie dans le champ littéraire (notion à laquelle Diaz préfère par ailleurs celle de « scène ») où le modèle le plus fort s'impose sur les autres :

La bataille littéraire prend-elle souvent l'allure d'un combat de chefs, chacun réduit à une œuvre exemplaire, et à une image simplifiée de l'auteur censé lui convenir. Conséquence : seuls les plus hauts seigneurs du royaume littéraire sont en mesure d'imposer un scénario auctorial en état de marche [...] Lui seul [celui qui a rejoint le sommet de la pyramide] a le pouvoir de se faire imiter. Et ses moindres gestes – écrire sous pseudonyme ou ne boire que du champagne – sont naturellement paradigmatiques.⁴⁶⁵

À chaque époque littéraire, les débutants sont confrontés à plusieurs scénarios possibles – les différents protagonistes de la hiérarchie des scénarios imaginaires – par lesquels ils se laissent guider, car « définir [le] rôle d'écrivain, cela ne se peut qu'en relation avec les identités qui ont cours. Et en tenant compte de la hiérarchie »⁴⁶⁶. L'adoption d'un scénario auctorial est envisagée par l'écrivain en vue d'un projet, plus ou moins conscient,

⁴⁶² « Ma notion de scénographie auctoriale fonctionne d'abord pour l'essentiel au plan des représentations, au plan de l'écrivain imaginaire. La scénographie telle que je la définis n'est pas d'abord affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, de choix générique, stylistique, etc. Elle fonctionne d'abord au plan des postures adoptées, des images de soi proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l'écrivain ne répond pas d'abord ni seulement à ces questions : comment écrire ? comment poser sa voix ? quel genre choisir ? Mais à la question plus large, et qui les englobe toutes : qui être ? Qui être en tant qu'écrivain sur la « scène littéraire » ; mais qui être aussi en tant qu'homme ». Voir Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies actoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aad/678> ; DOI : 10.4000/aad.678

⁴⁶³ Le concept de « champ littéraire » a été élaboré par Pierre Bourdieu. Voir notamment l'ouvrage fondamental *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre examen », 1992. ⁴⁶⁴ *Idem*.

⁴⁶⁵ Voir José-Luis-Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 50. Diaz l'a montré à propos de Hugo et de Balzac. Voir José-Luis Diaz, *Devenir Balzac. L'Invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, 2007.

de se construire une légitimité par le biais de l'adoption de différentes postures⁴⁶⁷. La « posture », notion théorisée par Alain Viala, est centrée sur le positionnement singulier et individuel d'un auteur dans le champ littéraire. D'après Viala :

Il y a plusieurs façons d'occuper une position. On peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste. On fera donc intervenir la notion de posture (façon d'occuper une position) [...] si l'on passe de l'analyse d'un texte à celle de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain. En mettant en relation la trajectoire d'un auteur et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible – et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la « marque » spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire. En effet, chaque posture postule une façon de se situer par rapport aux destinataires⁴⁶⁸.

À partir de Viala, Jérôme Meizoz développe la notion de « posture », en en proposant un sens plus large⁴⁶⁹. Étant liée à l'activité publique, attachée au statut même de l'écrivain, « façon de faire face [...] aux avantages et désavantages de la position qu'on occupe dans le jeu littéraire ou plus généralement artistique »⁴⁷⁰, la « posture » est une notion qui a une double dimension, celle de la conduite (présentation de soi, conduites publiques en situation littéraire) et celle du discours (image de soi donné par l'« ethos »⁴⁷¹). L'enjeu de la notion consiste donc dans l'articulation entre les sphères rhétorique et sociologique. Toujours d'après Meizoz, il ne faut pas réduire le concept à un artifice, à une « stratégie » au sens

⁴⁶⁷ Voir par exemple dans *Devenir Balzac*, *op. cit.*, comment Diaz suit l'évolution des « images » balzaciennes dès ses débuts littéraires jusqu'à *La Comédie humaine*, en montrant les jeux de forces qui se créent entre l'écrivain et les scénographies existantes, l'adoption et le refus, les adaptations et les transformations de Balzac par rapport aux modèles préexistants à son époque.

⁴⁶⁸ Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, sous la direction de Georges Molinié & Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993.

⁴⁶⁹ Voir notamment Jérôme Meizoz, *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Antipodes, 2003 ; Id., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007 ; Id., *La Fabrique des singularités. Postures II*, Genève, Slatkine, « Érudition », 2011.

⁴⁷⁰ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 20.

⁴⁷¹ Sur la question de la posture dans la pragmatique discursive voir notamment Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999 ; Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

concerté du terme : selon le critique l'artificialité de la posture augmente, se fait stratégique à mesure qu'elle a affaire à la scène médiatique.

La posture se donne donc comme singulière, mais implique l'emprise du collectif :

Variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs mais aussi des postures. C'est une forme de socialisation à la pratique littéraire⁴⁷².

Les deux raisonnements critiques, de Diaz et de Meizoz, l'un se penchant sur l'aspect trans-personnel des rôles auctoriaux dans l'histoire, l'autre sur les actualisations singulières des écrivains qui prennent forme à l'intérieur des « scénographies auctoriales » et se positionnent à l'intérieur du champ littéraire, sont alors complémentaires et strictement connectés. Meizoz commente :

Sans une idée des propriétés de la série auctoriale dans laquelle il s'insère [...], il est difficile de mesurer la singularité d'un écrivain (Stendhal, Balzac, etc.). À l'inverse, réduire au sériel des conduites littéraires singulières, c'est se condamner à les simplifier à outrance. La notion de posture enrichit la saisie collective des auteurs, en faisant voir les réappropriations singulières que chacun fait de la position à laquelle divers facteurs [...] l'assignent.⁴⁷³

En nous appuyant sur ces deux notions théoriques, nous tracerons d'abord une vision d'ensemble de l'imaginaire collectif de la deuxième moitié du XIX^e siècle, pour entreprendre ensuite l'individuation des postures auctoriales zoliennes et leurs singularités.

1.2 Esquisse d'une périodisation : transformation des « scénarios » de l'époque romantique à l'âge des médias

Les évolutions de l'histoire politique et sociale ont un impact sur la littérature et, selon Diaz, des conséquences sur l'attitude des écrivains. Une périodisation même indicative de l'histoire littéraire qui nous intéresse demeure donc nécessaire pour l'identification des

⁴⁷² Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, op. cit., p. 25.

⁴⁷³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, op. cit., p. 188.

« ruptures » historiques, correspondantes aux croisements de l'histoire sociale et de l'histoire des idées, et pour la compréhension de la genèse des nouveaux scénarios auctoriaux qui en découlent.

L'accélération de l'histoire littéraire, commencée à partir des premières décennies du XIX^e siècle est l'un des effets de l'autonomisation du champ littéraire et produit une succession accélérée de scénarios auctoriaux. Les écrivains de l'époque sont conscients de ces transformations, des mutations civilisationnelles et de la mutabilité de la littérature à leur époque, et ils l'attestent dans leurs productions. Stendhal, par exemple, affirme : « Quel changement de 1785 à 1824 ! Depuis deux mille ans que nous savons l'histoire du monde, une révolution aussi brusque dans les habitudes, les idées, les croyances n'est peut-être jamais arrivée »⁴⁷⁴. Balzac, Gautier et les Goncourt expriment des jugements analogues dans leurs œuvres⁴⁷⁵. Il y a une sensibilité envers la mutabilité des normes, qui mène les écrivains et les critiques à prendre acte des « changements palingénésiques »⁴⁷⁶ qui traversent l'histoire littéraire et l'histoire tout court.

D'après la périodisation globale des « scénarios auctoriaux » esquissée par José-Luis Diaz, la période romantique peut être coupée en deux périodes, la première est celle du romantisme humanitaire des « Mages » (Lamartine, Hugo et Vigny) et s'arrête en 1830 ; la deuxième, le « romantisme du désenchantement » (Balzac, Nodier, Stendhal, Janin, Musset, Mérimée et d'autres), comprend la génération qui ne croit plus dans la puissance prophétique du poète et qui tourne en dérision le « sacre ». Le critique utilise la méthode contrastive, celle qui oppose l'image nouvelle à l'image ancienne, pour mettre en lumière les changements, la succession d'imaginaires littéraires intervenus durant la période romantique. Se servant d'oppositions simples, Diaz décèle alors cinq scénographies, qu'il décrit à partir d'une « topologie imaginaire », et il associe un modèle à chacune d'elles : « loin » (Lamartine, « poète mourant ») ; « plus haut » (Hugo) ; « en brisant l'enceinte »

⁴⁷⁴ Stendhal, *Racine et Shakespeare II* [1825], « G-F », p. 106.

⁴⁷⁵ Balzac met en lumière très fréquemment ces constats dans ses œuvres : voir dans *Illusions perdues*, où il fait faire à M. du Châtelet une histoire des modèles poétiques qui se sont suivis dans les années ; ou dans la Préface de *La Peau de chagrin*, où il prend acte du vieillissement de la « friperie poétique » de la poésie élégiaque sous la Restauration. Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain Imaginaire*, op. cit., p. 86-87.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 93.

(romantisme de l'énergie, Balzac et Musset) ; « en faisant des arabesques » (romantisme ironique, Töpffer) ; « d'en bas » (Sand).

Si jusqu'en 1840 la scène littéraire se présente de manière plutôt claire et définie en matière d'imaginaires auctoriaux, à partir de cette date, le panorama est beaucoup plus brouillé. Une sorte de dispersion, due à des changements historiques et sociaux, se produit dans la scène littéraire qui empêche de reconnaître les nouveaux imaginaires auctoriaux qui s'imposent⁴⁷⁷. Comme le remarque Diaz, d'après Sainte-Beuve, ce brouillement est la conséquence de deux facteurs : la « fin des rois »⁴⁷⁸ et l'avènement de la « littérature industrielle », qui provoque une perte du talent, voire un « déclassement » des écrivains :

Le déclassement est complet. Des écrivains d'un talent réel, mais secondaire, et qui ne visent pas à le perfectionner ni à le mûrir, le poussent de vitesse, pour toute conduite, et le montent comme une orgie. Désespérant de la postérité, n'y croyant pas, sentant bien, si jamais ils y pensent, qu'elle ne réserve son attention calme qu'à des efforts constants, élevés, désintéressés, ils convoitent le présent pour y vivre et en jouir.⁴⁷⁹

La « scène » littéraire se brouille à partir de 1830, suite, d'un côté, à l'avènement de la révolution médiatique produite par le développement de la presse, et, d'un autre côté, à la révolution de Juillet, source de déception et de mécontentement. Cet ensemble de facteurs donne le jour à de nouvelles attitudes littéraires⁴⁸⁰. Un « éclectisme désordonné »⁴⁸¹ des scénarios auctoriaux caractérise cette période. Dans ce contexte, « pas d'écrivain nouveau de taille suffisante pour imposer une imago centralisatrice »⁴⁸², affirme Diaz, les dernières « imagos » ayant été celles de Musset, Gautier et Banville.

Diaz souligne que la fin de la monarchie de Juillet est marquée par une seule notion nouvelle en matière d'imaginaires auctoriaux : la « Bohème ». Ce scénario, incarné par

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 98-99.

⁴⁷⁸ Dans « Dix ans après en littérature », un article publié dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} mars 1840, Sainte-Beuve affirme : « S'il est vrai que les rois s'en vont, il ne l'est pas moins que le règne des demi-dieux littéraires, du moins pour le quart d'heure, est passé. Que reste-t-il donc ? une multiplicité de chefs de partis, mais surtout des individus notables, distingués, des talents réels et variés, qui, à divers titres, peuvent se croire égaux ». Article repris dans *Portraits contemporains*, t. II, p. 472-494.

⁴⁷⁹ Sainte-Beuve, « Quelques vérités sur la situation en littérature. 1843 », *Portraits contemporains*, t. III, p. 433. Cité par José-Luis. Diaz, *L'Écrivain Imaginaire*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁸⁰ Alfred Nettement emploie l'expression « désordre littéraire », dans *Études critiques sur le feuilleton-roman*, t. 1, Paris, Pérodil, 1845, p. 1.

⁴⁸¹ Voir José-Luis. Diaz, *L'Écrivain Imaginaire*, *op. cit.*, p. 96

⁴⁸² Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain Imaginaire*, *op. cit.*, p. 99.

Murger, s'impose en tant que mode de vie dans la scène littéraire, fait de « joie simples et de commissions picaresques, dans des mansardes féeriques où les poètes jouent à joindre les deux bouts, entourés par des Mimis de légende »⁴⁸³. L'affirmation de cette nouvelle scénographie d'auteur n'est donc que le reflet des conséquences de la littérature industrielle : « leur activité artistique principale [des écrivains] consiste à accepter des besognes mercenaires – soit à faire de l'« art industriel » – pour passer allégrement leur jeunesse »⁴⁸⁴. Pendant la deuxième décennie de la monarchie de Juillet, une impatience à l'égard du Romantisme se propage dans la scène littéraire et le côté « réactionnaire », dont témoignent Sainte-Beuve⁴⁸⁵ et d'autres critiques du temps⁴⁸⁶, contribue à accélérer ce processus, menant vers la fin du Romantisme.

Toujours d'après Diaz, c'est Zola qui signe la fin de l'époque romantique dans un article publié dans *Le Journal populaire de Lille*. Zola, alors à ses premières armes dans la presse provinciale, accomplit un véritable « travail de dégorgeant de son romantisme naïf »⁴⁸⁷. En 1864, parallèlement à la publication de l'un des manifestes du Romantisme, le *William Shakespeare* d'Hugo, le jeune journaliste souligne avec force le vieillissement des modèles littéraires, le besoin de sortir du Romantisme, de changer de genres et d'abandonner les modèles qu'il propose.

Le débutant aixois écrit :

Oui, la poésie est morte, en ce sens qu'il vient une heure où une forme s'épuise, où un mode d'être poète s'use et ne peut plus servir. Qui fera des odes de nos jours après Hugo et Lamartine, qui osera toucher à l'élégie ou au conte après Musset ? celui qui commettra cette maladresse imitera ces maîtres, sans même en avoir conscience et tout en apportant sa note personnelle, ne sera jamais qu'un disciple. Il y a de grandes personnalités qui remplissent ainsi toute une époque ; pour un temps elles s'identifient

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁸⁴ *Idem*.

⁴⁸⁵ Voir « Des jugements sur notre littérature contemporaine à l'étranger » dans *Revue des deux Mondes*, 15 juin 1836, où Sainte-Beuve remarque la « réaction morale qui semble depuis quelque temps s'organiser ».

⁴⁸⁶ José-Luis Diaz souligne notamment l'article de D'Izalgair, « D'une prétendu [sic !] réaction littéraire », dans *La Phalange*, 20 août 1836.

⁴⁸⁷ Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain Imaginaire, op. cit.*, p. 103.

les genres qu'elles ont choisis, et, pendant des longues années, on ne peut prendre ces genres, sans prendre aussi leur façon d'être.⁴⁸⁸

Ce constat lucide de Zola est également un témoignage de la nouvelle génération qui vient de se former et qui rompt avec les modèles littéraires qui ont dominé la scène littéraire jusqu'à ce moment. Il y a dans cet article une hantise et une prise de conscience : d'un côté, la peur de l'impuissance face à des modèles qui condamnent à ne demeurer que « disciples » ; de l'autre côté, la lucidité sur l'impossibilité de poursuivre dans le sillon de ces grands maîtres, et une envie résolue de les enterrer : ces « imagos » ont fait leurs temps désormais, elles sont mortes, se sont épuisées à l'intérieur de la nouvelle scène littéraire qui vient de se constituer. La fin du Romantisme et de ses « scénographies » se résume alors dans ces quelques mots d'un débutant littéraire, qui signale comment il faut désormais tourner une page dans l'histoire littéraire de son temps.

1.2.1 Des scénarios collectifs aux scénographies individuelles : la théorie des « moments climatériques »

Sainte-Beuve, dans un article publié en 1840, aligne l'histoire collective sur l'histoire personnelle, en soutenant qu'il y a des moments clés qui scandent l'évolution du temps et des hommes : selon le philosophe, l'histoire, la vie d'une époque est rythmée par la consécution de phases, qui se succèdent lorsque un besoin de renouvellement se présente : « on dirait que le tempérament de l'époque sommeille, attend, se refait sourdement, qu'il passe par l'un de ces lents efforts de recomposition intérieure dans lequel il y a lieu d'agir »⁴⁸⁹. De la même manière, pour Sainte-Beuve, la vie des individus est scandée par des « années critiques, *climatériques* comme disaient les anciens médecins, palingénésiques, comme disent de modernes philosophes »⁴⁹⁰, qui marquent les différentes phases de leurs existences.

Or, les écrivains aussi, tout au long de leur existence et de leur carrière littéraire, traversent des moments « de rupture » qui les mènent à changer leur image : « parfois irrationnels en apparence, ces changements de régie auctoriale obéissent pour l'écrivain à des nécessités profondes. Son itinéraire est scandé par des périodes climatériques où il est

⁴⁸⁸ Émile Zola, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », *Le Journal populaire de Lille*, 16 avril 1864, OC, t. X, 1968, p. 313.

⁴⁸⁹ Sainte-Beuve, « Dix ans après en littérature », art. cit., p. 472-493.

⁴⁹⁰ *Idem.*

amené à reconsidérer son identité »⁴⁹¹, constate Diaz. La vie de l'auteur, tout comme son art, obéit donc à un « schéma narratif » qui, toujours selon Diaz, se compose de quatre phases successives, ou quatre « moments climatériques ». Le premier, c'est le moment du premier succès public, où le débutant littéraire propose une image publique de soi dans la scène littéraire de son temps. Cette phase est suivie par une « rupture », qui a lieu à partir de la première crise artistique ou existentielle. En ce deuxième temps, l'écrivain réexamine son image, en la retravaillant en fonction de son positionnement dans la scène. Lors du passage vers la maturité, un autre changement se produit. En ce troisième moment, l'auteur opère une « reconstruction » de son image qui coïncide avec son passage à la maturité : l'écrivain désormais définit, sculpte une autre image de soi qui s'impose comme définitive. Enfin, un quatrième moment succède, postérieur à la maturité : la « préparation de l'outre-tombe », où l'écrivain, songeant à sa postérité, se préoccupe de retravailler encore une fois son image en rééditant ses œuvres ou en y ajoutant des préfaces explicatives (comme le fait par exemple Balzac avec l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, dernier travail sur son image)⁴⁹².

Ces quatre phases enchaînées et consécutives constituent un itinéraire obligé pour chaque écrivain : « Pas de grand écrivain romantique sans une telle gestation dramatique de sa propre vie »⁴⁹³, souligne Diaz qui recourt à des exemples très symboliques. Son « schéma narratif » de la vie et de l'art d'un écrivain pourrait d'ailleurs s'adapter à n'importe quelle époque. En ce qui concerne la deuxième moitié du XIX^e siècle, ère de l'avènement de la médiatisation, ce schéma théorique, qui met en relief les passages des différentes images d'auteurs, nous semble susceptible de se voir appliquer une autre catégorie, celle de la notoriété que l'écrivain de l'époque médiatique obtient par le biais de l'écriture journalistique. Si l'on essaye de décliner ces quatre phases conjointement à l'avancement dans le système journalistique rigide que le débutant littéraire doit suivre à l'époque⁴⁹⁴, il nous semble que la scansion des « étapes climatériques » de l'écrivain-journaliste est alors encore plus évidente si observée par rapport aux degrés des collaborations journalistiques.

⁴⁹¹ Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain Imaginaire*, op. cit., p. 160.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 171.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 160.

⁴⁹⁴ Nous avons analysé le schéma pyramidal du champ journalistique théorisé par Marie-Ève Thérénty à la fin de la première partie de notre travail.

Selon Diaz, « depuis le Romantisme, plus l’auteur est grand, original, moins il accepte les partitions existantes, moins aussi il se contente d’une seule partition, plus il tient à réinventer la scène littéraire tout entière, faisant ainsi de son devenir scénographique un roman à rebondissements »⁴⁹⁵. Zola conteur, avec sa spirale de postures auctoriales qui ne cessent de s’enchaîner, de se reformuler et de se reproduire, en est une démonstration.

Dans les chapitres qui suivent, nous essayerons alors de décliner l’itinéraire des moments climatériques selon l’expérience zolienne, en nous attachant à son parcours de journaliste et de conteur, que nous avons dessiné dans la première partie de notre travail. Nous essayerons de mettre en lumière les différentes « postures » que l’auteur adopte à chaque moment climatérique, reconstituant ainsi la trajectoire qui l’accompagne des débuts jusqu’à la fin de sa carrière. Nous verrons quelle place l’écrivain occupe à l’intérieur d’un scénario auctorial, comment il agit par rapport aux scénographies déjà existantes, comment il accueille, puis refuse des imagos auctoriaux, les transformant à sa guise, en fonction de ses besoins. Nous verrons comment il essaie de sculpter une image à lui, d’inventer une attitude originale et différente de celles des écrivains qui l’ont précédé, de réinventer – entre contradictions et confirmations – la scène littéraire de son temps.

1.2.2 Médiatisation du champ littéraire et naissance d’une fonction auctoriale fantasmatique

L’instance auctoriale, que Barthes, Proust et Blanchot avaient définitivement condamnée à mort, ressurgit dans toute sa complexité dans les récentes études de sociologie littéraire. Dans sa thèse sur les « scénarios auctoriaux »⁴⁹⁶, José-Luis Diaz, dans l’esprit qui était alors celui de Michel Foucault⁴⁹⁷, théorise la dimension imaginaire de la fonction-auteur, en revitalisant ainsi les théories sur la fonction auctoriale. Partant de la conviction de Foucault, selon laquelle l’auteur n’est pas une donnée, mais un « être de raison », voire un artefact différemment construit selon les formes de discours et les époques, Diaz repense l’espace auctorial en prenant en considération la « dimension fantasmatique de la pratique

⁴⁹⁵ Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L’Écrivain imaginaire* (2007) », art. cit., p. 4.

⁴⁹⁶ José-Luis Diaz, *L’Écrivain imaginaire*, op. cit.

⁴⁹⁷ « Qu’est-ce qu’un auteur ? », conférence prononcée devant la Société française de philosophie dans la séance du samedi 22 février 1969, publiée dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

littéraire, ce jeu de rôles dans lequel il s'agit, pour l'auteur comme pour le lecteur, d'"essayer des identités" »⁴⁹⁸. Diaz distingue alors trois divers niveaux de l'auteur, qui sont toujours superposés et enchevêtrés : le « réel », l'homme de lettres en tant que sujet biographique et acteur social ; le « textuel », le sujet de l'énonciation ; et l'« imaginaire », l'auteur tel qu'il se représente ou bien l'image et les images qu'il donne de lui. Sous cet aspect, la fonction auteur se voit réhabilitée par le biais de la dimension fantasmatique, par cette instance imaginaire, figurale, représentative de l'auteur au sein d'une scénographie auctoriale englobante. Pour fonder sa thèse, Diaz part de l'axiome selon lequel, à la sacralisation de l'écrivain telle que Bénichou l'entendait⁴⁹⁹, il faut ajouter aussi et nécessairement le sens de starisation, vedettarisation : « Avant le sacre, posons donc cette idée, plus générale, que le romantisme a fait cette révolution : placer l'écrivain au cœur de l'espace littéraire. C'est là l'instance centrale à laquelle désormais remontent tous les fils et vont tous les regards »⁵⁰⁰.

L'intuition que l'activité littéraire se décline sur un plan scénique est présente déjà chez Valéry, selon qui l'émergence du « je » scénique de l'écrivain se développerait sur la scène médiatique du Romantisme :

Faire le grand... faire le violent... faire le léger (Stendhal), l'immoral, etc. Il faut donc faire le x. (Au choix) x étant le Contraire. Mais depuis quand la littérature est-elle entrée dans les voies de la simulation ? Depuis que les conditions étroites de la recherche dans la forme l'ont cédée à la personnalisation, depuis le Je.⁵⁰¹

L'auteur doit donc « faire le x », selon Valéry, c'est-à-dire doit adopter une « posture » et la donner à ses lecteurs car, au moment où il écrit, une image de soi – forcément – se construit. José-Louis Diaz souligne, en effet, que la question du « qui être ? », à la fois en tant qu'homme et en tant qu'écrivain, fut l'énigme centrale pour toute la génération des jeunes écrivains du XIX^e siècle : un écrivain est un « créateur créé »⁵⁰², car le premier personnage de son œuvre à venir c'est lui, et son œuvre ne peut être créée que s'il s'invente lui-même à titre d'auteur⁵⁰³. L'autogenèse d'un écrivain est donc un processus long, en

⁴⁹⁸ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 17.

⁴⁹⁹ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., 1973.

⁵⁰⁰ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 4.

⁵⁰¹ Paul Valéry, *Cahiers* [1935], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1226.

⁵⁰² Diaz emprunte cette expression à Paul Valéry, *Autres Rumbs*, *Œuvres*, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Jean Hytier, t. II, 1966, P. 673.

⁵⁰³ José-Louis Diaz, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2007, p. 9.

mouvement, dépendant de la combinaison de facteurs endogènes (biographiques, liés à sa condition personnelle) et exogènes (lectorats, éditeurs, collaborations journalistiques, etc.).

Des nombreuses recherches récentes ont bien montré que le siècle du « sacre de l'écrivain » est aussi celui de l'écrivain-journaliste, figure omniprésente au XIX^e siècle. Cependant, le fait que ce processus d'exhibition, voire de « mise en scène » et de starisation de la figure de l'écrivain s'inscrive au sein de « l'ère médiatique »⁵⁰⁴ n'est pas une coïncidence fortuite. L'avènement de la médiatisation a des conséquences décisives sur la détermination du champ littéraire au XIX^e siècle et sur ses acteurs. À l'âge des médias, l'auteur impose avec force son image et ses « fantasmes », en poussant la représentation de sa figure jusqu'à la limite. La critique souligne ce narcissisme qui semble hanter toute une génération :

Le XIX^e siècle littéraire ne connaît qu'un seul personnage : l'écrivain. Exalté ou dégradé, prophète ou martyr, vainqueur ou humilié, l'homme de lettres pousse le narcissisme dans ses ultimes retranchements. C'est sa situation, c'est sa crise, c'est son comportement social, ce sont ses conflits internes et externes, ce sont ses difficultés et les contradictions de sa production plus encore que les affres de la création, ce sont les apports arides ou huileux avec l'éditeur, la presse, le public, c'est son destin toujours entre arrogance et flagornerie, ce sont ses us et coutumes, ses manières de table et de vêtement, ses habitudes et ses logements, ses lieux de rencontre, c'est son hébétude ou son astuce sociale, c'est sa bassesse ou sa grandeur, sa tyrannie ou son esclavage, son affliction ou ses espoirs, sa dégradation ou son éthique rédemptrice, qui constituent la trame d'un interminable feuilleton où il tente de s'inventer, à travers ses ambiguïtés, une image tolérable de lui-même.⁵⁰⁵

La médiatisation du champ littéraire mène, voire oblige les écrivains à une incessante élaboration d'images de soi qui soient en accord avec la « scène », avec les goûts du public. Plus qu'un choix, « donner » une image de soi est une exigence, une obligation pour l'écrivain, « s'il veut exister sur la scène littéraire, il [doit] passer par cet accoutrement »⁵⁰⁶ nous explique Diaz. Même s'il refuse, l'écriture ne lui permet pas d'échapper à l'image, puisque le public lui en donne une et sa résistance même lui donnerait l'image de celui qui

⁵⁰⁴ Alain Vaillant et Marie-Ève Thérénty, *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique*, op. cit.

⁵⁰⁵ Jean-Marie Goulemot et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992, p. 10.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 23.

a refusé de s'en donner une. L'auteur n'existe donc pas sans sa représentation, qu'elle soit volontaire ou non : « écrire c'est entrer en scène – il ne faut pas que l'auteur proclame qu'il n'est pas comédien. On n'y échappe pas »⁵⁰⁷, commente Paul Valéry.

Dans cette réalité nouvelle et complexe, fille de l'époque de la médiatisation, un paradoxe prend forme au sein du champ littéraire du XIX^e siècle. Si d'un côté la révolution médiatique liée à l'avènement du roman-feuilleton dans *La Presse* de Girardin comporte une anonymisation de l'écrivain, une homologation de la littérature, qui, devenue désormais « industrielle » ne produit que d'« objets textuels quasi-identiques [...] et entraîne une perte d'individualité »⁵⁰⁸, de l'autre côté l'avènement de la médiatisation entraîne aussi une sorte de spectacularisation de l'écrivain. Selon Alain Vaillant, à partir de 1836 le champ littéraire subit une profonde transformation : c'est l'an de « la grande révolution des temps modernes »⁵⁰⁹ où l'on assiste à l'amplification de la diffusion des textes, à la naissance des phénomènes de célébrité, à l'importance accrue de l'image. Au siècle des médias, du développement de la presse et de l'invention de la photographie, la visibilité constitue une valeur essentielle pour les écrivains, dont la dimension spectaculaire détermine l'existence publique et, en conséquence, le succès littéraire. Cette nouvelle dimension scénique de l'écrivain vient donc d'une part du grand processus de médiatisation qui envahit le siècle et de l'autre part de la singularisation de l'activité littéraire propre à l'âge romantique⁵¹⁰ : « il est d'autant plus normal que cette star ait voulu se donner à voir, à occuper la scène, que l'époque romantique a été aussi une époque d'individualisation de la littérature »⁵¹¹, écrit Diaz.

Dans la partie précédente de notre travail, nous avons analysé le phénomène osmotique qui se met en place entre presse et littérature et les conséquences que la médiatisation a sur la presse au XIX^e siècle. On a examiné comment le processus de fictionnalisation, qui débute avec l'introduction du roman-feuilleton en 1836, pénètre progressivement l'espace journalistique jusqu'à le phagocyter complètement, dans le consentement général des

⁵⁰⁷ Paul Valéry, *Cahiers* [1931], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1218.

⁵⁰⁸ Voir sur ce point l'anthologie établie et présentée par Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique (1836-1848)*, ELLUG, 1999.

⁵⁰⁹ Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty, *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique*, *op. cit.*, p. 262.

⁵¹⁰ Voir Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et forme d'énonciation*, Genève, Slatkine, 2016, p. 20.

⁵¹¹ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 3.

« nouveaux lecteurs », et comment dans le journal se produit un phénomène de déhiérarchisation, où le discours frivole et fictionnel l'emporte sur l'information et la politique. Il nous semble que lorsque l'écrivain se voit forcé de se soumettre à cette masse amorphe et grandissante de lecteurs, au nouveau public populaire qui prend forme au XIX^e siècle, il se retrouve lui aussi, à l'instar du support dans lequel il se présente à ses lecteurs, dupe de ce phénomène de médiatisation, sa représentation publique devenant elle-même le premier personnage de sa propre œuvre. Un processus de « fictionnalisation » de l'écrivain-journaliste est alors déchaîné : l'auteur propose une auto-mise en scène de soi qui doit être mutable, versatile, prête à changer selon le support utilisé et selon le lectorat visé. Du moment que l'écrivain qui se lance dans le champ journalistique se retrouve souvent à publier parallèlement dans plusieurs journaux, il se voit forcé de changer sa « posture », sa « manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire »⁵¹², suivant son lectorat de référence⁵¹³. La médiatisation, en effet, interfère la première avec la création d'une œuvre, la considération du public en influence la genèse : « avant même qu'il n'ait rien publié, le public existe pour lui [l'écrivain], à titre d'horizon d'attente [...] dès la première phrase jetée sur le papier, il se sent consommé à titre d'image » remarque José-Louis Diaz⁵¹⁴.

En ce sens, on pourrait dire que le phénomène de fictionnalisation déclenché par la presse travaille sur deux axes : celui du texte, qui doit plaire à un public de plus en plus friand de fiction, et celui de son auteur, qui doit inventer et mettre en scène une précise image « tolérable » de soi pour pouvoir publier, car la vente de sa plume dépend finalement de l'image vraisemblable ou fictionnelle qu'il donne à son public.

1.3 Le rôle de la presse dans l'affirmation du champ littéraire

Lors de l'avènement de l'ère médiatique, le phénomène d'autonomisation du champ littéraire s'impose avec force. Tout d'abord, ce phénomène est le résultat d'une réaction des

⁵¹² Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », art- cit., p. 216-217.

⁵¹³ En réalité, c'est déjà à partir XVIII^e siècle que l'écrivain commence à se poser des soucis concernant l'image qu'il donne de soi. Comme l'indique Éléonore Reverzy, c'est Rousseau le premier à soulever cette question quand, après avoir recueilli les lettres des lecteurs de *La Nouvelle Héloïse*, il déclare vouloir les publier pour donner à voir « ce que c'est d'avoir affaire au public ». Rousseau formule ainsi une réflexion sur le rapport entre écrivain et public, se montre inquiet sur l'approbation de ce dernier, et exhibe aux yeux de ses contemporains l'importance que le jugement des lecteurs détient désormais dans la composition d'une œuvre et dans le succès d'un écrivain. Voir Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie*, op. cit., p. 15.

⁵¹⁴ José-Louis Diaz, *L'écrivain imaginaire*. op.cit., p. 176.

milieux littéraires aux nouveaux modes d'expression culturelle, à l'expansion hégémonique du système des médias. Alain Vaillant explique :

La presse rationalisée et sectorialisée qui se met en place à partir de 1830, conçue pour la satisfaction des multiples besoins de lecture de ses abonnés, est en contradiction avec le principe d'auctorialité et utilise au contraire ses journalistes (« les gens de lettres », selon le vocabulaire euphémisant de l'époque) comme des fournisseurs de textes polyvalents. En réaction, les écrivains attachés aux modalités traditionnelles de la communication littéraire tiennent alors un discours visant à consacrer le privilège de l'auctorialité, l'intransitivité de la littérature et son absolue singularité, par rapport aux autres modes d'expression culturelle.⁵¹⁵

L'autonomisation du champ littéraire tient aussi à un autre facteur : c'est la conséquence d'une réaction endogène au milieu journalistique, qui voit un fervent désir d'émancipation de la part des écrivains-journalistes, impatients de sortir de l'anonyme nébuleuse médiatique et d'imposer leur nom, leur image. D'abord, avant d'expliquer comment ce processus se vérifie, il faut souligner l'attitude commune des écrivains-journalistes de cette époque. La tendance était celle d'adopter une sorte de stratégie de défense misant sur l'opposition entre la littérature, voire l'« œuvre » proprement dite, et les journaux, et de concevoir leur propre production journalistique en termes dépréciatifs et condamnatoires.

À partir de la première moitié du XIX^e siècle, le journal a fait l'objet de « sarcasmes » de la part des écrivains-journalistes mêmes, qui se retrouvent dans une situation paradoxale de victimes-bourreaux. La pratique journalistique était conçue par les mêmes écrivains comme une forme de prostitution, écartée de l'activité littéraire : les écrivains ne cessent de prendre les distances du marché public de la littérature, par le biais de violentes réactions antimédiatiques. Le système médiatique a bouleversé les pratiques d'écriture, les postures des écrivains et leur place dans la société. Guillaume Pinson souligne ce navrement de la génération d'écrivains à partir de 1830, cette « déchirure entre compromission au régime médiatique et visées sublimes d'une création authentique »⁵¹⁶. À partir du premier siècle

⁵¹⁵ Voir Alain Vaillant, « De la littérature médiatique », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », Laurence Van Nuijs (dir.), mai 2011, p. 30 <http://www.interferenceslitteraires.be> ISSN : 2031 – 2790.

⁵¹⁶ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 18.

médiatique, les écrivains-journalistes reflètent ce déchirement dans leurs romans, qui mettent en scène « l'identité problématique du journaliste qui n'atteint jamais la sérénité ontologique du créateur accompli »⁵¹⁷. Selon Pinson, ce « scénario imaginaire de l'écrivain-journaliste » se fige en *topos* dans le roman tout au long du siècle, notamment avec *Charles Demally* (1860) des frères Goncourt, jusqu'aux romans de mœurs de la fin du siècle⁵¹⁸.

Pourtant – et l'on vient au deuxième facteur qui contribue à l'autonomisation du champ littéraire – si d'une part la presse mène les écrivains à concevoir l'écriture journalistique en termes purement économiques et marchands, puisqu'elle représente leur principale source alimentaire, c'est toujours par les feuilles journalistiques que les écrivains essaient d'affirmer leur autorité, ainsi qu'une propriété littéraire sur leurs œuvres. C'est à l'intérieur de ce processus de désacralisation du champ littéraire mené par la presse, que s'impose paradoxalement le désir d'affirmation des écrivains, de leur image d'auteur. La hiérarchie pyramidale du champ journalistique dont on a parlé à la fin de la première partie de notre travail en illustre bien les mécanismes : l'écrivain qui veut s'imposer et obtenir une reconnaissance parmi ses pairs est obligé de se tenir à ce schéma, dont chaque étape franchie représente un niveau acquis dans l'affirmation de son autorité littéraire, de sa notoriété. C'est un parcours de sacralisation où, pour rejoindre l'empyrée littéraire, l'écrivain doit avant tout parcourir le purgatoire des divers stades de la presse et en accepter toutes les compromissions. Au moins qu'il n'appartienne à ce rang de littéraires qui « sont nés à la littérature avec des rentes »⁵¹⁹, ce n'est qu'à travers cette démarche obligée que l'écrivain peut enfin obtenir sa place dans le champ littéraire : il n'y a pas d'autre voie.

Or, lorsque le journalisme domine le champ littéraire, les modalités par lesquelles les écrivains imposent et gèrent leurs images sont symboliques et contradictoires. Il existe des différents moyens par lesquels l'écrivain-journaliste atteste son autorité et sa propriété littéraire. L'un des principaux changements provoqués par l'avènement de la communication médiatique est la remise en cause, ou bien la dilution du principe d'auctorialité : la presse oblige à une écriture plurielle, voire anonyme qui fait de l'écrivain « un rouage dans un

⁵¹⁷ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 65.

⁵¹⁸ Dans sa thèse, Guillaume Pinson se propose de reconstruire l'« imaginaire du journal », une histoire de la représentation du journal et de s'interroger sur la spectacularisation de l'appareil médiatique à partir du Second Empire.

⁵¹⁹ Émile Zola, « Préface » des *Mystères de Marseille*, OC, t. I, p. 228.

mécanisme collectif qui le dépasse et qui nie partiellement son droit à l'individualité »⁵²⁰. L'écriture journalistique n'oblige pas seulement à la pluralité et à l'anonymat, mais aussi à l'hétérogénéité : le journal rassemble dans un seul espace plusieurs voix, plusieurs sujets, et le lecteur passe d'une lecture à l'autre en mêlant les voix. L'écrivain voit alors son écriture se confondre avec celle des autres dans un circuit tout à fait aléatoire. À l'intérieur même de cette spirale d'annihilation de l'auctorialité produite par la mosaïque de l'espace journalistique, l'écrivain essaye d'émanciper son nom, d'affranchir son image d'écrivain, son statut.

Si dans les premières années de l'« ère médiatique », les écrivains montrent envers la presse une attitude indignée, et conçoivent l'écriture journalistique presque comme une honte, une besogne nécessaire, à l'époque où Zola commence sa carrière littéraire et journalistique, la situation a plutôt évolué : la tendance à considérer le journalisme avec mépris persiste encore, mais les écrivains sont désormais bien conscients des possibilités offertes par la presse et des profits qu'ils peuvent en tirer. Leur jugement envers la presse est donc plus nuancé par rapport à celui de leurs prédécesseurs. Celui de Zola ne fait pas exception.

Dans les « Adieux » au journalisme, publiés dans la première page du *Figaro* le 22 septembre 1881, Zola en plus de faire une sorte de bilan de son activité de journaliste, résume aussi, à la fin (provisoire) d'une longue carrière, sa conception de la presse. L'emploi de la première forme plurielle donne à cet article les dimensions d'une expérience collective, d'une « confession générationnelle »⁵²¹ qui concerne toute son époque : « nous sommes tous les enfants de la presse » s'exclame-t-il. Son expérience résume, en effet, celle de toute la génération d'écrivains du XIX^e siècle, qui se sont affirmés dans le domaine littéraire et médiatique grâce à la presse, véritable mère nourricière. Zola, en effet, appartient parfaitement à cette classe d'écrivains-journalistes du dix-neuvième siècle qui occupe une position ambiguë, se situant « entre dénégation et revendication, entre rejet et conscience

⁵²⁰ Alain Vaillant, « De la littérature médiatique », art. cit., p. 27.

⁵²¹ Guillaume McNeil Arteau, *Le Relevé des jours. Émile Zola écrivain-journaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 18.

des possibilités offertes par le journal »⁵²². Comme le remarque Guillaume McNeil Arteau, le discours que Zola tient sur la presse est fluctuant et évolutif. L'écrivain ne se prononce jamais de façon définitive⁵²³ : « Beaucoup de bien et de mal » résume-t-il en exprimant son opinion sur la presse lors d'un entretien avec Mario Fenouil en 1888⁵²⁴.

Dans ses « Adieux », Zola exprime un jugement plutôt partagé au sujet du journalisme. D'un côté il se rallie aux écrivains contemporains qui, condamnés à l'écriture périodique pour vivre, voient dans la presse un métier infâme et ne cessent de dénoncer les tares du journalisme⁵²⁵ :

Que de fois je me suis surpris à reprendre contre elle les accusations de mes aînés ! Le métier de journaliste était le dernier des métiers ; il aurait mieux valu ramasser la boue des chemins, casser des pierres, se donner à des besognes grossières et infâmes. Et ces plaintes sont ainsi revenues chaque fois qu'un écoeurement m'a serré à la gorge, devant quelque ordure brusquement découverte. Dans la presse, il arrive qu'on tombe de la sorte sur des mares d'imbécilité et de mauvaise foi. C'est le côté vilain et inévitable. On y est sali, mordu, dévoré, sans qu'on puisse établir au juste s'il faut s'en prendre à la bêtise ou à la méchanceté des gens.⁵²⁶

De l'autre côté, en revanche, Zola reconnaît à la presse – avec des tons plutôt nostalgiques – son pouvoir et son importance, et il avoue l'impossibilité de s'en séparer de façon définitive :

Mais la colère et le dégoût s'en vont, la presse reste toute-puissante. On revient à elle comme à de vieilles amours. Elle est la vie, l'action, ce qui grise et ce qui triomphe. Quand on la quitte, on ne peut jurer que ce sera pour toujours, car elle est une force dont on garde le besoin, du moment où l'on en a mesuré l'étendue. Elle a beau vous avoir traîné sur une claie, elle a beau être stupide et mensongère souvent, elle n'en demeure pas moins un des outils les plus laborieux, les plus efficaces du siècle, et quiconque s'est

⁵²² Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, op. cit., p. 11.

⁵²³ Guillaume McNeil Arteau, *Le Relevé des jours*, op. cit., p. 216-217.

⁵²⁴ Émile Zola, *Entretiens avec Zola*, Textes fournis et présentés par Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 31.

⁵²⁵ Il faut penser aux *Illusions perdues* et à *La monographie de la presse parisienne* de Balzac ; ou encore à Barbey d'Aurevilly qui professait un très grand cynisme à l'égard du journalisme, une pratique qu'il considérait comme exclusivement alimentaire.

⁵²⁶ « Adieux », article publié dans *Le Figaro*, le 22 septembre 1881.

mis courageusement à la besogne de ce temps, loin de lui garder rancune, retourne lui demander des armes, à chaque nécessité de bataille.⁵²⁷

Cette façon ambivalente de concevoir la presse, oscillant entre haine et amour, dégoût et reconnaissance, fait donc, entre autres, des « Adieux » le témoignage du statut indéfini et de la condition particulière de l'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un « mutant de lettres »⁵²⁸ naissant de la conjonction entre le sacre romantique du poète et la consécration de l'« intellectuel », ce dernier s'imposant, à la toute fin du siècle par l'exemple de Zola lui-même dans son combat pour Dreyfus⁵²⁹.

L'expérience zolienne est particulièrement significative pour ce qui concerne la question de l'autonomisation du statut d'auteur par le biais de la presse. Sa carrière journalistique, qui accompagne pour la presque totalité sa carrière littéraire, a bien eu un rôle décisif dans l'affirmation de son nom. Mais on peut dire de même de l'écriture de contes et nouvelles, qui accompagnent son parcours journalistique entier : cet ensemble de textes est donc aussi impliqué dans la construction de l'auctorialité de l'écrivain. Au fil de la lecture des récits brefs, différentes postures auctoriales du conteur prennent forme : une trajectoire se dessine, indiquant les différentes étapes de l'avancement de Zola dans les champs journalistique et littéraire. À la lecture de cet ensemble de textes tout au long de sa carrière, nombreuses « images » de Zola s'étalent alors. En analyser les formes, en justifier la genèse et en comprendre l'évolution c'est le but que cette deuxième partie de notre travail se propose.

Avant tout, nous essaierons dans les prochains chapitres de comprendre la « scénographie auctoriale » dans laquelle Zola s'installe, « scénographie » dans le sens formulé par José-Luis Diaz, c'est-à-dire modèle collectif, « schéma chorégraphique que l'écrivain-danseur a intériorisé »⁵³⁰. Les scénographies auctoriales, historiques et collectives, font pourtant l'objet d'appropriation par des sujets qui en produisent des

⁵²⁷ *Idem.*

⁵²⁸ Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, op. cit.

⁵²⁹ Voir sur ce point Christophe Charles, *Naissance des intellectuels, 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990 et Agnese Silvestri, *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno*, Milano, F. Angeli, 2012.

⁵³⁰ Karen Vandemeulebroucke & Eileen Declercq, « De l'écrivain au traducteur imaginaire. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur », *Interférences littéraires*, n° 9, novembre 2012, URL : <<http://www.interferenceslitteraires.be/node/179>>.

actualisations singulières. Dans un deuxième temps, nous essaierons donc d'extraire les singularités zoliennes, c'est-à-dire de reconstruire les « postures auctoriales » qui caractérisent le parcours de l'écrivain tout au long de sa carrière, la façon dans laquelle le conteur-journaliste se singularise dans le champ⁵³¹.

Un tel travail soulève plusieurs questions. La première phase de son activité de conteur et de journaliste nous mène avant tout à réfléchir sur la manière dans laquelle l'écrivain recourt à des modèles posturaux de son époque. En déployant notre discours selon un axe chronologique, nous analyserons les variations des tons, des styles et des genres textuels adoptés par l'écrivain et nous essaierons de démontrer dans quelle mesure ces éléments participent de l'élaboration d'une posture auctoriale. Un autre axe révélateur et utile dans le déchiffrement des postures suit les domaines péritextuel (préfaces, notes, brouillons, etc.) et épitextuel (notamment la correspondance), ainsi que la valeur des variantes textuelles existantes lors de republications sur des supports périodiques différents ou lors du passage de la presse au recueil de contes. Nous analyserons aussi en quel sens le passage du support périodique au support livresque permet à l'écrivain un « ajustement » de la posture. Nous observerons enfin les discordances entre l'autoreprésentation de soi et les images que la critique ou les contemporains véhiculent de l'écrivain et dans quelle mesure la réception de ces critiques influence l'adoption des postures auctoriales zoliennes. Une fois tous ces questionnements esquissés nous verrons comment l'ensemble de la trajectoire posturale de l'écrivain a évolué au fil du temps et quelle image finale elle amène.

Pour leur nature hybride dérivant de la conjonction des matrices littéraire et journalistique, il nous semble que les récits brefs permettent de mieux cerner les implications et les effets de la médiatisation sur l'art zolien et peuvent être conçus en tant que véritables lieux de fabrication des postures auctoriales chez Zola. Dans ces textes, qui se situent au sein de cet espace où presse et littérature se croisent, il nous semble pouvoir bien définir le parcours médiatique zolien qui, des petites pages de la presse de province le conduit jusqu'à la sacralisation de son nom et de son art, à l'acquisition du titre de chef de l'école naturaliste.

⁵³¹ Notre analyse s'appuie sur la réflexion « posturale » engagée par Jérôme Meizoz dans, *Postures littéraires. op. cit.* ; Id. *La Fabrique des singularités, op. cit.*

Charles Baudelaire dans un article publié en 1846, affirme : « Je crois plutôt qu'un succès est, dans une proportion arithmétique ou géométrique, suivant la force de l'écrivain, le résultat des succès antérieurs, souvent invisibles à l'œil nu. Il y a lente agrégation de succès moléculaires ; mais de générations miraculeuses et spontanées, jamais »⁵³². Dans notre optique sociologique, il nous semble que, de la même manière, toutes les postures auctoriales « moléculaires » qui se dégagent de la lecture de ces contes contribueraient alors à former une trajectoire menant à la constitution finale d'une image d'auteur colossale, « miraculeuse », qui s'érigera pleinement dans le scénario auctorial de la seconde moitié du XIX^e siècle, s'imposant comme modèle pour les générations à venir.

⁵³² Charles Baudelaire, « Conseils aux jeunes littérateurs », article publié dans *L'Esprit public*, le 15 avril 1846, et recueilli en 1868 dans *L'Art romantique*, in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 13.

Chapitre II. Un conteur désenchanté. Entre continuation d'une tradition et rupture avec le passé (1859-1864)

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 lèpre⁵³³.

2.1 Des réminiscences romantiques : un conteur méconnu et dandy

Avant d'engager notre réflexion sur l'évolution des postures auctoriales zoliennes, il faut en parcourir la préhistoire, pour comprendre quelles ont été les conditions qui ont mené l'écrivain à l'adoption de telle ou telle stratégie auctoriale tout au long de sa carrière. La genèse de l'image d'auteur est à rechercher, en effet, dans le contexte personnel et historique dans lequel l'auteur se retrouve, ainsi que dans la scénographie littéraire qui domine son époque. Comme on l'a évoqué dans les pages précédentes, l'avènement de l'époque médiatique, avec toutes les révolutions qu'elle entraîne, provoque un brouillage du champ littéraire, où la définition de scénarios auctoriaux s'avère très problématique. Le « désenchantement » général qui affecte la génération post-romantique tient aussi à la difficulté que les écrivains débutants ont pour trouver un emploi littéraire à leur mesure. La

⁵³³ Émile Zola, « Les Romanciers contemporains », in *Les Romanciers naturalistes*. Voir OC, t. XI, p. 226.

concurrence croissante, résultat de la médiatisation, provoque en conséquence une contraction du champ, désormais plus étroit et qui ne laisse de place qu'à ceux qui la méritent.

Des sentiments d'exclusion, d'impuissance face aux grands romantiques qui les ont précédés, de peur de ne pas trouver leur place dans la scène littéraire, se répandent parmi les écrivains déjà dans les années 1830. Dans une attitude de révolte envers leurs pères littéraires, ils se peignent en poètes condamnés au feuilleton et au journalisme. Le témoignage de Théophile Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), résume ce sentiment collectif de revanche face à la situation de marginalisation injuste dans laquelle se retrouve toute sa génération. Il reproche à leurs illustres prédécesseurs un succès qui dépendait seulement du fait d'être nés au bon moment :

Un grand peintre, un grand écrivain occupent et remplissent à eux seuls tout un siècle ; ils n'ont rien de plus que d'entamer à la fois tous les genres, afin que, s'il leur survient quelques rivaux, ils puissent tout d'abord les accuser de plagiat [...] Vous étiez né pour souffler à pleine bouche le clairon héroïque, pour évoquer les pâles fantômes des temps qui ne sont plus ; il faut que vous promeniez vos doigts sur la flûte à sept trous, ou que vous fassiez des nœuds sur un sofa dans le fond de quelque boudoir, le tout parce que monsieur votre père ne s'est pas donné la peine de vous jeter en moule dix ans plus tôt, et que le monde ne conçoit pas que deux hommes cultivent le même champ. C'est ainsi que beaucoup d'intelligences sont forcées de prendre sciemment une route qui n'est pas la leur, et de côtoyer continuellement leur propre domaine dont elles sont bannies.⁵³⁴

C'est dans cette situation précaire des écrivains que l'on passe du *topos* romantique du « poète méconnu » à la diffusion, à partir de 1845, du mythe de la « Bohème »⁵³⁵. Depuis 1830, le fait que le pouvoir soit détenu par la bourgeoisie incite les écrivains à jouer la carte du dandysme. Les changements profonds de 1830 ont un grand impact sur la littérature et détruisent les illusions d'avant la révolution. Cette situation incite les écrivains à prendre acte de leur vieillissement littéraire, comme le fait Balzac dans cette *Lettre sur Paris* : « Les hommes qui ont paru sur la scène avant les événements de juillet sont tous vieillis de dix

⁵³⁴ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* [1835-1836], Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 289-290.

⁵³⁵ Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 114.

ans. Ils doivent aller chercher quelque nouveau baptême sous quelque nouveau tropique : car l'Orient, l'Espagne, l'Italie, la mer, les Bourbons, tout est fourbu »⁵³⁶.

Quand Zola vient à l'écriture, une vingtaine d'années plus tard, ces derniers scénarios auctoriaux romantiques, même si languissants, continuent encore à exercer une certaine influence dans la scène littéraire : la formation zolienne a lieu à une époque délicate de transition dans l'histoire des idées. Comme tant de jeunes écrivains de son temps, pendant certaines années Zola s'est cru poète et a cherché sa voie dans la poésie. Sa correspondance (de 1859 à 1864) avec ses amis aixois Baille et Cézanne témoigne bien de son enthousiasme de poète naissant⁵³⁷. Conscient de vivre dans un moment de transition⁵³⁸, le jeune Zola sait qu'un renouveau poétique est nécessaire. De 1858 à 1861, il écrit des milliers de vers et il voit clairement le besoin de forger une poésie nouvelle, régénératrice. Pourtant, il se sent « gangréné de romantisme jusqu'aux moelles »⁵³⁹. À cette époque, l'écrivain songe à un poème intitulé *La Chaîne des êtres*⁵⁴⁰, projet ambitieux de trilogie scientifique et philosophique qui demeure à l'état initial. L'idée était celle de composer un vaste poème sur l'humanité régénérée : une idée qui reste très romantique, malgré son recours à la science, aux théories évolutionnistes et à des travaux scientifiques de l'époque. Conscient du fait que ses essais poétiques sont des imitations fades de ses aînés, de Musset et Hugo en particulier, il essaie de trouver sa voix dans le poème épique. Dans une lettre à Baille, l'aspirant poète affirme :

⁵³⁶ « Lettre sur Paris », XI, *Le Voleur*, 9 janvier 1831, *Œuvres diverses*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 938-939.

⁵³⁷ Voir notamment les lettres à Cézanne du 25 juin 1860 et à Baille du 14 février et 4 juillet 1860, *Correspondance*, t. I, p. 137 ; 191-193 ; 199-201.

⁵³⁸ Voir la lettre à Baille du 17 mars 1861. *Correspondance*, t. I, p. 276,

⁵³⁹ Expression que Zola utilise plus tard dans « Les romanciers contemporains », dans *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, 226.

⁵⁴⁰ Le 15 juin 1860, Zola décrit à Baille son projet : « "Le titre est La Chaîne des êtres". Il aura trois chants que j'appellerai volontiers le Passé, le Présent, le Futur. Le premier chant (le Passé) comprendra la création successive des êtres jusqu'à celle de l'homme. Là, seront racontés tous les bouleversements survenus sur le globe, tout ce que la géologie nous apprend sur ces débris. Le second chant (le Présent) prendra l'humanité à sa naissance, dans l'état sauvage et le mènera jusqu'à ces temps de civilisation ; ce que la physiologie nous apprend de l'homme physique, ce que la philosophie nous apprend de l'homme moral, entrera, en résumé du moins, dans cette partie. Enfin le troisième et dernier chant (le Futur) sera une magnifique divagation. Se basant sur ce que l'œuvre de Dieu n'a fait que se parfaire depuis les premiers êtres créés, ces zoophytes, ces êtres informes qui vivaient à peine, jusqu'à l'homme, sa dernière création, on pourra imaginer que cette créature n'est pas le dernier mot du Créateur, et qu'après l'extinction de la race humaine, de nouveaux êtres de plus en plus parfaits viendront habiter ce monde », *Correspondance*, t. I, p. 182.

Or, comme notre société n'est pas celle de 1830, comme notre société n'a pas sa poésie, l'homme qui la trouverait serait justement célèbre. Les aspirations vers l'avenir, le souffle de la liberté qui s'élève de toutes parts, la religion qui s'épure : voilà certes les sources puissantes d'inspiration. Le tout est de trouver une forme nouvelle, de chanter dignement les peuples futurs, de montrer avec grandeur l'humanité montant les degrés du sanctuaire. Tu ne peux nier qu'il y ait là quelque chose de sublime à trouver. Quoi ? je l'ignore encore. Je sens confusément qu'une grande figure s'agite dans l'ombre, mais je ne puis saisir ses traits. N'importe, je ne désespère pas de voir la lumière un jour ; c'est alors que cette forme d'un nouveau poème épique, que j'entrevois vaguement, pourra me servir.⁵⁴¹

Pourtant, Zola a vite conscience de l'impossibilité du renouveau poétique auquel il songe : il est unimaginable pour lui de contraindre son vaste poème sur l'humanité dans la forme restreinte de l'alexandrin⁵⁴². Il se tourne alors vers la prose.

L'abandon de la poésie pour la prose, processus long et souffert pour le jeune écrivain, tient à plusieurs facteurs. Aux apories esthétiques, l'impossibilité du renouveau poétique songé et la conscience de la médiocrité de ses poèmes⁵⁴³, s'ajoutent des raisons d'ordre matériel et économique. Au XIX^e siècle la poésie ne permettait pas de gagner sa vie, et Zola à cette époque de misère avait besoin de vendre sa plume. Mais s'il n'y a pas d'espace pour les jeunes littéraires dans l'univers de la poésie, il en va autrement pour la prose. En particulier, le domaine de la forme brève – exploité surtout dans la presse – a une vaste place à cette époque, friande à la fois de fictions et de légèretés. Sa condition personnelle et

⁵⁴¹ Lettre à Baille, fin aout-début septembre 1860, *Correspondance*, t. I, p. 233.

⁵⁴² Un mois après avoir esquissé son poème il se rend compte de l'impossibilité de sa réalisation : « Je ne suis qu'un atome ; si ma lyre était d'airain, si ma voix avait assez de retentissement, j'essayerais peut-être. Le rôle du poète est sacré : c'est celui du régénérateur. Il se doit au progrès ; il peut pousser très loin l'humanité sur la voie du bien. Que Dieu me prête le souffle et je suis prêt [...] Si je succombe en route, ce ne sera qu'un malheureux de moins », lettre à Baille du 25 juillet 1860, *Correspondance*, t. I, p. 206. Comme le souligne Sophie Guermès, Zola reproduit cette phase de recul après l'enthousiasme initial dans le deuxième chapitre de *L'Œuvre*, lors d'une analepse consacrée à Sandoz, son double romanesque : « D'abord, épris de besognes géantes, il avait eu le projet d'une genèse de l'univers en trois phases : la création, rétablie d'après la science ; l'histoire de l'humanité, arrivant à son heure jouer son rôle, dans la chaîne des êtres ; l'avenir, les êtres se succèdent toujours, achevant de créer le monde, par le travail sans fin de la vie. Mais il s'était refroidi devant les hypothèses trop hasardées de cette troisième phase ; et il cherchait un cadre plus resserré, plus humain, où il ferait tenir pourtant sa vaste ambition ». *L'Œuvre*, in *RM*, t. III, p. 46.

⁵⁴³ En 1881, il avoue à Paul Alexix : « Au demeurant, je n'ai pu relire mes vers sans sourire. Ils sont bien faibles et de seconde main, pas plus mauvais pourtant que les vers des hommes de mon âge qui s'obstinent à rimer. Ma seule vanité est d'avoir et la conscience de ma médiocrité de poète et de m'être courageusement mis à la besogne du siècle, avec le rude outil de la prose ». *Correspondance*, lettre du 1^{er} décembre 1881, t. IV, p. 240.

économique ne lui permettant pas de suivre sa vocation littéraire, il se résout à s'adapter « à la besogne du siècle »⁵⁴⁴, d'autant plus que la poésie était jugée inadaptée aux exigences d'un monde où régnait une certaine méfiance vis-à-vis de ce genre : « le siècle est tellement à la prose que les pauvres poètes se cachent »⁵⁴⁵, écrit Zola en 1860.

Pourtant, l'écrivain montre une sorte de refus face à l'abandon de la voie poétique : « Tôt ou tard, j'en reviendrai à la poésie » écrit-il à Baille en 1860. Se posant ainsi en « victime romantique », dont la parole est « sacrifiée »⁵⁴⁶, Zola prend alors, lui aussi, la posture de « poète méconnu » qui, tout comme ses prédécesseurs des années 1830, ne pouvait pas se consacrer à sa vocation à cause de viles contraintes matérielles qui le forçaient à emprunter un autre chemin. Zola avait de la poésie une conception trop haute, mais en même temps son ambition était trop grande pour accepter de ne pas avancer et de demeurer dans le « chômage symbolique »⁵⁴⁷ propre à ses prédécesseurs : « j'ai besoin de marcher vite et la rime me gênerait »⁵⁴⁸, avoue-t-il à Valabrègue. Si en 1863 il déclare encore avoir « le plus grand espoir dans [s]es rimes », ce n'est qu'en 1865, qu'il accepte finalement de tourner la page et de se débarrasser de ce « vieux levain de poésie » qui est encore en lui⁵⁴⁹. 1865, année marquant un tournant dans l'évolution de l'écrivain qui fait son entrée officielle dans la presse et voit ses premières publications en librairie, représente un moment clé pour son évolution artistique aussi bien en raison de son abandon définitif de la forme versifiée. Il accepte alors son époque et essaie de forger une œuvre qui lui corresponde : il cède aux « rudes outils de la prose » et il transpose son rêve du grand poème épique dans ce qui deviendra un cycle romanesque colossal⁵⁵⁰. Si l'on cherche les traces témoignant les étapes

⁵⁴⁴ Lettre à Alexis du 1^{er} décembre 1881. Voir *Correspondance*, t. IV, p. 240.

⁵⁴⁵ Lettre à Baille du 24 juin 1860, *Correspondance*, t. I, p. 185.

⁵⁴⁶ Voir sur ce point Sophie Guermès, « Zola et la parole sacrifiée », *Critique*, n° 570, 1994, p. 876-890.

⁵⁴⁷ Voir sur l'attitude des « poètes méconnus » José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire, op. cit.*, p. 114.

⁵⁴⁸ *Correspondance*, t. I, p. 380.

⁵⁴⁹ Dans les années 1863-1864, il commence à avoir conscience de devoir abandonner le projet de sa jeunesse : « Mon grand poème est à l'état de fœtus, dans le plus profond de mes tiroirs ; de longtemps il ne verra pas le jour », écrit-il à Valabrègue en juillet 1864.

⁵⁵⁰ Selon Sophie Guermès, Zola n'abandonne jamais la poésie, qui demeure à l'arrière-plan de son œuvre romanesque : « En délaissant la forme rimée et versifiée, il a préservé un secret essentiel, celui de son projet poétique. Ce à quoi il a renoncé s'est révélé obliquement, et l'impossibilité d'exprimer l'essentiel dans une certaine forme n'a pas empêché cet essentiel de se dire autrement. Réparant la faiblesse initiale, le roman, loin de se développer en marge de la poésie, ou de l'étouffer définitivement, en a fait son foyer, y a puisé son intensité et sa force. [...] Zola a découvert, pour servir son projet, un autre emploi possible des mots. » Dans Sophie Guermès, *La Religion de Zola*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006, p. 43.

de cette transition, c'est dans ces premières œuvres qu'il faut regarder ainsi que dans la correspondance de ces années. Dans ces lettres on comprend comment chez Zola cohabitent encore des scénographies auctoriales romantiques⁵⁵¹ dont il ne se débarrassera qu'en 1864⁵⁵², année qui marquera ainsi la fin d'une époque entière.

Ce tourment artistique qui déchire l'écrivain pendant les premières années de sa carrière se reflète évidemment sur l'écriture des premiers contes, traversée elle aussi par une fêlure entre acceptation de la réalité et poursuite du rêve, nécessité de forger une écriture authentique et besoin de s'appuyer sur les modèles littéraires codifiés : fils d'une vocation immolée⁵⁵³, ces textes conçus en tant que repoussoirs portent en quelque sens la marque de ce sacrifice. Le déchirement entre rêveries et réalité, que les contes reflètent, et la volonté de différenciation par rapport aux modèles qu'ils abritent, mènent Zola à prendre une pose de « conteur méconnu » et de « dandy ».

L'ordre dans lequel les contes se suivent à l'intérieur du recueil semblerait réfléchir la progression de sa renonciation aux rêveries, au profit du réel : d'un univers exotique et atemporel peuplé par des personnages dépourvus d'état civil - « Simplicite » et « La Fée Amoureuse » - où le rêve l'emporte sur la réalité, Zola passe à la difficulté de faire face au réel, représentée dans des contes où l'on trouve des appels directs à la réalité contemporaine - « Le carnet de danse » et « Les Voleurs et l'âne ». Ici, les personnages commencent à avoir une épaisseur, sont placés dans un contexte, évoluent dans un milieu précis. Le tiraillement le plus dur entre la tentation du rêve et la peur de l'épreuve du réel se fait sentir dans « Le Sang », conte placé au cœur du recueil, où il met en scène quatre soldats qui racontent des rêves effrayants. Les cauchemars racontés (deux noyades, deux martyres d'innocents) sont violents, fantastiques et symbolisent les angoisses de l'écrivain. Dans « Celle qui m'aime », il s'éloigne enfin du rêve et construit un texte ancré dans son époque où il attaque les

⁵⁵¹ Diaz souligne que dans ces lettres on retrouve toute la mythologie romantique du poète dans ses versions contradictoires (la dandy avec Musset, l'humanitaire avec George Sand). Dans l'article « En nourrice chez les illusions. La correspondance de Zola comme préface à la vie de l'écrivain », Diaz examine, à partir de la correspondance du jeune écrivain, les héritages auctoriaux romantiques qui l'influencent dans la première phase de sa carrière.

⁵⁵² Voir l'article qu'il publie dans *Le Journal populaire de Lille*, le 16 avril 1864, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », art. cit., p. 313.

⁵⁵³ Voir sur ce point Sophie Guermès, « Zola et la parole sacrifiée », art. cit.

« rêvasseries » des philanthropes⁵⁵⁴ et critique la politique de son temps. Après un bref retour en arrière dans la légende merveilleuse de « Sœur-des-pauvres », il en arrive définitivement à l'acceptation de la condition humaine dans les « Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric ». Comme le note Colette Becker : « en commençant par "Simplice" et en terminant par "Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric" [...] Zola donne à lire un itinéraire où alternent rêve et réalité, mais où la réalité finit par l'emporter »⁵⁵⁵.

2.2 Implications du choix du genre textuel dans l'adoption d'une posture auctoriale

2.2.1 Un merveilleux « désenchanté » : une échappatoire aux désillusions

Le genre merveilleux adopté par Zola conteur dans cette première phase de sa carrière est un reflet de sa condition artistique et personnelle. Le refus de l'acceptation de la réalité se fait sentir dans la démarche créatrice de l'écrivain par le choix de la formule merveilleuse présente dans presque tous les récits composés entre 1859 et 1864. L'éloignement temporel et spatial qui se retrouve dans ces contes indique clairement la volonté du jeune écrivain de s'éloigner de son présent, de sa réalité et de s'enfuir dans un univers surnaturel. L'attitude zolienne de fuite de la réalité doit être considérée dans un contexte historique général qui touche toute une génération.

Si au XIX^e siècle le développement de l'esprit scientifique et l'impératif du réalisme ont pour effet un « désenchantement du merveilleux »⁵⁵⁶, les contes de fées connaissent un certain essor. L'éveil du merveilleux à cette époque serait dû à une indigestion de réalisme⁵⁵⁷, mais serait surtout le résultat du désenchantement de la génération des années 1830, qui voit ses rêves se heurter contre la réalité. Paul Bénichou analyse cette déception :

Les jeunes gens qui eurent vingt ans en 1830 n'avaient pas connu l'éveil progressif des esprits sous la Restauration, les formes renouvelées de l'espérance et de la création. Ce qu'ils avaient vu en ouvrant les yeux, c'était l'éruption soudaine d'une nouvelle

⁵⁵⁴ La critique aux philanthropes et aux œuvres de charité au XIX^e siècle se poursuit de manière plus évidente dans le conte « La Légende du Petit Manteau bleu de l'amour » composé en 1868 et recueilli dans les *Nouveaux Contes à Ninon*. Nous analyserons ce conte et la critique zolienne des œuvres de charité dans le chapitre suivant. Voir « L'autre face du merveilleux dans les contes zolien », p. 238 et *sq.*

⁵⁵⁵ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁵⁶ Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993, p. 11.

⁵⁵⁷ Voir Jean-Pierre Saïdah, « 1830 : quelle rupture ? » *Modernités*, n° 13, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, p. 52.

littérature sur les ruines du vieux Parnasse, la déroute de la vieille monarchie, les trois fulgurantes journées. À peine sortis de l'adolescence, ils avaient imaginé l'avenir sous des couleurs prestigieuses. Au contraire de leurs prédécesseurs, ils n'étaient pas préparés à cheminer aux côtés d'une grise humanité en lui montrant l'idéal. L'enthousiasme tombé, ils jugèrent mal le monde et la vie ; ils aperçurent un abîme entre le réel et le rêve.⁵⁵⁸

Le merveilleux devient dorénavant la manifestation des rêves et des espoirs que la modernité a avortés. Ce monde féerique, qui connaît autant de succès dans la presse que dans la littérature, n'est plus le monde enchanté, didactique et édifiant conçu par les anciens, mais c'est la représentation de la déception qui touche toute une population. Cet essor du merveilleux et du surnaturel s'explique alors par le désir d'évasion de la réalité qui caractérise la génération postévolutionnaire. Le récit merveilleux, par son éloignement spatio-temporel dans des époques mythiques et des temps antihistoriques scellés par la formule intemporelle « il était une fois », ayant pour cadre l'univers oriental ou nordique, permet l'exotisme tant rêvé. Souvent les contes de fées se déroulent au Moyen-Âge ou dans un temps encore plus ancien et de fait indéterminable pour le lecteur. Pourtant, la volonté d'évasion se heurte contre la modernité et oblige ce genre à s'adapter aux attentes de l'époque.

Dans la première moitié du siècle, les contes de fées connaissent donc une transformation importante, voire une « perversion »⁵⁵⁹ qui en fait des textes contaminés par le réel, des vecteurs des inquiétudes d'une société en constante évolution. La modernité influence les contes de fées en les poussant vers le réalisme : le merveilleux ne trouve plus sa justification dans la croyance populaire, mais dans l'observation scientifique et dans les explications rationnelles. La science remplace le merveilleux comme objet d'émerveillement. Maupassant, tout en confirmant l'acte de décès du fantastique, note la manière dont la science pourra dorénavant susciter cet émerveillement rationnel :

Ainsi qu'un temple des religions nouvelles, un temple ouvert à tous les cultes, à toutes les manifestations de la science et de l'art, le palais de l'Industrie montre chaque soir aux foules ahuries des découvertes si surprenantes que le vieux mot balbutié

⁵⁵⁸ Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Romantismes français II, Paris, Gallimard, « Quarto », 1992, p. 1478.

⁵⁵⁹ Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op. cit.*

toujours à l'origine des superstitions, le mot « miracle », vous vient instinctivement aux lèvres.⁵⁶⁰

Dans la deuxième partie du siècle, le conte de fées rencontre l'expression naturaliste qui, en principe, pousse les écrivains à s'attarder sur les problèmes sociaux et économiques. Le conte merveilleux permet ainsi de rêver d'un avenir idéal, tout comme d'élaborer des utopies sociales. Les antinaturalistes – Barbey d'Aurevilly en tête – ont beau accuser le naturalisme d'anéantir le merveilleux, ce dernier n'en connaît pas moins une véritable surenchère entre la fin du XIX^e et le tournant du XX^e siècle : « il semble même que plus la modernité est avérée, plus la féerie se trouve sollicitée et affichée »⁵⁶¹. Chantal Pierre étudie les deux manières dont les naturalistes conjuguent le registre naturaliste et le genre merveilleux : la première, propre à Zola, est la forme « naïve » qui à travers un métatexte féerique rend merveilleuse la réalité documentaire ; la deuxième, propre aux Goncourt, est « mélancolique » et oppose implicitement l'ancien au moderne⁵⁶².

Pourtant, le renversement des codes féeriques qui avait commencé au début du siècle connaît avec le Naturalisme une autre étape : Jean de Palacio observe que cette réapparition du merveilleux débouche sur toute une série de perversions et de dérèglements aboutissant à une « désacralisation »⁵⁶³ de la matière féerique. Pour Palacio « l'immoralisme décadent, [est] apparemment incompatible avec le contenu moralisant et la valeur exemplaire du conte de fées »⁵⁶⁴ ; pour cette raison, ce dernier ne peut subsister que sous une forme décadente. La modernité appuie la déchéance du merveilleux en transposant les figures positives des contes anciens dans le monde moderne corrompu. Dans sa thèse, Hermeline Pernoud analyse encore toutes les formes de dégradation des contes de fées du XIX^e siècle (l'exploitation du motif sexuel et des dégénérées modernes, de l'homosexualité à la misogynie, de la nymphomanie à toutes formes de fétichisme et de violence sexuelle)⁵⁶⁵. Elle a bien étudié ce

⁵⁶⁰ Guy de Maupassant, « Adieu mystères », *Le Gaulois*, 8 novembre 1881. Dans l'article « Le Fantastique », publié dans *Le Gaulois* le 7 octobre 1883, Maupassant rebondit sur la fin du fantastique : du moment que l'homme a repoussé le mystère, le surnaturel a disparu et, donc, la littérature fantastique est morte. Voir Maria Giulia Longhi, *Introduzione a Maupassant, op. cit.*, p. 64.

⁵⁶¹ Chantal Pierre, « Écrire sans les fées : naturalisme et merveilleux », *Féeries* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2016, consulté le 12 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/968>.

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op. cit.*, p. 258.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁶⁵ Hermeline Pernoud, *Féeries pour une autre fois : réécritures et renouvellement des paradigmes des contes de fées (1808-1920)*, sous la direction de Paolo Tortonesi en Sorbonne Nouvelle, le 03.02.2017.

renouvellement à la fois comique et macabre des contes de fées du XIX^e siècle, menant à la désacralisation des figures phare de ce genre narratif⁵⁶⁶, à la dégénérescence du héros masculin⁵⁶⁷, à l'agonie des figures féminines⁵⁶⁸.

Tzvetan Todorov⁵⁶⁹, le premier à avoir pensé au fantastique en tant que catégorie critique, à partir d'une intuition fondamentale de Roger Caillois⁵⁷⁰, affirme que ce qui distingue le merveilleux du fantastique c'est l'acceptation, dans le récit, des lois surnaturelles. S'il y a l'intrusion de l'élément surnaturel dans un cadre réaliste, qui engendre une sensation d'« hésitation » chez les personnages, nous sommes en présence d'un récit fantastique ; là où le surnaturel est accepté, puisque le mode est régi par des lois surnaturelles, nous sommes en présence d'un récit merveilleux. Pourtant, une catégorisation pareille n'est pas toujours si linéaire : le fantastique au XIX^e siècle devient un genre hybride dont la structure s'ouvre à des contenus opposés en se contaminant. La nouvelle reconfiguration du surnaturel littéraire que Francesco Orlando a proposé⁵⁷¹, semble redéfinir les nouvelles formes de récit surnaturel de l'époque moderne : en prenant en considération toutes les œuvres de la littérature occidentale qui présentent des faits surnaturels, il les examine en fonction de leur rapport entre croyance et critique⁵⁷².

La nouvelle formule de merveilleux qui se développe au cours du XIX^e siècle, de par l'élément de « perversion » qu'il contient, c'est alors l'une de ces nouvelles formules du genre surnaturel qui se développe à cette époque, un genre hybride, qui reste dans le registre

⁵⁶⁶ Comme par exemple la minimisation des fées et de leurs pouvoirs, la mort des fées par l'avènement des sciences.

⁵⁶⁷ Le prince charmant devient un homme médiocre, féminisé, de plus en plus impuissant face à la femme, ou bien violent contre elle.

⁵⁶⁸ Les princesses sont dégradées, on en met en lumière la vénalité, la fausseté, l'orgueil, la curiosité, l'ignorance, la lasciveté, la prostitution.

⁵⁶⁹ Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Édition du Seuil, Paris 1970.

⁵⁷⁰ Voir Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », dans *Anthologie du fantastique* [1958], t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 7-24.

⁵⁷¹ Voir Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, éd. S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

⁵⁷² Sur les évolutions du fantastique fin-de-siècle et sur le lien oxymorique entre réalisme et fantastique qui s'engendre dans la deuxième moitié du XIX^e siècle voir notamment Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann Éditeurs, 2014. Ici Bertrand Marquer observe chez Zola la tentative de récit clinique que l'écrivain met en œuvre dans « La mort d'Olivier Bécaille », où l'introspection prend la forme clinique de l'autopsie. Voir *idem*, p. 71-72. Sur le croisement des discours littéraire et médical, voir encore l'œuvre de Bertrand Marquer *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008.

du merveilleux puisqu'il garde le schéma traditionnel du genre (même s'il le dégénère), mais provoque chez le lecteur une sensation semblable à celle suscitée par les récits fantastiques.

2.2.2 Formes du merveilleux dans les premiers contes de Zola

Comme on l'a vu dans la partie précédente de notre travail, l'emploi du merveilleux chez Zola est lié au degré d'implication de l'écrivain dans la presse : moins son écriture est influencée par les exigences et les rythmes éditoriaux, plus le fantastique s'étale ; plus l'écrivain se livre naturellement à l'écriture des contes, plus l'ancrage dans la réalité disparaît pour laisser la place à la fantaisie et au merveilleux cachés et probablement enchaînés dans l'esprit créateur de l'écrivain. On a observé aussi comment une autre série de facteurs, en plus de son engagement dans le journalisme, détermine l'émergence du merveilleux chez Zola conteur : la présence d'une composante psychologique de précarité et de difficulté personnelle, la misère dans les premières années de sa jeunesse, la souffrance et l'isolement dans la période de son exil en Angleterre.

L'élément féerique dominant dans les premières années de sa carrière est facilement reconnaissable dans les récits qui composent le recueil *Contes à Ninon*, où, dans un cadre enchanté et éloigné de toute réalité historique ou sociale, les éléments merveilleux sont explicites et évidents. Le surnaturel est exploité par Zola sous des formes différentes qui provoquent des effets divers : il va des véritables contes de fées (« La Fée Amoureuse » et « Simplicie »), aux formules du fantastique violent et halluciné (« Le Sang » et certaines scènes de « Sœur-des-Pauvres »), de la légende miraculeuse (encore « Sœur-des-pauvres ») à un fantastique subtil, l'insolite, ou le fantastique de la réalité (« Celle qui m'aime »). Il compose ainsi un recueil où tous les contes sont imbus d'une veine fantaisiste mais de manière hétérogène.

La première veine qui parcourt le recueil est celle de la féerie. « La Fée Amoureuse »⁵⁷³, premier conte publié par Zola dans la presse, est un véritable conte de fées, situé sur un fond médiéval, dans l'atemporalité de l'« il y avait autrefois » et avec, pour cadre, un « vieux château sombre et lugubre »⁵⁷⁴. C'est l'histoire d'une princesse et d'un jeune homme qui, pour pouvoir vivre ensemble dans l'éternité, sont transformés par la Fée

⁵⁷³ *La Provence*, 29 décembre 1859.

⁵⁷⁴ *CN*, p. 46.

Amoureuse en tiges de marjolaine. Dans un conte pareil, qui en plus se déroule dans un lieu et dans un temps non défini (« Il y avait autrefois, dans une île que la mer a depuis longtemps engloutie »), le héros « Simplicite »⁵⁷⁵ est un prince charmant mais niais qui, dans une forêt où les plantes et les insectes sont doués de la parole, tombe amoureux d'une belle ondine dont le parfum mortel le tuera dans un baiser.

« Le Carnet de danse »⁵⁷⁶ n'est plus un conte de fées, mais le carnet y intègre l'élément fabuleux : le vieux cahier prend vie et, le lendemain du bal, entreprend une discussion animée avec la jeune fille sa propriétaire, dans la surprise de cette dernière qui, à l'écoute des conseils du petit livre, se trouble énormément :

Celui-ci commençait à donner signe de vie ; il s'agitait, il paraissait savoir parfaitement ce qu'était la dame blonde. J'ignore si le libertin en confia le secret à la jeune fille. [...] Le carnet de danse était en pleine hilarité. Il se mit à débiter une foule de noms [...] Le bavardage du carnet commençait à l'effrayer. Elle le sentait qui brûlait ses mains ; elle eût voulu le fermer et n'en avait pas le courage⁵⁷⁷

« Sœur-des-Pauvres »⁵⁷⁸, conte merveilleux, évidemment inspiré des « Fées » de Perrault, mérite notre attention. Dans cette version christianisée de « La Fée Amoureuse », Zola combine la formule merveilleuse avec le fantastique. Dans un site vaguement médiéval, où les personnages parlent un langage pseudo-archaïque, l'héroïne, Sœur-des-Pauvres, maltraitée par son oncle et par sa tante, donne un jour son dernier sou à une mendicante. Celle-ci, qui est en réalité la Vierge Marie, lui offre en échange une pièce miraculeuse, capable de se reproduire à l'infini. Avec la fortune qui s'amasse sans cesse, Sœur-des-Pauvres soulage toutes les misères autour d'elle, y compris celle de ses oncles méchants⁵⁷⁹. Jacques Noiray reconnaît dans le stratagème de la transformation « un souvenir

⁵⁷⁵ *Revue du mois*, 25 octobre 1863.

⁵⁷⁶ *Le Petit Journal*, 6 novembre 1864.

⁵⁷⁷ *CN*, p. 29-31.

⁵⁷⁸ *Le Figaro*, 15 juillet 1877.

⁵⁷⁹ Pour la caractérisation des personnages, l'aura de légende et la contextualisation exotique, ce conte se rapproche du *Rêve*, dont la jeune protagoniste Angélique, elle aussi orpheline adoptée par un couple gentil (à différence des parents adoptifs de Sœur-des-Pauvres) est caractérisée par une bonté et une humanité extrême. Elle aussi, à l'instar de Sœur-des-Pauvres, se prodigue pour les autres, prise par des « emportements de charité ». De même que Sœur-des-Pauvres qui avec son sou magique « allait de village en village distribuant des aumônes à toute la contrée » et soulageait les pauvres avec de l'or, de la nourriture, des vêtements chauds, de même Angélique « était prise par d'une de ces crises de charité qui lui faisaient se donner toute, pour combler ceux qui n'avaient rien. Son être se fondait de fraternité pitoyable, à l'idée de la souffrance ». Voir *RM*, t. IV, p. 884. Dans un article, Hermeline Pernoud souligne la perversion des codes féeriques dans ce roman

de légendes merveilleuses, d'inspiration religieuse ou profane, illustrant le châtement des pécheurs et des méchants »⁵⁸⁰. Dans la contextualisation médiévale du conte et dans la caractérisation du personnage, qui prend les allures d'une bonne fée aidant les nécessiteux, et le recours à des éléments surnaturels, nous reconnaissons la présence d'une formule hybride entre merveilleux et fantastique. Le recours à ce dernier est particulièrement évident lors des épisodes sur la transformation de la pièce. Par exemple, dans l'épisode où les deux oncles veulent s'emparer du trésor de la petite fille, l'or commence à se transformer en animaux et en objets répugnants, provoquant la terreur et la consternation des personnages :

Lorsqu'ils eurent un instant compté le trésor des yeux, ils voulurent s'assurer qu'il n'était pas seulement jeu de l'ombre et reflet de lune. Ils se baissèrent avidement, les mains grandes ouvertes.

Or, ce qu'il advint alors est si peu croyable, que j'hésite à le dire. À peine Guillaume eut-il pris une poignée de pièces, que ces pièces se changèrent en énormes chauves-souris. Il ouvrit les doigts avec terreur, et les vilaines bêtes s'échappèrent, poussant des cris aigus, le frappant à la face de leurs longues ailes noires. Guillaumette, de son côté, saisit une nichée de jeunes rats, aux dents blanches et fines, qui la mordirent cruellement en s'enfuyant le long de ses jambes. La vieille femme, que la vue d'une souris faisait évanouir, se mourait de les sentir courir dans ses jupes.

La scène qui décrit la métamorphose des pièces d'or en reptiles et souris, aiguilles pointues et charbons ardents se multipliant sans arrêt, engendre une sensation d'angoisse et d'épouvante qui est typique d'un certain type de fantastique.

Dans « Le Sang »⁵⁸¹, on passe brusquement du registre du merveilleux à celui du réalisme fantastique, par la représentation d'éléments de la nature qui s'animent de façon obscure. « Le Sang » est une sorte de conte-gigogne qui enferme « quatre paraboles d'un surréalisme glacé »⁵⁸² dans une indistinction historique et géographique : quatre soldats, après une journée de combat, font des cauchemars effroyables, dans lesquels le sang

où l'héroïne est « une double figure léthargique pré-fin-de-siècle », le dénouement du roman est parodié (« la mort de l'héroïne fait écho à la déchéance du conte de fée au XIX^e siècle »), Félicien, impuissant, est l'illustration du prince charmant du 1800 (« il n'est pour Angélique qu'une passerelle pour rejoindre son monde enchanté »). Voir Hermeline Pernoud, « Angélique au bois dormant : le conte de fées dans *Le Rêve* de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 88, 2014, p. 115-129.

⁵⁸⁰ Jacques Noiray, *Zola. Contes à Ninon suivi de Nouveaux Contes à Ninon*, op. cit., p. 20.

⁵⁸¹ *Revue du mois*, 25 août 1863.

⁵⁸² Henri Mitterand, *OC*, t. XIV, p. 188.

joue un rôle capital. Leurs rêves sont si horribles qu'ils décident de jeter leurs armes et de désertier. Le fantastique de ce conte est violent, surréel : il met en scène les principales angoisses profondes de l'écrivain, la transposition de ses troubles psychosomatiques. Pierre-George Castex remarque d'ailleurs comment le regain d'intérêt que le fantastique connaît depuis 1850 tient en partie au fait que les conteurs décrivaient des « hallucinations nées d'un état second ou d'un trouble de la personnalité : visions de rêve ou d'ivresse »⁵⁸³. Dans ce conte, on reconnaît facilement les angoisses principales du subconscient de l'écrivain qui peupleront son œuvre future : la noyade, la claustrophobie, l'obsession des ténèbres, la peur du gouffre noir. Comme le souligne Antonia Fonyi, en effet, les traces de l'inconscient s'expriment dans les œuvres de jeunesse de façon plus spontanée que dans les œuvres de la maturité⁵⁸⁴. Beaucoup de passages de ce conte annoncent le chef d'œuvre *Germinal*. Par exemple, le premier rêve, celui du soldat Gneuss, annonce l'épisode de l'inondation de la mine⁵⁸⁵. Ici le soldat sent lentement le flou du sang, celui des hommes morts durant la bataille, qui coule, emportant avec lui des cadavres, dans un ruisseau sous ses pieds et lui remonte implacablement des talons jusqu'aux épaules :

Et, comme il était là, il sentit une chaleur tiède au talon gauche. Il se baissa vers le sol, il vit un mince ruisseau de sang qui fuyait sous ses pieds. Ce ruisseau bondissant de cailloux en cailloux, coulait avec un gai murmure [...] Gneuss recula sans pouvoir refermer les yeux ; une effrayante contraction le tenait grands ouverts, fixés sur le flot sanglant.

Il le vit se gonfler lentement, s'élargir dans son lit. Le ruisseau devint rivière, rivière lente et paisible qu'un enfant aurait franchie d'un élan. La rivière devint torrent et passa sur le sol avec un bruit sourd, rejetant sur les bords une écume rougeâtre. Le torrent devint fleuve, fleuve immense.

Ce fleuve emportait les cadavres [...]. Soudain, il se trouva adossé contre une rampe de roches ; il dut s'arrêter dans sa fuite. Alors il sentit la vague battre ses genoux. Les morts qu'emportait le courant, l'insultaient au passage ; chacune de leurs blessures devenait une bouche qui le raillait de son effroi. La mer épaisse montait, montait

⁵⁸³ Voir Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 111-112.

⁵⁸⁴⁵⁸⁴ Voir Antonia Fonyi, « La Femme, son propriétaire et le voleur. Premières élaborations du scénario œdipien dans l'œuvre de Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 74, 2001, p. 29.

⁵⁸⁵ Frederick Hemmings aussi souligne la similitude entre cette scène et celle du roman dans son article « Les Sources d'inspiration de Zola conteur », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 24-25, 1963, p. 35.

toujours ; maintenant elle sanglotait autour de ses hanches. Il se dressa dans un suprême effort, se cramponna aux fentes des roches ; les roches se brisèrent, il retomba, et le flot couvrit ses épaules.⁵⁸⁶

Le thème de la noyade et des cadavres pourris et déformés par l'eau se retrouve aussi dans *Thérèse Raquin*, lors de la scène de la visite de Laurent à la morgue : de même que les blessures des cadavres du rêve de Gneuss, prenant les allures de rires grimaçants, effrayaient le soldat, de même les noyés de la morgue, défigurés par l'eau, sembleront sourire sinistrement à Laurent⁵⁸⁷. Le thème de la mort par l'eau paraît avoir une récurrence sinistre dans l'œuvre zolienne⁵⁸⁸.

D'autres formes de fantastique se retrouvent dans « Celle qui m'aime »⁵⁸⁹, mais sous une forme moins violente. Le fantastique du subconscient se transforme ici en un fantastique

⁵⁸⁶ CN, p. 54. Dans *Germinal* : « Ils eurent d'abord de l'eau aux chevilles, puis elle leur mouilla les genoux. La voie montait, ils se réfugièrent au fond, ce qui leur donna un répit de quelques heures. Mais le flot les rattrapa, ils baignèrent jusqu'à la ceinture. Debout, acculés, l'échine collée contre la roche, ils la regardaient croître, toujours, toujours. Quand elle atteindrait leur bouche, ce serait fini ». Pareillement, dans le roman, l'eau dans laquelle Étienne et Catherine risquent de se noyer contient le sang et le cadavre de Cheval : « C'était le cadavre de Chaval, remonté du plan incliné, poussé jusqu'à eux par la crue. Étienne allongea le bras, sentit aussi les moustaches, le nez broyé ; et un frisson de répugnance et de peur le secoua. Prise d'une nausée abominable, Catherine avait craché l'eau qui lui restait à la bouche. Elle croyait qu'elle venait de boire du sang, que toute cette eau profonde, devant elle, était maintenant le sang de cet homme ». Voir *RM*, t. III, p. 1572-1576.

⁵⁸⁷ « Les noyés seuls l'intéressaient ; quand il y avait plusieurs cadavres gonflés et bleuis par l'eau, il les regardait avidement, cherchant à reconnaître Camille. Souvent, les chairs de leur visage s'en allaient par lambeaux, les os avaient troué la peau amollie, la face était comme bouillie et désossée. Laurent hésitait ; il examinait les corps, il tâchait de retrouver les maigreurs de sa victime. Mais tous les noyés sont gras ; il voyait des ventres énormes, des cuisses bouffies, des bras ronds et forts. Il ne savait plus, il restait frissonnant en face de ces haillons verdâtres qui semblaient se moquer avec des grimaces horribles. Un matin, il fut pris d'une véritable épouvante. Il regardait depuis quelques minutes un noyé, petit de taille, atrocement défiguré. Les chairs de ce noyé étaient tellement molles et dissoutes, que l'eau courante qui les lavait les emportait brin à brin. Le jet qui tombait sur la face creusait un trou à gauche du nez. Et, brusquement, le nez s'aplatit, les lèvres se détachèrent, montrant des dents blanches. La tête du noyé éclata de rire ». Voir Émile Zola, *Thérèse Raquin*, chronologie et introduction par Henri Mitterand, Paris, GF-Flammarion, 1970, p. 130-131.

⁵⁸⁸ On retrouve d'autres références au rôle néfaste de l'eau dans la nouvelle « L'Inondation », où une crue de la Garonne détruit et noie un village entier (sept cents morts) ; dans « Les quatre Journées de Jean Gourdon » ; et dans un autre registre dans « Les Coquillages de M. Chabre », où l'eau a cette fois la fonction de faciliter l'adultère de la jeune femme avec le garçon du village, qui restent bloqués dans une grotte par la marée montante pendant que M. Chabre, que l'eau effraie, est resté en haut dans la falaise (voir CN, p.893-894). La hantise de l'eau a été probablement transmise à Zola par sa mère qui, encore dans ses lettres de 1866, lui recommande de faire attention aux dangers de l'eau. Dans une lettre à Zola, sa mère lui recommande : « Ne va pas sur l'eau, le vent est gros et une barque peut chavirer, tu me promets Émile que tu suivras mon conseil, n'est pas ? » Voir les lettres d'Émilie Zola à Émile Zola publiées par Rodolphe Walter dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 17, 1961, p. 34-35.

⁵⁸⁹ *L'Entracte*, novembre 1864.

de la réalité, plus proche de l'étrange et de l'insolite. Ce conte, situé dans un milieu contemporain, est dépourvu de tout élément surnaturel. S'il se rapproche du fantastique c'est plutôt par l'ambiguïté et le caractère insolite et bizarre de certains éléments de la réalité. De la sensation de malaise, d'étrangeté provoquée par ces éléments naît le fantastique abstrait de ce conte : « l'insolite naît toujours, comme ici, au sein du réel, de la découverte d'une étrangeté contenue dans ce réel même. C'est le fantastique de la réalité »⁵⁹⁰ qui génère un sentiment d'angoisse et de malaise, tout comme les récits fantastiques proprement dits. Ce sentiment d'inquiétude est suscité d'abord par l'apparition, puis les autres manifestations, de l'Ami du peuple, qui entre en scène soudain en retenant le narrateur par ses vêtements : « Cet homme était grand et maigre ; il avait des larges mains couvertes de gants de fil plus larges encore, et portait un chapeau devenu rouge, un habit noir blanchi aux coudes, et de déplorables culottes de casimir, jaunes de graisse et de boue »⁵⁹¹. L'inquiétude se présente de nouveau par l'image du Miroir d'amour où les hommes devaient appuyer l'œil droit pour voir la prétendue bien-aimée. La présence du « voyeur » qui observe à travers la vitre la femme censée être l'incarnation de l'amour idéal mais réduite enfin en objet prostitué engendre une sensation sinistre et bizarre chez le lecteur. Cet œil fixe et grimaçant, ce regard forcé auquel la femme est obligée à se soumettre prend presque les semblances d'un viol auquel elle ne peut pas se soustraire. Elle a peur de cet œil menaçant : « En face de moi, derrière une petite vitre enchâssée dans la cloison, je vois sans cesse un œil qui me regarde. Il est tantôt noir, tantôt bleu. Sans cet œil, je serais parfaitement heureuse ; il gâte le métier. Par moments, à le rencontrer toujours seul et fixe, il me prend de folles terreurs ; je suis tentée de crier et de fuir »⁵⁹². Enfin, l'évocation obsédante de la foule, la présence de certains personnages et le malheur du protagoniste, comme dépaycé et perdu au milieu de la foule, contribuent à engendrer chez le lecteur ce sentiment ambigu d'étrangeté :

Il y a au-dessous des foules, je ne sais quelle angoisse, quelle immense tristesse, comme s'il dégagait de la multitude un souffle de terreur et de pitié. Jamais je ne me suis trouvé dans un grand rassemblement de peuple sans prouver une vague malaise. Il me semble qu'un épouvantable malheur menace ces hommes réunis, qu'un seul éclair va suffire, dans l'exaltation de leurs gestes et de leurs voix, pour les frapper d'immobilité, d'éternel silence [...] Au pied d'un arbre, en plein dans la lumière jaune

⁵⁹⁰ Jacques Noiray, Zola. *Contes à Ninon suivi de Nouveaux Contes à Ninon*, op. cit., p. 22.

⁵⁹¹ CN, p. 35-36.

⁵⁹² CN, p. 45.

des lampions, se tenait debout un vieux mendiant, le corps roidi, horriblement tordu par une paralysie. Il levait vers les passants sa face blême, clignant les yeux d'une façon lamentable, pour mieux exciter la pitié. Il donnait à ses membres de brusques frissons de fièvre qui le secouaient comme une branche sèche. [...] Plus loin, à la porte d'un cabaret, deux ouvriers se battaient – dans la lutte les verres avaient été renversés, et à voir couler le vin sur le trottoir, on eut dit le sang de larges blessures. Les rires me parurent se changer en sanglots, les lumières devinrent un vaste incendie, la foule tourna, frappée d'épouvante. J'allais, me sentant triste à mourir, interrogeant les jeunes visages, et ne pouvant trouver Celle qui m'aime.⁵⁹³

« Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric » représente enfin la plus longue expérience du genre de la fantaisie chez Zola. Il s'agit des aventures du « couple le plus merveilleux du monde »⁵⁹⁴. Dès le début de la narration, l'auteur situe le conte dans le merveilleux, par la présence de ce que J. A. Bédé a appelé le « merveilleux des dimensions »⁵⁹⁵, la fantaisie spatiale ou temporelle, qui apparaît sans structure apparente : l'écrivain recourt à un procédé de croissance magique qui touche les protagonistes.

2.2.3 Un désenchantement réactionnaire : la perversion du merveilleux dans les *Contes à Ninon*

Le phénomène, théorisé par Jean de Palacio, de la « perversion » du merveilleux⁵⁹⁶ qui envahit les contes de fées du XIX^e siècle est également perceptible dans les récits zoliens. Dans les *Contes à Ninon*, la désacralisation du héros, de l'élément féerique et de l'héroïne est parfaitement reconnaissable. Ce procédé de perversion que Zola applique de façon plus ou moins inconsciente dans ses contes n'est que le résultat de ce sentiment plus profond de « désenchantement » qui traverse l'esprit de l'auteur et qui débouche dans l'écriture de ses contes.

Dans « Simplicie », la désacralisation du héros est évidente : le prince charmant de ce conte de fées est un simple d'esprit, un niais destiné à être la victime d'une ondine. Cette détérioration du héros commence déjà par le choix du nom qui annonce le caractère

⁵⁹³ CN, p. 40-41.

⁵⁹⁴ CN, p. 108.

⁵⁹⁵ Dans une lettre à l'auteur, cité par John C. Lapp dans *Les Racines du naturalisme. Zola avant les Rougon-Macquart*, Paris, Bordas, 1972, p. 14.

⁵⁹⁶ Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, op. cit.

« simple », voire sot du personnage. En effet, à propos du phénomène de dégradation de l'idéal masculin dans les contes du XIX^e siècle, Hermeline Pernoud note que « L'entreprise de désacralisation du conte de fées et de ses personnages passe également par les noms donnés aux héros. Tradition ancienne, remise au goût du jour dans les féeries théâtrales dès les années 1850, on relève une multitude d'exemples de prénoms féeriques controversés et ridicules [...] Le XIX^e siècle poursuit cette tradition onomastique »⁵⁹⁷. Pourtant, l'auteur ne se limite pas à dégrader son héros de façon implicite, mais il le fait ouvertement et à plusieurs reprises dans le texte. Le conte, qui s'ouvre par la présentation de la famille réelle, décrit abruptement son protagoniste comme un sot :

Il y avait autrefois, dans une île que la mer a depuis longtemps engloutie, un roi et une reine qui avaient un fils. Le roi était un grand roi [...] la reine était une belle reine [...], le fils était un niais. Mais un niais de la plus grosse espèce.⁵⁹⁸

Zola continue durant la narration à apostropher le prince de son conte : « Simplicite se comporta comme un sot », « c'était un grand sot, Ninon, comme tu vois », ou encore « ce fut à vingt ans que Simplicite devint complètement idiot »⁵⁹⁹. Au XIX^e siècle, en effet, le portrait du prince idiot est de plus en plus utilisé dans le processus de dégradation du héros et de son rôle. Il se passe souvent que les auteurs utilisent des mots très durs envers leurs princes⁶⁰⁰, Zola suit la même démarche. La débilité mentale est souvent accompagnée au XIX^e siècle d'une impuissance physique, voire sexuelle qui contribue encore plus à dévaloriser le prince. Aussi, dans « Simplicite », la dégradation du protagoniste continue-t-elle dans la référence à son impotence présumée : il refuse les avances d'une suivante de la reine et son père le roi, gêné par l'attitude de son fils, « pour sauvegarder la dignité de sa race »⁶⁰¹, doit donner lui-même à cette dame d'honneur le baiser que son fils lui a refusé. L'impotence du prince est rendue évidente par le fait que le jeune homme tombe amoureux d'une ondine qui, dès qu'il la touche et qu'il lui donne un baiser, en provoque la mort.

Une autre déviation concernant les figures féeriques se trouve dans « La Fée Amoureuse ». Dès l'antiquité, dans les contes les fées sont toujours belles, c'est la première

⁵⁹⁷ Hermeline Pernoud, *Féeries pour une autre fois*, op. cit., p. 118.

⁵⁹⁸ « Simplicite », in *CN*, p. 11

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 11-12.

⁶⁰⁰ Voir Hermeline Pernoud, *Féeries pour une autre fois*, op. cit., p. 248.

⁶⁰¹ *CN*, p. 12.

caractéristique qui les distingue des êtres mortels. Dans les contes de fées du XIX^e siècle, l'idéal de beauté associé à la pureté et à la chasteté du personnage féerique est bouleversé et la fée acquiert une beauté sensuelle et érotisée. Dans certains cas l'érotisation de la fée se manifeste par la représentation de vêtements qui deviennent transparents et ajourés, jusqu'à se dissoudre presque complètement⁶⁰². En se dénudant, les fées s'intègrent dans la nature et dans la végétation de laquelle elles surgissent : « En les représentant dévêtues, le XIX^e siècle fait renouer les fées avec la nature. Les rares vêtements ou parures qu'elles portent sont d'ailleurs faits de végétaux »⁶⁰³. C'est aussi le cas de la Fée Amoureuse de Zola, qui apparaît en rêve à la princesse, au milieu des feuilles de marjolaine mouillées de ses larmes : « lentement, du sein des feuilles frissonnantes, se dressa une fée, mais une fée si mignonne, avec des ailes de flamme, une couronne de myosotis et une longue robe verte, couleur de l'espérance »⁶⁰⁴. Ses ailes, sous lesquelles elle couvre les deux amants en les cachant aux regards du vieil oncle d'Odette, sont « transparentes comme verre et menues comme ailes de moucheron »⁶⁰⁵. Le caractère érotique de la Fée est encore plus évident dans la première version du conte où Amoureuse surgit, non pas d'un brin de marjolaine, mais d'une rose mouillée des larmes de la princesse qui était tombée aux pieds du prince⁶⁰⁶. La rose, qui dans la chanson populaire est traditionnellement le symbole du sexe féminin, est transformée en une plante plus neutre. À ce propos Ripoll remarque : « tout se passe comme s'il se censurait, en effaçant un détail trop clair »⁶⁰⁷. La deuxième fois, la fée fait son apparition à travers le feu : « Le brasier crépita, les flammes s'effarèrent, des gerbes bruyantes jaillirent, et soudain, du milieu des étincelles, surgit Amoureuse, souriante et empressée »⁶⁰⁸. En faisant surgir la fée du feu, Zola recourt à un autre élément qui, dans l'imaginaire chrétien populaire, est lié à un symbolisme érotique, faisant allusion à l'acte sexuel, à la passion et l'amour.

⁶⁰² Les pratiques culturelles du temps contribuent à causer cette transformation du personnage féerique : « La vogue des féeries théâtrales, qui favorisaient les représentations de fées en tenues légères, a contribué à faire des personnages du merveilleux une illustration fantasmée du corps féminin », voir Hermeline Pernoud, *Féeries pour une autre fois*, op. cit., p. 373.

⁶⁰³ Voir Hermeline Pernoud, *Féeries pour une autre fois*, op. cit., p. 297.

⁶⁰⁴ CN, p. 47.

⁶⁰⁵ *Idem*.

⁶⁰⁶ Voici la variante de la première version du texte publié dans *La Provence* : « Il lui semblait voir la rose qu'elle avait jetée. Les pleurs dont elle l'avait arrosée l'avaient fait épanouir et, changés en perles, ils en avaient parsemé le calice. Tout à coup, du milieu des feuilles frissonnantes, se dressa une sylphide [...] », in *Notes et variantes*, CN, p. 1220.

⁶⁰⁷ *Idem*, p. 1186.

⁶⁰⁸ CN, p. 48.

Un autre élément subtil de perversion est dissimulé dans le personnage de la Fée Amoureuse : celle-ci, plutôt qu'agir sur le vieil oncle méchant – dans la jalousie duquel on peut par ailleurs identifier une forme d'amour incestueux envers sa nièce –, se contente de cacher les rencontres et les effusions des deux jeunes amoureux sous ses grandes ailes, devenant leur seule spectatrice et plaçant ainsi le récit sous le signe du voyeurisme. Ce qui trouble évidemment le rôle bienveillant et pur de la fée traditionnelle. Le récit a beau faire passer la métamorphose finale des deux amants en deux tiges de marjolaine comme un *happy ending*, le caractère pernicieux de la Fée ne fait que se confirmer : plutôt que d'utiliser ses pouvoirs pour transformer le vieil oncle, seul obstacle pour les deux amants, elle convainc les deux jeunes de se métamorphoser en plantes, empêchant ainsi à jamais la concrétisation de leur amour dans le monde des humains.

La dégradation de la figure de la fée peut également passer par sa transformation en être mortel. Au XIX^e siècle, avec l'avènement de la modernité et des sciences, la fée devient une figure de plus en plus faible et non nécessaire dans le déroulement du récit. Inaptes à répondre aux exigences de la modernité et supplantées par les nouvelles inventions techniques, les fées sont en voie d'extinction, perdent de plus en plus leurs pouvoirs et donc leur place dans les contes. Souvent, les héroïnes des contes sont à la fois princesses et fées, dans une économie de récit qui fait confluer deux rôles dans un seul personnage. C'est le cas de Sœur-des-pauvres, protagoniste du conte, qui, grâce à son âme noble et pur, peut multiplier des pièces d'or à l'infini.

Ces exemples montrent bien comment Zola contribue au procès de réinvention du genre merveilleux en vogue à son époque et comment il en profite pour lancer sa carrière. Ce n'est pas par hasard que les *Contes à Ninon* sont le recueil de contes et nouvelles qui a obtenu le plus de succès. Successivement, nous verrons comment l'utilisation du merveilleux chez Zola change et les formules fantastiques cèdent leur place à la représentation du réel.

La présence du genre féerique dans cette phase initiale de sa carrière a un sens bien précis : le merveilleux traduit chez Zola sa volonté d'échapper au monde réel par la fantaisie. Mais en même temps l'utilisation qu'il fait du merveilleux, les détournements qu'il fait subir à ses contes, représentent la marque d'un désenchantement plus général et le malaise que le jeune conteur, et bien d'autres comme lui, ressent à cette époque.

2.3 Se placer dans une topographie auctoriale

L'époque du premier succès public correspond à l'affirmation de la première image de soi, c'est donc un moment capital : « Heure première et féconde de laquelle tout date ! Moment ineffable ! »⁶⁰⁹. La construction de la première image de soi, voire de sa première identité imaginaire est un moment très délicat pour un apprenti écrivain. Depuis les premières lectures jusqu'à la première gestation de son œuvre, le débutant ne cherche que par tâtonnement à définir sa propre image.

Pour s'assurer un bon accueil, il essaye de se situer dans le répertoire des postures codées, qui ont déjà été acceptées et qui lui permettent de se positionner aisément dans la scène littéraire de son temps. Comme le souligne José-Luis Diaz, la question de l'image à prendre, vient à l'esprit de l'écrivain bien avant qu'il commence à écrire : « elle s'impose à lui dès le moment où, écrivain encore virtuel, il « lit pour écrire » »⁶¹⁰. C'est donc dans les lectures de jeunesse qu'il faut chercher la genèse de la construction de l'image d'un auteur. Avant de commencer à écrire, à esquisser son propre projet littéraire, l'écrivain observe et réfléchit sur les postures déjà existantes, en les examinant. Il retrace ainsi les postures auctoriales déjà répertoriées et en formule une sorte de taxinomie à l'intérieur de laquelle il pourra choisir où se caser : « même s'il choisit assez vite une posture d'élection, le débutant n'est pas sans devoir prendre connaissance de l'ensemble de la scène littéraire. Dès qu'il a une vue générale du champ qu'il s'apprête à investir, il est confronté à la table des attitudes possibles »⁶¹¹. L'écrivain, choisit alors un modèle littéraire qui l'identifie : il en assimile l'écriture et le mode d'apparaître, en bref, il s'imprègne de son image. Dans ce désir d'émulation, il se lance dans la scène littéraire en essayant de se faire passer « pour un autre » et d'être ainsi accepté. Roland Barthes décrit bien ce processus initiatique et péremptoire :

Peut-on – ou du moins pouvait-on autrefois – commencer à écrire sans se prendre pour un autre ? À l'histoire des sources, il faudrait substituer l'histoire des figures : l'origine de l'œuvre, ce n'est pas la première influence, c'est la première posture : on copie un rôle, puis par métonymie un art ; je commence à produire en reproduisant celui que je voudrais être. Ce premier vœu (je désire et je me voue) fonde un système secret

⁶⁰⁹ « Chateaubriand jugé par un ami intime », 21 juillet 1862, *Nouveaux Lundis*, t. III, p. 26.

⁶¹⁰ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 106.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 110.

de fantasmes qui persistent d'âge en âge, souvent indépendamment des écrits de l'auteur désiré.⁶¹²

D'après Barthes, ce n'est donc que par l'imitation – d'abord d'un rôle et ensuite d'une manière – que l'écrivain entre dans le jeu littéraire.

L'analyse des contes que Zola compose tout au long de ses « années d'apprentissage »⁶¹³, révèle la volonté plutôt manifeste de la part du jeune écrivain de s'insérer dans la continuation d'une tradition. Lorsqu'il compose ses récits, qui lui ouvrent la voie à la fois dans le journalisme et dans la librairie, Zola se lance timidement dans la lignée de ses prédécesseurs. Le premier élément qui frappe lorsqu'on s'approche de ces textes par un regard sociologique, c'est l'attitude de « prudence » de la part du jeune Zola qui, n'ayant pas encore trouvé sa propre voix, cherche à « imiter », à s'appuyer sur les prédécesseurs reconnus de son temps et des époques précédentes, pour s'assurer une réception positive. Mais chez Zola l'imitation n'est pas simplement le résultat d'une stratégie, elle tient aussi à un mécanisme involontaire qui est commun à tous les débutants, puisque, comme le souligne Barthes, on ne peut pas commencer à écrire sans se prendre pour un autre.

2.3.1 Une posture inconsciente : l'imitation

« On imite toujours quelqu'un, même avec du talent, avant d'être soi-même »⁶¹⁴. Cette phrase est l'un des commentaires qui ont accueilli la publication des *Contes à Ninon*, qui démontre que la critique est consciente qu'il s'agit de la première publication d'un jeune écrivain, et le sillage dix-huitiémiste dans lequel l'œuvre s'insère est donc conçu comme une conséquence naturelle. Les *Contes à Ninon* pullulent d'imitations et de réminiscences inconscientes. Les nombreuses lectures de jeunesse influencent la première production artistique de Zola, qui se tourne surtout vers ses aînés : Hugo, Musset, Michelet, Hégésippe Moreau, Nodier, Lamennais et Murger.

⁶¹² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Édition du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 103.

⁶¹³ Nous nous référons à l'ouvrage *Les apprentissages de Zola*, op. cit., où Colette Becker analyse la formation de l'écrivain dès origines aux premiers romans.

⁶¹⁴ Gustave Vapereau, dans la *Revue française*, 1^{er} janvier 1865, p. 156.

L'influence d'Hugo, en particulier, est fondamentale dans la formation de l'écrivain. Plus tard il se souvient : « À nous tous, jeunes gens de vingt ans, il apparaissait comme un colosse enchaîné. [...] Parfois le vent semblait nous apporter quelques pages de lui, et nous les dévorions, et nous pensions, en les lisant, aider à quelque victoire sourde contre la tyrannie »⁶¹⁵. Des réminiscences hugoliennes parcourent en effet le recueil. Par exemple, dans « Simplicie » on retrouve une « certaine naïveté frelatée »⁶¹⁶ venue des *Contemplations*. Hemmings, dans son article sur les sources d'inspiration des contes de Zola, observe que dans « Simplicie » il y a un passage inspiré du poème hugolien « Oui, je suis le rêveur ». Lorsque le héros s'installe dans sa nouvelle demeure, la forêt, il s'extasie regardant la nature où « il lui arrivait de surprendre au fond d'une allée un pavillon chiffonnant la collerette d'une marguerite ». Comme le signale Hemmings, ce passage est un souvenir, voire une citation, des vers hugoliens : « Et le frais papillon, libertin de l'azur, / Qui chiffonne gaîment une fleur demi-nue, / Si je viens à passer dans l'ombre, continue »⁶¹⁷. Encore, dans la forêt où Simplicie se lance à la poursuite de Fleurs-des-Eaux on peut reconnaître ce jardin inculte et mystérieux des *Misérables* où Cosette et Marius se rencontraient pour leurs rendez-vous amoureux⁶¹⁸. D'autres influences hugoliennes se retrouvent dans « Le Sang », où la répulsion à l'effusion du sang, qui hante les cauchemars des soldats, renvoie au *Dernier jour d'un condamné* ; ou encore dans la description de la terre à l'origine du monde, où l'on peut reconnaître des souvenirs du *Sacre de la femme*. Dans « Sœur-des-pauvres », encore, la caractérisation des personnages fait songer aux *Misérables* (1862) : Sœur-des-pauvres est une réincarnation de Cosette, ses oncles Guillaume et Guillemette des seconds Thénardier⁶¹⁹.

L'influence d'Hégésippe Moreau se fait également sentir chez le conteur. Dans une lettre à Baille du 3 décembre 1859, Zola déclare avoir acheté ses œuvres⁶²⁰ et apprécier

⁶¹⁵ *Documents littéraires*, « Victor Hugo », t. XII, p. 303.

⁶¹⁶ Voir F. W. J. Hemmings, « Les sources d'inspiration de Zola conteur », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 24-25, 1963, p. 31-32.

⁶¹⁷ *Les Contemplations*, I, XXVII.

⁶¹⁸ Voir toujours F. W. J. Hemmings, « Les sources d'inspiration de Zola conteur », art. cit., p. 32.

⁶¹⁹ Colette Becker remarque aussi que Sœur-des-pauvres a beaucoup de ressemblances avec la Jeanne d'Arc de Michelet : « fille jeune et simple », qui « aimait toute chose [...] jusqu'aux animaux ; les oiseaux se fiaient à elle, jusqu'à lui venir manger dans la main. Elle aimait ses amies, ses parents, mais surtout les pauvres », dans *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 146-147.

⁶²⁰ De l'allusion à Sainte-Beuve qu'il fait dans cette lettre, nous comprenons qu'il lisait l'édition publiée chez Masgana en 1851, augmentée d'un portrait littéraire de Sainte-Beuve et d'œuvres posthumes. Voir lettre à Baille du 3 décembre 1859, *Correspondance*, t. I, p. 114.

beaucoup cet écrivain « doux, timide, d'une âme exquise et d'une délicatesse de sentiment peu commune »⁶²¹. La fée pleine de pitié et vigilante sur les infortunes du conte de Moreau, La Fée des pleurs⁶²², se fait sentir comme un écho dans « La Fée Amoureuse » et « Sœurs-des-Pauvres », où le personnage de la bonne fée qui protège les deux jeunes aimants du vieil oncle et celui de la petite orpheline qui avec ses pouvoirs magiques aide les autres, semblent calqués sur la fée de Moreau⁶²³. L'ambiance médiévale du conte de Moreau et notamment la description du vieux château, est présente aussi chez Zola dans « La Fée Amoureuse ». Sous un autre registre, une réminiscence de Moreau se fait sentir aussi dans « Le Sang », où Zola emprunte un épisode au poème *La Fauvette du calvaire*⁶²⁴. Flem, l'un des soldats du récit, raconte son rêve étrange de la vision du Jésus transportant la croix avec sa couronne d'épines, sur laquelle une fauvette chante tristement en se tachant de sang : « Une fauvette chantait sur la croix. Son chant était triste et parlait à mes oreilles comme la voix d'une vierge en pleurs. Le sang colore la flamme, disait-elle, le sang empourpre la fleur, le sang rougit la nue. Je me suis posée sur le sable, mes pattes étaient sanglantes ; j'ai effleuré les branches du chêne, mes ailes étaient rouges »⁶²⁵. Zola reprend ainsi, du poème de Moreau, la fauvette du Golgotha chantant sur la croix à laquelle il associe, comme le fait Moreau dans son poème, le sang divin⁶²⁶.

⁶²¹ *Idem*.

⁶²² Personnage féérique du conte « La Souris blanche », voir *Le Myosotis, Contes à ma sœur*, Nouvelle édition précédée par une notice bibliographique par Sainte-Marie Marcotte, augmentée d'un portrait littéraire de H. Moreau par Sainte-Beuve, Paris, Masgana, 1851, p. 206-225.

⁶²³ Dans son récit, Moreau décrit ainsi sa bonne fée : « L'organe de l'ouïe, chez la Fée des Pleurs, plus délicat encore que chez ce fameux géant *Fine-Oreille qui entendait lever le blé*, lui faisait distinguer de loin les plus timides palpitations des cœurs souffrants, et jamais un appel de cette nature ne l'avait jusqu'alors trouvée sourde ou négligente. Or, des cris plaintifs, des cris d'enfant l'avaient éveillée en sursaut, et soudain elle s'était dirigée vers l'endroit d'où venait le bruit : les cheveux au vent, vêtue d'une robe flottante or et azur, tenant à la main la baguette d'ivoire, marque de sa puissance, et voltigeant plutôt qu'elle ne marchait sur la pointe des gazons et des fleurs. Elle avait adopté cette allure, de peur, disait-elle à ceux qui s'en étonnaient, de mouiller ses brodequins dans la rosée, mais, en effet, parce qu'elle craignait d'écraser ou de blesser par mégarde la cigale qui chante dans le sillon et le lézard qui frétille au soleil ; car elle était si prodigue de soins et d'amour, la bonne fée ! qu'elle ne répandait sur les plus humbles créatures de Dieu », dans *Le Myosotis, Contes à ma sœur, op. cit.*, p. 215.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 93-95.

⁶²⁵ *CN*, p. 61.

⁶²⁶ Le poème de Moreau présente la même scène de l'oiseau qui chante sur la croix d'épines, se tachant du sang de Jésus : « Une fauvette pèlerine/pour consoler Jésus se posa sur son front. /Oubliant pour la croix son doux nid sur la branche, /elle chantait, pleurait et piétinait en vain, /Et de son bec pieux mordait l'épine blanche, /Vermeille, hélas ! du sang divin », dans *Le Myosotis. Petits contes et petits vers*, Paris, Desessart, 1838, p. 176.

Pour l'animisme et le sentiment de parenté entre les êtres humains et les animaux, « Simplicite » fait songer encore à Laprade⁶²⁷ et à Michelet. Zola, dans une « Causerie » publiée en 1868 dans *La Tribune*, écrit : « Lisez dans Michelet comment aiment les roses, comment naissent et grandissent les chênes, et vous vous intéresserez à la rose comme à une sœur pudique, au chêne comme à un frère meilleur que vous [...] Quand Michelet chante le poème de la nature, on sent qu'il pense à l'homme, qu'il nous offre les bêtes pour modèles, les arbres et les monts pour exemples »⁶²⁸. La communauté entre les hommes et les autres êtres de la nature est le cadre du récit où le protagoniste commence sa nouvelle vie dans la forêt et instaure avec les insectes et les plantes une relation de fraternité. L'influence de Michelet se fait sentir aussi dans d'autres récits du recueil, en particulier dans « Le Carnet de danse » où Zola développe d'après Michelet la critique contre l'éducation des filles dans les couvents⁶²⁹.

Ces souvenirs des modèles littéraires, qui hantent toute sa première production de conteur, sont spontanés, sont des sortes de pastiches involontaires que l'écrivain, comme tout débutant qui n'a pas encore découvert sa propre voie, met en œuvre de façon irréfléchie. Ce sont des traces qui traduisent la naïveté et la maladresse d'un jeune écrivain qui calque les modèles assimilés puisqu'il est encore en train de chercher son identité littéraire et de forger son style à lui.

2.3.2 L'utilisation des modèles littéraires : vers une première stratégie littéraire

Dans l'ensemble des *Contes à Ninon*, disait Vallès, s'y mêle une certaine « odeur du dix-huitième siècle, un parfum de réalisme contemporain qu'on devine plutôt qu'on ne le respire »⁶³⁰. En général, la critique, on l'a dit, a conçu le premier livre de Zola un recueil de récits qui se plaçant à l'intérieur d'un cadre littéraire bien reconnaissable. On reconnaît là une stratégie consciente de la part de Zola : se placer dans la continuation d'une tradition et

⁶²⁷ Dans la préface de son recueil *Psyché* Victor de Laprade écrivait « On nous a blâmé, par exemple, comme d'une hérésie personnelle, de donner des voix aux objets de la nature, de faire parler les plantes, les animaux [...] Pourquoi n'admet-on plus que la nature reçoive aussi la parole dans un ordre de composition où les voix qu'on lui attribue ne font exprimer les modes généraux de la sensibilité, les harmonies de la vie morale et de la vie extérieure, les rapports de toute forme visible à une idée dans la création », *Psyché. Odes et poèmes*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, p. 22.

⁶²⁸ *La Tribune*, *Causerie*, 28 juin 1868.

⁶²⁹ Critique qu'il poursuivra ensuite dans des autres contes et dans sa production romanesque.

⁶³⁰ Jules Vallès, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 482.

se qualifier d'homme de lettres suivant les normes admises. À juger des réactions critiques qui ont suivi la publication des *Contes à Ninon*, elle semble avoir parfaitement abouti. Les rappels aux modèles littéraires traditionnellement acceptés sont donc ici le fruit d'un choix délibéré, une action intentionnelle de la part de l'écrivain qui introduit expressément des « traces » de ses aînés, afin de montrer son appartenance à une certaine « filière » littéraire.

Ces emprunts sont repartis de façon méthodique à l'intérieur du recueil : chaque conte fait intervenir des modèles littéraires, puisque l'alternance des sources sert à Zola comme support à la structure de son recueil. Comme le démontre ensuite la structure du cycle romanesque, l'une des caractéristiques de la démarche créatrice de Zola est l'alternance des situations, des milieux et des tons. Zola adore les ruptures brutales, les changements de tons soudains. Cette structure alternée, il la met en œuvre déjà dans son premier recueil : en faisant intervenir des inspirations, voire des imaginaires différents dans ses contes, il veut ainsi diversifier la composition de son recueil⁶³¹.

Les rappels aux sources littéraires se présentent sous différentes formes dans les *Contes à Ninon*. Certaines fois ce sont des rappels explicites, où Zola cite directement l'auteur auquel il songe ou l'œuvre à laquelle il se réfère ; d'autres fois, les allusions sont plus voilées, comme dans le cas de calques de personnages ou des intrigues d'œuvres connues, mais quand même directes et facilement reconnaissables pour le lecteur. Par exemple, dans « Les Voleurs et l'âne » les références littéraires sont évidentes, le titre renvoyant à la célèbre fable de La Fontaine⁶³². Dans cette petite comédie en trois actes, où la protagoniste, querellée par deux amoureux qu'elle n'aime pas, finit par préférer un troisième garçon, se reconnaît la fable de La Fontaine, où l'âne disputée par les deux voleurs est emporté par un troisième. Pour y insister, Zola rappelle de nouveau cette référence à la fin de son conte : « vous souvient-il de certaine fable ? »⁶³³, en soulignant ainsi la parenté non seulement avec le titre mais aussi avec la morale de La Fontaine. D'autres références

⁶³¹ Dans le cycle romanesque, aux trivialités populaires de *L'Assommoir*, Zola fait suivre le drame bourgeois *d'Une page d'amour*, ou encore il place « Le Rêve », conte bleu des *Rougon-Macquart*, entre les noirceurs de *La Terre* et de *La Bête humaine*. De la même manière, dans les *Contes à Ninon* le conte de fée et les naïvetés enfantines de « Simplicite » et « Le Carnet de danse » sont suivies par l'insolite de « Celle qui m'aime » ; le conte le plus angoissant du recueil, « Le Sang », est placé entre l'idylle de « La Fée Amoureuse » et la fable ironique de « Les Voleurs et l'âne », et le merveilleux édifiant de « Sœur-des-Pauvres » aboutit enfin dans la satire voltairienne des « Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric ».

⁶³² « Les Voleurs et l'âne », *Fables*, I, XIII.

⁶³³ *CN*, p. 78.

littéraires sont présentes encore dans ce texte. Dans l'incipit du conte, Zola se sert de certains modèles pour insérer son récit dans un contexte littéraire et pour mieux définir les caractères de ses personnages. Pour décrire Léon, personnage masculin de « Les Voleurs et l'âne », qui méprise les femmes et l'amour, il fait appel à Balzac – auquel il oppose George Sand – et à Michelet : « Je connais un jeune homme, Ninon, que tu gronderais fort. Léon adore Balzac et ne peut souffrir George Sand ; le livre de Michelet a failli le rendre malade »⁶³⁴. Zola fait donc adhérer Léon au prétendu cynisme de la *Physiologie du mariage* pour mettre en relief la méfiance et le détachement du personnage par rapport à la valorisation des sentiments. Pour souligner l'attitude misogyne de son personnage, il fait recours également à *L'Amour* (1858) de Michelet, éloge de la femme et de l'amour conjugal, que le protagoniste du conte conteste fortement.

Il s'agit aussi parfois pour Zola de se différencier des écrivains qui occupent déjà le champ littéraire, de critiquer leurs personnages ou leurs choix de représentation. Toujours dans « Les Voleurs et l'âne » Zola fait écho à Henry Murger, qu'il appelle « le poète »⁶³⁵, et à son ouvrage *Scènes de la vie de bohème* (1851). Il cite expressément deux personnages, Musette et Mimi, les deux grisettes du roman : « Ah ! comme il nous trompe ce poète, Ninon, et comme son mensonge est séduisant ! Qu'il ne soit jamais homme, l'éternel enfant ! Qu'il nous trompe encore, lorsqu'il ne pourra plus se tromper lui-même ! Il vient du paradis pour nous en conter les amours. Il a rencontré là-haut Musette et Mimi, deux saintes, qu'il s'est plu à faire descendre parmi nous »⁶³⁶. Il faut noter qu'ici Zola déforme expressément le caractère des personnages de Murger, deux femmes qui dans le roman ne sont nullement présentées comme des saintes. Les critiques qu'il avance ont alors valeur de déclaration de poétique future.

Si dans certains cas, Zola propose des références directes à des modèles littéraires ou à des ouvrages qu'il cite expressément, d'autres fois ses allusions sont plus nuancées, et pourtant toujours bien reconnaissables. Par exemple, dans « Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric », les réminiscences voltairiennes sont évidentes et le dénouement du conte, tout comme sa morale (le salut réside dans le travail et dans l'amour) sont des échos de *Candide*. Le personnage voltairien, apparaît également derrière le héros de « Simplicite »,

⁶³⁴ CN, p. 63.

⁶³⁵ CN, p. 64.

⁶³⁶ *Idem*.

par la naïveté qui le caractérise. « Le Sang » révèle des allusions à Hoffman dans les noms germaniques des personnages et par le rôle du rêve, ainsi qu'à Lammenais, par le ton prophétique et obscur et par le motif de l'inondation sanglante⁶³⁷. Comme le souligne Noiray, une autre référence littéraire se trouve dans l'appellation « Je suis l'Ami du peuple »⁶³⁸, dans le conte « Celle qui m'aime », qui renvoie au socialisme humanitaire de l'époque romantique, de Pierre Leroux et de George Sand, des socialistes utopiques que Zola traite ici avec une condescendance ironique⁶³⁹. D'autres fois encore, Zola insère des références directes à des modèles littéraires dans les péritextes de ses contes. C'est par exemple le cas de « La Fée Amoureuse », dont la publication dans *La Provence* est introduite par deux vers du poème *Les Contes* d'Hégésippe Moureau. Le conte, publié en deux livraisons dans la saison hivernale⁶⁴⁰, s'ouvrait avec ces deux vers en épigraphe : « Je préfère un conte en novembre / Aux doux murmures du printemps »⁶⁴¹.

Quelle que soit la formule par laquelle Zola déploie sa stratégie – références directes, indirectes, à l'intérieur ou à l'extérieur du texte –, le but du conteur dans cette phase initiale est toujours celui d'exploiter ses connaissances littéraires et de démontrer son classement dans un ordre culturel bien défini. Le message qu'il veut faire passer à travers cette stratégie est qu'il accepte le modèle auquel il fait allusion, et qu'il voudrait s'inscrire dans cette tradition. Pourtant, s'il tient à se placer dans la filiation d'auteurs renommés, il laisse déjà transparaître une volonté de se différencier dans la scène littéraire et de renouveler les canons littéraires. Déjà en 1860, il écrivait à Baille :

Si je prends définitivement la carrière littéraire, j'y veux suivre ma devise : Tout ou rien ! Je voudrais par conséquent ne marcher sur les traces de personne ; non pas que j'ambitionne le titre de chef d'école – d'ordinaire un tel homme est toujours

⁶³⁷ Zola écrit : « Le flot qui monte, montera toujours et atteindra les sommets. Il montera encore, et alors un fleuve échappé du terrible bassin se précipitera dans les plaines. Les montagnes lassées de lutter avec la vague, s'affaisseront. Le lac entier s'écroulera sur le monde, et l'inondera. C'est ainsi que des hommes qui naîtront, mourront noyés dans le sang versé par leur pères ». *CN*, p. 59-60. Ripoll remarque la proximité entre ce conte et le chapitre XXX des *Paroles d'un croyant* de Lamennais : « Malheur ! malheur ! le sang déborde : il entoure la terre comme une ceinture rouge ». Voir Ripoll, *CN*, p. 1224.

⁶³⁸ *CN*, p. 36.

⁶³⁹ Voir Jacques Noiray, *Contes à Ninon. Suivi de Nouveaux Contes à Ninon*, *op. cit.*, p. 524.

⁶⁴⁰ La première publication date du 29 décembre 1859, la deuxième du 26 janvier 1860.

⁶⁴¹ Ces deux vers sont tirés du poème *Les Contes* repris dans le recueil *Le Myosotis : petits contes et petits vers*, paru à Paris chez Desessart en 1838.

systematique – mais je désirerais trouver quelque sentier inexploré, et sortir de la foule des écrivassiers de notre temps.

Même si ce désir de différenciation se fait sentir bientôt chez Zola, au début il préfère se maintenir assez « neutre » et ne pas prendre trop de risques. Il adopte ainsi une posture prudente et, dans son ensemble, conventionnelle.

2.4 Orchestrer son début : production de soi et tentatives de singularisation

La première image de soi représente une sorte de carte de visite de l'auteur, de laquelle dépend son avenir : c'est pourquoi le débutant consacre autant d'efforts à l'engendrer. Le soin que le jeune Zola met à définir sa première image apparaît dans plusieurs éléments : dans l'attention à la forme de ses récits, que l'analyse des manuscrits révèle, dans l'acharnement à les publier d'abord dans la presse et ensuite en librairie, dans les efforts accomplis lors de la publication de son premier recueil.

L'analyse des manuscrits existants des premiers contes prouve une extrême méticulosité de la part de l'écrivain. Les remaniements sont considérables : ajustements, corrections, ajouts, suppressions sont présents dans tous les manuscrits. Dans certains contes, comme par exemple dans « Simplicite », dont le titre original était « Le Baiser de l'ondine », le texte a subi beaucoup de modifications dont la suppression de références autobiographiques. Le héros, qui dans la première version était un poète appelé Ulric, se transforme en un simple d'esprit. Le détournement que Zola fait subir à son héros tient probablement à la volonté de le décontextualiser des références au réel, un personnage de poète étant trop associable à son époque et à l'auteur-même en tant qu'écrivain. Parfois, la rédaction des contes s'étend sur plusieurs années, comme dans le cas de « Le Carnet de danse » qui, commencé en 1860, est achevé en 1862. La lenteur avec laquelle Zola rédige ses contes tient aussi bien à la maladresse du jeune écrivain qui s'approche pour la première fois de l'écriture, qu'à un soin très sourcilieux du style et de la langue. Une attention ensuite reconnue par la critique qui définit ses récits « très délicatement travaillés »⁶⁴². Lorsqu'il commence à collaborer dans la presse de façon plus régulière, on ne retrouve pas la même démarche dans la genèse des contes. Zola change complètement sa manière d'écrire et ses

⁶⁴² Voir l'article de Jules Vallès publié dans *Le Progrès de Lyon*, le 3 janvier 1865. (Jules Vallès, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 482.)

réécrits ne sont plus sujets à ce genre de remaniement. L'attention au détail qu'il manifeste dans cette première phase de sa carrière de conteur est en effet une condition qui ne se reproduira plus dans les années successives et représente bien les soucis et les inquiétudes du débutant qui met âme et corps dans sa première production littéraire.

L'expérience chez Hachette initie Zola à l'usage de la littérature entendue dans sa « valeur marchande »⁶⁴³, c'est-à-dire destinée à être vendue le mieux possible et à faire vivre l'écrivain. Pour le jeune auteur, qui était encore trop immergé dans le romantisme et avait du mal à se débarrasser de ses modèles, cette expérience a été puissamment formatrice : elle engendre chez Zola une démythification de l'œuvre et une nouvelle conception de l'homme de lettres, que plus tard il définira en ces termes : « un marchand comme un autre plaçant ou ne plaçant pas sa marchandise selon la marque de la fabrique »⁶⁴⁴.

Pendant les quatre années qu'il passe dans la maison Hachette, refusant l'idée traditionnelle de l'écrivain qui vit « au fond d'une bibliothèque, loin du bruit de la rue, dans un commerce plein de douceur avec les Muses », Zola forge une conception nouvelle de l'écrivain, un « ouvrier [...] qui gagne sa vie par son travail »⁶⁴⁵. Chez Louis Hachette, où il était responsable du service de la publicité, l'écrivain construit son premier réseau de relations, il comprend les mécanismes du commerce éditorial, les lois du fonctionnement de la presse, et surtout l'importance de la publicité et du journalisme lors du lancement d'un ouvrage⁶⁴⁶ : il mobilise la presse comme espace propice pour faire de la réclame personnelle. Lors du lancement de son premier recueil, il consacre beaucoup d'attention à la résonance médiatique de son ouvrage et il accomplit bien des efforts dans la construction d'un écho publicitaire résonnant. Le lancement qu'il organise pour les *Contes à Ninon* n'est en fait que la première expérimentation de toute une série de campagnes publicitaires qu'il met en œuvre de façon de plus en plus articulée et savante pour ses ouvrages futurs, des *Mystères de Marseille* (1867) jusqu' à *Nana* (1879)⁶⁴⁷.

⁶⁴³ Ce sont les termes qu'il emploie dans son article du *Figaro* « La propriété littéraire », 25 avril 1896, t. XIV, p. 762.

⁶⁴⁴ Émile Zola, « L'Argent dans la littérature », article publié dans *Le Messager de l'Europe* en mars 1880.

⁶⁴⁵ *Idem.*

⁶⁴⁶ Sur ce point voir Colette Becker, « Zola, écrivain-homme d'affaires », art. cit.

⁶⁴⁷ Nous avons analysé dans la première partie de notre travail le rôle des contes dans la campagne publicitaire qui précède la publication des *Mystères de Marseille*. Voir encore sur ce point l'article de Roger Ripoll, « La publication en feuilleton des *Mystères de Marseille* », *Cahiers Naturalistes*, n° 37, 1969, p. 20-28 ; voir sur le

Tout d'abord il est conscient que pour vendre il est nécessaire de faire connaître son nom préalablement. Lorsqu'il négocie avec Hetzel-Lacroix, il est un jeune écrivain encore presque méconnu et donc il doit faire des lourdes concessions à son éditeur pour obtenir la publication :

Comme équivalent de vos frais de première édition, je m'engage, aux termes de ma lettre de proposition, à faire pour mon volume, dans tous les journaux, des annonces ou réclames, pour une valeur au moins égale aux frais de l'ouvrage, sans que M. Hetzel ou vous, vous ayez à supporter aucune dépense de ce chef.⁶⁴⁸

Pour obtenir la publication de son recueil il a dû, donc, se charger personnellement de la publicité qui assure la vente de son ouvrage. La campagne qu'il organise est très structurée. En premier lieu, il prépare la sortie du recueil (qui paraît fin novembre 1864) en publiant ses contes dans différents journaux, accompagnés par des notes introductives qui servent de réclame au livre. Il fait paraître « Simplicite » dans la *Nouvelle Revue de Paris*⁶⁴⁹, sous le titre « Contes à Ninon. Simplicite », pour souligner le lien avec le livre qui venait de paraître. Après, il republie dans *Le Petit Journal* un fragment du « Carnet de danse »⁶⁵⁰, précédé d'une note très élogieuse sur les *Contes à Ninon* signée Eugène Paz⁶⁵¹. Enfin, il publie « Celle qui m'aime » dans *L'Entracte*⁶⁵², lui aussi précédé par une note concernant la parution du volume⁶⁵³.

lancement de *Nana* Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie*, op. cit., p. 283-291 ; Ead. « Littérature publique. L'exemple de *Nana* », art. cit.

⁶⁴⁸ Lettre à Lacroix du 2 juillet 1864.

⁶⁴⁹ Le conte paraît en deux livraisons dans la *Nouvelle Revue de Paris*, VI, le 1^{er} octobre et le 1^{er} novembre 1864, sous le titre : « Contes à Ninon. Simplicite ».

⁶⁵⁰ *Le Petit Journal*, 6 novembre 1864.

⁶⁵¹ Voici la note introductive d'Eugène Paz : « Un jeune écrivain de beaucoup d'avenir, M. Émile Zola, va publier incessamment un volume de nouvelles dont il a bien voulu nous communiquer les épreuves, en nous autorisant à en reproduire quelques extraits au profit des lecteurs du *Petit Journal*. Ce livre a peut-être le défaut d'être écrit dans les notes les plus passionnées de notre grand mélodiste, Alfred de Musset ; on y parle un peu beaucoup de Ninon et de Ninette, et cependant on y voit sourdre parfois, comme de riantes éclaircies dans la forêt ténébreuse, des pages pleines de saine et fraîche poésie. Une de ces pages nous a particulièrement charmé ; c'est une ravissante monographie du Carnet de bal. Nous pensons que nos lectrices nous sauront gré d'avoir placé ce fragment sous leurs yeux ; les mamans y trouveront les émotions naïves et chastes de leurs dix-huit ans, et quant aux jeunes filles, elles seront toutes surprises de se voir si spirituellement devinées », Voir CN, p. 1211-1212.

⁶⁵² Le conte parut dans *L'Entracte* en cinq livraisons de deux chapitres chacune les 18, 19, 21, 22, 23 novembre 1864.

⁶⁵³ La note qui accompagnait le conte est la suivante : « M. Émile Zola nous permet de prendre dans son œuvre de début la courte et charmante nouvelle que nous reproduisons. Celle qui m'aime fait partie d'un volume, qui,

Deuxièmement, comme convenu avec les éditeurs, il s'emploie à obtenir du plus grand nombre de journaux le plus d'articles possible : il cherche à faire parler de ses contes partout, dans les journaux de la presse quotidienne jusqu'aux feuilles modestes de province. Le 4 novembre, il écrit à Valabrègue :

Voici un grand mois que mes *Contes à Ninon* m'occupent plusieurs heures par jour ; il m'a fallu d'abord corriger les épreuves, et c'est, je vous assure, une besogne peu agréable et très fatigante ; maintenant, je travaille à obtenir pour mon volume le plus de publicité possible, et j'espère arriver à un splendide résultat. Dieu merci, tout est à peu près terminé : le volume est à la brochure, mes lettres d'envoi sont écrites, mes réclames rédigées : j'attends.⁶⁵⁴

Il sollicite partout dans les salles de rédaction des articles sur son ouvrage profitant des relations qu'il avait nouées chez Hachette, comme le démontrent les lettres de plusieurs rédacteurs qui, visiblement à la suite d'une demande de Zola, publieront des comptes rendus des *Contes à Ninon* dans leurs journaux⁶⁵⁵. Le travail chez Hachette l'avait mis en relation avec de nombreux journalistes et maintenant il n'hésite pas à se servir de ces liens pour publier ses œuvres dans les journaux. Dans une lettre où il demande à About d'écrire un compte rendu des *Contes à Ninon* à publier dans *La Vie parisienne* ou dans *L'Opinion nationale*, il lui avoue : « J'ai une rage de publicité facile à comprendre. J'ai tant fait parler des autres que je ne serais pas fâché de faire parler un peu de moi »⁶⁵⁶.

La dernière tactique publicitaire exploitée par Zola est la rédaction d'auto-réclames, où l'écrivain fait l'éloge de son propre recueil. Zola compose en effet trois textes. Le premier est une notule publicitaire des *Contes à Ninon* que Zola faisait passer dans les rédactions des journaux en le proposant aux critiques en tant que canevas, afin de solliciter la publication d'articles pareils. Le compte rendu-modèle de Zola est le suivant :

La Librairie internationale vient de publier, dans la collection Hetzel-Lacroix, un volume de nouvelles qui, sous le titre de *Contes à Ninon*, contient huit récits : *Simplice*, *Le Carnet de danse*, *Celle qui m'aime* *La Fée Amoureuse*, *Le Sang*, *Sœur-des-Pauvres*, *Les Voleurs et l'âne*, *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*. Ce volume est

sous le titre des *Contes à Ninon*, doit paraître très prochainement à la Librairie Internationale, 15, boulevard Montmartre. Ce volume est appelé à un grand succès de lecture ». Voir *CN*, p. 1217.

⁶⁵⁴ Lettre à Valabrègue du 4 novembre 1864, *Correspondance*, t. I, p. 384-385.

⁶⁵⁵ Voir *CN*, p. 1198.

⁶⁵⁶ Lettre à About du 13 janvier 1865, *Correspondance*, t. XI, p. 156.

l'œuvre de début d'un artiste, d'un poète qui doit porter en lui son poème et qui nous le donnera tôt ou tard. L'auteur, M. Émile Zola, est en littérature de la famille d'esprit libres, de tempéraments passionnés et finement railleurs ; il procède de Mérimée, Voltaire, Alfred de Musset, Nodier, Murger, Heine. C'est un conteur qui cause avec sa muse selon son caprice du moment ; de là ce livre étrange, où chaque récit naît d'une inspiration particulière. Le succès des *Contes à Ninon* est assuré auprès de tous les gens de goût.⁶⁵⁷

Si l'on confronte l'annonce zolienne avec certains articles publiés par d'autres critiques, les similitudes sont frappantes. Eugène Paz, après sa note introductive au « Carnet de danse » également calquée sur le compte rendu zolien, écrit toujours dans *Le Petit Journal* :

M. Émile Zola publie aujourd'hui son œuvre de jeunesse, cette œuvre où l'on met tout son cœur et tout son esprit, et où l'inexpérience est une grâce de plus. Nos lecteurs se souviendront que nous leur avons déjà annoncé ce livre en mettant sous leurs yeux une charmante définition du *Carnet de danse*, dont l'auteur avait bien voulu nous offrir la primeur. Il y a dans les *Contes à Ninon* une floraison de toutes les qualités qui font le poète et promettent l'écrivain.⁶⁵⁸

Un mois plus tard, environ, A. Rolland publie dans *Le Pays* un compte rendu du recueil zolien dans les mêmes tons :

M. Émile Zola publie aujourd'hui à la Librairie internationale son œuvre de jeunesse, celle où l'on met tout son cœur, tout son esprit et où l'inexpérience est une race de plus. Cela s'appelle les *Contes à Ninon*, et l'on voit s'épanouir comme autant de charmantes fleurs toutes les qualités qui font le poète.⁶⁵⁹

Les autres textes que Zola compose, sont encore des réclames de son recueil : le premier est un compte rendu qu'il publie dans la *Gazette des étrangers* le 22 janvier 1865 sous le pseudonyme de C. P., et l'autre est un compte rendu inachevé, demeuré à l'état de

⁶⁵⁷ Texte A, *CN*, p. 1240-1241.

⁶⁵⁸ *Le Petit Journal*, 29 novembre 1864.

⁶⁵⁹ *Le Pays*, 9 décembre 1864.

manuscrit, rédigé sous la forme d'un dialogue entre l'auteur et sa maîtresse Mimi, où il illustre un à un ses contes en en faisant l'éloge⁶⁶⁰.

Ces textes présentent trois constantes. La première est l'attention que Zola veut poser sur le statut de débutant de l'auteur : il tient à mettre en évidence que ce recueil est la première œuvre d'un novice de la littérature et qu'elle est donc sujette à une certaine naïveté et inexpérience. Il souligne, pourtant, que la spontanéité de ces récits est un symptôme d'authenticité et de franchise et que ce premier recueil n'est que la première pierre de l'œuvre d'un futur grand poète. Le compte rendu publié dans la *Gazette des étrangers* s'ouvre aussi sur des allusions pareilles :

M. Émile Zola publie aujourd'hui son œuvre de jeunesse, cette œuvre où l'on met tout son cœur et tout son esprit, et où l'inexpérience est une grâce de plus. Il y a, pour ainsi dire, dans les *Contes à Ninon*, une floraison de toutes les qualités qui font le poète ; la moisson sera belle, si chaque fleur nous donne un fruit.⁶⁶¹

Et se termine par les mêmes termes élogieux :

Les *Contes à Ninon* nous promettent un écrivain et des œuvres. On peut, en les lisant, deviner dès aujourd'hui la place à part que M. Émile Zola occupera dans la littérature contemporaine, et les études passionnées et vraies qu'il nous donnera en grandissant.⁶⁶²

Une autre constante de ces textes est la mise en relief de l'hétérogénéité du recueil. Craignant probablement que la critique ne juge négativement cette caractéristique, il se soucie d'expliquer les raisons de la diversité des contes recueillis :

Ninon est [...] une belle capricieuse qui inspire au conteur les histoires les plus étranges et les plus diverses. [...] les récits s'en vont un peu au hasard, amenant chacun leurs gaietés ou leurs tristesses. La seule unité du volume est cette unité exquise qui résulte du grand amour de l'auteur pour ce qui est libre et vivant. Chacune des pages qu'il a écrites, bien que née d'une inspiration différente, a le même souffle, la même exécution savante et délicate ; si l'on veut, l'œuvre est une de ces vieilles églises d'un jet si hardi, où tous les styles d'architecture se mêlent, et dont l'ensemble, composé

⁶⁶⁰ Les deux premiers ont été publiés pour la première fois par Henri Mitterand (*OC*, t. IX, p. 190-191) et republiés par Ripoll (*CN*, p. 1240-1242) ; le troisième, « Contes à Ninon par Émile Zola », conservé par M. Jean-Claude Le Blond-Zola a été publié pour la première fois par Ripoll (*CN*, p. 1242-1246).

⁶⁶¹ Texte B, *CN*, p. 1241.

⁶⁶² *Idem*.

d'ogives et de pleins cintres, charme par sa singularité même et par l'âme de l'artiste qui vit et court dans chaque ligne⁶⁶³.

La variété qui caractérise les récits de ce recueil tient beaucoup au fait que la composition de ces textes s'étale sur cinq années particulièrement intenses de la vie, de l'apprentissage et de la formation de l'écrivain ; dès lors, ils répondent à des besoins différents. Donc, en justifiant cette hétérogénéité par le recours aux différents modèles littéraires qui auraient inspiré ses contes, il essaye de donner un aspect harmonique et unitaire à son recueil.

Mais ces trois auto-réclames ont surtout en commun la manifestation du désir de l'écrivain de se situer dans une tradition littéraire. En particulier, c'est dans le compte rendu paru dans la *Gazette des étrangers*, que Zola dévoile de façon exhaustive les sources d'inspiration qui animent chaque texte :

Simplice et Le Carnet de danse rappellent la touche délicate et finement railleuse de Heine et d'Alfred de Musset [...] *Celle qui m'aime* est un conte saisissant et original que Mérimée aurait pu écrire à vingt ans [...] Puis, [en se référant à « Le Sang »] voici une vision d'Hoffmann, écrite avec la plume de Lamennais [...] Nous passons de Lamennais à Henri Murger et quittons le pays des morts pour le quartier Latin : *Les Voleurs et l'âne* sont une page détachée des *Scènes de la vie de bohème*. Les enfants sauteront les deux derniers récits pour lire plus vite *Sœur-des-pauvres*. Vous souvient-il de *Trésor des fèves* et *Fleurs des pois*, ce conte délicieux de Nodier ? [...] Que les enfants dorment maintenant et que les grandes personnes ouvrent les oreilles : nous nous trouvons en compagnie de Rabelais, de Voltaire et de Sterne : les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* continuent, jusqu'à un certain point *Pantagruel*, *Micromégas* et *Le Voyage sentimental*⁶⁶⁴.

Ces textes publicitaires révèlent non seulement les soins et les efforts que Zola consacre à sa première publication, porteuse de sa première image, mais aussi la perspicacité commerciale de l'écrivain qui, conscient des points faibles de son ouvrage, se soucie de les mettre en relief en les justifiant et en transformant ceux qui pourraient sembler des faiblesses en des éléments de force, des caractéristiques propres à son œuvre. Cette première campagne

⁶⁶³ Texte B, *CN*, p. 1242.

⁶⁶⁴ *CN*, p. 1241-1242.

de lancement ouvre la voie à un futur écrivain qui, dès les débuts, montre une perception claire de son époque et des enjeux de l'entrée dans l'ère médiatique.

2.5 Le baptême du feu : la réception des *Contes à Ninon*

Lorsque les *Contes à Ninon* paraissent en librairie à la fin de novembre 1864, un déluge d'articles sur ce début littéraire voient la lumière : la campagne de lancement organisée par Zola atteint son but. Dans une lettre à Valbrègue, il dit avoir obtenu une centaine d'articles et se montre plutôt satisfait de la réception de son premier ouvrage :

Je suis satisfait du succès obtenu par mon livre, il y a déjà eu une centaine d'articles [...]. En somme, la presse a été bienveillante : un concert d'éloges, sauf deux ou trois notes désagréables. Et observez que ceux qui m'ont légèrement blessé sont ceux-là qui ont cru me chatouiller le plus agréablement : ils n'ont pas lu mes contes, et en ont parlé très obligeamment, mais très faussement, de sorte que leurs lecteurs ont dû voir en moi l'être le plus fade et le plus doucereux du monde. Voilà bien les amis. J'aurais préféré un véritable éreintement. J'ai hâte de publier un second volume. J'ai tout lieu de croire que ce volume décidera presque de ma réputation.⁶⁶⁵

Comme le remarque Zola lui-même, la réception de ses contes – pour la plus grande partie favorable – a été accompagnée aussi par des articles bienveillants mais feints et artificieux, qui, d'après l'écrivain, auraient contribué à diffuser chez ses lecteurs une image de lui qui ne lui correspond pas. Les articles dont il parle sont probablement ceux qui ont été calqués sur l'annonce publicitaire que Zola même avait écrite expressément pour faciliter la tâche des critiques qu'il priait d'écrire sur son ouvrage. Il impute maintenant à « ses amis » d'avoir jugé trop légèrement ses contes et de ne les avoir point lus, et il se montre blessé par cette attitude peu professionnelle et superficielle. Il est vrai, en effet, que le lancement qu'il a orchestré, en proposant à ses collègues une annonce publicitaire en guise de canevas, a contribué à engendrer une réception truquée et artificielle. Sans doute, dans sa « rage de publicité »⁶⁶⁶, l'écrivain n'avait pas songé aux conséquences de son action. Très probablement, tous les critiques qui ont commenté son recueil ne l'ont pas lu : ayant déjà à disposition un compte rendu et ne voulant pas décevoir l'auteur auquel ils promettent un

⁶⁶⁵ Lettre à Valbrègue, du 6 février 1865, *Correspondance*, t. I, p. 406.

⁶⁶⁶ Lettre à About du 13 janvier 1865, *Correspondance*, t. XI, p. 156.

article, ils se sont simplement limités à reformuler l'annonce de Zola, sans se donner la peine de lire l'ouvrage. Résultat : une série d'articles, tous pareils, qui, quoique positifs et bienveillants, aplatissent l'image de l'écrivain en le réduisant à un conteur charmant et douceâtre.

La critique ne manque pas de remarquer et de souligner l'« effet indésirable » que cette campagne publicitaire a produit. Jules Vallès, après avoir exprimé son jugement globalement favorable sur les *Contes à Ninon*, remarque :

Les journaux sont pleins de son nom et on n'a pour lui dans tous les coins des épithètes aimables. Mais ces adjectifs sentent la réclame, et M. Zola doit s'effrayer de ces louanges. Qu'il les fasse taire, il le peut je pense, tous les applaudisseurs qui ne l'ont pas lu pour la plupart. Et qu'il en appelle, pour réussir, qu'à son énergie et à son talent. Il en a assez pour se passer des claqueurs et des complaisants. Il s'en trouvera mieux et la critique aussi.⁶⁶⁷

D'autres effets rétroactifs, que révèle l'analyse de la réception, viennent de la posture « conservatrice » que Zola prend dans ses contes. Comme on l'a vu, dans ses textes ainsi que dans les articles publicitaires qu'il prépare, l'écrivain met toujours en évidence son lien avec la tradition littéraire qui le précède. La critique ne manque pas de mettre négativement en relief cette posture, en accusant l'auteur d'un recours excessif aux modèles littéraires : « L'inexpérience se trahit en général par l'exagération des effets. Elle se manifeste aussi, dans les *Contes à Ninon*, par des procédés d'imitation poussés jusqu'au pastiche » écrit Gustave Vapereau dans la *Revue française*⁶⁶⁸. Si d'un côté on reconnaît le fait qu'il s'agit d'une œuvre de débutant et donc on justifie la naïveté et la fadeur de l'écriture, de l'autre côté l'effet recherché par Zola se montre peut-être un peu trop forcé et engendre justement des remarques de la part de la critique.

De toute façon, l'œuvre est bien accueillie et appréciée par le public. Pour être un premier livre, les résultats sont très honorables : deux mois après la publication du recueil, plus de la moitié de la première édition est vendue⁶⁶⁹. Le conteur a brisé la glace et a pavé

⁶⁶⁷ Article de Jules Vallès dans *Le Progrès de Lyon*, du 3 janvier 1865.

⁶⁶⁸ *Revue française*, 1^{er} janvier 1865, p. 156.

⁶⁶⁹ Voir la lettre à Valabrègue du 13 janvier 1865, *Correspondance*, t. I., p. 406.

sa voie dans la presse et dans la librairie : une riche carrière journalistique s'ouvre devant lui. Son premier roman voit la lumière à la fin de cette année⁶⁷⁰.

2.6 « À Ninon », ou la mort de Narcisse

Le lieu préfaciel est fondamental pour la constitution de la figure auctoriale : c'est là que l'auteur peut « construire sa figure, fixer un peu théâtralement son attitude »⁶⁷¹. La préface permet à l'écrivain de s'adresser directement à son public, de fixer le protocole d'écriture et, enfin, de définir l'écrivain qu'il voudrait être. La préface des *Contes à Ninon* a été composée pour la publication du recueil, en 1864, lorsque Zola s'apprêtait à se lancer définitivement dans sa carrière littéraire et journalistique. Quand l'écrivain écrit « À Ninon », beaucoup d'eau est déjà coulée sous les ponts, il n'est plus le conteur de « La Fée Amoureuse » ou de « Simplicite ». Il est conscient de son passé et du fait que, dans son histoire personnelle, il peut déjà compter la fin d'une époque. La préface est censée être un hommage à Ninon, fantasmatique muse-écouteuse invoquée par le conteur, à laquelle il s'adresse dans tous les récits (« écoute bien, Ninon », « te souviens-tu, Ninon »),⁶⁷², moyen de donner à ses contes un tour d'oralité et de lier les récits les uns aux autres en fortifiant ainsi l'unité du recueil. Pourtant, loin d'être une simple dédicace, la préface contient un sens bien plus profond.

La figure de Ninon, muette écouteuse qui hante le recueil, a une identité complexe. Ninon n'est pas un personnage, ni un souvenir biographique, elle est une figure abstraite, sans aucune utilité dramatique, dont la présence ou l'absence ne changent rien au récit. Ce caractère symbolique, qui fait d'elle un être plastique, est bien mis en relief par le conteur :

Créature étrange [...] Tu étais femme, belle et ardente, et je t'aimais en époux. Puis je ne sais comment, parfois tu devenais une sœur, sans cesser d'être une amante ; alors, je t'aimais en amant et frère à la fois, avec toute la chasteté de l'affection, tout l'emportement du désir. D'autres fois, je trouvais en toi un compagnon, une robuste

⁶⁷⁰ *La Confession de Claude* paraît chez Lacroix à la fin de 1865.

⁶⁷¹ Si déjà Genette dans *Seuils* annonçait le rôle de la préface dans la construction de la figure auctoriale, c'est José-Luis Diaz qui met nettement l'accent sur son importance dans la fabrication des images actoriales. Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 133 et sq.

⁶⁷² Zola invoque Ninon dans tous les contes sauf un, « Celle qui m'aime ».

intelligence d'homme, et toujours aussi une enchanteresse, une bien-aimée dont je couvrais le visage de baisers, tout en lui enserrant la main en vieux camarade.⁶⁷³

Ninon est pour Zola à la fois « femme et épouse, [...] petite fille naïve, [s]a bien aimée, [s]on frère consolateur »⁶⁷⁴. C'est une créature « étrange », polymorphe et hermaphrodite qui possède en même temps la sensualité d'une maîtresse « belle et ardente »⁶⁷⁵, la bienveillance d'une sœur fidèle, « ange gardien », et la compréhension d'un « vieux camarade »⁶⁷⁶, avec une « robuste intelligence d'homme »⁶⁷⁷, un « esprit viril digne de science et de sagesse ». Synthèse de l'amour total, au sens platonicien, qui réalise son « rêve de l'ancienne Grèce »⁶⁷⁸, elle n'est en réalité qu'une projection des désirs de l'auteur, une construction mentale, un être abstrait et vaguement érotisé, qui se fond en lui : « Lorsque j'étais en moi ton corps souple, ton doux visage d'enfant, ta pensée faite de ma pensée, je goûtais dans son plein cette volupté inouïe, vainement cherchée aux anciens âges, de posséder une créature par tous les nerfs de ma chair, toutes les affections de mon cœur, toutes les facultés de mon intelligence »⁶⁷⁹. Ninon est une extension du moi de l'auteur, un *alter ego* idéal, c'est « l'image parfaite de lui-même »⁶⁸⁰. Image aimée et vénérée mais de laquelle il est le temps pour Zola de se détacher. C'est toute une partie de son passé, dont l'écrivain a conscience au moment où il réalise l'aboutissement de sa jeunesse, de la fin d'une époque de sa vie.

Après avoir illustré toutes les vertus de Ninon, qui étaient jadis les siennes, et avoir évoqué les « jours d'autrefois »⁶⁸¹, vers la fin de la préface, l'écrivain passe au temps présent, expliquant – toujours par métaphores – le changement qui s'est réalisé en lui. Il parle ainsi du jour où il a dû quitter sa Provence et, avec elle Ninon, voire une partie de lui : « Il était de ma vie comme de ce ciel d'automne ; l'astre de ma jeunesse venait de disparaître [...] je me sentais des besoins cuisants de réalité ; je me trouvais las du songe, las du printemps, las

⁶⁷³ CN, p. 7.

⁶⁷⁴ CN, p. 8

⁶⁷⁵ CN, p. 7.

⁶⁷⁶ *Idem.*

⁶⁷⁷ *Idem.*

⁶⁷⁸ *Idem.*

⁶⁷⁹ *Idem.*

⁶⁸⁰ Voir David Baguley, « Narcisse conteur : sur les contes de fées de Zola », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 48, n° 4, octobre-décembre 1978, p. 391-392.

⁶⁸¹ CN, p. 6.

de toi, ma chère âme »⁶⁸². Il se rend alors « au bord de la petite rivière »⁶⁸³ pour dire adieu à son passé et donne des baisers dans l'eau. Le mythe grec revient. De même que Narcisse meurt du baiser qu'il donne à son propre reflet dans la source, de même le conteur meurt du baiser du reflet de sa propre image :

C'est alors, voyant que tu te mourais en moi, que j'allai au bord de la petite rivière, dans la campagne moribonde, te donner mes baisers du départ. Oh ! l'amoureuse et triste soirée ! Je te baisai, ma blanche mourante, j'essayai une dernière fois de te rendre la vie puissante de tes beaux jours ; je ne pus, car j'étais moi-même ton bourreau. Tu montas en moi plus haut que le corps, plus haut que le cœur, et tu ne fus plus qu'un souvenir.⁶⁸⁴

Narcisse, le poète, le rêveur n'existe plus, un écrivain nouveau a pris sa place. Cet adieu à Ninon est un adieu à sa jeunesse, à ses enchantements, à sa Provence. Cette préface est la clé pour comprendre la signification profonde du recueil dans la perspective de la première image que l'écrivain veut donner de lui-même. Il y a deux auteurs dans ce premier ouvrage de Zola, celui du passé, qui a écrit les contes, et celui du présent, qui problématise son image en prenant ses distances, et qui affirme enfin la mettre de côté pour parcourir d'autres chemins, ceux d'un écrivain adulte qui voit plus clairement la voie où il veut s'engager.

Enfin, d'une façon presque prophétique, l'écrivain clôt sa préface par une promesse à Ninon, il lui dit qu'un jour il reviendra :

Et maintenant, Ninon, j'ai satisfait tes vœux. Voici mes contes. N'élève plus ta voix en moi, cette voix du souvenir qui fait monter des larmes à mes yeux. Laisse en paix mon cœur qui a besoin de repos, ne viens plus, dans mes jours de lutte, m'attrister en me rappelant nos paresseuses nuits. S'il te faut une promesse, je m'engage à t'aimer encore, plus tard, lorsque j'aurai vainement cherché d'autres maîtresses en ce monde, et que j'en reviendrai à mes premiers amours. Alors, je regagnerai la Provence, je te retrouverai au bord de la petite rivière. L'hiver sera venu, un hiver triste et doux, avec un ciel clair et une terre pleine des espérances de la moisson future. Va, nous adorerons toute une saison nouvelle ; nous reprendrons nos soirées paisibles, dans les campagnes aimées ; nous achèverons notre rêve.⁶⁸⁵

⁶⁸² *CN*, p. 8-9.

⁶⁸³ *CN*, p. 9.

⁶⁸⁴ *CN*, p. 9.

⁶⁸⁵ *CN*, p. 10.

Attends-moi, ma chère âme, vision fidèle, amante de l'enfant et du vieillard.

Et, de quelque façon, Zola accomplit cette promesse de jeunesse quand, après une vie de lutttes et de travail, il se tourne à la fin de sa carrière vers sa première image, pour devenir le prosateur charmant et mélancolique des *Évangiles*, l'utopiste des *Trois Villes*.

Chapitre III. Changer d'image, changer de muse : une posture « militante » (1865-1874)

*Zola est, en littérature, un révolutionnaire, c'est-à-dire un ennemi féroce de ce qui vient d'exister.*⁶⁸⁶

Un écrivain devient tel à travers un travail de gestation de son image qui a lieu tout au long de sa carrière. La reformulation de l'identité imaginaire tient à un besoin pérenne d'adaptation et a lieu par référence à un champ correspondant existant : « c'est [...] une création continuée – parallèle à celle de l'œuvre et sensible à ses soubresauts – que celle du personnage qui lui fait escorte à titre d'auteur »⁶⁸⁷. Après avoir expérimenté une première image, l'écrivain a la nécessité de rompre avec elle et de révolutionner son apparence, tantôt parce qu'elle est devenue désormais obsolète et inadéquate à ses exigences, tantôt parce qu'elle est sentie comme artificielle et factice, d'où le besoin pour lui d'en forger une autre plus en accord avec lui-même et avec ses nouveaux besoins. Souvent, ce moment arrive lors d'une crise, ou d'un changement important dans l'expérience personnelle de l'écrivain.

Chez Zola, ce besoin de rupture avec la première image de soi se fait sentir dès son entrée officielle dans la presse, en 1865, et même pendant les années précédentes : la préface des *Contes à Ninon* en est une démonstration, tout comme son article publié la même année dans *Le Journal populaire de Lille*, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », où il proclame la fin de la poésie romantique⁶⁸⁸. Son entrée dans la petite presse accompagne cette transformation et le recueil d'articles de jeunesse, *Mes haines* (1866), ponctue définitivement le passage à une nouvelle phase⁶⁸⁹. Les aînés romantiques, qui l'ont inspiré

⁶⁸⁶ Guy de Maupassant, « Émile Zola », *Chroniques*, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1980, t. II, p. 311.

⁶⁸⁷ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 145.

⁶⁸⁸ Dans l'article du 16 avril 1864, Zola écrit : « Oui, la poésie est morte, en ce sens qu'il vient une heure où une forme s'épuise, où un mode d'être poète s'use et ne peut plus servir ». Dans « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », art. cit., p. 313.

⁶⁸⁹ À propos de la signification de *Mes Haines* dans cette phase de rupture avec le passé, Éléonore Reverzy met en relief un portrait de « l'écrivain en démolisseur » qui veut se débarrasser des restes romantiques et recommencer de zéro : « Mes haines est sans nul doute une tentative de démolition qui fatalement avorte, et qui ne pouvait somme toute être entreprise que par un jeune homme de vingt-six ans, au seuil du royaume

pendant toute sa jeunesse, sont enfin éloignés : Hugo, Lamartine, Musset, Sand, tous ces cénacles littéraires auxquels – dans une attitude plutôt anachronique⁶⁹⁰ – il s’obstinait fidèlement à se référer, sont maintenant repoussés avec vigueur. La préface de *Mes Haines*, en témoigne clairement :

Je me moque des grands siècles. Je n’ai souci que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l’aise parmi notre génération. Il me semble que l’artiste ne peut souhaiter un autre milieu, une autre époque. Il n’y a plus de maîtres, plus d’écoles. Nous sommes en pleine anarchie, et chacun de nous est un rebelle qui pense pour lui, qui crée et se bat pour lui. L’heure est haletante, pleine d’anxiété : on attend ceux qui frapperont le plus fort et le plus juste, dont les poings seront assez puissants pour fermer la bouche des autres, et il y a au fond de chaque nouveau lutteur une vague espérance d’être ce dictateur, ce tyran de demain.⁶⁹¹

Ainsi, des Muses romantiques, Zola se tourne vers un autre genre de muse bien contemporaine : le Roi public. Si jusque-là, Zola semblait s’isoler de son époque, rester ancré dans un passé désormais oublié, à partir de son entrée chez Hachette, et surtout dès qu’il quitte la maison d’édition pour se consacrer pleinement au journalisme, il comprend que la seule « muse » qui doit inspirer les écrivains de son temps se trouve dans l’actualité qui l’entoure et dans le public auquel il s’adresse. L’écriture des récits brefs de cette époque suit donc le besoin d’alignement avec les goûts du temps, tout en gardant un refus de soumission aux règles de la presse, et une volonté de singularisation, d’imposition de sa propre idéologie, de sa propre nouvelle image d’écrivain « de son âge »⁶⁹².

d’une part, impatient d’y pénétrer par de "grandes routes" d’autre part ». Voir Éléonore Reverzy, « Zola et le journalisme entre « haine » et « banquisme » (1864-1872) », dans *Romantisme*, 2003, n°121, p. 23-31.

⁶⁹⁰ Dans une étude inédite, José-Luis Diaz met en lumière l’anachronisme de cette fidélité au romantisme poétique de la part d’un débutant de 1860 : « Son actualité littéraire a une bonne trentaine d’années de retard. Pour lui, en 1860, la pendule continue de marquer 1830 » (« En nourrice chez les illusions. La correspondance de Zola comme préface à la vie d’écrivain »). Pour rendre ce paradoxe encore plus évident, Diaz compare les débuts littéraires de Zola avec ceux de Flaubert, qui, déjà dans les années 1840, après une très brève période romantique (jusqu’à 1844 environ), se révolte contre ses idoles littéraires Lamartine et Musset. Nous remercions chaleureusement M. José-Luis Diaz de nous avoir communiqué ce précieux article.

⁶⁹¹ *OC*, t. X, p. 27.

⁶⁹² Dans le compte rendu élogieux de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, Zola souligne au tout début de son article son appartenance à sa génération et aux goûts littéraires de son temps : « Je suis de son âge » dit-il. L’article, publié dans *Le Salut public de Lyon*, le 23 janvier 1865, a été ensuite inclus dans le recueil *Mes Haines*. Voir *OC*, t. X., p. 62-71.

3.1 Un conteur « subversif ». Faire parler de soi : une stratégie de différenciation

Comme on l'a vu dans la première partie de notre travail, l'écriture journalistique entraîne chez l'écrivain une série de transformations concernant son rapport à l'écriture : cela tient aux nouvelles circonstances matérielles (rythmes de publication, dimensions des textes, arguments à traiter ou à éviter, genres journalistiques à privilégier) qui varient selon le support périodique de référence. Un bouleversement capital a lieu alors chez Zola, qui se retrouve finalement dans l'arène journalistique de son temps. Le champ littéraire devient pour lui un véritable champ de bataille – l'image de la lutte parcourt tout l'imaginaire journalistique zolien – et Zola doit courir aux armes. Cette nouvelle posture de combattant, prêt à défier son champ et ses règles, se développe en *crescendo* pendant les « années du journalisme »⁶⁹³ dans la presse parisienne. C'est, en effet, par une posture militante que le jeune littérateur veut s'affirmer dans le champ, posture motivée par des convictions⁶⁹⁴, mais aussi par des nécessités stratégiques : dans le contexte où se trouvait Zola, dit François-Marie Mourad, « il fallait saisir sa chance, agir, abrégier, sous peine de rester dans l'anonymat ou d'y basculer »⁶⁹⁵.

« Je suis un révolté, moi », avait Zola au public de *L'Événement* le 20 avril 1866⁶⁹⁶ : c'est par cette voie, celle de l'écrivain lutteur, en effet, que Zola entre en littérature. Dans cet article, où il intervient en faveur de Manet au beau milieu de la polémique contre le peintre, il proclame hardiment ses principes sans se soucier de la critique : « Eh oui ! Je me constitue le défenseur de la réalité. J'avoue tranquillement que je vais admirer M. Manet, je déclare que je fais peu de cas de toute la poudre de riz de M. Cabanel et que je préfère les senteurs âpres et saines de la nature vraie [...] »⁶⁹⁷.

Cette attitude est une constante chez Zola : dans sa carrière journalistique comme dans son œuvre romanesque, l'écrivain s'est toujours battu pour son idée de l'art et de la littérature

⁶⁹³ Nous utilisons la périodisation formulée par Roger Ripoll, selon laquelle les « années du journalisme » correspondent à la période 1865 à 1874.

⁶⁹⁴ Zola recueille ses articles de jeunesse, non « par orgueil de débutant ni par le plaisir d'augmenter le nombre de ses volumes en librairie, mais bien pour préciser la cohérence et la pertinence de sa démarche », voir Claude Bonnefoy, « Introduction à *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques* », dans *OC*, t. X, p. 15.

⁶⁹⁵ Émile Zola, *Mes Haines*, présentation par François-Marie Mourad, Paris, GF Flammarion, 2012, p. 33.

⁶⁹⁶ Voir *OC*, t. X, p. 450.

⁶⁹⁷ Voir Émile Zola, *Mon Salon*. Augmenté d'une dédicace et d'un appendice, Paris, 1866, p. 26.

au service de la vérité et de la justice⁶⁹⁸. Comme l'a montré Henri Mitterand, le « J'Accuse... ! », acte suprême de révolte envers le pouvoir, n'est pas un cas isolé dans la carrière polémique zolienne, mais ce n'est que l'acmé d'une posture qui n'a jamais évité la confrontation et le conflit avec le pouvoir⁶⁹⁹. Du cri de « haine », paru dans *Le Figaro* du 27 mai 1866, à celui d'indignation du « J'Accuse... ! », publié une trentaine d'années après dans *L'Aurore*, l'écrivain a construit une image publique à coups de contestations. Mais de scandales aussi. Les contes qu'il publie tout au long de sa carrière dans la presse française contribuent à le démontrer.

Pour le lancement des *Contes à Ninon*, Zola avait trouvé une stratégie impeccable : faire du bruit autour de sa plume. Il va la perfectionner, misant désormais sur la création de petits scandales qui attireraient sur lui l'attention de la critique, lui permettant ainsi de faire parler de lui et de faire résonner son nom dans la presse et par la presse. De ses romans de jeunesse (voir le cas de *Madeleine Férat*⁷⁰⁰) jusqu'aux chefs-d'œuvre des *Rougon-Macquart* (voir, par exemple, le scandale autour de *L'Assommoir*⁷⁰¹ ou de *Nana*), Zola ne cesse de perfectionner cette stratégie qui se fait de plus en plus efficace et bruyante. À travers les campagnes qu'il mène dans la presse en défense de ses œuvres, souvent par le biais de lettres ouvertes adressées aux rédacteurs des journaux, il arrive parfois à leur faire obtenir un succès qu'elles n'auraient pas obtenues autrement, comme dans le cas de *Madeleine Férat*⁷⁰². Piquer la curiosité du public et épingle la critique, tout en restant dans les limites de la censure sourcilleuse de son temps, c'est un moyen de capter l'attention, de faire pivoter sur lui l'œil-de-bœuf de la scène médiatique. À travers cette pratique, il a la possibilité de mieux s'expliquer et justifier son œuvre, de réfléchir à haute voix, de captiver la sympathie de ses

⁶⁹⁸ Pour une synthèse, voir l'anthologie « Ah ! Vivre indigné, vivre enragé !... Quarante ans de polémique », choix de textes, introduction, notices et notes par Jacques Vassevière, Paris, Livre de poche, 2013.

⁶⁹⁹ Voir Henri Mitterand, *Zola journaliste, op. cit.*

⁷⁰⁰ Le roman paraît en feuilleton dans *L'Événement Illustré* du 2 septembre au 20 octobre 1868, sous le titre *La Honte*. Dans son article publié le 29 novembre 1868 dans *La Tribune* en défense de son œuvre, il monte, en accord avec son éditeur Lacroix, une véritable « affaire » autour de son œuvre où Zola défend son roman de l'éditeur qui fait semblant de ne pas vouloir la publier, ce qui le protège aussi des menaces de censure. Cet article suscite un débat qui contribue à augmenter la visibilité de l'œuvre.

⁷⁰¹ Il répond aux attaques portées contre son roman dans une longue lettre ouverte adressée au directeur du *Bien public*, Yves Guyot, où l'œuvre paraît. Zola a écrit aussi une seconde lettre ouverte à Auguste Dumont, directeur du *Télégraphe*.

⁷⁰² Voir sur ce point Colette Becker « Les "campagnes" de Zola et ses lettres ouvertes », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1996, n°48. p. 75-90. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1996_num_48_1_1238 [dernière consultation 22/11/2020].

lecteurs à travers l'indignation et l'ironie, d'élargir le sujet traité à des principes littéraires (voir le cas de *Pot-Bouille*)⁷⁰³, en bref, de renforcer son image médiatique et de se faire connaître non seulement en tant qu'auteur de ses œuvres, mais en tant qu'acteur du champ littéraire.

Les contes composés pendant cette période vont dans le même sens : ils enregistrent une augmentation progressive du taux polémique. La lecture des contes nous permet de comprendre que l'attitude révoltée et polémique de l'écrivain évolue en fonction de la progression de sa notoriété dans le champ et de sa visibilité médiatique, ainsi que de l'évolution des lois sur la presse. Ces années sont fondamentales pour le lancement de son œuvre romanesque et pour l'affirmation de son image en tant qu'écrivain. L'activité de conteur influence la progression de la notoriété de l'auteur et accompagne son succès médiatique. Dans le cadre de ce processus de conquête du champ, cette partie de sa production est donc loin d'être insignifiante. Cette phase de sa carrière de conteur est la plus hétéroclite du point de vue du genre journalistique adopté. Du moment que le journalisme constitue pour Zola dans ces années la principale source de revenus, l'écrivain garde plusieurs collaborations dans la presse et collabore avec les journaux les plus variés, d'où la multiplicité de genres littéraires adoptés pour ses récits brefs. Le genre journalistique utilisé, qui, comme on l'a vu dans la première partie de notre travail, va des physiologies aux flâneries, des souvenirs autobiographiques aux chroniques contées, supporte de façon différente la posture militante de Zola dans ces années, qui devient progressivement plus

⁷⁰³ Après la première livraison du roman, Zola est attaqué (et vaincu) en justice par M. Duwendy, avocat à la Cour et rédacteur en chef de *La Gazette des Tribunaux* : dans le roman, le conseiller à la cour d'appel du premier étage de la maison bourgeoise s'appelle Duwendy et – comme par hasard ! – habite lui aussi rue de Choisel. Pour se défendre des accusations, Zola publie cinq lettres ouvertes dans *Le Gaulois*, où il en fait une question littéraire et défend sa liberté, en tant qu'écrivain, de choisir les noms de ses personnages fictifs : « Oui, la question est là. Je l'élève de mon cas particulier au cas général de tous mes confrères. J'en fais une question littéraire, dont l'importance est décisive, comme je le prouverai tout à l'heure. Avons-nous, oui ou non, le droit de prendre dans la vie des noms pour les donner à nos personnages ? » (*Le Gaulois*, le 29 janvier 1882) L'ironie âpre qu'il utilise pour se défendre met les rieurs de son côté et la querelle lui fait obtenir une publicité considérable, surtout grâce au soutien général de la presse parisienne. Plusieurs journaux se disputent pour s'assurer la publication en feuilleton de *Pot-Bouille*, roman de la dénonciation de la fausseté et de l'hypocrisie bourgeoise : *Le Gaulois*, bat la concurrence du *Globe* et garantit à Zola un contrat de trente mille francs (*Le Globe* lui en proposait vingt-cinq mille) : c'est la somme la plus élevée que Zola n'ait jamais reçue (Sur les détails concernant la rédaction et la publication du roman, voir Émile Zola, *Pot-Bouille*, Édition de Marie-Ange Fougère, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 27). Si d'un côté cela s'explique parce que *Pot-Bouille* suit immédiatement *Nana*, dont le succès résonnait encore, de l'autre côté c'est le thème piquant qui captive les journaux, thème qui garantit à l'auteur un autre scandaleux succès de public.

marquée, jusqu'à rejoindre un point de non-retour avec le conte « Le chômage » (*Le Corsaire*, 1872), qui cause la fermeture du journal et l'éloignement de Zola des salles de rédaction parisiennes⁷⁰⁴. Ce conte provoque un scandale sans précédent. Zola opposait, à travers un schéma croisé⁷⁰⁵, des scènes de misère noire d'une famille d'ouvriers au chômage, à l'avidité des monarchistes acharnés contre le régime républicain, visant notamment certains politiques de son temps. Dans la scène finale de ce conte, à la description de la souffrance de la petite fille⁷⁰⁶ d'une famille d'ouvriers qui, réduits au chômage, cherchent désespérément de se procurer de la nourriture, Zola passe à décrire l'insouciance et le bien-être des classes dirigeantes :

Comme on n'a pas mangé depuis la veille, elle pense que sa mère est descendue chercher du pain. Alors, cette idée l'amuse. Elle taillera son pain en tout petits morceaux, et elle les prendra lentement, un à un. Elle jouera avec son pain. La mère est rentrée, le père a fermé sa porte, la petite leur regarde les mains à tous deux, très surprise. Et, comme ils ne disent rien, au bout d'un bon moment. Elle répète sur un ton doux et charmant : « J'ai faim, bien faim, bien faim. »

Le père a pris la tête entre ses poings, dans un coin d'ombre, et il reste là, écrasé, les épaules secouées par de rudes sanglots silencieux. La mère, étouffant ses larmes, est venue recoucher la petite. Elle la couvre avec toutes les hardes du logis, elle lui dit d'être sage, de dormir. Mais l'enfant, dont le froid fait claquer les dents, et qui sent le feu de sa poitrine la brûler plus fort, devient très hardie : et se pendait au cou de sa mère : « Dis, maman, demande-t-elle, pourquoi donc avons-nous faim ? »

Cependant ces messieurs se mettent au lit. M. de Logeril a un grand lit jaune, où il enfonce moelleusement, et où il achève de digérer. Le lit de M. d'Audiffret-Pasquier est rouge ; celui de M. de Broglie violet ; celui de M. Babtie, bleu ciel. Tous quatre ne montrent plus, au-dessus des couvertures, que la rosette de leur foulard, la tiédeur des édredons berce leur demi-sommeil, dans lequel passent des lambeaux de discours, des mots d'ordre donnés à voix basse. Puis, ils s'endorment, ils ronflent même un peu. et ils

⁷⁰⁴ Nous analysons dans le détail cet épisode dans la première partie de notre thèse (voir dans « Le journalisme politique : les chroniques contées », p. 126 et *sq.*). Ce récit sera repris dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, avec le titre « Le lendemain de la crise ».

⁷⁰⁵ Ce schéma, qui voit la juxtaposition des scènes et qui vise à mettre en lumière les injustices parmi les classes sociales, est repris par Zola dans *Germinal*, où on retrouve la même représentation de la famine chez les ouvriers juxtaposée au confort et à l'abondance des classes bourgeoises.

⁷⁰⁶ La description de la petite fille qui fait le personnage principal du conte nous fait penser à Alzire Maheu, une autre petite fille victime de la misère et de la famine.

font le même rêve : la crise est finie, la France affamée s'est rendue, ils se partagent les portefeuilles sur le corps de la moribonde.⁷⁰⁷

Le propos polémique, avant de devenir résolument direct, comme dans le cas du conte publié dans *Le Corsaire*, passe dans les contes à travers le recours habile à plusieurs figures rhétoriques : le paradoxe, la métaphore filée, l'hyperbole. Le double discours que constitue l'ironie est une autre arme efficace. La chronique déguisée en conte, sorte de formule que Zola utilise à partir de 1868, permet à l'écrivain de pousser les limites de sa polémique et d'utiliser la fiction pour transformer ses cibles politiques en personnages odieux, méchants, grotesques. Pourtant, même si habilement caché, le ton polémique des contes doit être prudemment contrôlé par Zola. Si la censure limite fortement son droit d'expression, l'écrivain arrive néanmoins à la contourner à travers la mise en œuvre de stratégies différentes.

3.2 La correspondance : le miroir d'une posture militante

La forme épistolaire, qui permet grâce au dialogue avec l'autre une forme d'autoreprésentation, est pour l'écrivain un lieu d'expression des représentations de soi⁷⁰⁸. Chez Zola, la correspondance représente, depuis ses années de jeunesse jusqu'aux années de l'exile, un espace où mettre en place un discours de soi, une mise en scène de son image qui est changeante, fluide, qui se transforme selon les destinataires à qui l'écrivain s'adresse, et dont l'évolution est marquée par les différentes étapes de sa carrière, par la progression de son statut d'écrivain⁷⁰⁹. Chez Zola, les lettres deviennent tout au long de sa carrière, à partir de son entrée dans la presse, un instrument stratégique utile pour l'imposition de son image d'écrivain dans le champ médiatique⁷¹⁰. Si pendant les années de jeunesse, ses lettres, tout en dévoilant l'évolution des représentations identitaires, loin d'être un instrument

⁷⁰⁷ Version originale du « Lendemain de la crise », publiée dans *Le Corsaire*. Voir *CN*, p. 1422-1423.

⁷⁰⁸ Brigitte Diaz explique : la lettre « engage le scripteur dans une aventure ontologique », elle permet à l'écrivain de s'inventer et de présenter une image de soi. Voir Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2002, p. 132-133.

⁷⁰⁹ Sur une analyse sur la fluidité de l'image zolienne dans la correspondance voir Geneviève De Viveiros, « Identité fluide dans la correspondance de Zola et la pratique de l'autoportrait. » *Études françaises*, volume 55, numéro 1, 2019, p. 51–66. <https://doi.org/10.7202/1059367ar> [dernière consultation : 21/11/2020]

⁷¹⁰ Comme le confirme Pierre-Jean Dufief : si « [l]es écrivains épistoliers du XIX^e siècle s'adressent souvent à un ami proche, qui joue pour eux le rôle de double ou de reflet », chez Zola, le rôle de la correspondance est plutôt celui « d'inform[er] et de persua[der] ». Voir Pierre-Jean Dufief, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*, Paris, Bréal, coll. « Amphi lettres », 2001, p. 176.

stratégique, se rapprochent du journal intime par leurs tours authentiques et personnelles, à partir de 1865, leur fonction change. Zola comprend qu'il peut profiter de cet instrument pour fabriquer une image de soi lui permettant de s'affirmer en tant qu'écrivain, de légitimer son statut. D'après Geneviève Viveiros, « les lettres intimes deviennent un lieu d'expression pour Zola où la présentation de soi n'est pas que le produit des stratégies de légitimation ou de consécration »⁷¹¹. La critique met en effet en lumière la présence des nombreux autoportraits qui resurgissent de la correspondance zolienne, facteur lié au processus de médiatisation du XIX^e siècle et au développement général des pratiques qui valorisent la représentation de soi, notamment l'autoportrait⁷¹². Pourtant, chez Zola l'autoportrait ne vise pas à l'introspection (comme il était question dans les années de jeunesse), mais plutôt à l'extrospection, il devient un moyen pour se mettre en scène, pour gérer son image publique.

Le thème de la lutte et du combat est très souvent évoqué dans la correspondance de ces années-là. Une posture militante se reflète alors dans la correspondance. La métaphore militaire qui apparaît dans ses lettres, où il se pose en tant que guerrier et combattant, est mobilisée par Zola dans plusieurs occasions et joue différentes fonctions. Dans le champ littéraire, cette métaphore, employée dans une acception négative, lui sert pour se rapprocher de l'élite littéraire de laquelle il rêve de faire partie. Voir par exemple la lettre qu'il adresse à Sainte-Beuve le 13 juillet 1868, où il répond aux critiques que ce dernier lui avait faites à propos de *Thérèse Raquin*. Ici, rappelant stratégiquement sa position de journaliste de manière dépréciative (avec l'intention évidente d'obtenir une sorte de reconnaissance de la part de l'auteur du virulent article « De la littérature industrielle »), Zola utilise l'image de

⁷¹¹ Geneviève de Viveiros, « La lettre dans les lettres. Autoréférentialité dans la correspondance intime de Zola », dans Kettani, Soundouss El, and Genevieve De Viveiros. « *Au courant de la plume* » *Zola et l'épistolaire*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2018, p. 13.

⁷¹² Voir Geneviève De Viveiros, « Identité fluide dans la correspondance de Zola et la pratique de l'autoportrait », art. cité, p. 54-55. Geneviève De Viveiros, tout comme Adeline Wrona, soutient l'idée selon laquelle la lettre, permettant la pratique de l'autoportrait, devient partie d'un circuit visant à réunir sphère publique et sphère privée afin de contribuer à figer l'image public de l'écrivain. Sur le contact entre sphère publique et sphère privée Adeline Wrona remarque : « Le développement médiatique, amorcé au seuil du XIX^e siècle, met en échec l'étanchéité de la sphère privée [...] ; à mesure que se diffusent des images du privé, et plus tard, de l'intime, sur des supports voués à circuler partout, [...] se déploient des formes de la figuration individuelle adaptées aux contraintes d'une consommation à la fois massive, et privée. Le paradoxe veut que plus les temps et les espaces de la vie privée se développent, plus augmente la consommation d'images publicisées de l'intime », dans Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012, p. 72-73.

la lutte pour renforcer son statut d'écrivain-journaliste, à qui les nécessités matérielles ne permettaient pas de se consacrer pleinement à la création romanesque :

Me pardonnerez-vous, Monsieur et cher maître, d'avoir cherché à me défendre, bien mal sans doute, au courant de la plume ? Vous avez mille fois raison ; je sais bien qu'il me faut écrire une autre œuvre, mieux équilibrée, plus vraie et plus étudiée. Le malheur est que ma plume est mon seul gagne-pain, et que je ne puis travailler aux ouvrages que je rêve. La lutte est rude pour moi. Quand je serai assez connu, quand le livre pourra me faire vivre, quand il me sera permis de quitter le journalisme pour lequel je ne suis pas fait, alors seulement, je me mettrai sérieusement à la besogne.⁷¹³

Dans le milieu journalistique, l'image de la lutte et la posture de combattant a une tournure positive et lui sert en guise d'auto-réclame pour mettre en lumière son acharnement, son désir de réussir et la puissance de son ambition. Il recourt à ce même argument lorsqu'il doit se défendre des accusations portées à ses œuvres. Dans la lettre qu'il envoie au rédacteur du journal aixois *Mémorial d'Aix*, suite aux attaques portées contre lui et sa famille, il utilise encore une fois la métaphore militaire et se présente dans les termes suivants :

Si j'avais l'envie et le loisir de me livrer à un pugilat littéraire, je chercherais à Paris un adversaire dont la défaite pourrait m'attirer quelque gloire. À quoi bon, d'ailleurs, sortir ma grande épée de combat, lorsqu'une chiquenaude doit suffire. [...] Je lutte depuis dix ans, j'ai grandi dans le travail et le courage, j'ai conquis ma position en me battant chaque jour contre la misère et le désespoir.⁷¹⁴

La lettre ouverte se fait donc une arme pour Zola, lorsqu'il l'utilise publiquement pour défendre ses œuvres : elle devient pour l'écrivain un moyen tantôt pour se défendre (moyen qui, comme on l'a vu, devient une véritable stratégie d'auto-réclame), tantôt pour présenter une image de soi, image fière et combative.

Dans la correspondance de ces années de difficulté économique, au thème du combat, s'ajoutent ceux de la misère et du déclassement, qui font écho aux mythes de l'écrivain bohémien voué au journalisme pour survivre. Ainsi le combattant prend une attitude passive et se transforme en vaincu⁷¹⁵.

⁷¹³ Émile Zola, *Correspondance*, t. II, p. 135-136.

⁷¹⁴ Voir *Correspondance*, t. II, p. 147-150.

⁷¹⁵ Voir sur la posture de l'écrivain-journaliste bohémien Jean-Didier Wagneur, « La vie de bohème comme vie littéraire », *La vie littéraire et artistique au XIX^e siècle*, Paris, Société des études romantiques, 2011, p. 4.

3.3 Un combat constant contre la censure⁷¹⁶

L'affirmation de la liberté de parole dans l'art a été pour Zola un motif de bataille constant. C'est un principe qu'il reprend des romantiques : « Quelle belle passion de leur art, et comment ils rêvaient de liberté ! Eux, hautement, réclamaient la suppression de toutes les entraves. Aujourd'hui, ce qui nous reste d'auteurs dramatiques va tendre les poings pour qu'on les garrotte »⁷¹⁷. S'opposer aux lois sur la presse devient pour l'écrivain une autre manière de se singulariser dans le champ, et un autre champ de bataille sur lequel combattre.

Dans ces années, la presse est assujettie à des lois strictes qui limitent beaucoup la liberté d'écriture. Cette méfiance, cet acharnement à l'égard de la presse depuis la Révolution, sont dus au fait qu'elle est devenue l'un des leviers de la vie politique, d'où la nécessité, pour le gouvernement, de la contrôler et d'en limiter la liberté. La constitution de 1852 ne mentionne pas la presse : c'est par décret que Napoléon III entend la dominer en imposant un arsenal répressif extrêmement répressif, confus et variable. C'est dans ce contexte, dans un Second Empire qui « n'aimait la presse dans aucune de ses manifestations »⁷¹⁸ qu'il faut penser la carrière journalistique zolienne et l'écriture de ses contes. La critique reconnaît en mai 1868, année de la libéralisation du régime impérial et de la promulgation de la loi libérale sur la presse, une date clef, marquée par l'irruption du politique dans le journalisme zolien. Les récits brefs nous donnent à voir une manière originale d'affirmation du droit de parole chez Zola : du moment qu'ils permettent d'exprimer, par le biais de la fiction, ce qu'on ne peut pas dire ouvertement, les contes deviennent pour l'écrivain un moyen pour affirmer sa place dans la presse d'une façon libre et singulière. En effet, si Zola romancier, dès les débuts de sa carrière, a combattu les lois de la presse à travers ce que Silvia Disegni a appelé la « stratégie du dévoilement »⁷¹⁹, visant à

⁷¹⁶ Nous avons traité cette question, de façon plus synthétique, dans notre article « Zola conteur et journaliste face à la censure d'État : les potentialités du genre bref », dans *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, a cura di Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi, Roma, Sapienza Università editrice, collana "Convegni", 2020.

⁷¹⁷ Émile Zola, « Contre la censure au théâtre », *Le Figaro*, 7 novembre 1885, *OC*, t. XII, p. 641.

⁷¹⁸ Roger Bellet *Force de limitation et force d'expansion*, in *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, coll. « Kiosque », 1967, p. 11-44.

⁷¹⁹ Voir Silvia Disegni, « Zola à l'épreuve de la censure d'État et de l'Index », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 121, II (2009). Littérature et censure au XIX^e siècle. Sources, p. 427-462 ; http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2009_num_121_2_10866 [dernière consultation 20/11/2020].

la ridiculisation de la censure et de ses mécanismes, on voit chez le journaliste-conteur la mise en place de techniques différentes, toujours efficaces.

Les stratégies dont Zola se sert pour faire face aux contraintes éditoriales infligées par la censure d'État changent en fonction de deux facteurs : sa progression dans le champ et l'évolution concernant les lois de la presse. Un découpage chronologique dans sa carrière de conteur-journaliste – de 1865 à 1868 et de 1868 à 1872 – nous permet de mettre en relief les stratégies principales que Zola utilise dans ses contes pour faire face à la censure et la contourner.

3.3.1 Une cartographie du réel pour « raconter » le Bas-Empire

En 1865, la presse est soumise à un strict traitement préventif et répressif : le décret émané le 17 février 1852 impose que les organes de presse soient autorisés par le gouvernement, cautionnés et assujettis à un timbre-taxe. C'est dans ces conditions de surveillance rigoureuse, que Zola dessine une véritable taxinomie de la société, avançant toute une critique des mœurs et de l'actualité à travers ses « Profils Parisiens » et ses « Portraits-cartes ». Ces portraits-types, hérités des physiologies, se font dans la petite presse littéraire de ces années un véritable opérateur de l'allégorisation du social, voire un « avatar de l'allégorie »⁷²⁰, par laquelle Zola peut peindre (et dénoncer) en toute liberté la société parisienne. Le procédé de typisation, en effet, le met en mesure de problématiser le corps social et d'aborder implicitement certains aspects politiques et culturels de son temps⁷²¹. Dans « Villégiature »⁷²² et « Une malade »⁷²³, Zola met en scène deux personnages « types » parisiens : le premier est un homme appartenant au petit commerce, le deuxième est une femme aristocrate. Le Boutiquier campagnard que Zola dessine⁷²⁴ est l'incarnation du

⁷²⁰ Valérie Stiénon, « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », *Romantisme*, vol. 152, n° 2, 2011, p. 27-38.

⁷²¹ Pour une description détaillée de ces contes, voir la première partie de notre thèse « Faire face aux premières contraintes éditoriales : du genre merveilleux aux physiologies », p. 99 et *sq.*

⁷²² Ce texte a été publié à trois reprises : dans *Le Petit Journal* (le 1^{er} mai 1865, sous le titre « Variété. Portraits-cartes. Le Boutiquier campagnard »), dans *L'Événement Illustré* (le 1^{er} août 1868, sous le titre « Villégiature ») et enfin dans la *Revue moderne et naturaliste* (en septembre 1880, sous le titre « Villégiature »).

⁷²³ Le conte a été publié dans *Le Petit Journal* (le 1^{er} juin 1865, sous le titre « Chronique ») et dans *L'Événement Illustré* (le 3 août 1868). Le manuscrit, dont le titre figure sur la liste des manuscrits disparus d'Henri Mitterand porte le titre « Portraits-cartes. Le Malade imaginaire ».

⁷²⁴ C'est le titre original du conte. À remarquer l'utilisation de la majuscule qui d'après Valérie Stiénon est l'un des quatre procédés d'allégorisation dans les physiologies. Voir Stiénon, Valérie. « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », art. cité, p. 28.

commerçant type parisien qui, après toute une vie de privations, arrive finalement à acheter une maison de campagne où passer les jours fériés ou la retraite :

Pendant trente ans il a caressé le rêve insensé de vivre aux champs, de posséder des terres où il ferait bâtir le château de ses songes. Rien ne lui a coûté pour contenter son caprice de grand seigneur ; il s'est imposé les plus dures privations : on l'a vu, pendant trente ans, se refuser une prise de tabac et une tasse de café, empilant gros sous sur gros sous. Aujourd'hui, il a assouvi sa passion. Il vit un jour sur sept dans l'intimité de la poussière et des cailloux. Il mourra content.⁷²⁵

Lorsque Zola écrit ensuite pour la revue russe le conte « Comment on meurt », dans le tableau consacré au petit commerce (chapitre III), il reprend ce trait caractéristique de cette classe pour peindre une commerçante qui, sur son lit de mort, regrette de ne pas pouvoir profiter de sa retraite dans la campagne parisienne, après toute une vie de travail et de sacrifices⁷²⁶. Dans « Une malade »⁷²⁷, l'écrivain illustre un usage typique des femmes appartenant à la haute bourgeoisie ou à l'aristocratie, consistant dans le fait de partir en voyage pendant l'été sous prétexte de nécessités de santé. Zola se moque subtilement, mais ouvertement, de ces mœurs : « Pour souffrir de la maladie dont je vais vous parler, il faut être jeune, belle, riche, oisive, - et bien portante »⁷²⁸. Zola illustrera de nouveau, toujours de manière caricaturale, cette coutume, et le départ en vacances pour soigner sa santé s'y termine toujours en débauche. Dans le conte, « Une malade », l'auteur se limite à décrire comment les femmes de ces hauts niveaux sociaux se servent de ce prétexte pour passer des mois loin de la ville et en toute probabilité loin de leurs maris. Dans la nouvelle russe, qui à l'origine portait le titre significatif de « Bains de mer en France »⁷²⁹, Zola utilise une indisposition gênante, et cette fois réelle, du mari, M. Chabre, qui est stérile et auquel le docteur conseille une villégiature balnéaire pour se soigner avec des fruits de mer. Alors que le ridicule M. Chabre se gave de coquillages, sa femme s'amuse avec un charmant jeune

⁷²⁵ CN, p. 270-271.

⁷²⁶« Maintenant, je mourrai contente... J'avais bien gagné d'aller à la campagne, je ne peux pas dire que je regrette la campagne. Mais tu iras, toi... Promets-moi de te retirer dans l'endroit que nous avons choisi, tu sais, le village où ta mère est née, près de Melun... Ça me fera plaisir », CN, p. 613.

⁷²⁷ La majuscule dans le titre du manuscrit, « Portraits-cartes. Le Malade imaginaire » disparaît lors de la publication dans la presse, tout comme l'indication « Portraits-cartes ». À partir de ces modifications, on pourrait supposer que Zola ait voulu nuancer l'effet de typisation et donner plutôt au texte une tournure de fiction.

⁷²⁸ CN, p. 273.

⁷²⁹ Zola publie ce conte dans *Le Messager de l'Europe* en septembre 1876.

homme du village, duquel elle tombe enfin enceinte, dans l'ignorance béate du mari qui croit que son traitement à base de coquillages a été efficace.

Les allusions deviennent plus abstraites dans le portrait-carte « Le Lecteur du Petit Journal ». Dans ce conte Zola résume en quelques lignes et très en filigrane l'état de soumission auquel le gouvernement veut soumettre le peuple en le gardant dans un état de désinformation, à travers l'interdiction de tout sujet politique dans la presse et l'imposition aux journaux de tons légers et frivoles : « Tu sais ce qu'il me faut pour vivre et pour me tenir en bonne santé : une ou deux heures de distraction chaque soir, la lecture d'un journal où je trouve les événements du jour et une suite de récits intéressants et variés »⁷³⁰.

Dans cette optique de résistance à une peinture lénifiante de la société, la série des quatre portraits-cartes féminins s'évoluant en micro-récits nous semble particulièrement significative. Publiés initialement dans des périodiques de nature variée, ils paraissent enfin réunis à la fin du roman *Le Vœu d'une morte*, sous le titre *Esquisses parisiennes*. Il s'agit de « La Vierge au cirage », « Les Vieilles aux yeux bleus », « Les Repoussoirs » et « L'Amour sous les toits »⁷³¹. À travers ces quatre portraits – qui renvoient respectivement aux figures de la prostituée, de la vieille femme, de la femme laide et de la grisette – Zola nous présente quatre détails d'un tableau social illustrant une société féminine marginalisée. Exception faite pour le dernier portrait, « L'Amour sous les toits » qui, tout en présentant la figure d'une humble grisette, se détache du cadre sombre des *Esquisses* et, de par ses tons, s'oppose franchement à l'ensemble, ces contes mettent en scène des situations déchirantes de la condition féminine : la prostitution, la déchéance physique et les conséquences sociales, pour une femme, de l'extrême laideur. Ces portraits seront la première tentative de l'écrivain de faire du corps féminin un outil de dénonciation sociale. Dans « La Vierge au cirage », conte presque entièrement consacré à la longue et méticuleuse description du corps semi-nu d'une jeune femme à la beauté aussi angélique que sensuelle, Zola termine rudement, en renvoyant drastiquement à la condition sociale de la prostituée et à la question de sa rétribution : le comte lui doit « vingt-cinq centimes par jour [qui montent à] vingt-trois francs au bout de

⁷³⁰ CN, p. 268.

⁷³¹ Nous ne reportons ici que les indications relatives aux premières parutions des récits : *La Vierge au cirage* (*La Vie Parisienne*, 16 septembre 1865), *Les Vieilles aux yeux bleus* (*Le Grand Journal*, 5 novembre 1865), *Les Repoussoirs* (*La Voie Nouvelle*, 15 mars 1866), *L'Amour sous les toits* (*Le Petit Journal*, 13 mars 1865).

trois mois »⁷³². À travers cet effet de contraste qui est direct, cruel et frappant, Zola veut dénoncer la commercialisation des relations humaines et la réduction du corps de la femme à un simple objet.

Une autre technique pour dénoncer le réel est celle de conduire aux conséquences extrêmes les tendances de la société contemporaine. La situation hyperbolique et paradoxale qui en résulte a pour but de dessiner plus clairement la cruauté, l'absurdité des présupposés qui fondent le système social. Cette exagération permet, d'un côté, au lecteur de prendre conscience, et, de l'autre côté, à Zola d'échapper aux foudres de la censure grâce à la liberté qu'on accorde à l'invention littéraire quand elle semble bien éloignée du réel. Dans « Les Repoussoirs », par exemple, Zola raconte l'histoire d'un marchand qui, dans un Paris où tout est réduit à marchandise, vend la laideur des femmes. Ce portrait-carte, qui mise sur l'invraisemblable pour mieux arriver au cœur de la réalité, peut être lu en pendant avec le récit « Les Bals publics ». Une certaine parenté thématique lie ces deux récits où Zola attaque et ridiculise la société capitaliste : on vend à l'heure la laideur ou la gaieté, selon une logique partagée qui réduit l'être humain au statut d'un objet à vendre⁷³³. Voici un extrait de l'annonce publicitaire de l'« Agence des Repoussoirs » :

Madame, j'ai à offrir aux beaux visages la plus riche collection de visages laids qu'on puisse voir [...]. Plus de fausses dents, de faux cheveux, de fausses gorges ! Plus de maquillage, de toilettes dispendieuses, de dépenses énormes en fards et dentelles ! De simples *Repoussoirs* que l'on prend au bras et que l'on promène par les rues, pour rehausser la beauté et se faire regarder tendrement par les messieurs ! [...] Vous trouverez chez moi les produits les plus laids et les plus variés. Vous pourrez choisir, assortir votre beauté au genre de laideur qui lui convient. TARIF : l'heure, 5 francs ; la journée entière, 50 francs.⁷³⁴

Pour avancer sa dénonciation sociale et pour tourner la censure, dans ces années-là Zola recourt également au genre de l'apologue et de la fable ayant comme personnages principaux les animaux. C'est le cas du conte « La Journée d'un chien errant »⁷³⁵ : en

⁷³² CN, p. 234.

⁷³³ Pour des contes semblables où Zola utilise la même technique de contournement de la censure afin de critiquer, âprement, en filigrane la société consumériste de son temps, voir la première partie de notre thèse « Critique de la presse par la petite presse : les stratégies zoliennes de pénétration du marché », p. 111.

⁷³⁴ CN, p. 246.

⁷³⁵ *Le Figaro*, 1^{er} décembre 1866.

donnant la parole aux bêtes pour mieux décrire les mœurs des humains, Zola met en exergue la condition difficile des intellectuels et des artistes sous le Second Empire et se sert de l'animal pour renverser le point de vue sur la condition humaine et sur ses aberrations. Dans ce conte, il fait des chiens vagabonds ses insubordonnés et des « bohèmes », à l'instar des artistes de son temps. L'épilogue insiste sur la portée politique de la fable qui se termine par ces mots : « "L'idéal, mon cher maître, est d'être enfermé et battu dans une pièce où il y a du sucre et de la viande." Je parle pour les chiens »⁷³⁶. La dimension politique tacite de ce conte sera encore plus marquée dans sa version remaniée « Le Paradis des chats », publiée dans *La Tribune* le 1^{er} novembre 1868, où Zola utilise encore les animaux pour exprimer l'état de soumission du peuple qui, sous le régime autoritaire de l'Empire, tolère d'être soumis, à condition d'être bien nourri et de pouvoir digérer tranquillement. Après avoir expérimenté quelques jours de liberté, le chat protagoniste du conte décide de sacrifier la liberté pour le confort et de rentrer chez lui :

Quand je rentrai, votre tante [la propriétaire du chat] prit le martinet et m'administra une correction que je reçus avec une joie profonde. Je goûtai largement la volupté d'avoir chaud et d'être battu. Pendant qu'elle me frappait, je songeais avec délices à la viande qu'elle allait me donner ensuite.

Voyez-vous – a conclu mon chat, en s'allongeant devant la braise –, le véritable bonheur, le paradis, mon cher maître, c'est d'être enfermé et battu dans une pièce où il y a de la viande.

Je parle pour les chats.⁷³⁷

D'autres exemples semblables appartenant au corpus de cette première phase sont « Une cage de bêtes féroces »⁷³⁸ et « Le Vieux cheval »⁷³⁹, où l'écrivain oppose la naïveté et la pureté du monde animal à la bestialité et à la férocité du monde humain. Dans le premier conte, Zola met en lumière la cruauté des « bêtes humaines »⁷⁴⁰ et la violence meurtrière à laquelle les animaux protagonistes du récit assistent consternés : « La fusillade éclate, accompagnée de la voix grave du canon. Le sang coule, les morts s'écrasent la face dans les

⁷³⁶ CN, p. 1409.

⁷³⁷ CN, p. 444.

⁷³⁸ *La Rue*, le 31 août 1867.

⁷³⁹ *Le petit Journal*, le 26 janvier 1865.

⁷⁴⁰ CN, p. 327.

ruisseaux, les blessés hurlent »⁷⁴¹. Dans « Le Vieux cheval », Zola souligne encore une fois la cruauté de l'être humain à travers le monologue d'un cheval condamné à l'abattoir. La bête dénonce l'injustice de son sort et la barbarie des hommes qui, après avoir profité de lui pendant toute une vie de travail, l'envoient mourir : « Le travail enrichit les hommes, le travail conduit les chevaux à l'abattoir. Il y a là une injustice criante. [...] Tes frères ont abusé de mes forces ; plus je les ai servis, plus ils ont été durs envers moi ; aujourd'hui mon pauvre corps crie vengeance »⁷⁴².

3.3.2 La fin d'un règne : une triste synthèse entre symboles et allégories

C'est à partir de 1868 que le style allusionniste, dominant dans les premières années, laisse place à une écriture de plus en plus directe et transparente. Les contes de cette période enregistrent une augmentation de la portée satirique et des effets de la caricature, donnant lieu à une véritable dénonciation sociale. Même si la loi de 1868 assouplit la censure sur la presse, celle-ci reste quand-même soumise à des restrictions assez contraignantes : ce n'est qu'une libéralisation incohérente et velléitaire. En effet, si d'un côté cette loi prévoit la suppression de l'autorisation préalable et la réduction du timbre, de l'autre elle confirme le cautionnement et le système répressif, la fixation d'amendes pour toute publication de faits de la vie privée, l'obligation de signature pour les journalistes et la codification de la diffamation. Zola, dans ce contexte ambigu de liberté d'expression et à un moment historique trouble, qui voit la fin d'un règne secoué par les crises politiques et par la guerre imminente, met en place dans ses contes – tout particulièrement dans les colonnes de *La Cloche* et de *La Tribune* – de nouvelles stratégies d'écriture. En se servant des figures intermédiaires du symbole et de l'allégorie, il propose des fictions à double fond et il construit dans la presse, article après article, tout un réseau symbolique qui est une véritable satire du Second Empire. Le lecteur la retrouve, plus largement exploitée, dans la dénonciation romanesque contemporaine des *Rougon-Macquart*⁷⁴³.

⁷⁴¹ CN, p. 327.

⁷⁴² CN, p. 259. Pierluigi Pellini, approfondit l'interprétation de ce conte : dans *Germinal*, le sort funeste de ce vieux cheval mélancolique est implicitement assimilé à celui des vieux ouvriers désormais trop las pour fatiguer : le cheval se fait alors l'allégorie de l'ouvrier et de sa condition sociale désespérée. Dans *Romanzi*, Émile Zola, t. III, p. 1690.

⁷⁴³ Voir notamment à ce propos Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.

Au premier abord, le corpus des contes relatif à cette période semble dominé par la disparate : Zola touche à différents sujets tels que l'anticléricisme, l'éducation féminine, la critique des mœurs et la polémique politique. Comme le souligne Marie-Astrid Charlier, l'unité de ce corpus hétérogène est assurée par deux éléments : la présence de la satire et l'introduction d'une « poétique de l'objet », inédite dans le corpus journalistique zolien, que l'écrivain travaille à travers deux mouvements essentiels : la réification et la trivialité⁷⁴⁴.

Marta Caraion souligne l'importance et la fonction de l'objet dans la littérature du XIX^e siècle : « les textes littéraires sont tirillés entre une caractérisation de l'objet en accessoire trivial ou tout au plus révélateur d'une réalité sociale à restituer, et son élévation au rang d'œuvre, au statut unique et irremplaçable »⁷⁴⁵. Elle met en lumière comment, une fois l'objet représenté artistiquement (en littérature ou en peinture), sa signification, qui dépend toujours de la réalité, change de valeur. La représentation médiatisée de l'objet procède à une problématisation critique qui peut mener à une projection idéalisée ou disqualifiante du réel⁷⁴⁶. Dans les contes que nous allons analyser, nous verrons que les objets zoliens prennent un statut d'indicialité qui sert à l'écrivain pour se reporter au réel, ou à certains personnages, et qu'ils soutiennent son discours de réprobation critique.

Dans ces contes, à l'objet trivial comme support de la caricature politique se mêle une symbolisation de l'objet insignifiant qui devient une manière de sonder l'Histoire et de faire le bilan du règne napoléonien. Il nous semble que cette poétique de l'objet, derrière laquelle Zola cachera tout son discours polémique, parcourt comme un leitmotiv les contes de *La Tribune* et de *La Cloche* et se déploie essentiellement à travers deux canaux symboliques : l'objet du quotidien et le corps de la femme, qui paraît justement réifié. Les objets du quotidien retracés dans le corpus frappent pour leur banalité et pour la médiocrité de leur état : des joujoux, des lunettes cassées, la boucle d'une jarretière, une aiguille à tricoter, une tabatière, une cassette de fer, etc. Ces objets deviennent des embrayeurs herméneutiques qui activent le dispositif de la caricature et invitent le lecteur à se faire déchiffreur pour continuer le travail de dévoilement initié par le journaliste⁷⁴⁷. L'exemple le plus représentatif sous cet

⁷⁴⁴ Voir Marie Astrid Charlier, « Le "balai" contre la "sonde". Zola chroniqueur d'une fin de règne (*La Cloche*, 1870) », *Les Cahiers Naturalistes*, n°87, 2013, p. 63-82.

⁷⁴⁵ Voir Marta Caraion, *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques XIX^e – XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2014, p. 8.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁴⁷ Voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Zola journaliste : histoire, politique, fiction », *Les Cahiers naturalistes*, LVII, n° 87, 2013, p. 5-28.

aspect est le récit « Vieilles Ferrailles »⁷⁴⁸. Ce conte s'ouvre par la description d'une étrange boutique découverte par hasard par le narrateur qui est en train de se promener sur le Quai Saint-Paul. Ici est amassée une « collection bizarre de morceaux de fer rouillés »⁷⁴⁹ que le propriétaire du magasin a récupérée au bord de la Seine. Le bizarre marchand de curiosités commence par présenter trois objets qui résument d'après lui « tout l'Empire », « dix-huit ans » de règne de Napoléon III : la « pratique » de M. Rouher, un instrument de polichinelle qui travestit la voix, celle du ministre, une paire de lunettes cassées, celles du ministre Ollivier, et la célèbre « sonde auguste » de Nélaton, le chirurgien personnel de l'Empereur, qui, dans cette chronique, renvoie à la perte de virilité du souverain. Suivent toute une série de petits et vieux objets, chacun étant une référence à un événement ou à un personnage du Second Empire. Il y a la bille de M. Clément Duvernoir, l'aiguille à tricoter de l'impératrice, la tabatière à musique de Belmontet, une lanterne sourde provenant du matériel du coup d'État, le revolver du prince Pierre utilisé pour assassiner Victor Noir et une cassette de fer vide ayant contenu les papiers relatifs au fameux complot que cherche vainement M. Piétri. Que ces objets soient retrouvés au fond de la Seine souligne leur caractère de « restes »⁷⁵⁰ d'un règne que Zola aborde déjà comme mort. Pourtant ces vieux débris repêchés du fond de la Seine, si « horriblement sales » que le narrateur « n'ose pas [y] mettre les doigts »⁷⁵¹, renvoient symboliquement aussi à la pourriture morale de l'Empire napoléonien. Ce « paquet de rouille », cet ensemble de saletés méthodiquement rangées « sur des planches à demi pourries »⁷⁵² de cette poussiéreuse boutique, est donc l'allégorie, hardiment critique, des événements et des protagonistes du Second Empire.

Or, le XIX^e siècle inaugure une nouvelle représentation des objets dans les structures destinées à l'exposition (Expositions universelles, grands magasins, musées, ateliers d'artistes, etc.). Cette mise en spectacle change la relation entre les objets et la société⁷⁵³. À cette époque, simultanément à l'essor des projets de conservation muséale, apparaissent beaucoup de commerces d'antiquaires (magasins d'antiquité, boutiques de bric-à-brac

⁷⁴⁸ *La Cloche*, le 14 mars 1870.

⁷⁴⁹ *CN*, p. 373.

⁷⁵⁰ Marie Astrid Charlier, « Le "balai" contre la "sonde". Zola chroniqueur d'une fin de règne (*La Cloche*, 1870) », art. cit., p. 71 et *sq.*

⁷⁵¹ *CN*, p. 374.

⁷⁵² *CN*, p. 373.

⁷⁵³ Nous renvoyons ici notamment aux travaux de Philippe Hamon *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989 ; Id., *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

comme celle qui est représentée dans ce conte) « appelés à fournir, à l'être sensible, de l'ancien et du mélancolique sur demande »⁷⁵⁴. À la lumière de ce constat, Zola tourne en ridicule la charge mélancolique de l'objet « vieux », censé être porteur d'une authenticité perdue, et, conscient du poids symbolique dont il est investi, il s'en sert pour conduire sa polémique.

Un autre conte qui a comme protagoniste un objet et où les choses se prêtent à une lecture symbolique de la fiction est « Catherine »⁷⁵⁵. L'héroïne du conte est la poupée éponyme appartenant à une petite fille de huit ans. Zola vise ici l'apprentissage du rôle social d'honnête jeune fille bourgeoise que la gamine propriétaire de la poupée doit commencer à expérimenter par son jeu. Cette enfant, au lieu de s'amuser, est forcée à accomplir toute une série de devoirs :

Tout le jour, elle s'empresse autour d'elle, elle s'inquiète, elle se multiplie. Le matin, elle procède à son lever et à sa toilette [...]. Elle la frotte de poudre de riz, de fards, d'onguents ; elle crêpe ses faux cheveux ; [...] ensuite elle habille Catherine : un simple peignoir, une robe du matin. Mais, après le déjeuner, elle lui passe une jupe de soie, et plus tard, quand l'heure du Bois arrive, elle lui fait une troisième toilette. Le soir, elle la met en robe de bal.⁷⁵⁶

Il nous semble que dans ce conte, apparemment inoffensif et innocent, Zola vise deux objectifs hautement polémiques : d'un côté, par la représentation narrative du jeu fondé sur l'imitation aveugle et mécanique des mœurs sociales, il nous propose l'emblème d'un régime impérial qui est le règne « du *comme si*, de l'imitation »⁷⁵⁷, le Second Empire étant notoirement obsédé par l'imitation du Premier Empire. De l'autre côté, la poupée Catherine, par ses robes, ses accessoires et ses rituels d'habillement, incarne le vide frivole non seulement de l'univers féminin, mais de tout un règne qui, par l'impératif du paraître et de ses rituels mondains, essaye de masquer son véritable « être », fait de vice et de débauche. En effet, comme le souligne Éléonore Reverzy dans son ouvrage consacré à la poétique de l'allégorie dans les *Rougon-Macquart*, l'importance que Zola accorde en général aux

⁷⁵⁴ Voir Marta Caraion, *Usages de l'objet*, op. cit., p. 19.

⁷⁵⁵ *La Cloche*, le 18 avril 1870.

⁷⁵⁶ *CN*, p. 384.

⁷⁵⁷ Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007, p. 83.

toilettes des héroïnes, dont il fait des descriptions longues et ponctuelles, vient de la volonté de l'écrivain de faire du Second Empire un régime d'opérette, de pur apparat entièrement fondé sur les apparences⁷⁵⁸. En plus, selon la lecture allégorique avancée par Maryse Adam-Maillet, dans les vêtements des personnages zoliens sont lisibles à la fois « la perte d'une femme et l'entropie d'une société en crise ; leur raffinement élabore la décadence, leur inflation nourrit l'économie de la spéculation »⁷⁵⁹. En ce sens, nous pouvons lire, en germe, dans les tenues de la poupée Catherine la valeur symbolique des robes de Renée – ou du personnage goncourtien de Chérie⁷⁶⁰ –, inscrivant par un tourbillon de jupes incessant le règne du paraître du Second Empire. Pour renforcer sa dénonciation, Zola se sert ici d'une technique très fréquente dans les contes de ce corpus, consistant dans la prolifération des objets qui envahissent l'espace narratif :

Catherine [...] a des bijoux, montres, bracelets, colliers, boucles d'oreilles. Elle possède un trousseau [...] qui comprend au moins une douzaine de robes, robes de bal, robes de ville, robe de courses et de bains de mer, robes d'appartement ; beaucoup de linge, chemises de batiste, mouchoirs brodés, bas à jours, jupon garnis de dentelle, et encore des serviettes et des draps de fine toile [...] elle a un lit, une armoire à glace, un guéridon pour prendre le thé, deux fauteuils [...] Et la toilette ! une merveille que cette toilette, une délicieuse psyché, à tablette de marbre, à glace biseautée, garnie de tous les engins que nécessite aujourd'hui la toilette d'une femme comme il faut : peignes, brosses, grattoirs, boîtes à poudre de riz, fard, teinture pour les lèvres, etc., etc.⁷⁶¹

Cette énumération de petits objets de la poupée, qui ne fait qu'augmenter l'état d'inquiétude de la petite fille, sert à renforcer la critique de l'écrivain qui veut souligner la mondanité et la frivolité de la société.

Cette poétique de l'objet se fait ensuite plus complexe à travers l'emploi fictionnel du corps de la femme, qui devient un instrument pour attaquer le gouvernement et auquel Zola fait subir tout un procédé symbolique de réification qui dérive de l'exposition de la nudité. Dans les contes, comme dans les romans, la femme – ou mieux certaines parties de son corps – se chosifie à mesure qu'elle se dénude jusqu'à devenir un objet. Dans les contes zoliens,

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁵⁹ Voir Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », in *Cahiers Naturalistes*, n° 41, 1995, p. 49-68.

⁷⁶⁰ Voir Éléonore Reverzy, « Raconter l'Empire : Chérie », in *Cahiers Goncourt*, 2015, p. 73-84.

⁷⁶¹ *CN*, p. 383.

la femme de l'Empire symbolise la mondanité, la corruption et l'inaptitude du régime : plus la femme se décolle, en mettant à nu son corps jusqu'à en faire un objet, plus le ton polémique se hausse et le conte se charge d'indignation et de mépris⁷⁶².

Il nous semble que, dans les contes qui vont de 1868 à 1871, on enregistre une hausse du ton polémique accompagnée par une évolution de la portée symbolique du corps féminin. En particulier, dans les trois contes « Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans », « Les Épaules de la marquise » et « Les regrets de la marquise », la dénonciation se développe en *crescendo* à travers un procédé d'allégorisation du corps de la femme, qui prend progressivement un tour péjoratif, ou plus exactement qui devient une pièce à charge dans le procès du Second Empire.

Dans le premier de ces textes « Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans » (*L'Événement Illustré*, 13 mai 1868) Zola oppose à l'image de Jeanne d'Arc, allégorie du courage et de la pureté du Peuple français, la petite Baronne de C., première apparition d'un type féminin qui reviendra ensuite dans les contes et dans les romans. Lors des festivités à Orléans en l'honneur de Jeanne d'Arc⁷⁶³, la baronne de C., en « chiffonn[ant] les dentelles de son corsage et [en] regard[ant] amoureusement ses épaules nues »⁷⁶⁴, se moque de la masculinité de la pucelle sous les regards et les rires de tout le salon. La nudité et la sensualité très accentuée de la baronne, incarnation des vices de l'Empire, s'oppose donc à la chasteté et à la cuirasse en fer virile de Jeanne d'Arc. Dans ces deux portraits de femmes, on peut reconnaître les germes de la dualité inscrite, par l'imaginaire zolien, dans le corps de la nation, celle des « deux France » qui reviendra vingt ans plus tard dans *La Débâcle* : d'un côté une France « républicaine », incarnée par la femme-soldat, héroïque, chaste et courageuse et de l'autre côté une France « impériale », frivole et mondaine, qui se dénude dans les salles de bal de l'Empire⁷⁶⁵. Le mythe de Jeanne connaît au XIX^e siècle une popularité et un regain formidables, suite aux événements politiques qui réveillent en France

⁷⁶² Voir Nao Takaï, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Champion, 2013.

⁷⁶³ En 1801, Napoléon I autorise la reprise des cérémonies annuelles d'Orléans, interrompues depuis 1793. Voir Michel Winock, « Jeanne d'Arc » dans Pierre Nora, *Les lieux de Mémoires*, « Les France », vol. 3, p. 684.

⁷⁶⁴ CN, p. 344.

⁷⁶⁵ Sur cette question voir Guillaume McNeil Arteau, *Le Relevé des jours. Émile Zola écrivain-journaliste, Classiques Garnier*, Paris, 2018, p. 47-48.

la mémoire de l'héroïne⁷⁶⁶. L'hymne qu'en fait Michelet dans le cinquième tome de l'*Histoire de France* (1841) le rappelle bien. Michelet renouvelle l'image de la Pucelle pour en faire le paradigme de l'héroïsme et du bon sens populaire mêlés, ainsi que l'initiatrice du sentiment national. L'œuvre de Michelet a été une révolution dans la représentation qu'on se faisait de Jeanne d'Arc et a donné l'impulsion à la construction du mythe patriotique. Il influence toute une série d'autres représentations de l'héroïne, considérée à partir de ce moment comme la fondatrice du patriotisme⁷⁶⁷. Au long du XIX^e siècle, la mémoire de Jeanne est véhiculée à travers trois représentations : l'image de la sainte catholique, l'incarnation du peuple patriote et la patronne du nationalisme exclusif. En représentant un personnage comme la marquise, incarnation de l'Empire, qui se moque de la Pucelle, Zola veut mettre en lumière l'inaptitude et la corruption de l'Empire napoléonien, face aux plus grandes valeurs de la patrie.

Dans *Les Épaules de la marquise*⁷⁶⁸, le ton polémique est âpre et les scènes décrivant le corps nu de la marquise sont nombreuses et détaillées. Les « épaules » incarnent ici l'emblème parfait de la « fête impériale » et Zola s'en sert pour ridiculiser l'Empire et ses protagonistes et pour en montrer la faiblesse, l'hypocrisie et l'incompétence. La comparaison avec le Premier Empire, duquel le Second n'est qu'une grotesque parodie, est ici explicite et féroce : à l'héroïsme guerrier du Premier Empire suit un régime de l'apparence qui a institutionnalisé la prostitution et qui ne doit sa survivance qu'à sa mondanité soutenue par les « belles épaules de ses femmes » :

Le premier empire a été le règne des beaux uniformes ; le second empire est le règne des belles épaules. Que voulez-vous, on fait ce qu'on peut. Lorsqu'on ne se sent pas de force à conquérir l'Europe par l'épée, on la contraint à l'admiration en décollant les dames [...] un pareil gouvernement doit être soutenu par les jolies femmes. [...] Les épaules de la marquise portent l'empire depuis dix-huit ans.⁷⁶⁹

⁷⁶⁶ « La défaite militaire de 1871, la longue médiation sur le sort de la patrie qui en découle, les luttes politiques qui mettent aux prises républicains et monarchistes, la crispation d'un catholicisme en perte d'autorité publique et en proie aux attaques anticléricales, toutes les passions vont jouer en faveur de Jeanne d'Arc, dont la mémoire va se trouver écartelée entre les partis. » Voir Michel Winock, « Jeanne d'Arc » dans Pierre Nora, *Les lieux de Mémoire*, « Les France », vol. 3, p. 685.

⁷⁶⁷ Voir les représentations de Jules Quicherat, d'Henri Martin, Georges Guibal. Voir Michel Winock, « Jeanne d'Arc », op. cit., p. 702-703.

⁷⁶⁸ *La Cloche*, le 21 février 1870.

⁷⁶⁹ *CN*, p. 1397-1398.

Donc, à l'instar des fictions romanesques où les sommets de la société impériale des *Rougon-Macquart* sont soutenus par des figures de la nudité⁷⁷⁰, c'est ainsi que Zola dans ces contes fait peser sur les épaules dénudées des femmes du Second Empire le poids entier d'une évolution sociale. Le procédé de réification du corps féminin dans ces récits passe entièrement à travers la thématique de la prostitution. Dans ces textes, Zola recourt souvent à l'image de la transformation de la chair dénudée des femmes en marbre, comme on peut l'observer à partir de ce passage :

Quand on songe à tous les désirs qu'elles ont provoqués, à tous les rêves ardents qui ont frissonné autour d'elles, on se demande de quelle argile la nature a dû les pétrir pour qu'elles ne soient pas rongées et émiettées, comme ces nudités de statues, exposées au grand air des jardins, et dont les pluies ont mangé les contours délicats. Mais non, toute la débauche élégante du second empire n'a pu entamer le marbre des épaules de la marquise.⁷⁷¹

Dans ces récits, les femmes devenues « enseignes vivantes », institutions – qui finalement dans *La Curée* se transformeront dans la scène du bal du Ministère dans les « fermes colonnes de l'Empire »⁷⁷² – perdent ainsi toute leur individualité en devenant des objets tellement anonymes qu'ils se confondent avec les autres éléments architecturaux de la ville: « Aujourd'hui, [les hommes] regardent hébétés [les épaules de la marquise], sans les voir, les yeux blasés, au point qu'ils les confondent avec les marbres des cheminées et des consoles »⁷⁷³. Les corps dénudés des femmes, en plus, affichent une intimité publique : « elles font partie des spectacles publics. Elles appartiennent à tous les yeux, elles sont dans toutes les mémoires »⁷⁷⁴. « Ces épaules sur lesquelles a passé le souffle chaud de Tout-Paris galant et vicieux »⁷⁷⁵, en tant que chose publique et à force d'être regardées et maniées, sont devenues au fil du temps salies et presque ennuyeuses, « banales et souillées comme un

⁷⁷⁰ Nous faisons référence aux romans *La Curée*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *Nana* où Zola associe aux principaux représentants du pouvoir du cycle romanesque, Saccard, Eugène Rougon et le comte Muffat, respectivement les héroïnes Renée, la comtesse de Baldi et Nana qui, comme le note McNeil Arteau, sont trois variations de la nudité impériale appartenant aux pouvoirs financier, politique et aristocratique et qui, présentées dans leur nudité, ont pour fonction d'illustrer jusque dans leur chair les structures profondes du régime. Voir *Le Relevé des jours. Émile Zola écrivain-journaliste*, op. cit., p. 41.

⁷⁷¹ CN, p. 433.

⁷⁷² RM, t. I, p. 475.

⁷⁷³ CN, p. 1396.

⁷⁷⁴ CN, p. 432.

⁷⁷⁵ CN, p. 433.

trottoir »⁷⁷⁶. Les épaules de la Marquise se transforment ainsi en objets-déchets, tellement usés et sales qu'ils soulèvent presque du dégoût et de la répulsion chez ceux qui les regardent, ou les laissent indifférents. À l'instar des vieilles ferrailles retrouvées au fond de la Seine, Zola jette les épaules de la Marquise et tout le réseau symbolique qu'elles allégorisent dans l'énorme poubelle du Second Empire.

Enfin, dans « Les regrets de la Marquise »⁷⁷⁷, suite évidente du conte précédent, la dénonciation est claire. En 1871 Zola est chargé à *La Cloche* de la chronique parlementaire et c'est au cours des vacances de l'assemblée qu'il retrouve plus de liberté et qu'il peut écrire un conte explicite comme celui-ci. Dans ce récit, pour ridiculiser les projets de la restauration de Napoléon III, il se sert encore un fois du personnage de la marquise, qui regrette qu'il n'y ait plus de bals pendant lesquels elle puisse montrer ses épaules, comme aux beaux temps de l'Empire. La satire ici est cruelle et implacable : le ton polémique rejoint dans ce conte son acmé, supportée par l'image ridiculisée de la marquise, presque complètement dénudée :

Autrefois, dans le bon temps, je vous ai parlé de ces épaules fameuses, les plus solides soutiens du second empire. Elle [la marquise] les montrait jusqu'aux reins, jusqu'à la pointe des seins, et convertissait les plus austères aux merveilles du régime. Ce sont ces épaules qui, chez les ministres, dans les ambassades, ont fait applaudir la guerre du Mexique et les autres sottises de Bonaparte. Jamais M. Rouher n'aurait consenti au deuxième plébiscite, si ces épaules-là ne lui avaient assuré la victoire.⁷⁷⁸

Ensuite, Zola avance une comparaison avec la République :

Quelle mégère jalouse que cette République ! la marquise la hait de toute sapuissance (...) chaque matin, la marquise se donne une joie ; elle se fait apporter un buste en plâtre de la République, elle le casse sur le parquet, en piétine les débris, les réduit en poudre, en balbutiant de colère : Tiens, tiens, bégueule !... Voilà pour tes robesmontantes !⁷⁷⁹

Il nous semble que, face au buste en plâtre de Marianne, allégorie de la République, que la marquise s'amuse à casser chaque matin, Zola nous propose une véritable allégorie de l'Empire et de sa bassesse, dans cette marquise-aux-épaules-nues qui n'aspire qu'à se

⁷⁷⁶ *CN*, p. 1394.

⁷⁷⁷ *La Cloche*, 2 octobre 1871.

⁷⁷⁸ *CN*, p. 393.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 393-394.

déshabiller. Tout dans le personnage de la marquise vise à la ridiculisation du Second Empire : l'attitude ridicule et infantile de la femme, qui ne pouvant pas exhiber ses nudités organise des soirées dans son propre salon toute seule ; la pose lascive, presque pornographique qu'elle prend dans son envie de montrer son corps nu ; ses vêtements excessivement raffinés et luxueux : tout est symbole de débauche. La marquise depuis longtemps, quinze mois exactement, c'est-à-dire depuis la guerre prussienne de juillet 1870⁷⁸⁰, n'a pas eu l'occasion d'exhiber ses nudités, mais ses épaules protestent, elles « veulent combattre »⁷⁸¹. Donc, deux fois par semaine, la marquise est « réduite à se donner une soirée à elle-même »⁷⁸² où elle se rend dans son propre salon, habillée « comme si elle partait pour les Tuileries »⁷⁸³. Dans cette scène, Zola se sert encore une fois de la technique de la prolifération pour renforcer sa polémique. La marquise voit dans le grand miroir de son salon son propre reflet et admire ses épaules dénudées qui se multiplient à l'infini dans la grande glace du salon : « les glaces sont nombreuses et elle aperçoit des épaules de tous les côtés [...] elle voit, devant et derrière elle, une file interminable de gorges nues, alignées comme pour la parade, se soulevant du même souffle, allumées de la même ardeur⁷⁸⁴ ». Cette parade d'épaules haletantes de prostituées devient ainsi une parodie féroce des parades militaires de Napoléon III.

Les stratégies que Zola adopte pour faire face à la censure varient alors selon les lois sur la presse et selon son statut d'auteur : dans les nouvelles correspondantes à la première phase, celle de sa collaboration dans la petite presse, où est en vigueur une censure très sévère excluant tout discours politique, Zola développe une écriture transversale fondée sur l'allusion, qui lui permet d'avancer une polémique indirecte mais incessante sur l'actualité du moment. Ensuite, à partir de la libéralisation des lois de la presse (1868), ainsi que de sa progression dans la carrière littéraire, le style allusif laisse progressivement place au discours politique qui se fait de plus en plus féroce au fil des années.

⁷⁸⁰ « Depuis quinze mois, la marquise est désolée, désespérée, anéantie [...] Hélas ! Depuis quinze mois, la marquise n'a pas eu la moindre occasion de montrer ses épaules ». *CN*, p. 393.

⁷⁸¹ *CN*, p. 393.

⁷⁸² *CN*, p. 394.

⁷⁸³ *Idem*.

⁷⁸⁴ *CN*, p. 394.

3.4 L'autre face du merveilleux dans les contes zoliens

Une autre stratégie mise en œuvre par Zola conteur pour polémiquer contre son temps de manière indirecte, mais non moins virulente, est l'utilisation du genre fantastique.

Paolo Tortonese affirme qu'après le Romantisme, et le déclin du système des genres qu'il entraîne, deux différentes attitudes d'adhérer aux genres voient le jour : le refus des genres en tant que notions prescriptives et l'emploi des genres en tant que catégories historiques. Tortonese, s'appuyant sur les théories de Francesco Orlando qui reproche à la critique traditionnelle d'avoir fait entendre que le fantastique aurait remplacé le merveilleux⁷⁸⁵, soutient que, dès que le système des genres s'est effondré, une troisième manière est apparue : celle du « réemploi des genres traditionnels à des fins ludiques, ironiques et parodiques »⁷⁸⁶. Le fantastique fait donc apparition précisément dans ce cadre où les genres se combinent, suite au déclin du système des genres et de leur historicisation :

Le fantastique, étant un hybride lui-même, si l'on veut une chimère opposée de données contradictoires, se prêtait facilement à l'hybridation avec d'autres genres, qui jouaient avec les mêmes composantes que les siennes. En poussant le raisonnement à l'extrême, on pourrait dire que le fantastique est un genre « parodique », parce qu'il prend une séquence connue et remplace un des éléments qui la composent. Il est la parodie du récit merveilleux-féerique, parce qu'il l'inscrit dans un monde présent et proche, et il est la parodie du récit réaliste, parce qu'il y introduit les matériaux des traditions narratives surnaturelles.⁷⁸⁷

Si nous considérons les perversions des contes de fées zoliens qu'on a analysés dans le chapitre précédent tout en gardant à l'esprit les considérations de Tortonese, nous pouvons

⁷⁸⁵ Si l'on suivait la démarche théorique de Roger Caillois, selon qui le fantastique aurait remplacé le merveilleux, on ne pourrait pas expliquer la présence de récits non fantastiques où l'élément surnaturel est quand-même présent, comme dans les cas de nombreux contes de fées du XIX^e siècle. Tortonese, suivant la lignée théorique de Francesco Orlando, explique : « Cette lacune dans la théorie de Caillois nous a privés d'une terminologie qui rende compte d'un grand corpus d'œuvres allant du *Faust* de Goethe à *La Métamorphose* de Kafka. Si on reste dans les limites de la pensée de Caillois, nous sommes condamnés, soit à les ignorer, soit à les classer dans les catégories historiquement précédentes, le merveilleux, le féerique, ce qui n'est pas satisfaisant. Ces récits appartiennent eux aussi à l'époque qui suit les Lumières, et il est impossible de croire qu'ils fonctionnent comme ceux qui la précèdent. » Voir Paolo Tortonese, « Contradictions du fantastique », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 23 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/3765> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.3765>.

⁷⁸⁶ *Idem*.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 5.

confirmer que le fantastique des contes zoliens – genre hybride, résultat de l'évolution du merveilleux au XIX^e siècle – doit être lu en tant qu'un exercice de second degré, voué à la parodie et à la polémique. Quoiqu'elles disparaissent de plus en plus tout au long de sa production de récits brefs, des traces de fantastique perdurent dans les contes zoliens, mais avec des modalités et des finalités tout à fait différentes par rapport aux premiers textes⁷⁸⁸.

Zola ouvre le recueil *Nouveaux Contes à Ninon* sous l'enseigne du fantastique. « Un bain »⁷⁸⁹, que le narrateur présente à Ninon comme « un vrai conte bleu, quelque chose de terrifiant et d'in vraisemblable »⁷⁹⁰, est l'histoire d'une rencontre amoureuse entre deux jeunes gens dans un château appelé le « Château de la belle au bois dormant »⁷⁹¹. L'histoire, se déroule dans un pays inventé situé à quelques lieues de Paris, ne présente pas d'éléments merveilleux, mais est tout imprégnée de références féeriques. Ici, le fantastique n'est pas porteur de polémique sociale : probablement Zola, plaçant ce conte en ouverture de son recueil, veut juste établir une sorte de continuité avec son recueil précédent.

L'emploi du fantastique se complique ensuite dans le conte « La Légende du Petit Manteau bleu de l'amour »⁷⁹², ayant pour cadre une période lointaine, quasi médiévale, qui semble s'insérer dans le domaine féerique de « La Fée Amoureuse », ou dans celui de « Sœurs-des-Pauvres ». On y narre la légende fantastique d'une petite fille qui accorde gratuitement son amour aux nécessiteux, en guise d'aumône. Elle est en même temps une figure mystique, une martyre qui distribue du plaisir aux mendiants de sa paroisse, et une figure féerique, capable de soulager les souffrances par ses regards et ses baisers. Mais, après avoir tant aidé les autres, un jour l'héroïne du conte se retrouve pauvre et nécessiteuse. Elle

⁷⁸⁸ Francesco Orlando, réfléchissant sur le conflit entre croyance et critique, réinvente les catégories qui définissent le fantastique (le surnaturel de « tradition », d'« indulgence », de « dérision », d'« ignorance », de « transposition », d'« imposition »). Voir Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, op. cit. ; voir aussi Id, « Statuti del soprannaturale nella narrativa », dans Franco Moretti (dir.) *Il romanzo*, Torino, Einaudi, t. I, 2001, p. 195-226. Tortonese, partant de la théorie d'Orlando, classe les récits merveilleux du XIX^e siècle dans la catégorie du surnaturel de « tradition » : « Le "surnaturel de tradition" correspond assez largement à l'ensemble des récits merveilleux, qui font appel à une caution culturelle de type religieux, donc à une croyance forte, mais non pas illimitée ». Dans Paolo Tortonese, « Contradictions du fantastique », art. cit.

⁷⁸⁹ *La Renaissance littéraire et artistique*, 24 août 1873.

⁷⁹⁰ *CN*, p. 405.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 406.

⁷⁹² *L'Événement illustré*, 11 août 1868.

embrasse alors un homme et lui demande de lui rendre la monnaie, c'est-à-dire qu'elle lui demande d'être, enfin, payée :

Sur son chemin, à la première borne, elle rencontra un jeune homme dont le cœur se mourait évidemment d'inanition. À cette vue, sa charité ardente s'éveilla. Elle ne pouvait mentir à sa mission. Et, rayonnante de bonté, plus grande d'abnégation, elle mit tout le reste de son cœur sur ses lèvres, se courba doucement, donna un baiser au jeune homme, en lui disant : « Tiens, voilà mon dernier louis. Rends-moi la monnaie ». ⁷⁹³

En passant de la prostitution gratuite à l'amour payant, elle renonce finalement à ses activités et épouse le mendiant, dans un *happy end* qui renverse sarcastiquement celui d'un conte de fées traditionnel, tout en parodiant le récit à thème caritatif et à visée moralisante. Le titre du conte et le nom de l'héroïne du recueil cachent une parodie antiphrastrique évidente : le célèbre « Petit Manteau bleu » de la charité édifiante ⁷⁹⁴ se transforme dans ce conte en manteau de la prostituée couvrant le corps de la fille qui délivre les « aumônes » aux âmes souffrants. Au contraire de « Sœur-des-Pauvres », dont Zola reprend le schéma dans ce récit, le Petit Manteau bleu soulage les souffrances, non par des biens matériels, mais par la profusion de baisers (et d'actes sexuels) à titre gratuit. Dans ce conte, Zola continue la déformation du conte de fées commencée dans les *Contes à Ninon*, introduisant la figure de la fille-fée prostituée, qui offre son amour aux nécessiteux ⁷⁹⁵.

Le conte, dont le titre évoque le célèbre philanthrope, n'est que la première d'une des nombreuses références parodiques des œuvres de charité qui jalonnent l'ensemble des romans zoliens ⁷⁹⁶. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, des écrivains tels que

⁷⁹³ CN, p. 452.

⁷⁹⁴ Dans la culture populaire du XIX^e siècle, « Petit Manteau bleu » était le surnom qu'on avait donné sous l'Empire à un célèbre philanthrope, Edme Champion, et qui devient une expression désignant une personne remarquable pour ses œuvres de charité. Aussi les Goncourt, dans *Manette Salomon* (chapitre XXVIII), évoquent le « petit manteau bleu », de façon générique, désignant le type d'homme providentiel.

⁷⁹⁵ John Lapp remarque à ce propos que le motif de la femme accordant son amour gratuitement aux nécessiteux est une « sorte d'avant-goût sentimental de la remarque de Nana : "Je ne puis refuser ça à mes amis pauvres" », dans *Les Racines du Naturalisme, op. cit.*, p. 17.

⁷⁹⁶ Voir les nombreuses scènes dans les *Rougon-Macquart* consacrées à la ridiculisation des actions caritatives des bourgeois, qui s'achèvent toujours en des formidables échecs : dans *La Conquête de Plassans*, l'échec des prêtres dans l'éducation des « filles de la vierge » ; l'épisode des souliers dans *Germinal*, où les visites aux pauvres des Grégoire se terminent par le meurtre de Cécile de la part du vieux Bonnemort, auquel les bourgeois avaient offert des chaussures alors qu'il était paralysé des jambes ; l'échec de « L'œuvre du Travail » dans *L'Argent*, œuvre de charité qui se termine également par le meurtre d'un pensionnaire ; l'échec de Pauline dans *La Joie de vivre* qui, dans un but affectueux, endette involontairement toute la famille Chanteau. Voir aussi un autre type de dérision des œuvres de charité que Zola met en œuvre dans *Le Rêve*, où la charité d'Angélique

Baudelaire, ou bien les réalistes et naturalistes adressent une critique féroce à la charité, viciée et vicieuse, qui est pratiquée hypocritement par les bourgeois au même titre que n'importe quels divertissements, bals, saisons théâtrales ou bains de mer⁷⁹⁷. Dans ce conte, la charité est assimilée à la prostitution et l'aumône renvoie à l'acte sexuel. Dès le début, l'« héroïne » est esquissée par des traits vaguement érotiques et ses intentions sont manifestement déclarées :

C'était une grande et forte fille, aux yeux noirs, à la bouche rouge. Elle avait une chair d'une pâleur mate, couverte d'un duvet léger qui faisait de sa peau un velours blanc. Quand elle marchait, son corps ondulait dans un rythme tendre. D'ailleurs, en quittant la paille où elle était née, elle avait compris qu'il entraînait dans sa mission de se vêtir de soie et de dentelle. Elle tenait en don ses dents blanches, ses joues roses ; elle sut trouver des colliers de perles blancs comme ses dents, des jupes de satin roses comme ses joues. Et quand elle fut équipée, il fit bon la rencontrer dans les sentiers, par les claires matinées de mai. Elle avait le cœur et les lèvres ouverts à tous venants.⁷⁹⁸

À l'instar de « Sœur-des-Pauvres », la charitable héroïne de ce conte se dévoue à tous les mendiants de son village, mais ici l'attitude de l'héroïne est bien loin d'engendrer des cercles vertueux. Ce sont, au contraire, des cercles vicieux qu'elle génère, dans une attitude qui nous semble bien familière et qui nous fait penser à celle de la célèbre héroïne du futur roman zolien sur la prostitution :

Lorsqu'elle trouvait un mendiant sur le bord d'un fossé, elle le questionnait d'un sourire ; s'il se plaignait des brûlures, des fièvres après du cœur, vite sa bouche lui donnait une aumône, et la misère du mendiant était soulagée.

tourne presque en perversion lorsqu'elle entre en rivalité avec Félicien qui, lui aussi, se consacre aux pauvres. Dans toutes les visites que la fille fait aux pauvres et aux malades, elle rencontre Félicien, dont la présence la met dans un état d'agitation, presque de colère : « le pis, vraiment, fut qu'Angélique désespéra de sa charité. Ce garçon lui gâtait la joie d'être bonne ». L'acmé de la contrariété de l'héroïne du roman, qui reproche à son « prince » de lui voler ses pauvres, a lieu dans la scène des chaussures (chap. V) : alors que Félicien envoie une pauvre fille sans chaussures chez un cordonnier, Angélique, pleine de rivalité (« Jamais elle n'aurait cru le détester à ce point » voir *RM*, t. V, p. 886) se déchausse brusquement donnant ses propres souliers à la fille. Ce trait de la caractérisation du personnage d'Angélique, permet à Zola une mise en évidence de la dépravation intime aux œuvres de charité qui, au-delà des meilleures intentions déclarées et même crûes par les esprits les plus nobles, cachent toujours, avec une bonne dose d'hypocrisie, une forme d'égoïsme de la part du bienfaiteur, voire son sentiment intime de supériorité et sa volonté de marquer une distance entre celui qui donne et celui qui reçoit.

⁷⁹⁷ Voir sur ce thème le numéro de la revue *Romantisme*, « La Charité », dirigé par Philippe Hamon et Jean-Louis Cabanès, 2018/2, n°180.

⁷⁹⁸ *CN*, p. 450-451.

Aussi tous les pauvres de la paroisse la connaissaient-ils. Ils se pressaient à sa porte, attendant la distribution. Comme une sœur charitable, elle descendait matin et soir, partageant ses trésors de tendresse, servant à chacun sa part.⁷⁹⁹

De même que Nana, à la porte de qui se rangeait toute une queue d'hommes, de même Le Petit Manteau bleu de l'amour soulage généreusement une armée d'hommes grâce à ses vertus naturelles. En plus, la description physique de l'héroïne du conte⁸⁰⁰, ainsi que ses origines et sa « mission » dans la société, semblent en quelque sorte anticiper celles de Nana⁸⁰¹ :

Elle naquit, la belle fille aux cheveux roux, un matin de décembre, comme la neige tombait, lente et virginale. Il y eut, dans l'air, des signes certains qui annonçaient la mission d'amour qu'elle venait d'accomplir [...] Elle vit le jour au fond d'une bouge, par humilité dans doute, afin de montrer qu'elle souhaitait les seules richesses du cœur [...] Dès qu'elle atteignit l'âge d'amour, elle quitta l'ombre où elle se recueillait ; elle se mit à marcher par les chemins, à chercher les affamés qu'elle rassasiait de ses regards.⁸⁰²

Le thème de la prostitution apparaît pour la première fois chez Zola conteur bien avant, dans « Celle qui m'aime » des *Contes à Ninon*, où la femme censée incarner l'amour idéal, enfermée derrière une vitre en guise de marchandise, se transforme, par un regard de « sainte », en femme d' « un air bonne fille, point bégueule du tout et fort accommodant »⁸⁰³. Cette première impression, sera confirmée plus tard, lorsque le narrateur retrouve la jeune femme dans la rue : « Où allons-nous ? Lui demandais-je de nouveau. Elle haussa les épaules, avec une petite moue d'insouciance ; elle me dit de sa voix d'enfant : "Mais où tu

⁷⁹⁹ CN, p. 451.

⁸⁰⁰ Nana est à quinze ans « très blanche de chair, très grasse, si dodue même qu'on aurait dit une pelote [...] Une vraie frimousse de margot, trempée dans du lait, une peau veloutée de pêche, un nez drôle, un bec rose, des quinquets luisants auxquels les hommes avaient envie d'allumer leur pipe. Son tas de cheveux blonds, couleur d'avoine fraîche, semblait lui avoir jeté de la poudre d'or sur les tempes, des taches de rousseur, qui lui mettaient là une couronne de soleil ». Voir *L'Assommoir*, dans *RM*, t. II, p. 451.

⁸⁰¹ L'histoire de son existence est résumée dans la célèbre chronique de Fauchery *La Mouche d'or*. À remarquer dans ce passage de la chronique, les ressemblances avec l'origine et la mission de l'héroïne du conte : « Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit ». Voir *Nana*, dans *RM*, t. II, p. 1269.

⁸⁰² CN, p. 450.

⁸⁰³ CN, p. 39.

voudras, chez moi, chez toi, peu importe" »⁸⁰⁴. L'évocation des thèmes érotiques, qui au XIX^e siècle devient une caractéristique essentielle des nouveaux contes de fées, contribue à la désacralisation de ce genre populaire. En réalité, c'est l'ensemble de la littérature du temps qui se tourne vers la représentation de la sexualité et manifeste une fascination pour la figure de la prostituée⁸⁰⁵. La prolifération de ce thème dans la littérature est également tributaire de sa récurrence fréquente dans les pages des journaux de l'époque⁸⁰⁶.

Mis à part les contes qu'on vient de citer, le reste des récits composés dans cette période sont des tableaux sociaux de la société contemporaine peints sous des formes différentes, strictement liés à la réalité, où aucune espèce de surnaturel n'est présente. Cette nouvelle utilisation du merveilleux, qu'on pourrait définir un « merveilleux engagé » car porteur de dénonciation sociale, ne s'avère pas une solution efficace. Dans ce procédé, où la critique se fait plus subtile et abstraite, plus cryptique, le public a du mal à comprendre le sens du message. Zola se rend probablement compte que la formule réaliste résulte à des fins de polémique plus heureusement portante. La disparition du surnaturel chez Zola conteur et journaliste trouve dans cette raison un élément important à prendre en considération.

3.5 Le témoignage d'un combat dans la préface des *Nouveaux Contes à Ninon*

Les *Nouveaux Contes à Ninon* est un recueil de contes qui se présente comme la continuation du premier. La reprise du personnage fictif de Ninon, ainsi que la préface datée symboliquement du 1^{er} octobre 1874 (celle du premier recueil étant datée du 1^{er} octobre 1864), mènent à la création d'un effet de publicité, auquel contribue aussi la réédition chez Charpentier des *Contes à Ninon* quelques mois plus tôt. En établissant cette sorte de continuité, Zola aspire à la fois à faire de la publicité à son premier recueil et à annoncer le deuxième comme sa continuation. Mais entre les *Contes à Ninon* et les *Nouveaux Contes à Ninon* il y a d'énormes différences. Lorsque Zola publie ce deuxième recueil, sa situation personnelle et littéraire a bien évolué : il a déjà publié neuf romans, dont quatre *Rougon-Macquart*, il est désormais assez connu dans le milieu journalistique français, il n'est plus un charmant conteur mais un écrivain dont la notoriété ne cesse de s'affirmer. Notoriété qui,

⁸⁰⁴ CN, p. 43.

⁸⁰⁵ Voir sur ce thème Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie*, op. cit.

⁸⁰⁶ Voir Daniel Grojnowski et Mireille Dottin-Orsini, « La prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIX^e siècle », *Littératures*, 69 | 2013, 187-211.

pourtant, est plutôt à risque au moment où ce deuxième recueil voit la lumière, à cause du scandale bientôt créé par la publication du conte « Chômage », qui provoque la suppression du journal et l'éloignement du journaliste des salles de rédaction.

Cette préface propose donc un bilan de dix années de production et de travail, où Zola fait le point sur sa création artistique. Il dessine ici emblématiquement son portrait d'écrivain « combattant », qui a survécu à dix ans de luttes. Il rappelle alors toutes ses batailles littéraires dans le champ journalistique se présentant en tant que soldat blessé : « Dix ans de travaux forcés, dix ans d'amertume, de coups donnés et reçus, d'éternel combat ! J'ai le cœur et le cerveau tout balafrés de blessures [...] Je n'ai pas quitté la plume un seul jour, mon amie ; je me suis battu en soldat qui a son pain à gagner ; si la gloire vient, elle m'empêchera de manger mon pain sec »⁸⁰⁷.

Dans ces pages, que la critique a comptées parmi les plus désolées de l'œuvre zolienne⁸⁰⁸, il y a tout l'acharnement et la souffrance de l'écrivain peignant le journalisme comme une besogne forcée qui lui a empêché pendant dix ans de se consacrer véritablement à son œuvre :

Que de besogne mauvaise, et dont j'ai encore le dégoût à la gorge ! Pendant dix ans, j'ai alimenté comme tant d'autres du meilleur de moi la fournaise du journalisme. De ce labeur colossal, il ne reste rien, qu'un peu de cendre. Feuilles jetées aux vents, fleurs tombées à la boue, mélange de l'excellent et du pire, gâché dans l'auge commune. J'ai touché à toutes choses, je me suis sali les mains dans ce torrent de médiocrité trouble qui coule à pleins bords.⁸⁰⁹

Par cette répugnance envers le journalisme, qu'il souligne de façon sensiblement forcée, l'écrivain veut en effet se préserver et se disculper en quelque sorte de la publication de ce recueil de récits publiés dans la presse. Il veut faire passer aux yeux de ses maîtres, tels que Flaubert et les Goncourt qui dépréciaient le journalisme, l'image d'un écrivain, ou mieux d'un brave soldat, dont la survivance dépendait de cette besogne. Il arrive presque à héroïser sa propre image, se peignant en martyr immolé au service de la littérature, quand il parle

⁸⁰⁷ CN, p. 400-401.

⁸⁰⁸ Voir Henri Guillemin, *Préface à Lazare, suivi de Sœur-des-Pauvres, Le Sang, Souvenir*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1962, p. 31.

⁸⁰⁹ CN, p. 401.

des batailles littéraires qu'il a conduites lors de la publication de *Mes Haines, Mon Salon* et *Thérèse Raquin* :

J'avais la passion de mes opinions, j'aurais voulu enfoncer mes croyances dans la gorge des autres. Un livre me rendait malade, un tableau me désespérait comme une catastrophe publique ; je vivais dans une bataille d'admiration et de mépris. En dehors des lettres, en dehors de l'art, le monde n'était plus [...] J'ai parlé de vérité, j'ai prétendu qu'on pouvait tout écrire, j'ai voulu prouver que l'art est dans la vie en non ailleurs. Naturellement, on m'a poussé au ruisseau.⁸¹⁰

Il faut remarquer qu'au moment de la publication de ce recueil, Zola se trouvait marginalisé sur la scène médiatique : ses rapports avec le journalisme avaient cessé après l'épisode du *Corsaire* qui l'avait éloigné des salles de rédactions parisiennes, et il n'était pas encore entré en contact avec le journalisme russe, qui représentera pour lui une porte de secours des points de vue financier et médiatique à la fois. Il nous semble, en effet, que, plus que comme présentation de ses contes, cette préface lui sert pour capter l'attention de la critique et pour se poser en victime littéraire, délaissée malgré ses mérites et son dur travail : « J'ai mangé, sans rien vendre de mes croyances [...] aujourd'hui, ma seule souffrance est d'être seul »⁸¹¹. Dans sa souffrance, il invoque Ninon en guise de consolation et de soulagement :

C'est pourquoi, ma chère âme, j'ai évoqué ton souvenir au milieu de la lutte. [...] Et sais-tu ce que j'ai fait, Ninon, pour te retenir auprès de moi toute cette nuit ? Je te le donne en mille. J'ai fouillé le passé, j'ai cherché dans ces centaines de pages écrites un peu partout, si je n'en trouverais pas d'assez délicates pour toi. Au beau milieu de mes rudesses, il m'a plu de mettre cette douceur [...] Ce sont des contes, rien que des contes, de la confiture dans de la porcelaine.⁸¹²

Les contes apparaissent alors comme un soupir pour l'écrivain parmi tous ces souvenirs noirs de luttes et de batailles dans la presse. Il semble que, d'une certaine manière, ses contes représentent pour lui le seul souvenir positif dans cette bataille. En résumant le personnage de Ninon, il veut probablement polariser l'attention de la critique sur le souvenir de l'image du conteur charmant du passé qu'il avait jadis suscitée. Mais surtout il veut se

⁸¹⁰ CN, p. 401-402.

⁸¹¹ CN, p. 402.

⁸¹² CN, p. 402-403.

dissocier de son statut de journaliste et se rapprocher de celui d'écrivain contraint au journalisme. La publication de ce recueil semble marquer pour lui – encore une fois – la fin d'une époque de sa vie : « Demain, j'aurais rajeuni de dix ans. Il me semblera que j'arrive de la veille, du fond de notre jeunesse, avec le miel de ton baiser aux lèvres. Ce sera le recommencement de ma tâche »⁸¹³.

Pourtant, dans ce texte il n'y a pas seulement un bilan de ses années de bataille littéraire, mais aussi un aperçu de son futur projet artistique. Dans cette préface, qui prend les allures d'un véritable manifeste littéraire, Zola annonce clairement ses intentions artistiques. Son but, d'allure clairement balzacienne, est de « coucher toute l'humanité sur une page blanche, tous les êtres, toutes les choses »⁸¹⁴. Il rêve d'une œuvre qui serait « l'arche immense »⁸¹⁵, il veut maintenant « le roman, [...] le drame, [...] la vérité partout »⁸¹⁶. Ce recueil se fait alors tantôt une œuvre rétrospective, puisqu'elle résume dix années de vie, de travail, tantôt une œuvre prospective, qui annonce dès la préface les nouvelles intentions artistiques de l'auteur, dont elle anticipe déjà, pour l'exercice d'observation et de description du monde réel qu'elle contient, certaines formules du romannaturaliste. Ce recueil de contes se fait enfin une œuvre stratégique, visant à donner une image précise de soi : c'est une tentative d'auto-réhabilitation à l'intérieur d'un monde où il occupe, dans cette période, une position dangereusement précaire.

⁸¹³ *CN*, p. 403.

⁸¹⁴ *Idem.*

⁸¹⁵ *Idem.*

⁸¹⁶ *Idem.*

Chapitre IV. Le conteur « instituteur » du *Messenger de l'Europe* (1875-1880)

4.1 Vers la maturité : une posture presque définitive

Lorsque l'écrivain a atteint sa maturité artistique, un autre changement dans la conception de son image s'avère nécessaire. Le désir d'adopter une posture plus en accord avec son image mûre se fait sentir chez l'écrivain qui ne se reconnaît plus dans la représentation de lui qu'il avait précédemment donnée. Cette conversion, qui peut être motivée par plusieurs facteurs, représente la transformation culminante, puisqu'elle détermine d'une certaine manière l'image définitive de lui-même que l'auteur donne à son public, l'image destinée à être immortalisée.

Chez Zola, cette phase cruciale⁸¹⁷ coïncide avec la période de sa collaboration avec *Le Messenger de l'Europe*, période pendant laquelle il est désigné maître de l'école naturaliste⁸¹⁸. Il est curieux que Zola forge son image définitive d'écrivain à un moment où il est relativement mis au ban par sa patrie⁸¹⁹. Plusieurs facteurs ont déterminé ce besoin de changer son image : des raisons matérielles, du moment que l'écrivain se retrouve forcé d'aligner son écriture à de nouvelles contraintes éditoriales et à un nouveau lectorat, mais aussi des raisons esthétiques, puisque dans ces années une véritable évolution se produit dans la conception artistique de l'écrivain. La posture de l'écrivain militant qu'il avait adoptée dans les années précédentes, s'avère obsolète pour ses nouvelles exigences : même si l'écho de cette image reste toujours à l'arrière-fond pendant les années suivantes, Zola ressent la nécessité d'un changement qui puisse le soutenir et le représenter auprès de la nouvelle tribune où il s'apprête à débiter. Le fait qu'il se trouve dans un contexte nouveau et russe représente pour l'écrivain une conjoncture tout à fait propice : c'est une opportunité qui lui permet de reformuler presque complètement son image et de se remettre en jeu dans un contexte neutre, sans préjugés et bienveillant⁸²⁰. Zola non seulement saisit parfaitement cette

⁸¹⁷ Dans la théorie des « moments climatériques » de Diaz ce moment correspond à la troisième phase.

⁸¹⁸ Nous rappelons que la collaboration avec la revue russe s'étale entre 1875 et 1880 et Zola atteint le succès avec *L'Assommoir* en 1877 et ensuite avec *Nana* en 1880.

⁸¹⁹ José-Luis Diaz explique que ce troisième moment peut être déterminé par des raisons idéologiques et il pose à titre d'exemple le cas d'Hugo où ce moment se vérifie en conséquence à son exil. Chez Zola, il s'agit d'un exil symbolique.

⁸²⁰ Sur la réception et le succès médiatique de Zola en Russie voir la partie précédente de notre travail, « Une heureuse stratégie forcée : le "décentrement" médiatique vers Orient », p. 129 et *sq.*

opportunité en réussissant à imposer sa nouvelle image en Russie, mais il arrive aussi à la faire refléter aux quatre coins d'Europe et à la figer définitivement.

Les récits fictionnels qu'il compose pour ses lecteurs russes jouent un rôle non négligeable dans l'affirmation de cette nouvelle posture pour plusieurs raisons. D'abord pour la donnée quantitative : ce corpus occupe un espace plutôt important (un tiers de la production russe se compose de textes fictionnels), ce qui souligne l'avantage que l'écrivain tire du recours au genre fictionnel. Deuxièmement, ce type d'écriture, représente aussi un instrument qui lui permet de mettre en place ses nouvelles orientations esthétiques que, comme nous le verrons, il applique au récit bref tout comme à l'œuvre romanesque.

La directive principale que la revue russe avait donnée à Zola était de représenter l'univers français et ses mœurs. C'est dans cette formule que se dévoile la troisième posture mise en scène par l'écrivain : celle d'un « instituteur » qui s'engage à initier son lectorat étranger aux mœurs, à la vie quotidienne, aux stratifications sociales et aux paysages de sa patrie. Une certaine propension pédagogique oriente alors la composition de ces textes où description et narration se mêlent donnant naissance à une formule tout à fait nouvelle dans l'œuvre de Zola conteur. Il est intéressant que la démarche documentaire et l'intérêt sociologique de ces récits se retrouvent aussi, pendant ces mêmes années, dans son œuvre romanesque, où apparaissent la subdivision en tableaux sociaux et le souci ethnographique⁸²¹. Cela dit, nous ne voulons pas affirmer que l'évolution dans l'écriture romanesque zolienne tient aux nouveaux procédés qu'il expérimente dans ses récits brefs, mais nous voulons plutôt mettre en relief qu'elle se révèle parallèlement dans les deux domaines et que l'écrivain trouve dans les récits brefs un véritable terrain d'expérimentation.

Entre les contes composés pendant les années précédentes et les contes de la période russe les différences sont abyssales. Le passage à un support périodique différent entame un profond changement dans la construction des récits brefs chez Zola : la revue russe permet une plus grande liberté dans le choix et le traitement du sujet, offre plus d'espace (un formatage de 24 pages) et un rythme d'écriture assoupli (périodicité mensuelle). Le directeur du *Messenger de l'Europe*, Michel Stassioulevitch, assure à l'écrivain : « Je vous laisse pleine liberté d'écrire douze fois par an, et je vous garde dans chaque numéro de la revue vos 24

⁸²¹ La démarche documentaire affleure chez le romancier à partir de 1873 et se perfectionne dans les années suivantes. Voir Émile Zola, *Carnets d'enquêtes, Une ethnographie inédite de la France*, Présentation d'Henri Mitterrand, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1986, rééd. 2005.

pages »⁸²². Ces nouvelles conditions, le volume et la périodicité, appellent ainsi une autre forme d'écriture qui se traduit dans la composition de textes de longue haleine présentant des caractéristiques tout à fait différentes par rapport au passé.

À ces facteurs matériels, s'ajoute le changement du lectorat auquel ces textes sont adressés : Zola devait en effet prendre en considération la nature du nouveau public et ses attentes. La collaboration avec la revue russe a l'objectif précis de décrire à un public étranger les mœurs et la vie contemporaine en France. Le didactisme général, commun à tous ces textes, explique le ton que ces articles prennent face à un public étranger et différent de celui parisien auquel Zola avait destiné le reste de ses récits brefs. C'est une écriture détachée, rarement personnelle, se situant dans une zone grise entre le narratif et le descriptif⁸²³. Le thème autobiographique et le ton de complicité que Zola adoptait dans la presse parisienne n'est plus envisagé, car il n'est plus question pour l'écrivain de causer sur une base gnoséologique commune avec ses lecteurs, mais plutôt de devenir le porte-parole, voire l'instituteur d'une culture et d'une société.

La perspective didactique de ces textes Zola l'articule à travers une lecture du contemporain qui se déploie à travers deux démarches principales : la première concerne la mise en scène du « milieu » dans sa dimension sociale, à travers une entreprise qui se développe sur deux axes, ethnologique et géographique ; la deuxième passe par la représentation de l'histoire et le traitement de l'actualité française. Dans les deux cas, nous analyserons dans quelle mesure ce type d'écriture s'implique sur le plan poétique de l'écrivain et l'influence qu'elle détient dans l'élaboration des théories naturalistes.

4.2 Histoire naturelle et sociale d'une société sous le second Empire : lecture du milieu social

La facture didactique des récits pétersbourgeois est supportée par une technique de composition nouvelle, qui passe par la présentation en tableaux des différents milieux sociaux français. Cette formule est suggérée à Zola par Tourgueniev qui, excellent connaisseur du monde français, est un bon juge des arguments qui peuvent piquer la curiosité

⁸²² Cité dans Henri Mitterand, « La correspondance (inédite) entre Émile Zola et Michel Stassioulevitch 1875-1881 », *Les Cahiers Naturalistes*, n°22, 1962, p. 260.

⁸²³ Voir à ce propos la remarque de Ripoll, *CN*, p. 1475.

de ses concitoyens francophiles⁸²⁴. Dans une lettre du 24 janvier 1878, l'écrivain russe annonce en effet à Zola : « Je viens de recevoir une lettre de Stassioulevitch qui est lyrique d'enthousiasme à propos de votre feuilleton sur le mariage [« Le mariage en France et ses principaux types »]. Il a un succès fou en Russie. J'ai eu bon nez en vous dirigeant de ce côté-là »⁸²⁵.

Ayant constaté la réception heureuse de cette formule, Zola exploite dans ses récits ces nouvelles « études sociales »⁸²⁶, sortes d'enquêtes ethnographiques. Le but de ces textes est de montrer aux lecteurs étrangers la stratification sociale de la population française, et de mettre bien en lumière les variations socioculturelles des différents micro-milieus qui, tout en partageant la même société, forment des « mondes clos » et complètement renfermés sur eux-mêmes, n'interférant pas les uns avec les autres. Cette formule, qui veut décrire par plusieurs tableaux la composition de la société française, accompagne idéalement le souci didactique qui préoccupe Zola dans cette période. Si l'on observe les titres primitifs que Zola avait choisis pour certains de ces textes, on constate qu'ils dénoncent le but des récits. Le fait que l'écrivain avait songé à des titres comme « Le Mariage en France et ses principaux types » (pour « Comment on se marie »), ou « Types d'ecclésiastiques français » (pour « Portraits de prêtres »), titres qui nous font songer aux anciens « Profils parisiens » ou « Portraits-carte », ou encore à des titres plus ponctuels comme « Scènes d'élection en France », « Le Parisien en villégiature et à la campagne », nous fait comprendre le but taxinomique et descriptif que Zola propose par ces articles.

À travers ces textes, Zola non seulement veut décrire la population française, mais il veut montrer que chaque couche sociale réagit de façon différente à un même « lambeau d'existence »⁸²⁷ : les esprits, les langages, les attitudes de tous ces petits mondes sont mis en juxtaposition dans ce schéma narratif et bien soulignés. Zola compose ainsi des récits brefs portant sur certains aspects de la vie sociale (par exemple le mariage, la mort, la religion, la

⁸²⁴ Comme on l'a vu précédemment Tourgueniev joue le rôle fondamental d'intermédiaire entre l'écrivain et la revue russe du début à la fin de la collaboration, il lui donne continuellement des idées sur les sujets à traiter et le renseigne sur la réception de ses articles en Russie. Voir la partie précédente de notre étude « Les rôles des médiateurs culturels : Ivan Tourgueniev et Anna Engelhardt », p. 140 et *sq.*

⁸²⁵ Voir Halpérine-Kaminsky, Ely, *Ivan Tourguéniev d'après sa correspondance avec ses amis français*, Paris, Fasquelle, 1901. Lors de la publication en France dans le *Journal pour tous*, le titre devient « Comment on se marie ».

⁸²⁶ Lettre à Stassioulevitch du 13 octobre 1878.

⁸²⁷ Expression utilisée dans l'essai *Le Naturalisme au théâtre*, in *OC*, t. X, P. 1240.

politique, la villégiature)⁸²⁸, chapitrés en plusieurs parties indépendantes et autonomes, chaque chapitre classant méthodiquement les différentes perspectives des catégories sociales. Par exemple, « Comment on se marie » et « Comment on meurt » sont organisés selon le même découpage sociologique qui prévoit la description de la même scène de vie (le mariage et l'enterrement) chez la vieille noblesse, la riche bourgeoisie, le petit commerce et le prolétariat. Dans le deuxième récit, Zola ajoute un tableau supplémentaire et une nouvelle catégorie, celle des paysans. Dans « Portraits de prêtres », il propose dans une analogie sociale cinq « types » de prêtres français et leur influence respective sur les fidèles, tandis que dans « [Scènes d'élections] », il décrit, toujours à travers un découpage social analogue, les mœurs électorales françaises. Parmi les textes composés pour la revue russe qui s'apparentent à ces textes il y a « La semaine d'une parisienne », où Zola découpe chronologiquement la semaine type d'une bourgeoise parisienne en décrivant les divers aspects de la vie mondaine à Paris et « Les Parisiens en villégiature », où il présente plusieurs scènes illustrant les façons qu'ont les parisiens de partir en vacances.

4.2.1 Les nouvelles du *Messenger de l'Europe* ou l'atelier d'une évolution artistique Comme le remarque Ripoll, l'entrée de Zola au *Messenger de l'Europe* coïncide avec une série de changements qui se manifestent dans l'œuvre général de l'écrivain à partir de 1875⁸²⁹. En premier lieu, de 1875 à 1880, Zola développe toute une réflexion théorique autour de l'œuvre des Goncourt et de Flaubert qui influence grandement sa production. Surtout en ce qui concerne le roman, à partir de *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), Zola adopte un autre type de construction romanesque : il organise ses romans en tableaux, correspondant chacun à une facette du milieu représenté⁸³⁰. L'idée que Zola précise au moment où il écrit les textes pour *Le Messenger de l'Europe* est en effet de décrire, dans

⁸²⁸ Respectivement « Comment on se marie », « Comment on meurt », « Portraits de prêtres » et « [« Scènes d'élection »], « Villégiature ».

⁸²⁹ Ripoll, *CN*, p. 1476-177.

⁸³⁰ Ripoll remarque que Zola n'ignorait pas que ce type de composition convenait bien à la demande à l'étranger. Dans une lettre à Stassioulevitch du 8 septembre 1875 il écrit à propos de *Son Excellence Eugène Rougon* : « Les personnages sont pris dans le haut monde politique du Second Empire, des députés, des sénateurs, des ministres, des grands fonctionnaires ; et les principales scènes ont pour cadre des séances du Corps législatif, le baptême du prince impérial, des fêtes d'automne à Compiègne, des conseils des ministres à Saint-Cloud, etc. Je crois que ce livre est un des plus curieux que j'aie encore écrits, par le côté essentiellement moderne et naturaliste des peintures, par le monde nouveau qu'il ouvre au roman ». Cité par Ripoll, *CN*, p. 1477.

chacun de ses romans, l'histoire d'un membre de la famille *Rougon-Macquart*, de l'étudier dans son milieu. Comme il l'explique en 1880, dans *Le Roman Expérimental*, tous les hommes appartenant à un même milieu socio-culturel et à une même classe sociale ont toujours la même conduite :

Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau et de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là, ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.⁸³¹

En effet, c'est dans les nouvelles adressées au périodique russe qu'il commence d'expérimenter cette technique de découpage de la société en tableaux sociaux⁸³². En particulier, dans les récits « Comment on se marie » et « Comment on meurt », chaque scène exposée veut être représentative d'une même, unique réalité qui se reproduit de façon générale dans chaque univers clos. Par exemple, Zola essaie de généraliser les différents types de mariage à travers l'usage de certaines formules. En décrivant les dynamiques du mariage de convenance de la classe aristocratique, il affirme : « ce sera un de ces mariages qui n'étonnent personne »⁸³³, puisqu'il est conforme aux règles générales des unions conjugales de cette classe sociale. La même généralisation se retrouve dans la scène parallèle de « Comment on meurt » (chapitre I) où, en présentant les personnages du récit, Zola affirme : « Le ménage du comte et de la comtesse est un de ceux dont on ne dit rien. Ils se sont épousés comme on s'épouse le plus souvent dans leur monde »⁸³⁴. Ou encore, dans la partie introductive du récit du mariage dans la classe bourgeoise (chapitre II), on trouve le conseil classique qu'un père donne à son fils pour résoudre ses préoccupations d'ordre matériels, le mariage étant communément conçu comme une manière de parfaire une existence digne : « Marie-toi, lui dit son père auquel il demande conseil [...] et prends-là riche »⁸³⁵.

⁸³¹ Émile Zola, *De la description*, OC, t. X, p. 1299-1302.

⁸³² Cette même perspective est présente aussi dans le groupe des nouvelles, où Zola juxtapose souvent des « mondes » différents (c'est le cas par exemple de « Naïf Micoulin », où le monde des paysans se heurte avec celui de la haute bourgeoisie avec des conséquences catastrophiques).

⁸³³ CN, p. 961.

⁸³⁴ CN, p. 597.

⁸³⁵ CN, p. 966.

Zola met en lumière comment chaque milieu a ses propres mœurs, son langage ses rituels. Dans « Comment on se marie », il se charge de décrire minutieusement le mariage dans les quatre classes sociales, illustrant chronologiquement le moment en trois parties : la cérémonie civile, le rite religieux et la fête. Il insiste surtout sur la présence de certains éléments, qui permettent au lecteur attentif de remarquer les différences parmi les milieux représentés. Par exemple, pour chaque scène il donne des indications temporelles et topographiques concernant le jour et les lieux où se déroule le mariage⁸³⁶ : pour l'aristocratie c'est un lundi (« un jour où ne se marie pas d'ordinaire à la mairie »⁸³⁷), tandis que pour les commerçants et les ouvriers c'est le samedi (« parce qu'on a, de cette façon, tout le dimanche pour se reposer »⁸³⁸). Les lieux indiqués sont aussi emblématiques de la classe sociale et aident l'écrivain à mieux circonscrire le milieu représenté : le mariage des aristocrates a lieu dans une chapelle privée⁸³⁹, celui des bourgeois dans l'église de la Madeleine⁸⁴⁰, tandis que chez les commerçants la cérémonie se déroule dans une église quelconque et « à l'autel de la Vierge »⁸⁴¹, c'est-à-dire non dans la nef centrale, devant l'autel principal de l'église, mais dans l'une des chapelles secondaires. Chez les ouvriers, enfin, du moment qu'il n'y a que le rite civil (le mariage à l'église coûtait trop cher pour les époux), Zola donne des indications concernant le lieu de la fête de noces, chez un marchand de vins de la place du Trône⁸⁴². Les références spatiales sur les lieux où se tient la fête nuptiale sont aussi significatives : les salons familiaux pour l'aristocratie ; l'hôtel du Louvre pour les commerçants⁸⁴³ ; la périphérie parisienne de Saint-Mandé pour les commerçants⁸⁴⁴ ; place de la Nation pour les ouvriers⁸⁴⁵.

⁸³⁶ Les indications topographiques ne concernent pas seulement le moment du mariage. Zola en effet dissémine le texte de références spatiales (lieux de provenance des personnages, endroits fréquentés, lieux de travail, etc.)

⁸³⁷ *CN*, p. 962.

⁸³⁸ *CN*, p. 973.

⁸³⁹ La Chapelle des Missions, située au cœur du Faubourg Saint-Germain, bastion de la vieille aristocratie légitimiste, est la chapelle où se sont célébrées les obsèques de Chateaubriand en 1848.

⁸⁴⁰ Située dans le quartier de l'Opéra, cette église symbolise une modernité rassurante et permet une cérémonie spectaculaire à la hauteur de l'ambition des protagonistes.

⁸⁴¹ *CN*, p. 974.

⁸⁴² Ici, dans place de la Nation, se déroule le pique-nique qui suit le mariage civil.

⁸⁴³ Le choix du Louvre sert à Zola à souligner l'hypocrisie de la classe bourgeoise qui fête dans un lieu mondain dont le nom chargé d'histoire sert d'alibi culturel.

⁸⁴⁴ À l'époque de Zola, les mariages se passaient à la campagne. Le choix de la campagne en banlieue sert donc à représenter ces mœurs chez les classes moyennes.

⁸⁴⁵ Ne pouvant pas se permettre un mariage à la campagne, les protagonistes du milieu ouvrier fêtent leur mariage en ville, après d'une promenade.

Zola insère dans ses récits des données économiques, autres indicateurs qui servent à refléter les différences entre les classes sociales : il indique, par exemple, la dot de l'épouse⁸⁴⁶ et explique les conditions juridiques réglant le contrat de mariage : chez les aristocrates, le contrat a lieu sous le régime dotal⁸⁴⁷ ; chez les bourgeois le régime dotal n'est appliqué qu'en partie⁸⁴⁸ ; chez les commerçants il n'est pas stipulé pour réduire les coûts du mariage⁸⁴⁹ ; chez les ouvriers, on ne se pose même pas la question. Une autre donnée économique indiquée par Zola c'est l'argent donné lors de la quête pour les pauvres à la fin de la cérémonie⁸⁵⁰ : les aristocrates donnent mille francs chacun ; les bourgeois cent cinquante francs ; les commerçants cinq francs ; chez les ouvriers tous mettent deux sous, sauf la mariée qui en donne dix. Le numéro des invités sont aussi des références que Zola inclut dans ses récits pour mieux décrire les différences parmi les classes sociales : les aristocrates n'ont pas d'invités lors du rite civil, tandis qu'au dehors de l'église « toute la noblesse de France est là »⁸⁵¹ ; les bourgeois invitent dix personnes à la mairie et un millier à l'église ; les commerçants ont une vingtaine d'invités à la mairie comme à l'église ; les ouvriers n'invitent à la mairie que les témoins, tandis ils sont dix-huit au dîner. Les choix vestimentaires que Zola illustre à chaque fois témoignent aussi de la classe sociale : chez les aristocrates on a deux tenues différentes, l'une pour la mairie (« la mariée porte une robe en soie grise, très simple ; le marié est en redingote et en pantalon clair »⁸⁵²), l'autre pour l'église (« Maxime, en habit irréprochable [...], Henriette arrive toute blanche dans un nuage de tulle »⁸⁵³) ; chez les bourgeois les vêtements des époux ne sont pas beaucoup détaillés⁸⁵⁴, Zola n'indique généralement que ceux des invités (« toute une foule, des hommes en habit, des femmes en grande toilette »⁸⁵⁵) ; pour les commerçants, l'époux « s'est fait faire une

⁸⁴⁶ L'épouse bourgeoise a un million de dot, tandis que la commerçante a deux mille francs.

⁸⁴⁷ Le régime dotal est le régime matrimonial qui stipule que la dot de la femme ne peut pas être aliénée pendant le mariage : le mari peut en jouir et l'administrer, mais la dot ne lui appartient pas.

⁸⁴⁸ « Le contrat est très compliqué : il laisse la moitié de la dot à la disposition du mari, et constitue, avec l'autre moitié, un bien inaliénable, dont la rente entrera dans la communauté, à la condition toutefois qu'une somme de douze mille francs par an sera accordée à la femme pour sa toilette », *CN*, p. 968.

⁸⁴⁹ « Un contrat coûte au moins deux cents francs. Ils mettront tout en commun, et ils auront tout par moitié, c'est bien plus naturel ». *CN*, p. 973.

⁸⁵⁰ C'est une quête qui est faite à la fin du mariage au bénéfice des œuvres de la Mairie.

⁸⁵¹ *CN*, p. 963.

⁸⁵² *CN*, p. 962.

⁸⁵³ *CN*, p. 963.

⁸⁵⁴ Zola remarque seulement un détail à propos de la toilette de la mariée, elle a un « voile blanc et [une] couronne de fleurs d'oranger ». *CN*, p. 969.

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

redingote et un pantalon noir », tandis que l'épouse « a fait elle-même sa robe blanche » et une tante « lui a donné la couronne et le bouquet de fleurs d'oranger »⁸⁵⁶ ; les ouvriers, enfin, ont une tenue moins conventionnelle : l'époux porte une vieille redingote qu'il « a fait dégraisser »⁸⁵⁷, tandis que l'épouse porte un « bonnet garni de fleurs rouges »⁸⁵⁸ et une vieille robe bleue qu'elle a arrangée toute seule et qu'elle a achetée pour dix francs à une de ses amies plus âgée qu'elle.

Le moment de la fête nuptiale est aussi représentatif du milieu d'appartenance. Dans la première scène (le monde aristocratique), Zola annule presque complètement la description de ce moment, il ne se limite qu'à suggérer qu'il s'agit d'un moment intime et réservé aux membres de la famille : « Le soir on dîne en famille, portes et fenêtres closes »⁸⁵⁹. La fête dans le milieu bourgeois est décrite de façon générale : « Le repas est médiocre. Le bal, dans la salle des fêtes de l'hôtel, a beaucoup d'éclat »⁸⁶⁰. Par contre, chez les commerçants Zola donne une large description de l'ambiance de la fête : « Le couvert est mis dans une vaste salle éclairée par dix becs de gaz, comme un café, il y a de gros bouquets artificiels dont l'usage a fané les fleurs. Et le service commence, au milieu du tapage des cuillers dans les assiettes à soupe. Puis, on s'échauffe, on plaisante, d'une extrémité de la table à l'autre »⁸⁶¹. En plus, dans ce chapitre, Zola illustre une « plaisanterie classique »⁸⁶² des mariages de cette classe sociale, l'enlèvement de la jarretière : les hommes, pendant la fête essayent de dérober la jarretière de la mariée, une sorte de ruban placé sous sa cuisse. La symbolique de ces mœurs renvoie au pucelage et est occasion d'autant de plaisanteries grivoises pendant la fête⁸⁶³. Une longue description du bal final achève le récit⁸⁶⁴. Enfin, Zola

⁸⁵⁶ *CN*, p. 973.

⁸⁵⁷ *CN*, p. 979.

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

⁸⁵⁹ *CN*, p. 963.

⁸⁶⁰ *CN*, p. 970.

⁸⁶¹ *CN*, p. 975.

⁸⁶² *Ibidem*.

⁸⁶³ « Le moment le plus gai de la soirée est celui où un jeune homme, un commis de nouveautés, se glisse sous la table et va dénouer la jarretière de la mariée, un flot de rubans dont les messieurs se partagent les brins, pour en décorer leurs boutonnières. Louise voulait qu'on lui évitât cette plaisanterie classique, mais son père lui a fait entendre que ça attristait la noce, et elle s'est conformée à la coutume avec son bon sens ordinaire. Alexandre rit très haut, déborde d'une joie de brave garçon qui ne s'amuse pas souvent. La jarretière, d'ailleurs, a soulevé des plaisanteries très risquées. Quand il en part une trop forte, les dames se cachent la figure dans leur serviette, pour rire à leur aise ». *CN*, p. 975.

⁸⁶⁴ « Et la vaste salle à manger se trouve changée en un salon de danse. Deux violons, un cornet à piston, une clarinette et une contrebasse sont installés sur une estrade. Le bal commence, les robes des demoiselles

fait de longues descriptions du moment convivial après la cérémonie pour le dernier chapitre du mariage dans le monde ouvrier : il décrit le pique-nique, le dîner, les danses, les chansons et l'ambiance générale de la fête, qui se termine dans une querelle⁸⁶⁵. Il faut remarquer qu'au moment où Zola a écrit ce récit, il n'avait pas encore rédigé la scène de la fête de Gervaise dans *L'Assommoir* (chapitre VII), où les convives chantent de la même façon⁸⁶⁶ : le conte inspire cette scène du roman, tout comme les conditions de l'organisation du mariage et du repas⁸⁶⁷ des noces de Gervaise et Coupeau et la querelle qui clôt la fête⁸⁶⁸. La description des mœurs du mariage dans la classe ouvrière en France trouvera dans le roman une description bien plus détaillée⁸⁶⁹.

Un autre instrument dont l'écrivain se sert pour contextualiser une scène dans son milieu est l'usage d'un lexique particulier pour chaque monde. Le vocabulaire utilisé par Zola change en effet d'un récit à l'autre : dans chaque scène, on retrouve des expressions typiques du monde représenté qui ne pourraient pas se retrouver ailleurs. C'est toute une sémiologie lexicale que l'écrivain donne à ses lecteurs et qui contribue à la représentation de ces micro-univers. Par exemple, on retrouve dans le monde aristocratique la présence d'expressions comme : « faire courir »⁸⁷⁰, au sens de « faire courir des chevaux », activité

d'honneur, fouettées du bleu de leurs ceintures, flottent toute la nuit d'un bout de la salle à l'autre, au milieu des redingotes noires. Il fait très chaud, des dames ouvrent une fenêtre, respirent l'air pur du dehors. On sert sur des plateaux des verres de sirop de groseille ». *Idem*.

⁸⁶⁵ *CN*, p. 980.

⁸⁶⁶ Voir *RM*, t. II, p. 584 et *sq.*

⁸⁶⁷ Dans la nouvelle, d'abord les deux époux avaient pensé ne pas fêter du tout, mais ensuite, « pour ne pas paraître se cacher », ils se décident pour un « pique-nique à cent sous par tête chez un marchand de vins à la barrière du Trône » et ils seraient dix-huit à table (*CN*, p. 979). De la même manière, dans le roman, Gervaise ne voulait pas de noces, tandis que Coupeau soutenait qu'on ne pouvait pas se marier comme ça, sans manger un morceau ensemble. Lui, se battait joliment l'œil du quartier ! » Ils choisirent enfin « quelque chose de tout simple, un petit tour de balade l'après-midi, en attendant d'aller tordre le cou à un lapin, au premier gargot venu ». Le pique-nique du roman est calqué de celui de la nouvelle, il a lieu dans des zones périphériques de la ville, chez un marchand de vins, et compte peu d'invités : « Alors, il [Coupeau] organisa un pique-nique à cent sous par tête, chez Auguste, au Moulin-d'Argent, boulevard de la Chapelle. C'était un petit marchand de vin dans les prix doux, qui avait un bastringue au fond de son arrière-boutique, sous les trois acacias de sa cour [...] Tout compte fait, on se trouverait quinze à table, c'était assez. Quand on est trop de monde, ça se termine toujours par des disputes », *RM*, t. II, p. 432-433.

⁸⁶⁸ Voir *RM*, t. II, p. 458-459.

⁸⁶⁹ À la même manière, dans *Pot-Bouille* (1882) nous retrouvons une réécriture du chapitre II de « Comment on se marie » : le mariage bourgeois trouve une complète description dans le roman qui suit les mêmes passages de la nouvelle (les termes du contrat, la scène chez le notaire, la cérémonie religieuse, la fête nuptiale, le bal et enfin la première nuit de noces) et les enrichit de dialogues et descriptions.

⁸⁷⁰ Zola utilise cette expression en décrivant les activités de la vie parisienne de Maxime : « Il a mené une belle jeunesse il s'est engagé comme zouave pontifical, puis est revenu à Paris où il a fait courir ; il a joué, a eu des

aristocratique. Ou encore la présence d'objets habituellement utilisés par cette classe sociale, comme le binocle utilisé par la vieille tante de Maxime lors de la cérémonie⁸⁷¹. Chez les bourgeois, on retrouve des expressions métaphoriques relatives à l'appétit de la puissance et de l'argent : le grand-père du protagoniste, célèbre avocat bourgeois, n'avait pas « mordu au notariat »⁸⁷² ; ou encore, en décrivant le processus du contrat de mariage, Zola dit que les deux familles sont « sur les dents »⁸⁷³, autre expression métaphorique qui fait référence à l'appétit du gain par la longue négociation du contrat. L'« appétit » pour l'argent et pour le pouvoir est une caractéristique de la classe bourgeoise du Second Empire et Zola essaye de la représenter aussi à travers l'usage d'expressions métaphoriques. Chez les ouvriers, abondent par contre les formules argotiques typiques de cette classe comme : « Cré nom ! »⁸⁷⁴, expression qui traduit l'interdit religieux « sacré nom de Dieu »⁸⁷⁵ ; des termes familiers comme « bastringue »⁸⁷⁶, bals populaires ou « gaudrioles »⁸⁷⁷, plaisanterie osée, licencieuse. On retrouve aussi la présence de certains objets spécifiques qui renvoient au milieu ouvrier, comme le « varlope »⁸⁷⁸, grand rabot utilisé par les menuisiers et les charpentiers, ou des allusions aux conditions de vie modestes de cette classe. Lorsqu'il raconte la première nuit de noces des jeunes époux, Zola décrit la chambre pauvre et « les rideaux fanés du lit »⁸⁷⁹ : à travers cette image, il veut souligner le manque d'espace typique des habitations des familles ouvrières, qui conduit à la promiscuité et à l'insalubrité⁸⁸⁰.

maîtresses, s'est battu en duel, sans pouvoir s'afficher. » Voir *CN*, p. 960. Cette même expression se retrouve dans la partie finale de *La Curée*, où Maxime, veuf et riche de la dot de sa femme, avait renoncé à la diplomatie et « faisait courir ». Il faut d'ailleurs remarquer que les protagonistes du roman et de la nouvelle, échantillons de la jeunesse « débauchée » que Zola décrit, portent le même nom, Maxime, et se consacrent presque aux mêmes activités.

⁸⁷¹ Le binocle est un instrument typiquement utilisé par les aristocrates au théâtre, qui apparaît aussi souvent parmi les personnages de *La Curée*.

⁸⁷² *CN*, p. 965.

⁸⁷³ *CN*, p. 968.

⁸⁷⁴ *CN*, p. 977.

⁸⁷⁵ Expression qu'on retrouve très fréquemment dans des romans comme *L'Assommoir* (on se souvient des expressions dialectales des ouvriers dans la mine, voire les exclamations de Maheu « Nom de Dieu de nom de Dieu ») ou dans *Nana*.

⁸⁷⁶ *CN*, p. 977.

⁸⁷⁷ *CN*, p. 980.

⁸⁷⁸ *CN*, p. 977.

⁸⁷⁹ *CN*, p. 981.

⁸⁸⁰ La promiscuité et l'exiguïté des habitations de la classe sont ensuite méticuleusement décrites par le romancier dans *L'Assommoir*.

4.2.2 L'itération dans le récit zolien : la représentation d'une réalité totalisante

Les romans zoliens pullulent de « tableaux » spécifiques, où la narration est réduite au minimum, mais qui, à travers la description détaillée, illustrent une réalité sociale générale et généralisante. Auerbach, dans *Mimésis*, examinant un passage de *Germinal* (chapitre III, troisième partie), celui de la conversation chez le mineur Maheu, explique comment une scène ordinaire, représentant un moment commun de la vie quotidienne, peut synthétiser chez Zola une réalité complexe⁸⁸¹. Se focaliser, observer et décrire sans emportement et sans artifice un moment de la vie quotidienne est une conception qui se retrouve à la base de la poétique zolienne : dans l'essai « Le Naturalisme au théâtre », recueilli dans *Le Roman Expérimental* (1893), Zola avance en effet l'idée de considérer l'œuvre comme une observation exacte moins d'une existence entière que d'un « lambeau d'existence », tiré de la banalité d'une vie quelconque, sans artifice rhétorique⁸⁸². Déjà en 1870, il laisse entrevoir la place centrale qu'il donne à la description et à l'enquête dans la poétique naturaliste : « On finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées »⁸⁸³.

Or, il nous semble que dans ces textes, composés entre 1875 et 1880, les années où voient le jour *Son Excellence Eugène Rougon* et *L'Assommoir*, Zola expérimente auprès du public russe les principes de sa théorie naturaliste et la teste. Ces nouvelles sont caractérisées par un manque presque total d'intrigue, où la description avale la narration. Le degré de fiction est fortement réduit : il n'y a pas de drame, ni d'action. Pour certains de ces récits, Zola pousse l'absence de la fiction jusqu'à la limite, à l'annulation de cette dernière avec la composition de trois « physiologies collectives », construites sans aucune trace fictionnelle : à la série des « études sociales » appartiennent aussi « Types contemporains de femmes en France », « L'école et la vie scolaire en France » et « La jeunesse contemporaine en France », classés parmi les chroniques et polémiques des tomes XIII et XIV des *Œuvres Complètes*, justement à cause du manque totale de fiction dans les descriptions.

⁸⁸¹ Voir Erich Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*, p. 507.

⁸⁸² Voir *OC*, t. X, P. 1240.

⁸⁸³ Zola, « Les documents humains », *Le Voltaire*, 25 mars 1879, repris dans *Le Roman expérimental*, NM, IX, p. 437-438.

Dans les études sociales où Zola garde le recours à la fiction, les personnages, conçus comme simples échantillons d'une réalité sociale précise, semblent vidés de tout caractère. Il compose des récits délibérément statiques pour mieux donner l'idée d'un tableau de vie itératif, commun à tous les gens de la catégorie sociale représentée, tableau qui se reproduit indéfiniment. Dans ces récits des années 1875-1876, on voit le même effort de totalisation qui apparaît dans certains passages des romans contemporains : les scènes illustrées sont représentatives de toute une réalité. Les personnages de ces textes sont condamnés à suivre presque passivement un chemin établi par les lois de la nature et auquel ils ne peuvent pas se soustraire. L'itération dans ces récits, supportée par le manque de drame et la présence de personnages stéréotypés, veut souligner la perspective déterministe et résolument statique qui règle l'existence dans ces différents univers⁸⁸⁴. En ce sens, on retrouve dans ces textes les bases de la réflexion naturaliste, qui règlent la construction de l'œuvre de Zola.

4.2.3 Stratification sociale et démocratisation de la nature humaine

La critique a démontré que par les chefs-d'œuvre de son cycle romanesque – tout particulièrement par *L'Assommoir* et *Germinal* – Zola a été le premier dans la littérature occidentale à donner pleine dignité tragique à la représentation de la vie du bas peuple⁸⁸⁵. Dans certaines études sociales composées pour la revue russe, Zola anticipe d'une certaine façon la représentation du corps du peuple et de ses besoins, élément de grande nouveauté de ses chefs-d'œuvre naturalistes. Les tableaux qui décrivent les scènes de vie des classes subordonnées, représentées de façon objective et détaillée, peuvent être envisagés comme une expérimentation de ce que Zola réalisera dans ses romans⁸⁸⁶. Il suffit de penser aux derniers chapitres de « Comment on meurt » et « Comment on se marie ». La nouveauté de ces nouvelles est qu'à la stratification rigoureuse de la société, représentée par des mondes

⁸⁸⁴ Dans son essai « Différences entre Balzac et moi », composé en 1869, Zola formule son déterminisme matérialiste en affirmant : « Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes, les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature et je soumetts les hommes et les femmes aux choses ». « Documents et plans préparatoires », dans *RM*, t. V, p. 1737.

⁸⁸⁵ Voir Erich Auerbach, *Mimesis*, *op. cit.*, p. 500-508.

⁸⁸⁶ Roger Ripoll remarque à ce propos : « Parce qu'ils ont été conçus et rédigés hâtivement, ces groupes de contes manifestent plus nettement que les œuvres plus élaborées le jeu des principes directeurs du naturalisme ; mais il suffit de les confronter aux textes théoriques, à *Son Excellence Eugène Rougon* et à *L'Assommoir*, pour s'apercevoir que c'est la même vision qui s'exprime ici et là par des moyens différents ». *CN*, p. 1571.

renfermés en eux-mêmes, Zola oppose la démocratisation opérée par la nature qui range au même niveau tous les êtres humains, poussés par les mêmes pulsions fondamentales⁸⁸⁷. Dans « Comment on se marie » et « Comment on meurt », les deux thèmes du sexe et de la mort, même si vécus dans des conditions complètement différentes, sont une démonstration très évidente du nivèlement opéré par la nature que tous les personnages partagent, malgré les différences déterminées par la société.

Dans « Comment on meurt », Zola reproduit des tableaux où l'on assiste au moment final de la vie des représentants de cinq classes sociales. Pour ces récits, sortes de physiologies collectives, Zola réutilise le genre panoramique avec lequel il avait fourbi ses armes pendant les premières années de sa carrière journalistique, mais en le réinventant et en le réadaptant à son nouveau lectorat. Chaque récit se déroule selon le même ordre, ce qui rend l'égalisation face aux contraintes physiologiques d'autant plus évidente. Une situation initiale portant sur la présentation des personnages et l'avènement de la maladie, l'agonie d'un sujet, son décès et une situation finale, son enterrement. Chacun des différents personnages, s'affirmant comme l'incarnation d'un milieu social, est soumis à des contraintes particulières qui agissent sur ses motivations. Le vieux noble (chapitre I), ne se soucie que d'avoir une mort digne ; la bourgeoise (chapitre II) meurt en pensant à son argent et en regrettant de « ne plus pouvoir veiller aux dépenses de la maison »⁸⁸⁸ ; la commerçante (chapitre III) s'éteint dans l'obsession de sa boutique de papeterie, en débrouillant des comptes ; le petit de la famille des ouvriers (chapitre IV) meurt dans la faim et le froid ; le paysan (chapitre V) s'exhale dans l'insouciance de ses fils qui continuent à travailler régulièrement. Pourtant, si les conduites et les préoccupations des protagonistes sur leurs lits de mort sont différentes, tout comme les rituels entourant les obsèques, ce qui est toujours pareil c'est la souffrance physique du moribond au moment central de son agonie, souffrance à laquelle tous, riches et pauvres, sont soumis. Le corps des agonisants est représenté dans son humanité, qui présente des traits communs, universels. Le vieux comte « repousse d'un geste, il retombe du côté de la muraille, et meurt seul »⁸⁸⁹ ; la riche bourgeoise « blanche, les yeux hagards, le corps secoué d'un frisson »⁸⁹⁰ meurt avec une convulsion qui la rejette sur

⁸⁸⁷ Voir l' introduction à l' *Assommoir* de Pellini dans Zola, *Romanzi*, a cura di Pierluigi Pellini, Mondadori, "I Meridiani", t. I, 2010, p. 251.

⁸⁸⁸ *CN*, p. 605.

⁸⁸⁹ *CN*, p. 599.

⁸⁹⁰ *CN*, p. 607.

l'oreiller. La mort de la commerçante est précédée par « une agonie affreuse »⁸⁹¹, tandis que l'enfant de la famille des ouvriers s'éteint après un long délire qui l'épuise ; le vieux paysan, enfin, meurt « sans remuer un membre »⁸⁹², seul. Surtout, Zola se concentre sur l'image des cadavres aux premiers instants de la mort, sur certains particuliers physiques comme les yeux toujours ouverts, la raideur des corps, la pâleur de la peau. Dans le premier chapitre, Zola ne donne pas l'image du cadavre, mais se limite à dire que c'est le médecin qui « ferme les yeux du mort »⁸⁹³, dans le troisième il décrit la femme « très blanche, raidie dans la même attitude ; seulement les yeux se sont ouverts. Elle est morte »⁸⁹⁴. Le petit enfant meurt « la tête renversée, le cou raidi »⁸⁹⁵, tandis que le vieux paysan est présenté « étendu sur le dos, raide, les yeux ouverts »⁸⁹⁶. Zola illustre ainsi la mort qui, démocratiquement, réunit tous ces êtres humains appartenant à des mondes différents, à un même, unique niveau.

Zola insiste sur la représentation du corps. Mais c'est surtout dans les derniers tableaux qu'il renforce les évocations physiques. Il ajoute des vocables médicaux (la phtisie de Mme Rousseau, la commerçante et la pleurésie de Charlot, le petit enfant de la classe ouvrière) et se focalise sur la description de la souffrance physique et psychologique des personnages : la fièvre qui brûle le corps de Mme Rousseau et la conscience de la mort imminente chez elle, « elle étouffe, demande de l'air »⁸⁹⁷ ; le délire du petit Charlot, sa déchéance : « le malade, comme endormi par la grosse chaleur, ne cause plus. Ses petites mains brûlent »⁸⁹⁸, en enfin sa mort « Brusquement, dans la nuit qui augmente, Charlot balbutie des paroles entrecoupées : "Maman, Maman..." la mère s'approche, reçoit au visage un souffle fort. Et elle n'entend plus rien ; elle distingue vaguement l'enfant, la tête renversée, le cou raidi »⁸⁹⁹. Si dans les premiers tableaux les souffrances physiques ne sont que mentionnées, c'est dans les dernières trois scènes (donc dans les tableaux correspondants aux milieux du petit commerce, du prolétariat et des paysans) que la représentation des corps et des souffrances se fait plus détaillée et crue, réaliste, dans un *crescendo* qui culmine dans la scène finale où

⁸⁹¹ CN, p. 613.

⁸⁹² CN, p. 624.

⁸⁹³ CN, p. 599

⁸⁹⁴ CN, p. 613.

⁸⁹⁵ CN, p. 619.

⁸⁹⁶ CN, p. 624.

⁸⁹⁷ CN, p. 613.

⁸⁹⁸ CN, p. 618.

⁸⁹⁹ CN, p. 619-

la mort du vieux paysan est rapprochée de celle d'une bête : « Jean-Louis ne bouge pas, tout seul, buvant à une cruche, lorsqu'il a soif. Il est comme un de ces vieux chevaux qui tombent de fatigue dans un coin et qu'on laisse mourir »⁹⁰⁰.

Tout en reflétant des conditions différentes, tous ces personnages sont réunis par une même souffrance universelle, et un seul moment inexorable, celui de la mort. La métaphore de l'image mortuaire de la faux nivelant la société qui apparaît une dizaine d'années plus tard dans *Germinal*⁹⁰¹ est déjà présente dans cette nouvelle. Ce « niveau égalitaire » du roman sur les ouvriers mineurs, qui – comme le souligne aussi Pierluigi Pellini dans une note à *Germinal*⁹⁰² – rappelle au lecteur italien le célèbre poème du napolitain Antonio De Curtis (*La livella*)⁹⁰³, est dans cette nouvelle encore plus fortement marqué.

Dans « Comment on se marie », Zola procède selon la même démarche. Il présente quatre tableaux – cette fois précédés d'une courte introduction – constituant un enchaînement de scènes qui vont des plus hautes classes sociales vers les plus basses. Chaque tableau est consacré à un milieu social (aristocratie, haute bourgeoisie, boutiquiers et petit peuple), et suit une même construction : une situation initiale, la présentation des personnages ; la description de la cérémonie du mariage et de la première nuit de noces ; la situation finale portant sur le déroulement du ménage et de la vie de couple. Dans la première partie, Zola trace les portraits des personnages, qui incarnent globalement tout le milieu qu'ils représentent, et les conditions qui les amènent au mariage. Dans les deux premières scènes, les motivations qui poussent les protagonistes au mariage sont de nature matérielle : dans l'aristocratie, le mariage est « à la base de toutes les carrières sérieuses »⁹⁰⁴ (le protagoniste, jeune aristocrate songe à entrer dans la diplomatie) et dans la riche bourgeoisie, le mariage est envisagé comme une nécessité pour améliorer son style de vie : « Marie-toi » dit le père du protagoniste à son fils, « Une femme mettra chez toi du bruit, de l'éclat...

⁹⁰⁰ CN, p. 624.

⁹⁰¹ *Germinal*, OC, t. III, p., 1462.

⁹⁰² Zola, *Romanzi*, a cura di Pierluigi Pellini, Mondadori, "I Meridiani", t. III, 2010, p. 1681.

⁹⁰³ *La Livella* est un poème composé en 1964 par un célèbre poète et acteur italien, Totò. C'est le dialogue entre deux cadavres, un marquis et un éboueur, enterrés dans la même fosse. Le poème, vivement satirique, fait réfléchir le lecteur sur l'action égalisatrice de la mort qui, comme un « niveau » (instrument utilisé par les maçons pour aplanir une superficie) range tous les hommes dans le même rang, indépendamment de la classe sociale à laquelle ils appartenaient dans la vie.

⁹⁰⁴ CN, p. 960.

Prends-la riche, parce qu'une femme, dans ces conditions, coûte très cher. Tiens, Mlle Desvignes, la fille du manufacturier... Elle a un million de dot. C'est ton affaire »⁹⁰⁵. Louise Boudin, la protagoniste du milieu du petit commerce (chapitre III), choisit son mari uniquement en fonction de sa dot : « elle consent bien à être épousée pour son argent, puisque l'argent, en somme, est tout dans la vie. Seulement, elle entend trouver un mari qui ait, lui aussi, le respect de l'argent »⁹⁰⁶. Seulement dans le petit peuple (chapitre IV) le mariage est motivé par des raisons sentimentales, ou bien par un désir physique : « le désir de cette petite fille à laquelle il tordrait le cou entre deux doigts, comme à un poulet, lui ôte de la bouche le boire et le manger. Enfin, un soir, il monte chez Clémence et lui offre brusquement de l'épouser. Elle reste saisie, mais elle accepte bien vite. Elle-même l'aime de tout son cœur »⁹⁰⁷.

Si les raisons du mariage et les modalités de la célébration sont différentes, tous les tableaux présentent une constante : le sexe et le besoin (forcé ou spontané) d'une relation conjugale. Dans tous les chapitres, Zola consacre un passage à la représentation de la première nuit de noces qui, tout en se déroulant selon quatre modalités différentes, se termine par le rapport sexuel, ou par une allusion à la copulation. Dans ce récit, Zola concentre l'attention sur le corps et les besoins physiques des protagonistes. Contrairement à « Comment on meurt », ici la représentation du corps est plus détaillée dans les tableaux concernant les hautes classes sociales (chapitres I et II), tandis que, dans les deux derniers tableaux sur les commerçants et le petit peuple, la description s'affaiblit jusqu'à disparaître (chapitres III e IV). Zola renverse ainsi le cliché affectant l'animalité brute du peuple, montrant par contre comment les hautes classes répondent, de façon différente, aux mêmes contraintes physiologiques. Dans le premier récit, où le rapport sexuel n'est pas proprement consensuel, Zola donne des détails concernant l'intimité du couple et l'état d'âme des personnages :

Et brusquement, vers minuit, lorsque Henriette grelotte dans son lit d'épouse, la face tournée vers le mur, elle sent Maxime qui lui pose un baiser sur les cheveux. Il est entré, derrière les parents, sans faire du bruit. Elle jette un cri, le supplie de la laisser seule.

⁹⁰⁵ *CN*, p. 966.

⁹⁰⁶ *CN*, p. 972.

⁹⁰⁷ *CN*, p. 978.

Lui, sourit, la traite en enfant qu'on cherche à rassurer. Il est trop galant homme pour ne pas mettre d'abord tous les ménagements possibles. Mais il connaît les femmes, il sait de quelle façon on doit procéder avec elles. Il reste donc là, à lui baiser les mains, avec des caresses de parole. Elle n'a rien à craindre, n'est-il pas son mari, ne doit-il pas veiller sur sa chère existence ? Puis, comme elle s'effare de plus en plus et se met à sangloter en appelant sa mère, il croit devoir brusquer un peu les choses pour que la situation ne tourne au ridicule. D'ailleurs, il demeure homme du monde, déplace la lampe, se souvient fort à propos de la façon dont il a débuté avec la petite Laurence, des Folies, qui ne voulait pas de lui, à la suite d'un souper. Henriette est beaucoup mieux élevée que Laurence, elle ne l'égratigne pas, ne lui lance pas de coups de pied. C'est à peine si elle se débat dans un frisson de peur ; et elle lui appartient pleurante, fiévreuse, n'osant plus ouvrir les yeux. Toute la nuit, elle pleure, collant sa bouche à l'oreiller pour qu'il ne l'entende pas. Cet homme allongé à côté d'elle, lui cause une répugnance terrifiée.⁹⁰⁸

À travers ce passage, Zola synthétise une nuit de noces typique de la classe aristocratique, se terminant dans un rapport non consensuel. Non seulement il met en lumière les pulsions et les instincts des deux personnages (la volupté et le désir de la part de l'homme et la peur et le malaise de la jeune femme), mais il propose ici un double récit de viol. Le protagoniste, lorsqu'il est en train de forcer sa femme au rapport sexuel, se souvient d'un autre viol qu'il a commis dans le passé : un troisième corps est alors représenté, celui de la petite Laurence qui « égratigne, lance des coups de pieds » pour se défendre. C'est une mise en abyme du viol qui sert à renforcer la brutalité de la représentation charnelle de l'acte sexuel, à mettre encore plus en lumière l'animalité des instincts de l'homme. Dans le récit suivant, la première nuit de noces est représentée de façon plus chaste, moins détaillée : « Quand Jules entre dans la chambre nuptiale, il trouve Marguerite qui l'attend tranquillement, un coude enfoncé dans l'oreiller. Elle est un peu pâle, avec un sourire gêné, rien de plus. Et le mariage se consomme tout naturellement, comme une chose dès longtemps attendue »⁹⁰⁹. Enfin, dans les deux derniers chapitres la représentation de l'acte sexuel est plus nuancée. Dans le récit concernant les commerçants, Zola décrit la préparation de la femme à la nuit de noces et l'embarras du jeune époux. L'acte sexuel est seulement évoqué,

⁹⁰⁸ *CN*, p. 963-964.

⁹⁰⁹ *CN*, p. 970.

mais il n'est pas décrit⁹¹⁰. Dans le dernier récit, enfin, Zola présente la nuit de noces se limitant à en donner des subtiles allusions : les corps et les pulsions physiques sont à peine mentionnés et s'accompagnent d'une allégresse, symptôme de désir authentique. Surtout, il métaphorise la beauté et l'élévation morale de la première nuit d'amour des deux jeunes époux prolétaires à travers une image idyllique de délicatesse et de douceur :

Et, dès que la porte est refermée, Valentin prend Clémence entre ses bras, lui couvre la figure de baisers, avec une brutalité de passion qui la fait rire. Elle se pend à son cou, elle l'embrasse aussi de toutes ses forces pour lui prouver qu'elle l'aime. [...] Puis le jour se lève, quand ils se couchent. Le serin de Clémence, dont la cage est accrochée près de la fenêtre, a un gazouillis très doux. Dans la chambre pauvre, sous les rideaux fanés du lit, l'amour met comme un bâtiment d'ailes⁹¹¹.

Pierluigi Pellini, à propos de *L'Assommoir*, soutient que l'innovation du roman et la vérité implicite de cette œuvre est dans la représentation de « l'égalité de la nature humaine et de son corps, la démocratie de la création, le partage des désirs les plus infimes et irrépressibles que tous les hommes, riches et pauvres, éprouvent »⁹¹². La mort et l'éros sont les constantes qui unifient tous ces mondes et qui rangent les êtres humains au même plan. Le « niveau égalitaire » qui dans *Germinal* (1885) passe « comme une faux au ras du sol »⁹¹³, est évidemment déjà présent à l'esprit de l'auteur dans ces années-là.

4.3 Instruire par la documentation ethnographique : lecture du territoire

Dans certaines nouvelles composées pour le public russe, Zola veut instruire ses lecteurs en donnant des descriptions géographiques des paysages français. Les détails géographiques, qui dans certains cas occupent une place importante à l'intérieur du récit,

⁹¹⁰ « Rue Saint-Jacques, Mme Bodin et deux autres dames procèdent à la toilette de nuit de la mariée. Elles la couchent et se mettent toutes les trois à pleurer. Louise, qu'elles impatientent, les renvoie, après avoir été forcée elle-même de les encourager. Elle est très tranquille, fatiguée seulement, avec une grosse envie de dormir. Et, en effet, comme Alexandre, intimidé, tarde trop à se présenter, elle finit par s'endormir, à sa place, au fond du lit. Alexandre, pourtant, s'avance sur la pointe des pieds. Il s'arrête, la regarde sommeiller, un instant, soulagé. Puis, avec mille précautions, il se déshabille, se glisse sous le drap en évitant les secousses. Il ne l'embrasse même pas. Ce sera pour le lendemain. Ils ont bien le temps, puisqu'ils sont ensemble pour la vie ». *CN*, p. 975-976.

⁹¹¹ *CN*, p., 981.

⁹¹² Voir Pierluigi Pellini, Prefazione a *L'Assommoir*, *op. cit.*, t. I, p. 251.

⁹¹³ *Germinal*, *OC*, t. III, p., 1462.

normalement se mêlent à la construction narrative et supportent la description ethnographique⁹¹⁴. L'un des rares cas qui relève essentiellement d'une entreprise cartographique du territoire français est le texte « Environs de Paris »⁹¹⁵, dont le protagoniste est le milieu. Dans ce texte, qui prend un ton autobiographique⁹¹⁶, Zola décrit trois zones distinctes du territoire français : la banlieue, le bois et la rivière. Pourtant, le récit ne se limite pas à offrir une simple description physique du territoire, mais donne aussi des données ethnographiques.

Dans la première partie, « La banlieue », Zola ajoute aux repères géographiques des indications concernant les classes sociales et leurs différentes mœurs. Il explique que la visite dominicale à la campagne est, à partir du XIX^e siècle, un rite typique des Parisiens : « Le dimanche, la population, qui étouffe, en est réduite à faire plusieurs kilomètres à pied, pour aller voir la campagne »⁹¹⁷. Pourtant, les modalités dans lesquelles les citoyens pratiquent cette habitude diffèrent selon leur statut social : plus ils s'éloignent de la capitale, plus leur état social est élevé. Encore une fois, dans le récit zolien, le milieu (ici représenté par le découpage spatial de la banlieue parisienne) devient le miroir d'une classe sociale déterminée. La promenade aux fortifications⁹¹⁸, la ceinture entourant la ville, est « la promenade classique du peuple ouvrier et des petits bourgeois »⁹¹⁹. Dans cette première section de la banlieue, il n'y a pas de campagne, ni de nature, les ouvriers se contentent de regarder la verdure de loin, car « cela leur suffit »⁹²⁰. L'endroit qu'ils ont rejoint avec beaucoup d'efforts est loin d'être mirifique :

Derrière eux, Paris gronde, écrasé sous la chaleur de juillet [...] des industries louches empoisonnent l'air. Devant eux, s'étend la zone militaire, nue, déserte, blanche

⁹¹⁴ Voir par exemple dans le cas de « Comment on se marie » et « Comment on meurt », où les indications géographiques prennent un rôle indiciaire qui a le but de soutenir la différenciation sociale.

⁹¹⁵ Publié dans *Le Messager de l'Europe* dans le mois d'août 1878 et repris ensuite dans le recueil *Le Capitaine Burle* sous le titre « Aux champs ».

⁹¹⁶ La présence de traits autobiographiques est très rare dans les textes composés pour *Le Messager de l'Europe* : à côté de ce récit, seulement dans « Les Trois Guerres » et dans une des « Scènes d'élection » nous retrouvons un ton autobiographique.

⁹¹⁷ *CN*, p. 662.

⁹¹⁸ Les fortifications qui comprennent trois périmètres (l'enceinte de Thiers juste autour de la ville, la première ceinture à cinq kilomètres de Paris et la deuxième ceinture à 20 kilomètres de Paris) ont été construites entre 1840 et 1885.

⁹¹⁹ *CN*, p. 662.

⁹²⁰ *CN*, p. 663.

de gravats, à peine égayée de loin en loin par un cabaret en planches. Des usines dressent leurs hautes cheminées de brique, qui coupent le paysage et le salissent de longs panaches de fumée noire [...] Je ne connais rien de si laid ni de plus sinistre que cette première zone entourant Paris.⁹²¹

Zola continue la description des fortifications, où la nature est grise et morte, mettant l'accent sur la dégradation sociale qui accompagne ce milieu, périphérie ordurière qui accueille toute la « saleté et le crime de la grande ville »⁹²² et où « la misère [...] apporte sa vermine »⁹²³. Après il passe à décrire plus dans le détail certains coins spécifiques de cette partie de la banlieue parisienne : la plaine de Montrouge, au sud, d'Arcueil à Vanves, et le nord qu'il décrit férocement dans toute son épouvantable misère⁹²⁴ :

Les faubourgs peuplés, Montmartre, La Chapelle, La Villette, viennent y mourir dans un étalage de misère effroyable. Ce n'est pas la plaine nue, la laideur d'un sol ravagé ; c'est l'ordure humaine, le grouillement d'une population de meurt-de-faim. Des masures effondrées alignent des bouts de ruelles ; du linge sale pend aux fenêtres ; des enfants en guenilles se roulent dans les borborygmes. Seuil épouvantable de Paris, où toutes les boues s'amassent, et sur lequel un étranger s'arrêterait en tremblant.⁹²⁵

Par contre, les petits employés et les ouvriers plus à l'aise, « poussent leurs promenades plus loin. Ceux-là vont jusqu'aux premiers bois de la banlieue. Ils gagnent même la vraie campagne »⁹²⁶. Ici le panorama est bien plus heureux et fascinant, élément qui reflète sur le niveau social des gens qui le fréquentent :

Des ménages emportent leur dîner et mangent sur l'herbe. On rencontre des bandes joyeuses, des couples d'amoureux qui se cachent, des promeneurs isolés, flânant, une baguette à la main. Derrière chaque buisson, il y a une société. Le soir, les cabarets flamboient, on entend des rires monter dans la nuit claire.⁹²⁷

⁹²¹ *Idem.*

⁹²² *Idem.*

⁹²³ *Idem.*

⁹²⁴ C'est justement dans ce paysage que Zola fait se dérouler la promenade des noces dans *L'Assommoir* (chapitre III), ainsi que dans le mariage entre les ouvriers de « Comment on se marie » (chapitre IV).

⁹²⁵ *CN*, p. 664.

⁹²⁶ *Idem.*

⁹²⁷ *CN*, p. 665.

Les bourgeois, de leur côté, ne se limitent pas à des promenades dominicales, mais – à partir de la Révolution – explique Zola – ont commencé à bâtir un « nombre incalculable de villas bourgeoises [...] sur les lots des grands parcs d'autrefois »⁹²⁸. Dans les chapitres « Le bois » et « La Rivière », le ton autobiographique qui devient maintenant prédominant, sert à l'écrivain de support à ses descriptions géographiques qui prennent les allures d'une peinture impressionniste « en plein air », courant artistique dont Zola a été grand défenseur (il suffit de penser à sa défense de Manet aux débuts de sa carrière). Ici la description du paysage champêtre et de ses visiteurs se fait le support d'une critique sociale : l'idylle champêtre de ces pages, parcourues par des descriptions pittoresques des paysages naturels, est ressenti comme un souvenir irrécupérable qui, aux yeux du lecteur, se heurte, dans un contraste parodique, aux représentations de la campagne que le romancier fait dans ses œuvres, comme dans le chapitre VI de *Nana* où les honnêtes plaisirs ruraux sont tournés en ridicule par l'engouement hypocrite de l'héroïne pour la maison de campagne.

Dans « Les Parisiens en villégiature »⁹²⁹, pour capter l'attention du public pétersbourgeois, Zola met en scène encore une fois les mœurs qui occupent les Parisiens pendant leur temps libre : « ce sera une page arrachée à nos mœurs contemporains »⁹³⁰ annonce-t-il dans l'incipit de son texte. Il passe alors en revue les principales activités estivales des Parisiens, dont la vogue se propage durant les années du Second Empire. Zola raconte, non sans une subtile ironie, les modes qui se répandent dans la haute bourgeoisie parisienne, dont il met en lumière les aspects dérisoires : les villégiatures à la campagne dont le seul plaisir est celui d'exhiber leur deuxième habitation aux amis⁹³¹ ; les bains de mers dispendieux, qu'on fait malgré ses difficultés économiques, dans le seul but trouver un bon parti à ses filles⁹³² ; les cures thermales dont, grâce à quelque ordonnance médicale abusive, les bourgeois profitent pour s'évader de leur quotidienneté (et de leur mariage comme dans

⁹²⁸ *Idem.*

⁹²⁹ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en novembre 1877 sous le titre : « Le Parisien en villégiature et à la campagne ».

⁹³⁰ *CN*, p. 1063.

⁹³¹ L'hypocrisie bourgeoise rappelle ici encore une fois le séjour à la Mignotte dans *Nana* (chapitre VI).

⁹³² L'attitude des parents, surtout du père, qui, malgré les difficultés économiques, décident de partir en vacances à la mer dans le seul but de chercher des bons partis pour leurs trois filles (dont deux sont déjà plutôt âgées), rappelle, dans *Pot-Bouille*, celle d'Éléonore Bachelard qui, prête à tout pour marier ses deux filles, pendant les dîners qu'elle organise pour leur trouver un bon parti, exhibe un luxe et une richesse qui ne correspondent pas à leur véritable statut, son mari Josserand s'exténuant à des travaux supplémentaires pendant la nuit (qui ne lui remportent que trois francs) pour grossir les ressources du ménage.

le cas de la protagoniste de ce récit)⁹³³. Dans ce récit, le but didactique se double dans la mesure où la description des mœurs élitaires de la partie aisée de la société française est accompagnée d'une fresque géographique du territoire. Tout en décrivant les pratiques les plus communes de cette classe sociale, Zola saisit l'occasion pour promener virtuellement ses lecteur dans l'Hexagone : il décrit alors l'abandon la campagne méridionale dans l'Essonne (chapitre I, « La Maison de campagne ») ; ensuite, à travers la narration du voyage de noces du couple de commerçants, il illustre les villes principales de la Normandie (chapitre II, « Le voyage circulaire ») ; il décrit encore la côte normande, où la famille bourgeoise se rend à la recherche de bons partis (chapitre III, « Bains de mer »); et la région des Pyrénées où, dans un paysage suggestif, se consomme l'adultère de la jeune épouse qui avait justement planifié ce voyage pour soigner la santé de son vieux mari (chapitre IV, « La ville d'eaux ») ; enfin, le dernier chapitre (« Une farce ») a pour cadre Gloton, ville située à douze kilomètres de Mantes.

Dans « Scènes d'élection »⁹³⁴ aussi, la stratigraphie de la société française est déployée sous une perspective géographique qui promène le lecteur dans les diverses réalités régionales du Pays. Après un bref résumé de la situation politique française et des élections de 1877, Zola décrit, à travers cinq tableaux, les « manières » dans lesquelles on vote en France. En particulier, le milieu accompagne et explique l'action dans le deuxième chapitre. La scène se déroule à L'Estaque, vrai port de pêche provençal, situé à l'extrême banlieue de Marseille, dont il donne une longue description géographique et historique. Peint comme un milieu reculé et sauvage, « un de ces étroits villages, dont la misère et la saleté s'étalent au bord de la mer bleue »⁹³⁵, le milieu reflète une population non moins arriérée :

L'ignorance est très grande, peu de pêcheurs savent lire. Il y a bien une école, mais dès que les enfants ont dix ans, les pères les emmènent pour la pêche du thon ou de la sardine, et dès lors adieu la lecture et l'écriture. Cela fait que la population, malgré le voisinage de Marseille, reste brutale, grossière, pleine de superstition et de violences⁹³⁶.

⁹³³ Voir aussi le conte « Une malade », qui développe à travers la même satire de la classe bourgeoise que Zola avait adoptée des années auparavant pour la presse française.

⁹³⁴ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en décembre 1877, sous le titre « Scènes d'élection en France ».

⁹³⁵ *CN*, p. 1098.

⁹³⁶ *Idem*.

Cette description de l'Estaque souligne également l'opposition entre le développement de la ligne du chemin de fer, « qui est fréquentée chaque jour par des milliers de voyageurs »⁹³⁷, et l'isolement des pêcheurs qui « lèvent simplement la tête et, de ce continu torrent de curiosité et d'intérêts qui roule, ils n'entendent qu'un sourd grondement et ne voient qu'un peu de fumée »⁹³⁸. Dans cette population une singulière évolution politique s'est produite : « si l'instruction n'entre que très lentement, les idées de liberté ont été accueillies avec enthousiasme par cette population barbare »⁹³⁹ qui s'est déclarée en masse républicaine. Malgré la tentative du candidat officiel de corrompre l'électorat au moyen d'un embellissement municipal, l'installation de réverbères (l'Estaque n'était pas éclairé au gaz), et à travers un effort de séduction démagogique (lors du discours au peuple, le secrétaire de la préfecture utilise le patois local), la stratégie politique est un échec : la gauche bat la droite à une très forte majorité.

C'est selon un schéma pareil, où à la perspective géographique s'ajoute une stratigraphie sociale, que Zola construit le récit « Portraits de prêtres »⁹⁴⁰. Il veut démontrer comment la perception de la religion change selon les différentes classes sociales et comment le milieu influence la pratique de la foi. Il procède selon la typologie sociale habituelle, et situe chaque scène dans un contexte territorial différent. Il ouvre sa galerie de portraits de prêtres par la description d'un vieil abbé de campagne, curé dans un petit village de la basse Bretagne. L'abbé Pintoux, « un petit vieillard desséché par le grand air, la peau tannée d'un rouge brique, semblable aux paysans »⁹⁴¹, est caractérisé par une croyance aveugle et superstitieuse et par une ignorance inconditionnée. Il est le reflet de ses habitants, un « peuple de sauvages »⁹⁴², une « population souffrante [qui] semble à mille lieues de Paris »⁹⁴³. Zola, pour souligner le primitivisme de ce milieu, introduit par contraste encore une fois l'image du chemin de fer qui passe au loin et qui heurte contre l'arriération de ce « pays de loups »⁹⁴⁴. Dans ce milieu dominé par une grande pauvreté et un fort retard

⁹³⁷ CN, p. 1097-1098.

⁹³⁸ CN, p. 1098.

⁹³⁹ *Idem*.

⁹⁴⁰ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en octobre 1876, le titre original de ce récit est « Types d'ecclésiastiques français ».

⁹⁴¹ CN, p. 982.

⁹⁴² CN, p. 984.

⁹⁴³ CN, p. 983.

⁹⁴⁴ *Idem*. Zola introduit cet élément aussi, on l'a vu, dans la description du milieu paysan de l'Estaque qu'il fait dans « Scènes d'élection ». Cette image du chemin de fer symbole du progrès, du monde qui bouge et évolue,

culturel, « il n'y a pas un incrédule dans le pays »⁹⁴⁵ : tout le monde est croyant, d'une dévotion aveugle, superstitieuse :

Le dimanche, l'église est pleine [...] Quand le curé entre avec le calice, il jette un coup d'œil, il voit bien si tout le monde est là. Dès qu'une brebis du troupeau manque, il lui faut une excuse, quelque maladie qui l'empêche de marcher, ou bien il foudroie la brebis égarée. Ce sont, en chaire, des menaces atroces contre les impies, le spectacle de l'enfer étalé, les flammes, les chaudières pleines d'huile bouillante, les damnés rôtissant sur des barres de fer rouges. Les hommes et les femmes frémissent, les enfants sortent de l'église avec des cauchemars pour la semaine.⁹⁴⁶

Le prêtre représente le pouvoir absolu et les paysans succombent à tous ses ordres. Même lorsque la vie d'une gamine terriblement malade est en danger, les parents acceptent de suivre le conseil de l'abbé et de ne pas appeler le médecin qui, de plus, est un païen : « À quoi bon appeler un médecin, puisque M. le curé dit que le bon Dieu veut prendre l'enfant ? »⁹⁴⁷. La sentence du prêtre est définitive : la maladie de la petite fille « vient d'en haut »⁹⁴⁸, dit-il. Il se trouve que l'enfant a commis le sacrilège « d'aller jouer un instant dans la sacristie, où le sonneur l'a vue prendre la couronne de la grande Vierge de plâtre et se la poser sur la tête, en faisant des révérences toute seule, sans doute pour se moquer de la mère de Dieu »⁹⁴⁹. La gamine, qui ce même jour en sortant de l'église avait attrapé froid à cause du mauvais temps, meurt faute d'assistance médicale sous les regards du village entier,

qui contraste avec la brutalité et le retard culturel d'un milieu statique et sauvage, reviendra dans *La Bête humaine* (1890). Ici, à l'instar des paysans enfermés dans ces milieux rétrogrades et barbares, la protagoniste regarde dans sa solitude les omnibus qui passent. La séparation des deux mondes, le monde civilisé, symbolisé par le train, et l' ancestrale, sauvage des paysans qui regardent le train sans même comprendre, est enfin représentée dans le roman : « Cela lui semblait drôle, de vivre perdue au fond de ce désert, sans une âme à qui se confier, lorsque, de jour et de nuit, continuellement, il défilait tant d'hommes et de femmes, dans le coup de tempête des trains, secouant la maison, fuyant à toute vapeur. Bien sûr que la terre entière passait là, pas de français seulement, des étrangers aussi, de gens venus des contrées plus lointaines, puisque personne maintenant ne pouvait rester chez soi, et que tous les peuples, comme on disait, n'en feraient bientôt plus qu'un seul. Ça, c'était le progrès, tous frères, roulant tous ensemble, là-bas, vers un pays de Cocagne. [...] Et ce qui la rendait triste, c'était, sous ce roulement continu, sous tant de bien-être et tant d'argent promenés, de sentir que cette foule toujours si haletante ignorait qu'elle fût là, en danger, en danger de mort, à ce point que, si son homme l'achevait un soir, les trains continueraient à se croiser près de son cadavre, sans se douter seulement du crime, au fond de la maison solitaire ». Voir *RM*, t. IV, p. 1032.

⁹⁴⁵ *Idem.*

⁹⁴⁶ *CN*, p. 984.

⁹⁴⁷ *CN*, p. 986.

⁹⁴⁸ *Idem.*

⁹⁴⁹ *Idem.*

tandis que ses parents en acceptent la mort s'abandonnant à des « forces supérieures qu'ils ne comprennent pas »⁹⁵⁰.

Dans la deuxième scène, on se déplace dans le monde aristocratique parisien. Zola situe son prêtre, l'abbé Michelin, dans une « chapelle très coquette »⁹⁵¹ située rue du faubourg Saint-Germain. L'abbé Michelin, jeune et charmant, dont la seule ambition est de vivre dans le confort, de « fréquenter un monde choisi, où il satisfait son goût des choses délicates, de fins repas, des dames bien mises, de tout ce qui se sent bon »⁹⁵², a une vision hypocrite de la foi : « quant à la religion, elle semble être pour lui le voile décent sous lequel on doit cacher la laideur humaine. Sans religion, il n'y a pas de société polie »⁹⁵³. Le monde aristocratique qui l'entoure partage sa même conception : les paroissiens de sa chapelle conduisent leurs vies entre adultères et vices, mais se confessent périodiquement, vont à l'église et pratiquent des œuvres de charité puisque « sans la religion, il n'y a pas de moralité possible »⁹⁵⁴. Professant la foi au milieu d'une société dont il connaît tous les péchés, le jeune abbé est pourtant conscient que « la religion est surtout là une pompe, et que s'il est le maître de ces attitudes dévotes, les âmes le plus souvent lui échappent »⁹⁵⁵.

La troisième scène a lieu cette fois dans un village de la Loire et le protagoniste est l'abbé Gérard. De famille bourgeoise, entré dans les ordres non par vocation, mais plutôt « par goût », il est le prêtre de Tours, un bourg qui, « comme beaucoup de villes de province, tient à sa tranquillité bourgeoise »⁹⁵⁶. Là aussi, la religion est vécue par les habitants de Tours (et par métonymie par toute la classe bourgeoise) comme une manière de manifester les bonnes mœurs, de montrer qu'on fait « partie de la belle société de la ville »⁹⁵⁷. Face à la mécréance de certains bourgeois, l'abbé Gérard, « trop intelligent pour espérer de les convertir »⁹⁵⁸, se contente d'un « acte de déférence devant le catholicisme »⁹⁵⁹, puisque

⁹⁵⁰ CN, p. 988.

⁹⁵¹ CN, p. 989.

⁹⁵² CN, p. 990.

⁹⁵³ *Idem.*

⁹⁵⁴ CN, p. 993. Nous avons vu dans les pages précédentes comment Zola attaque dans ses récits brefs les œuvres de charité de son temps (voir l'analyse de « La légende du petit Manteau bleu de l'amour », p. 238 et *sq.*) Dans cette scène, le lecteur russe retrouve un écho rapide de cette critique.

⁹⁵⁵ CN, p. 994.

⁹⁵⁶ CN, p. 995.

⁹⁵⁷ CN, p. 999.

⁹⁵⁸ *Idem.*

⁹⁵⁹ *Idem.*

« quand les églises se vident, on les remplit comme on peut »⁹⁶⁰. Avant de terminer par la dernière scène, où, dans un contexte non bien déterminé⁹⁶¹, Zola peint un évêque qui s'occupe exclusivement d'intrigues politiques, l'écrivain présente, en vif contraste avec les portraits précédents, un prêtre doué d'une forte complexité idéologique⁹⁶². Dans la misère et la dégradation du faubourg Saint-Antoine, un jeune abbé « d'une intelligence très vive [...] et travaillé par une passion intérieure »⁹⁶³ pratique sa foi. À cause de son acuité, qui pouvait déranger le milieu ecclésiastique, et « afin d'éviter un scandale »⁹⁶⁴, il a été envoyé par son diocèse dans une petite paroisse du faubourg de Paris. Cette scène fournit le seul cas dans le récit où le prêtre ne se configure pas avec le peuple de sa communauté. Le portrait du prêtre sert ici de contraste avec le milieu, plus qu'il ne renforce sa caractérisation comme dans les scènes précédentes. L'épais profil idéologique du jeune abbé, « dévoré par le problème de mettre d'accord le catholicisme et l'esprit moderne »⁹⁶⁵, se heurte à la répugnance de la population ouvrière. Après une tentative où il cherche vainement à marier un jeune couple d'ouvriers, il est refusé, chassé de la maison et mis en ridicule : « L'abbé de Villeneuve baisse la tête et se retire. Il est à bout de courage. En descendant l'escalier, il entend des rires autour de lui : les voisins ont écouté la scène, et s'égaient de le voir s'en aller d'une piteuse façon »⁹⁶⁶.

Les descriptions topographiques continuent dans « Les Coquillages de M. Chabre »⁹⁶⁷ et « Naïs Micoulin »⁹⁶⁸, nouvelles composées pendant ses séjours de vacances, où l'écrivain décrit les paysages maritimes de certains coins des côtes françaises qui lui sont chers. La correspondance témoigne bien de l'importance que le milieu a eue dans la composition des nouvelles. Pendant la rédaction de « Les Coquillages de M. Chabre », il écrit à Marius Roux :

⁹⁶⁰ *Idem.*

⁹⁶¹ Zola ne spécifie pas exactement le lieu. Il se limite à laisser comprendre que la scène se déroule à plus de vingt kilomètres de la capitale.

⁹⁶² À l'instar de « Comment on se marie », où la seule scène qui voit la présence de véritables sentiments amoureux est celle de la classe ouvrière, dans ce récit, le seul prêtre mû par une vraie vocation religieuse est situé dans la scène relative à la classe ouvrière.

⁹⁶³ *CN*, p. 1001.

⁹⁶⁴ *Idem.*

⁹⁶⁵ *Idem.*

⁹⁶⁶ *CN*, p. 1004.

⁹⁶⁷ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en septembre 1876, sous le titre « Bains de mer en France ».

⁹⁶⁸ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en septembre 1877.

Nous sommes ici dans un véritable désert [...] Nous habitons dans une grande maison au bord de l'eau, suffisamment confortable. Nous avons l'église et le cimetière devant nous, un petit cimetière adorable, plein de fenouil, où tous les chats du pays vont jouer à cache-cache. Je t'ai parlé des oies et des cochons qui se baignent dans la cour comme des hommes. Rien de plus primitif, de plus sauvage et de plus charmant. Mais ce dont je suis ravi, c'est que ce bout de la Bretagne rappelle la Provence à s'y méprendre. Imagine-toi que j'ai découvert dans la mer des bancs d'oursins, de clovisses et d'arapèdes. Tu penses si je fais la noce ! [...] un bijou de ville, une ville féodale qu'on pourrait mettre à la vitrine d'un marchand de curiosité⁹⁶⁹.

Tout au long de la nouvelle, Zola parcourt, à travers de longues descriptions, les villages de la Bretagne qu'il visite pendant son séjour, donnant aux lecteurs russes une image de ces lieux, dont il essaie de reproduire la couleur locale⁹⁷⁰. Dans la nouvelle, Zola décrit la ville de Piriac avec des mots presque identiques à ceux qu'il a employés dans la correspondance :

L'église était sur le port, entourée des croix, dont les bras se tendaient vers l'immensité des eaux et du ciel ; et, les nuits de vent, les souffles du large pleuraient dans cette forêt de planches noires. Mais elle s'était vite habituée à ce deuil, tant le petit cimetière avait une douceur gaie [...] Les enfants jouaient là, une débandade d'enfants lâchés au travers des dalles de granit. Des chats blottis sous des arbustes bondissaient brusquement, se poursuivaient ; souvent, on y entendait des miaulements de chattes amoureuses, dont on voyait les silhouettes hérissées et les grandes queues balayant l'air. [...] La paix du village endormi semblait sortir du cimetière. L'ombre effaçait les croix, des promeneurs attardés s'asseyaient sur des bancs de granit, contre le mur, pendant que la mer, en face, roulait ses vagues, dont la brise apportait la poussière salée⁹⁷¹.

Lorsque l'écrivain se retrouve l'année suivante à l'Estaque, petit port de pêche près de Marseille, où il compose – parallèlement à *Une page d'amour* – « Naïs Micoulin », il écrit à Léon Hennique : « Le pays est superbe. Vous le trouveriez peut-être aride et désolé ; mais

⁹⁶⁹ Lettre à Marius Roux du 11 août 1876, *Correspondance*, t. II, p. 479.

⁹⁷⁰ Avant de s'installer à Piriac, en Bretagne, où il séjourna avec Alexandrine et la famille Charpentier du 17 juillet au 6 septembre 1876, Zola était parti en éclaireur avec Charpentier, sans les femmes et les enfants, pour trouver une location. Pendant cette excursion, il passe deux nuits à Saint-Nazaire et il visite Le Pouliguen. Voir la lettre à Alexandrine du 17 juillet 1876, *Correspondance*, t. II, p. 469-470. Pendant son séjour breton, il visite aussi Guérande et d'autres localités de la région, dont il donne dans sa nouvelle des descriptions précises.

⁹⁷¹ *CN*, p. 878-879.

j'ai été élevé sur ces rocs nus et dans ces landes pelées, ce qui fait que je suis touché jusqu'aux larmes lorsque je le revois »⁹⁷². Quelques jours plus tard, il décrit à Huysmans les conditions dans lesquelles il écrit sa nouvelle : « la pièce a un balcon qui donne sur la mer, une vue merveilleuse, avec Marseille dans le fond et les îles du golfe en face »⁹⁷³. Dans la nouvelle, Zola présente la vue du paysage où il situe son histoire, qu'il aperçoit de sa fenêtre :

Le pays est superbe. Des deux côtés du golfe, des bras de rochers s'avancent, tandis que les îles, au large, semblent barrer l'horizon ; et la mer n'est plus qu'un bas bassin, un lac d'un bleu intense par les beaux temps. Au pied des montagnes, au fond, Marseille étage ses maisons sur les collines basses ; quand l'air est limpide, on aperçoit, de l'Estaque, la jetée grise de La Joliette, avec les fines mâtures des vaisseaux, dans le port ; puis, derrière, des façades se montrent au milieu de massifs d'arbres, la chapelle de Notre-Dame-de-la-Garde blanchit sur une hauteur, en plein ciel. Et la côte part de Marseille, s'arrondit, se creuse en larges échancrures avant d'arriver à Estaque, bordée d'usines qui lâchent, par moments, de hauts panaches de fumée. Lorsque le soleil tombe d'aplomb, la mer, presque noire, est comme endormie entre les deux promontoires de rochers, dont la blancheur se chauffe de jaune et de brun. Les pins tachent de vert sombre les terres rougeâtres. C'est un vaste tableau, un coin entrevu de l'Orient, s'enlevant dans la vibration aveuglante du jour⁹⁷⁴.

Dans cette nouvelle, Zola offre aux lecteurs étrangers de merveilleuses descriptions des paysages balnéaires français, auxquelles se superposent d'évidentes interférences autobiographiques. Quelques mois plus tard, on l'a vu, Zola reprend cette description de l'Estaque dans ses « [Scènes d'élections] ».

Les descriptions géographiques s'accompagnent souvent d'un souci de documentation ethnologique. L'écrivain enrichit en effet ses nouvelles de beaucoup de références aux traits anthropologiques et folkloriques du sud de la France, qui sont bien mis en lumière et accentués par l'intrigue et la caractérisation des personnages. Encore une fois, cette formule lui est expressément demandée par la rédaction du *Messenger de l'Europe*. Le 21 juin 1877, Tourgueniev lui écrit :

⁹⁷² Lettre à Léon Hennique du 29 juin 1877, *Correspondance*, t. III, p. 74.

⁹⁷³ Lettre à Huysmans du 3 août 1877, *Correspondance*, t. III, p. 1877.

⁹⁷⁴ *CN*, p. 753-754.

Quant au sujet d'article pour le mois d'*août*, il m'est venu ici une idée. Si vous ne pensez pas faire une étude sur *les coulisses du journalisme parisien*, comme je l'avais écrit à Flaubert – je ne sais s'il vous a transmis ce passage de ma lettre – vous feriez peut-être bien de nous envoyer une espèce d'idylle sur le midi de la France, où vous êtes, une manière de vivre, etc., etc., des méridionaux. Comme contraste, cela ferait un excellent effet, et je m'imagine que vous vous en tireriez parfaitement et que cela vous amuserait à faire.⁹⁷⁵

Zola retient la suggestion et compose des textes riches en ponctuations ethnologiques. Il propose dans ces contes un travail de documentation semblable à celui qu'il présente dans ses romans, où il l'associe au projet narratif et à l'enquête sur le terrain⁹⁷⁶. Il essaie de donner au public russe un aperçu des caractéristiques culturelles, des mœurs et des styles de vie des gens du milieu. Par exemple, dans le chapitre IV de « Naïs Micoulin », il décrit les habitudes culinaires de la côte provençale, décrivant avec un souci de précision documentaire la préparation d'une soupe de poisson, spécialité culinaire de la Provence méditerranéenne, et notamment marseillaise, la Bouillabaisse (*bouia-baïssou*, dans l'argot provençal). En effet, le thème du repas est un motif privilégié dans l'œuvre de Zola⁹⁷⁷. Dans cette nouvelle, Zola propose une description détaillée du repas, de la préparation jusqu'à la consommation de la nourriture :

Micoulin semblait très gai. Il nettoya d'abord le poisson dans de l'eau de mer, pendant que Naïs sortait de la barque une grande poêle. Ce fut vite bâclé : le poisson au fond de la poêle, simplement couvert d'eau, avec des oignons, de l'huile, de l'ail, une poignée de poivre, une tomate, un demi-verre d'huile ; puis, la poêle sur le feu, un feu

⁹⁷⁵ Halpérine-Kaminsky, Ely, *Ivan Tourguéneff d'après sa correspondance avec ses amis français*, op. cit., p. 241-242.

⁹⁷⁶ Voir Émile Zola, *Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France*, Henri Mitterand (dir.), Paris, Plon, 1993.

⁹⁷⁷ Voir notamment Bertrand Marquer, *L'autre siècle de Messer Gaster ? Physiologies de l'estomac dans la littérature au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2017 ; Id. « Portrait de l'artiste e dyspeptique », dans Éléonore Reverzy et Bertrand Marquer, *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle : regards d'artistes et d'écrivains*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2013, p. 63-75 ; Sophie Ménard « L'Empire de la cuisine chez Zola : ethnocritique de *La Conquête de Plassans* », dans *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle*, op. cit., p. 145-156 ; Jean-Louis Cabanès, « La parole copieuse », dans *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle*, op. cit., p. 51-62 ; Colette Becker, « Zola, un critique gourmet », dans *La Cuisine de l'œuvre*, op. cit., p. 171-184 ; Yvonne Bargues Rollins, « Le Ventre de Paris de Zola : il y a eu un mort dans la cuisine », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 30, n° 1 et 2, 2001-2002, p. 92-106 ; Sicotte Geneviève, *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, [1999], Montréal, Liber, 2008 ; Goutaland Carine, *De régals en dégoûts. Le naturalisme à table*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

formidable, à rôtir un mouton. Les pêcheurs disent que le mérite de la bouillabaisse est dans la cuisson : il faut que la poêle disparaisse au milieu des flammes. Cependant, le méger, très grave, coupait des tranches de pain dans un saladier. Au bout d'une demi-heure, il versa le bouillon sur les tranches et servit le poisson à part. « Allons ! dit-il. Elle n'est bonne que brûlante. » Et la bouillabaisse fut mangée, au milieu des plaisanteries habituelles. « Dites donc, Micoulin, vous avez mis de la poudre dedans » - Elle est bonne, mais il faut un gosier en fer. » Lui, dévorait tranquillement, avalant une tranche à chaque bouchée.⁹⁷⁸

Probablement, la présence de ces détails alimentaires dans les nouvelles russes s'explique toujours par la curiosité que le public, auquel ces textes étaient destinés, montrait envers les mœurs françaises. Ces descriptions relèvent encore une fois du souci didactique de l'écrivain, alimenté par son goût de l'enquête documentaire, de plus en plus prononcé dans ces années-là.

Zola continue ses remarques ethnologiques dans « Les Coquillages de M. Chabre », où, aux larges aperçus paysagers du littoral breton⁹⁷⁹, Zola ajoute plein de détails. Dans le premier chapitre, il renseigne les lecteurs sur les modes vestimentaires et décrit l'habillement des métayers, des paludiers et d'une jeune femme bretonne, habillée dans le costume traditionnel⁹⁸⁰. Encore, dans le chapitre III, il donne des détails folkloristes, comme la scène

⁹⁷⁸ CN, p. 764. Apparemment, Zola montrait un faible pour ce plat pendant son séjour à l'Estaque : « Je mange des bouille-à-baisse prodigieuses » écrivait-il à Tourguéniev du 29 juin 1877. Voir *Correspondance*, t. III, p. 76.

⁹⁷⁹ Zola propose aux lecteurs russes un aperçu de la côte bretonne. Voir la description de Guérande (cf. CN, p. 865-866) de Piriac (p. 876-878), des rochers du Castelli, à un kilomètre de Piriac (p. 890-891) et en particulier la Grotte à Madame (p. 893).

⁹⁸⁰ « Pendant que son mari s'occupait des bagages, Estelle fit quelques pas, très intéressée par le défilé des fidèles, dont un grand nombre portaient des costumes originaux. Il y avait là, en blouse blanche et en culotte bouffante, des paludiers qui vivent dans les marais salants, dont le vaste désert s'étale entre Guérande et Le Croisic. Il y avait aussi des métayers, race complètement distincte, qui portaient la courte veste de drap et le large chapeau rond. Mais Estelle fut surtout ravie par le costume d'une jeune fille. La coiffé la serrait aux tempes et se terminait en pointe. Sur son corset rouge, garni de larges manches à revers, s'appliquait un plastron de soie broché de fleurs voyantes. Et une ceinture, aux broderies d'or et d'argent, serrait ses trois jupes de drap bleu superposées, plissées à plis serrés ; tandis qu'un long tablier de soie orange descendait, en laissant à découvert ses bas de laine rouge et ses pieds chaussés de petites mules jaunes ». CN, p. 864-865.

du bal en plein air du dimanche soir à Piriac⁹⁸¹, la procession des villageois⁹⁸², le débarquement des sardines au port et la procédure de salaison⁹⁸³. On pourrait dire que Zola anticipe dans ces nouvelles un traitement naturaliste des lieux et des personnages et que le lectorat russe lui offre une occasion pour tester la réception de ce genre d'écriture. La démarche ethnographique que Zola commence à pratiquer à partir de son troisième volume des *Rougon-Macquart* (*Le Ventre de Paris*, 1873), trouve alors dans les pages de la revue russe un atelier supplémentaire d'expérimentation.

Comme le relève Kelly Basilio, ces textes donnent à voir un naturalisme plus libre, voire « pur » par rapport aux romans : dégagés de la forme cyclique, ainsi que des lois de l'hérédité, ces textes consacrent plus d'importance au second déterminant de la théorie naturaliste : le milieu et son influence sur les personnages⁹⁸⁴. Du moment que l'imposition de Zola dans le champ littéraire passe à travers l'affirmation de la valeur scientifique de son œuvre et la revendication de l'union des champs scientifiques et littéraire, il nous semble que la valeur de ces textes est alors déterminante dans ce processus. Le souci documentaire qui en ressort joue un rôle important dans le procès de positionnement zolien dans le champ littéraire, étant donné que les sciences sociales – qui d'ailleurs se constituent en véritables

⁹⁸¹ « Enfin le dimanche soir, on avait à Piriac le spectacle d'un bal en plein air. Les gars et les filles du pays, les mains nouées, tournaient pendant des heures, en répétant le même vers, sur le même ton sourd et fortement rythmé. Ces grosses voix, ronflant au fond du crépuscule, prenaient à la longue un charme barbare », *CN*, p. 880.

⁹⁸² « Et, l'après-midi, après les vêpres, il y eut un autre spectacle, une procession à un calvaire planté au bout du village. Un paysan marchait le premier, tenant une bannière de soie violette brochée d'or, à hampe rouge. Puis, deux longues files de femmes s'espaciaient largement. Les prêtres venaient au milieu, un curé, un vicaire et le précepteur d'un château voisin, chantant à pleine voix. Enfin, derrière, à la suite d'une bannière blanche portée par une grosse fille aux bras hâlés, piétinait la queue des fidèles, qui se traînait avec un fort bruit de sabots, pareille à un troupeau débandé. Quand la procession passa sur le port, les bannières et les coiffes blanches des femmes se détachèrent au loin sur le bleu ardent de la mer ; et ce lent cortège dans le soleil prit une grande pureté. », *CN*, p. 878.

⁹⁸³ « À la mer haute, par distraction, on allait voir arriver les bateaux de sardines. [...] Cependant, le bateau était amarré, les pêcheurs partageaient le produit de la vente, après avoir abandonné un tiers pour le propriétaire du bateau. Et il y avait encore la salaison qui se faisait tout de suite, dans des caisses de bois percées de trous, pour laisser l'eau de la saumure s'égoutter. », *CN*, p. 879-880.

⁹⁸⁴ Kelly Basilio, « Du Naturalisme du conte zolien », *Excavatio*, XIV, n° 1-2, 2001, p. 23. Nadine Satiat affirme à ce propos : « étant donnés un tempérament et un milieu, chacune de ces nouvelles est bien l'étude rigoureuse de l'influence de telle circonstance sur l'individu ». Voir Nadine Satiat, *Zola. Naïf Micoulin et autres nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 55.

théories au même moment que le naturalisme littéraire – entretiennent un rapport plus direct avec ce type de littérature⁹⁸⁵.

4.4 « Théâtre de campagne » : une hypothèse de recontextualisation chronologique

Un autre récit qui s'aligne à la démarche créatrice de cette période est « Théâtre de campagne », que l'écrivain ne publie que dans les dernières années. La critique a déjà bien mis en lumière que les origines de la composition de ce récit ne sont pas à rechercher dans l'année de publication⁹⁸⁶. Nous voudrions ici apporter des arguments ultérieurs pour valider cette datation et émettre une hypothèse concernant sa composition.

Ripoll suggère que ce conte peut être rapproché des récits brefs qui composent « Les Parisiens en villégiature »⁹⁸⁷, recueil daté de 1877. Selon Ripoll, le premier élément qui suggère une probable composition du texte bien antérieure à 1884 concerne les conditions de publication dans lesquelles cette nouvelle a paru⁹⁸⁸. Les témoignages présents dans la correspondance prouvent en effet que « Théâtre de campagne », publié dans la *Revue Indépendante* en juin 1884, est un texte plus ancien qui aurait pu être exhumé des récits composés pendant la période russe et demeurés inédits puisque jugés indignes de l'impression. Aux sollicitations de Céard, qui rappelle à Zola sa promesse d'envoyer un manuscrit à la *Revue indépendante*, l'écrivain répond : « Je compte tenir ma promesse et j'enverrai prochainement quelques pages à la *Revue indépendante*. L'ennui est que mes fonds de tiroir de Russie sont bien médiocres, et que je ne sais quoi choisir dans ce fatras, que j'ai jugé indigne de l'impression. Enfin, je m'exécute »⁹⁸⁹. En plus, toujours selon Ripoll, des données formelles concernant le schéma narratif qui règle la composition de la nouvelle, ainsi que son thème, apparentent ce texte aux récits brefs composés pour *Le Messager de l'Europe*. Le deuxième élément c'est la taille : cette nouvelle, très courte, fait penser à la formule du regroupement de contes que Zola avait expérimenté pendant les

⁹⁸⁵ Voir Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 93-95.

⁹⁸⁶ Ripoll fait une reconstitution très ponctuelle de l'histoire éditoriale de ce texte. Voir *CN*, p. 1598-1599.

⁹⁸⁷ Nous avons analysé dans le détail ce texte dans les pages précédentes. Voir p. 269 et *sq.*

⁹⁸⁸ Voir Ripoll, *CN*, p. 1598-1599.

⁹⁸⁹ Henry Céard, *Lettres inédites à Émile Zola*, *op. cit.*, p. 252. La lettre laisse entendre qu'il existe d'autres textes inédits composés pendant les années de sa collaboration avec la revue russe.

années de sa collaboration avec la revue russe⁹⁹⁰. Un troisième élément est le sujet traité : la représentation d'une scène caractéristique d'une même classe sociale.

Il nous semble que d'autres éléments interviennent aussi en faveur de cette hypothèse. D'abord, le choix du sujet de la nouvelle : la représentation d'une coutume propre à la classe aristocrate française au XIX^e siècle, le théâtre de société. Il s'agit d'un genre particulier de pratique théâtrale qui s'épanouit entre le XVIII^e et le XIX^e siècle dans les classes de la société élégante. Le théâtre de société se caractérise donc par une dimension privée et intime, par un fonctionnement non lucratif et par une nature de spectacle amateur et implique une peinture fidèle des mœurs contemporains de la classe sociale qui met en œuvre ce genre⁹⁹¹. Dans ces représentations on note en effet une prédominance de valeurs et de personnages types très proches des publics cible. Au XIX^e siècle, ce type de pratique théâtrale prend la forme de proverbe et avec Musset et ses « proverbes dramatiques » elle s'ouvre au public plus vaste des théâtres. En ce qui concerne la représentation romanesque de cette pratique, alors qu'au XVIII^e siècle le théâtre de société constitue un motif fréquent, au XIX^e cette pratique est beaucoup moins illustrée, malgré le dynamisme que le théâtre de société conserve tout au long du siècle. Agathe Novak-Lechevalier souligne à ce propos que parmi les rares cas de romans dix-neuviémistes mettant en scène épisodes représentant cette pratique théâtrale, on trouve notamment *La Curée* de Zola avec la scène du bal masqué chez les Saccard (chapitre VI)⁹⁹².

Il faut considérer que pendant l'année à laquelle nous faisons remonter la composition de ce conte, le 1877, Zola, qui est grand admirateur de Musset dès les années de jeunesse,

⁹⁹⁰ Voir la série des « études sociales », textes composés de plusieurs courts récits accompagnés généralement par une introduction (« Comment on meurt », « Comment on se marie », « Portraits de prêtres », « Scènes d'élection », « Les Parisiens en villégiature », etc.).

⁹⁹¹ Voir sur la pratique du « théâtre de société » notamment les travaux de Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi (dir.), *Espaces de théâtres de société. Définitions, enjeux, postérités*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Les Spectaculaires Arts de la scène », 2020 ; Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* Champion, 2003 ; Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988 ; Jean-Claude Yon, « Le Théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », in *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, Créaphis éditions, 2012 ; Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

⁹⁹² Agathe Novak-Lechevalier analyse dans son article trois romans du XIX^e siècle où le théâtre de société acquiert une importance décisive : *Corinne* de Mme de Staël, *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier et *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. Voir Agathe Novak-Lechevalier, « Le théâtre de société, objet romanesque : du théâtre de société au théâtre social », dans *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Fondation Royaumont, Asnières-sur-Oise, 2008.

travaille contemporanément à la rédaction de l'article « Alfred de Musset et ses œuvres »⁹⁹³ pour *Le Messager de l'Europe* et à la préparation de son roman *Une page d'amour*⁹⁹⁴. Or, le proverbe de Musset *Un Caprice*⁹⁹⁵ occupe une place importante à la fois dans l'article composé pour la revue russe, où Zola consacre à cette pièce une analyse très détaillée, que dans le roman, où il insère la répétition du proverbe qui occupe tout un chapitre, donnant au lecteur un aperçu de l'ensemble de la pièce⁹⁹⁶. Dans le chapitre III de la quatrième partie, dans le salon des Deberle, des personnages répètent cette pièce qui fonctionne enfin comme une mise en abyme d'une partie du roman⁹⁹⁷. 1877 est une année où, Gilles Castagnès le prouve, le théâtre est pour Zola sa principale préoccupation⁹⁹⁸. *Une page d'amour*, roman théâtral et roman sur le théâtre, compense en quelque sorte ce manque et apaise cette « fièvre théâtrale » que Zola éprouvait à l'époque⁹⁹⁹. « Le théâtre de campagne », de son côté, qui met en scène cette pratique aristocratique de théâtre privé et où la pièce représentée propose, à l'instar du roman, une mise en abyme du cadre aristocratique, semble donc bien pouvoir se reporter à cette époque.

Un autre facteur qui invite à dater cette nouvelle aux années de collaboration avec la revue russe est le souci didactique des descriptions ethnologiques et démographiques. Dans « Théâtre de campagne » Zola se montre soucieux, comme dans le reste de sa production russe, d'illustrer à un public étranger les mœurs et les caractéristiques d'une classe sociale et le fait à travers la mise en scène d'une mœurs typique de l'aristocratie française¹⁰⁰⁰.

⁹⁹³ *Le Messager de l'Europe*, mai 1877. Cet article sera repris en grande partie dans le *Bien public* du 4 juin 1877, puis recueilli dans les *Documents littéraires*, Charpentier, 1881.

⁹⁹⁴ Selon Henri Mitterand, la préparation du roman commence au printemps 1877. Voir *Une Page d'amour*, Paris, Gallimard, « Folio classique », éd. Henri Mitterand, 1989, p. 10.

⁹⁹⁵ Alfred de Musset, *Un caprice, Œuvres complètes*, Seuil (« L'Intégrale »), Paris, 1963, tome 2, p. 159-170.

⁹⁹⁶ L'observation du matériel préparatoire du roman montre que l'épisode de la reproduction du proverbe dans le salon des Deberle a été ajouté tardivement : ce passage ne figure ni dans l'ébauche, ni dans les deux plans.

⁹⁹⁷ Voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 39.

⁹⁹⁸ Gilles Castagnès dans son article remarque comment cette volonté de réussir au théâtre tourne presque à l'obsession dans sa correspondance. Voir Gilles Castagnès, « De Musset à Zola : les "caprices" d'Une page d'amour », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 2, 2008, p. 347-365.

⁹⁹⁹ Voir Lettre à Léon Hennique, 2 septembre 1877. *Correspondance*, t. III. p. 114.

¹⁰⁰⁰ Agathe Novak-Lechevalier, remarque que les scènes de théâtre de société dans la prose ont deux fonctions essentielles. L'une est extra-narrative, puisque la représentation de cette pratique sociale a un intérêt quasi documentaire ; l'autre est spécifiquement narrative : souvent cette scène est fortement intégrée dans l'action romanesque et a une fonction capitale dans la progression de l'intrigue. Voir Agathe Novak-Lechevalier, « Le théâtre de société, objet romanesque : du théâtre de société au théâtre social », art. cit., p. 72 et sq. Voir, dans

Ensuite, tout comme pour les autres « études sociales », Zola se préoccupe de contextualiser géographiquement son récit et de fournir à ses lecteurs étrangers des informations topographiques. L'histoire se déroule dans un château typique de la région de la Touraine, au cœur de la vallée de la Loire, dont Zola peint le paysage. La description de ce château spécifique veut être représentative de toute la région :

Le château est un des plus nobles et des plus largement hospitaliers de la Touraine¹⁰⁰¹. Une royale avenue d'ormes gigantesques conduit de la grille à la cour d'honneur. Il y a des pièces d'eau, un véritable petit lac qui communique avec la Loire par un canal, un parc immense dont les taillis s'étendent à une lieue. On y chasse et on y pêche. Les faisans et les truites en sont connus de toute la province.¹⁰⁰²

Cet encadrement géographique sert de support à l'exposition des mœurs sociales aristocratiques. La pratique du théâtre de société, en tant que typique des hautes classes sociales, exige la mise en œuvre de moyens considérables qui, dans les représentations romanesques, semblent avoir pour cadre obligé un palais¹⁰⁰³. Raison pour laquelle Zola prend pour cadre de sa nouvelle la Touraine, typique région des châteaux français.

Comme il le faisait pour le public russe, Zola explique à ses lecteurs les habitudes des aristocrates en vacances :

Chaque été, du mois de juin au mois d'octobre, la marquise a toujours au château une vingtaine d'invités. Elle garde l'usage princier d'inviter des amis par séries. On reste quinze jours, puis on fait place à d'autres [...] On rencontre là toutes distractions imaginables. La salle de jeux est magnifique. Promenades à pied, promenades en voiture, tout le large pays se déroule pour les excursions lointaines. L'année dernière, la marquise a même fait installer un petit théâtre dans l'aile gauche, en abattant des planchers et des murs. D'ailleurs la liberté la plus entière est laissée aux invités, qui

le cas de Zola, le rôle de mise en abyme de l'intrigue romanesque dans les passages relatifs à la mise en scène de la pratique du théâtre de société présentes dans *La Curée* (représentation des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho*, chapitre VI) et dans *Une page d'amour* (représentation d'*Un Caprice*, chapitre III).

¹⁰⁰¹ Par cette première phrase, même s'il ne l'explique pas, Zola nous fait comprendre que la présence des châteaux est un trait typique de cette région.

¹⁰⁰² CN, p. 1159.

¹⁰⁰³ Dans *Corinne* la représentation de la pratique théâtrale a lieu dans le palais vénitien ; dans *Mademoiselle de Maupin* dans la salle de l'orangerie du château de Rosette ; dans *La Chartreuse de Parme* dans la salle de spectacle du palais du prince de Parme.

peuvent rester au lit, s'ils ont un caprice de solitude ou de sommeil, et qui n'ont qu'à donner un ordre, s'ils veulent prendre leur repas chez eux.¹⁰⁰⁴

L'illustration de cette pratique sociale va dans cette nouvelle plus loin que la simple représentation des loisirs aristocratiques et vise une réalité plus profonde : le théâtre de société dans les classes élégantes apparaît comme un antidote à l'ennui¹⁰⁰⁵, mal aristocratique par excellence au XIX^e siècle, et en même temps comme une manière pour les aristocrates engagés sur la scène de pouvoir sortir des contraintes imposées par les règles sociales. La description du château anticipe déjà le déroulement de l'histoire : un lieu clos qui abrite pour un séjour momentané une vingtaine de personnes se prête facilement à la naissance d'intrigues sentimentales ou de séduction. C'est le destin des jeunes héros de ce conte¹⁰⁰⁶ qui, après avoir joué ensemble dans le théâtre du château un « vaudeville un peu leste »¹⁰⁰⁷, finissent par prolonger la fiction dans la vie réelle. La représentation de cette pratique sociale de la classe aristocratique fonctionne alors dans cette nouvelle de Zola comme une sorte de mise en abyme : la pièce théâtrale n'est rien d'autre qu'un miroir de la société qui la met en scène, de son carnaval mondain¹⁰⁰⁸. Le vaudeville continue en effet après le spectacle, et au moment de s'unir les deux personnages ne quittent pas leurs costumes :

Tout d'un coup son rêve [de la protagoniste] continue. On a frappé à la porte.

« Qui est là ?

- Moi, dit une voix basse.

¹⁰⁰⁴ *Idem*. La présentation que Zola fait de la maison de campagne et du théâtre que la marquise fait bâtir à son intérieur, pourrait sans doute cacher une satire contre George Sand : à l'instar de la marquise de son récit, la baronne Dudevant avait construit dans sa maison de campagne à Nohant un théâtre où, en compagnie de ses nombreux invités, on expérimentait avec une grande liberté les arts de la scène, voir Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010,

¹⁰⁰⁵ Dans *La Curée* Zola met en scène cette pratique au chapitre VI, avec la représentation des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho*, mise en abyme des intrigues privés où se joue le destin fatal de Renée, dont le drame est déclenché par l'ennui qui se présente dès le début du roman (« Tu vois, je m'ennuie [...] "Oh ! Je m'ennuie, je m'ennuie à mourir" ». Voir *La Curée*, dans *RM*, t. I, p. 323-324.)

¹⁰⁰⁶ Gilberte, la nièce de la propriétaire du château et Maxime, un « garçon aimable et correct » (*CN*, p. 1160). À remarquer que Zola utilise encore une fois ce prénom masculin pour le représentant des « petits crevés » de la classe aristocratique.

¹⁰⁰⁷ *Idem*. Il s'agit du vaudeville *Indiana et Charlemagne*, de Bayard et Dumanoir, créé au Palais-Royal le 26 février 1840.

¹⁰⁰⁸ La représentation de cette pratique théâtrale dans la classe aristocrate se retrouve aussi dans *La Curée*, où la métaphore du théâtre est exprimée à travers la ville qui devient une immense scène où la haute société se donne à voir, consciente d'être regardée. Voir à ce propos Colette Becker, « Illusion et réalité. La métaphore du théâtre dans *La Curée* », *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, Actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, SEDES, 1987.

- Qui, vous ?

- Charlemagne, vous savez bien, votre cousin. »

Il se fait un silence. Puis, la voix ajoute :

« Ouvrez, voisine, j'ai quelque chose à vous dire [...] J'ai à vous dire que je vous aime, voisine ».

[...] Gilberte est décidément très amusée de l'aventure. Elle pense d'abord se prêter à un jeu. La pièce recommence, avec son langage familier, ses allures libres. Ni l'un ni l'autre n'ont leur voix habituelle, mais une voix de tête, qui semble leur faire croire qu'ils sont en dehors des conditions ordinaires de l'existence. À un moment, dans le vaudeville, il faut que Charlemagne aille pousser le verrou. Maxime se lève et pousse le verrou. Gilberte trouve cela naturel. Il la saisit dans ses bras, c'est encore naturel. Il l'embrasse, elle ne se défend pas et lui rend presque son baiser. Tout cela est dans la pièce. Et le pis est que le rideau est tombé depuis longtemps, lorsque Gilberte s'aperçoit qu'ils ont poussé un peu loin le dénouement.¹⁰⁰⁹

Ce passage révèle encore un autre élément qui semble relier ce texte aux récits composés pour *Le Messager de l'Europe* : la mise en scène de l'opposition entre conventions sociales et instinct, représentée dans cette scène où les deux jeunes se plient à leurs désirs érotiques, pour les renier le lendemain.

Tout cela fortifie l'hypothèse selon laquelle le texte ait été rédigé pour les lecteurs russes et son sujet paraît même le classer parmi les récits brefs composés pour le recueil « Les Parisiens en villégiature » (1877). En effet, comme on l'a vu, ce dernier ouvrage illustre cinq scènes représentant cinq classes sociales différentes et leurs manières d'aller en vacances. L'une de ces scènes est par ailleurs consacrée à la classe aristocratique¹⁰¹⁰. On peut alors émettre l'hypothèse que ce récit n'a finalement pas trouvé de place dans *Le Messager de l'Europe* à cause du ton subtilement ironique par lequel Zola se moque de la classe aristocratique qui, malgré les apparences, est mue par les mêmes instincts et les mêmes pulsions que les autres classes sociales. Ce ton le rend quelque peu opaque aux yeux de lecteurs étrangers la satire sous-jacente. « La ville d'eaux », scène de « Les Parisiens en villégiature » consacrée aux aristocrates, présente également des références ironiques, mais le thème de l'adultère de la jeune épouse en villégiature aux thermes, est probablement

¹⁰⁰⁹ CN, p. 1163.

¹⁰¹⁰ Dans le chapitre IV, « La ville d'eaux ».

mieux compréhensible par un lecteur étranger. « La ville d'eaux », alors, aurait pu être composée pour remplacer le « Théâtre de campagne », jugé inapproprié.

4.5 Instruire par le biais de l'actualité

Une autre évolution prend forme dans cette phase de son activité de conteur, c'est le nouveau traitement qu'il réserve à l'actualité. Cette transformation, qui traverse son écriture, dictée par les nouvelles conditions éditoriales, dépend aussi, en partie, de considérations d'ordre biographique. À partir de 1870, grâce à l'amélioration de leur situation financière, les Zola prennent l'habitude de partir en vacances pendant l'été. L'écrivain a de plus en plus le désir de fuir le chaos de la ville. Les nouvelles publiées dans la revue russe, qui ont été composées pendant les saisons estivales, sont libérées d'influences strictement liées à l'actualité¹⁰¹¹. Pourtant, plutôt que de parler d'effacement des thèmes d'actualité et de politique chez Zola conteur dans ces années, il serait plus exact de dire que l'écrivain met en place dans cette revue une nouvelle approche, fondée sur un traitement différent de l'actualité.

Les récits composés pour la revue russe, en effet, ne sont pas dépourvus de références à la politique ou à l'actualité parisienne, mais ces thèmes, soumis à un public étranger et avec un horizon d'attente différent de celui parisien, y sont forcément confectionnés d'une façon nouvelle et proposés sous une autre forme. Le changement qui a lieu dans ces textes, où il traite l'actualité et les thèmes sociaux d'une façon qui représente un tournant dans la carrière de Zola, symbolise une étape dans sa conquête du champ littéraire et médiatique. En ce sens, il faudrait revoir l'idée selon laquelle ces nouvelles n'ont eu pour Zola qu'une fonction « ancillaire » et un rôle de repli. D'une part, il semble plausible que Zola trouve dans le genre de la nouvelle une solution facile, car, étant en vacances, loin de Paris et de la possibilité de se renseigner à propos des bruits de la ville, il se réfugierait pour le public

¹⁰¹¹ David Baguley affirme à ce propos : « Nous avons toutes les raisons de supposer que Zola écrivit ses nouvelles, tout comme les autres articles, principalement pour la revue et pendant le mois qui précéda leur publication en Russie. On pourrait donc inférer, d'après les listes que nous avons citées, qu'il en composa la plupart durant les mois d'été, c'est-à-dire dans les villégiatures qu'il séjourna dès 1875 à Médan. Ainsi son éloignement de Paris l'orienta dans une certaine mesure vers le genre, d'autant plus que ces lieux de villégiature lui offraient une documentation toute faite ». David Baguley, « Les sources et la fortune des nouvelles de Zola », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 32, 1966, p. 119.

russe dans la pure fiction¹⁰¹². De l'autre, pourtant, plusieurs récits brefs destinés au *Messenger de l'Europe* n'ont pas été composés pendant l'été¹⁰¹³. De plus, pendant les années de la collaboration avec la revue pétersbourgeoise, Zola continue son activité de chroniqueur dans certains périodiques français (*Le Bien Public*, *Le Voltaire* et *Le Figaro*), et même pendant l'été. En particulier, de 1871 à 1877, Zola est le messenger parisien du *Sémaphore de Marseille*, périodique avec lequel il est engagé dans une correspondance journalière. Au début de sa collaboration avec la revue russe (de 1875 à 1877), il est donc tout à fait immergé dans l'actualité – des échos des manœuvres politiques jusqu'aux faits divers. Il la suit dans la presse parisienne et il la commente au jour le jour depuis les plages de la Normandie ou de l'Estaque¹⁰¹⁴. De sa correspondance, ressort l'inépuisable volonté de l'écrivain de se tenir au courant de la situation politique, de la vie littéraire et des événements parisiens. Zola est abonné à plusieurs journaux, qu'il continue de recevoir dans ses séjours de vacances ; il demande en outre à ses proches le service de lui envoyer des feuilles journalistiques. En particulier, dans la correspondance du mois d'août de 1877, quand il écrit « Naïs Micoulin », il s'assure d'être bien renseigné sur les nouveautés parisiennes concernant le « petit monde au milieu duquel [il vit] d'habitude »¹⁰¹⁵.

S'il est vrai que, dans la revue russe, Zola s'éloigne des thèmes strictement liés à la politique et à l'actualité parisiennes, cela ne veut pas dire que l'écrivain néglige complètement ces sujets dans ses récits. Ces nouvelles, où Zola met en place un plus haut degré de fiction par rapport aux textes précédents, nous font plutôt réfléchir sur la manière

¹⁰¹² Pierluigi Pellini, dans *Émile Zola, Naïs Micoulin e altri racconti*, prefazione di, Cosenza, coll. "Itaca Itaca", 2014, p. 6.

¹⁰¹³ Les textes qui n'ont pas été composés pendant les mois estivaux (entre octobre et juin) sont plus de la moitié : « La semaine d'une parisienne », « Comment on se marie », « Portraits de prêtres », « Les Trois Guerres », « L'Attaque du moulin », « Les Parisiens en villégiature », « Scènes d'élection », « La Mort d'Olivier Bécaille », « Madame Neigeon », « Mme Sourdis » et « Le capitaine Burle ».

¹⁰¹⁴ Il est pourtant vrai qu'en août 1876, mois pendant lequel Zola a composé « Les Coquillages de M. Chabre », l'écrivain était en congé avec le *Sémaphore de Marseille*. Plus précisément, la correspondance avec le *Sémaphore* s'interrompt à partir du 17 juillet et reprend le 14 septembre 1876, suite à la prière de Barlatier de terminer le congé (voir la lettre de Barlatier du 6 septembre, Bibl. nat., mss., nouv. acq. franç., n° 24511, f° 47). « Naïs Micoulin », par contre, est composé après la fin de sa collaboration avec le périodique marseillais. Nous contestons donc l'affirmation générale selon laquelle l'activité entière de Zola nouvelliste se serait déroulée pendant les mois estivaux (seules deux des nouvelles du recueil *Naïs Micoulin* sont composées pendant le mois d'août) et que Zola aurait trouvé dans le genre de la nouvelle une solution rapide pour accomplir sa tâche avec *Le Messenger de l'Europe*, n'ayant pas l'envie ou la possibilité de suivre les développements politiques ou les événements sociaux de la ville.

¹⁰¹⁵ Voir Lettre à Théodore Duret du 2 septembre 1877, *Correspondance*, t. II, p. 111. Voir aussi les lettres du 6 août (p. 88) et 17 août 1877 (p. 91).

nouvelle que l'écrivain trouve pour véhiculer l'actualité en se servant d'outils autres et en s'essayant à des genres différents, le public et les conditions journalistiques d'écriture étant complètement différents par rapport à ceux qui caractérisaient Paris.

4.5.1 Le traitement de l'actualité dans les nouvelles russes

Dans ces nouvelles, Zola exploite deux types de traitement de l'actualité. Certaines fois, il tire la matière de ses textes des événements immédiats, comme il le fait dans la nouvelle « L'Inondation »¹⁰¹⁶, qui met en scène les crues dévastatrices de la Garonne qui avaient ravagé la région de Toulouse au printemps 1875 : « J'ai choisi pour sujet les inondations qui ont désolé nos départements du Midi. Ce sera une sorte de nouvelle, dans laquelle je grouperai les épisodes les plus dramatiques et les plus touchants » annonce-t-il à Michel Stassioulevitch¹⁰¹⁷. Pour la rédaction de ce texte, Zola s'inspire de plusieurs sources journalistiques¹⁰¹⁸. Un exemple est la terrible mort de Cyprien, le premier membre de la famille de paysans qui perd la vie dans l'inondation du fleuve :

Dans la chute de la maison, ses pieds se trouvaient pris entre deux poutres ; et il demeurait pendu, sans pouvoir se dégager, la tête en bas, à quelques centimètres de l'eau. Ce fut une agonie effroyable. [...] Cyprien avait d'abord tâché de se raidir. Avec une force extraordinaire, il s'était écarté de l'eau, il maintenait son corps dans une position oblique. Mais la fatigue le brisait. Il lutta pourtant, voulut se rattraper aux poutres, lança les mains autour de lui, pour voir s'il ne rencontrait rien où s'accrocher. Puis, acceptant la mort, il retomba, il pendit de nouveau, inerte. La mort fut lente à venir. Ses cheveux trempaient à peine dans l'eau, qui montait avec patience. Il devait en sentir la fraîcheur au sommet du crâne. Une première vague lui mouilla le front. D'autres fermèrent les yeux. Lentement, nous vîmes la tête disparaître.¹⁰¹⁹

Cet épisode est entièrement calqué d'un fait réel, paru dans *L'Illustration*¹⁰²⁰. Aussi le final du récit, qui voit la découverte des cadavres des deux fiancés « serrés dans une étreinte

¹⁰¹⁶ Publié dans *Le Messager de l'Europe*, en août 1875

¹⁰¹⁷ Lettre du 13 juillet 1875 à Michel Stassioulevitch, *Correspondance*, t. II, p. 401.

¹⁰¹⁸ Voir à ce propos Corinne Saminadayar-Perrin, « Zola journaliste : histoire, politique, fiction », art. cité, p. 21.

¹⁰¹⁹ *CN*, p. 726-727.

¹⁰²⁰ Comme le remarque Ripoll, dans *L'Illustration* du 10 juillet 1875 on pouvait lire : « Dans une maison de la rue Saint-Joseph, un jeune homme, dans l'écroulement du bâtiment, eut les jambes engagées dans quelques poutres protégées en travers et resta suspendu par les pieds, mais la tête plongeait dans l'eau jusqu'au cou. Il

passionnée, échangeant dans la mort leur baiser de noces »¹⁰²¹ est probablement inspiré d'une indication qu'il a pu lire dans *Le Rappel*¹⁰²². Il est pourtant bizarre que ces précisions documentaires soient accompagnées d'une négligence documentaire, chose insolite chez Zola : à la fin du récit, les corps des deux promis époux Gaspard et Véronique sont récupérés à Toulouse. Cela est tout à fait invraisemblable puisque le village d'où les corps ont été emportés, Saint-Jory, ne se trouve pas en amont de Toulouse, mais dans la vallée de la Garonne, en aval de Toulouse¹⁰²³.

« Jacques Damour » est un autre récit tiré de l'actualité¹⁰²⁴. La nouvelle, composée vers la moitié du mois de juillet 1880, naît suite à l'annonce de la loi sur l'armistice du 11 juillet de la même année, qui permet aux communards de rentrer en patrie. Ce texte, dont le protagoniste est un communard qui retrouve Paris après des années d'exil, fait explicitement référence aux luttes de la Commune, est donc directement inspiré de la chronique. Tout comme le récit évoqué précédemment, l'intrigue de cette nouvelle est elle aussi pourvue d'une véritable documentation que Zola avait repérée dans la presse de son époque : *Le Voltaire* avait publié en décembre 1879 et janvier 1880 des articles sur les communards réfugiés à l'étranger, intitulés « Souvenirs historiques. La vie en exil ». Très probablement, ces articles, qu'il connaissait du moment qu'il collaborait avec *Le Voltaire*¹⁰²⁵, lui ont servi pour la construction de son récit.

Dans d'autres nouvelles, l'actualité n'est pas abordée de façon directe mais les références passent à travers le drame mis en scène ou par le biais des personnages. Dans ces cas, l'intrigue voile une critique aigüe de certains thèmes chers à Zola romancier ou journaliste parisien. Par exemple « Nantas »¹⁰²⁶, qui paraît dans la revue russe sous le titre « La vie contemporaine. Histoire vécue », c'est une nouvelle qui reprend certaines scènes et situations de romans zoliens précédents, et qui a pour cadre le haut monde du seconde

dut se débattre avant de mourir, roidir son corps, faire des efforts inouïs pour tenir sa tête hors de l'eau ». Voir *CN*, p. 1524.

¹⁰²¹ *CN*, p. 737.

¹⁰²² Dans un article du *Rappel* du 3 juillet 1875, on pouvait lire : « Il est, d'ailleurs, bien rare qu'un cadavre soit seul, et la plupart du temps on en retrouve plusieurs ensemble, se tenant étroitement serrées dans une dernière étreinte. » Cité par Ripoll, dans *CN*, p. 1526.

¹⁰²³ Voir Ripoll, *CN*, p. 1522.

¹⁰²⁴ Publié dans *Le Messager de l'Europe*, en août 1880

¹⁰²⁵ Zola collabore au *Voltaire* jusqu'en 31 août 1880.

¹⁰²⁶ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en octobre 1878 sous le titre « La vie contemporaine. Histoire vécue ».

Empire français. C'est l'histoire d'un jeune homme qui, pour assouvir ses ambitions politiques, épouse une femme riche mais compromise. Le cadre est un Paris où règnent la corruption et les fausses apparences, et l'intrigue de la nouvelle est clairement calquée sur *La Curée*. En présentant le chemin d'ascension sociale d'un personnage complexe, dont le désir de succès et l'avidité n'excluent pas l'authenticité de la passion sentimentale, Zola donne quand même aux lecteurs russes un aperçu du monde de la haute aristocratie du Paris contemporain, dominé par la corruption et les spéculations financières. Le public russe, par ailleurs lecteur de *La Curée* et des premiers tomes du cycle romanesque¹⁰²⁷, pouvait probablement reconnaître ces aspects derrière la complexité du personnage.

De façon analogue, dans « Madame Neigeon »¹⁰²⁸, Zola met en scène l'atmosphère parisienne de son époque utilisant les thèmes de la littérature narrative à la mode pour mettre en lumière l'existence frivole et vide des classes supérieures. À travers le personnage éponyme de la nouvelle, Zola illustre encore une fois la corruption du beau monde du Second Empire ; tandis que dans la représentation de son consort, un homme inutile et obtus qui sans l'aide de sa femme n'arriverait à rien, il opère une satire subtile de la médiocrité de la classe politique au pouvoir, qui cède et se laisse manœuvrer par les regards coquins et les décolletés des belles dames. On retrouve, dans cette nouvelle, un écho évident des chroniques de *La Cloche* et du *Rappel* des années précédentes, et encore une fois de *La Curée*, qui à plusieurs reprises a dénoncé le pouvoir des célèbres « Épaules de la Marquise » dans les Salons parisiens¹⁰²⁹. Le caractère didactique est donc présent dans la représentation de la scène sociale parisienne (les dîners mondains, l'inauguration du Salon, la promenade champêtre avant les courses, la flânerie collective dans le salon d'été et sur la terrasse) ainsi que de quelques types contemporains : les personnages des jeunes Baudin et Vaugelade, qui aspirent à se faire, par n'importe quel moyen, une position dans la haute société, et notamment de personnage de la Parisienne, la typique femme française de l'époque, impliquée dans la politique, dont Madame Neigeon est une incarnation parfaite¹⁰³⁰ : « De la politique, toujours de la politique, et à une dose si énorme, que mêmes les femmes elles-

¹⁰²⁷ Sur la réception des œuvres de Zola en Russie voir la première partie de notre travail, « Une heureuse stratégie forcée : le décentrement médiatique vers l'Orient », p. 129 et *sq.*

¹⁰²⁸ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en juin 1879, sous le titre « Une parisienne ».

¹⁰²⁹ Voir « Les Épaules de la Marquise », « Les Regrets de la Marquise » et « Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans ».

¹⁰³⁰ À remarquer que le titre original de cette nouvelle était « Une Parisienne ».

mêmes, dans les salons, ne parlent plus que de politique », écrivait Zola à ce propos dans un autre article paru dans la revue russe¹⁰³¹. À travers ce personnage, Zola veut aussi montrer et mettre en ridicule la fausse honnêteté derrière laquelle prétendent se cacher les parisiennes des hautes classes sociales qui, avec leurs attitudes coquettes et flirteuses, manœuvrent les hommes sans finalement se concéder¹⁰³².

Si dans les premiers cas (« L'Inondation » et « Jacques Damour »), l'actualité est mise au premier plan dans la fiction, dans les autres nouvelles (comme « Nantas » et « Madame Neigeon »), elle est sous-entendue, lue en filigrane à travers la morale de l'intrigue et la caractérisation des personnages.

4.5.2 La formule du témoignage

Une troisième forme de traitement du temps et de l'actualité apparaît dans les nouvelles russes : le reportage. Roger Ripoll définit à juste titre cet ensemble de textes des « reportages dramatisés »¹⁰³³ en raison de la haute valeur documentaire qu'ils apportent. Si cela est vrai pour l'ensemble de ces textes, dans certains récits – ou fragments de récit – cet aspect de « la chose vue »¹⁰³⁴ est mis encore plus en évidence : l'écrivain présente ses observations en tant qu'expériences vécues qui prennent la valeur de témoignage. Souvent, selon la rhétorique propre au reportage, on trouve dans ces récits des affirmations qui soulignent l'authenticité des événements rapportés. On insiste en particulier sur le sens de la vue du narrateur, qui est témoin de l'événement raconté.

Dans ses « Lettres de Paris », souvent Zola place ses récits sous le signe du témoignage authentifié, qu'il s'agisse de souvenirs réels ou bien de pures fictions. Dans ces cas-là l'actualité est décrite non plus de loin, à travers la narration d'un épisode vraisemblable, mais directement, de l'intérieur, par une formule typique du reportage, l'hypotypose

¹⁰³¹ Dans « La République et la littérature », article paru dans *Le Messager de l'Europe* et dans *Le Figaro* en avril 1879.

¹⁰³² Dans un autre article publié dans *Le Messager de l'Europe* « Types contemporains de femmes en France », Zola explique à ce propos : « Elles ont une volonté, ce qui les sauve ; elles se révoltent aisément, se refusent, entendent être libres. Puis elles ne sont pas de tempérament voluptueux ; souvent, les romans de tête leur suffisent. Si elles poussent très loin la plaisanterie et le jeu, qui les amusent, elles s'arrêtent court devant une sottise qui les ennuerait et les compromettrait », *OC*, t. XIV, p. 685.

¹⁰³³ *CN*, p. 1475.

¹⁰³⁴ Voir à ce propos Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 311.

généralisée, qui donne au lecteur une illusion participative¹⁰³⁵. Le reportage est un genre qui se développe dans le journalisme de la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui connaît une grande fortune, au moment même où la discipline expérimentale de la psychologie du témoignage naît en Allemagne. Dans le processus osmotique entre presse et littérature qui se produit dans ce siècle, ce genre est lui aussi phagocyté par la fiction¹⁰³⁶, ce qui donne le jour, dans la presse, à une série de reportages fictionnels comme ceux que Zola offre aux lecteurs russes.

En général, il introduit sa qualité de témoin dès l'incipit, de façon à faire comprendre immédiatement au lecteur que l'événement qu'il s'apprête à lire est une histoire vraie, directement vécue par le narrateur. Par exemple, dans « La semaine d'une Parisienne »¹⁰³⁷, il introduit sa narration par un incipit qui souligne l'authenticité de son récit :

J'aurais eu une peine infinie à tirer de ces mois odieux le moindre conte intéressant si ma bonne étoile ne m'avait dépêché auprès d'une jolie baronne, femme charmante, veuve à vingt-huit ans, et qui fréquente le grand monde. Je n'ai eu qu'à être son fidèle compagnon pendant une semaine pour voir les gens et me montrer. Il ne me reste plus qu'à coucher sur le papier ce que j'avais vu et entendu, et vous saurez comment on vit à Paris en avril.¹⁰³⁸

Autre exemple, l'incipit de « L'Attaque du Moulin »¹⁰³⁹, récit dont le titre original est « Épisode de l'invasion de 1870 », qui s'ouvre par une formule semblable. Ici le narrateur – pour des raisons de vraisemblance¹⁰⁴⁰ – n'est pas le témoin direct, mais il rapporte une « véridique histoire vécue » qu'un témoin lui a racontée :

Cette fois-ci, je vous raconterai une histoire vécue, une véridique histoire vécue que j'ai entendu d'un témoin. Il s'agit d'un épisode de l'invasion de 1870. À l'heure actuelle la voix de la guerre couvre tout en Europe, c'est pourquoi je vais parler de la guerre, afin qu'on consente à m'écouter. Une étude littéraire, une chronique de la vie parisienne, tout ceci paraîtrait, c'est vrai, bien fade à la minute où les canons tombent.¹⁰⁴¹

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 290.

¹⁰³⁶ Sur ce point voir Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*

¹⁰³⁷ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en mai 1875, sous le titre « Paris en avril ».

¹⁰³⁸ *CN*, p. 1591.

¹⁰³⁹ Publié dans *Le Messager de l'Europe* en juillet 1877, sous le titre « Un épisode de l'invasion de 1870 ».

¹⁰⁴⁰ Il pourrait sembler improbable au public russe que le narrateur français ait vraiment participé à cet épisode crument belliqueux. Donc, Zola confie le rôle de témoin à un tiers et se limite à jouer de porte-parole.

¹⁰⁴¹ *CN*, p. 1591.

Un autre texte où le gage d'authenticité est fourni par une source intermédiaire est « Le Parisien en villégiature », où Zola raconte des faits qu'« un ami [lui] a racontés » :

Aussi me semble-t-il maintenant tout à fait indiqué de rapporter certains des événements survenus au cours de la saison. Je me porte garant de leur authenticité. Ce sont des données précises qui m'ont été communiquées par un ami ; elles vous montreront comment habituellement les Parisiens comprennent la vie à la campagne. Ce sera une page arrachée à nos mœurs contemporaines.¹⁰⁴²

Zola utilise encore cette rhétorique de l'authenticité de l'expérience vécue dans « Scènes d'élection », où pourtant la véracité de son témoignage ne semblerait confirmée que dans la deuxième scène se déroulant à l'Estaque où effectivement l'écrivain se trouvait lors de l'événement raconté. Il introduit son texte avec la même prémisse de véracité, tout en mettant en relief que cette manière de raconter les événements est habituelle chez lui :

Selon mon habitude, je raconterai simplement ce que j'ai vu se passer autour de moi, car j'ai l'absolue conviction que le document vrai est préférable à toutes les dissertations du monde. Voici comment on a voté dans le plus grand nombre des communes de France, le mois dernier. Je prends, il est vrai, les seuls faits caractéristiques, et je me contente de changer les noms des lieux et des personnes.¹⁰⁴³

Par crainte de la censure russe, Zola tient à souligner qu'il utilise des noms imaginaires pour son récit, mais que les faits racontés sont absolument réels. Le deuxième chapitre, le seul où le témoignage est vrai, est aussi le seul où Zola ne change les noms ni aux personnages, ni au village. Il explique : « Comme les faits que je vais vous raconter sont absolument historiques, je crois même inutile de changer les noms »¹⁰⁴⁴. Pour souligner son statut de témoin oculaire, Zola renforce dans le texte la présence des verbes de perception, notamment de ceux qui font référence à la vue, sens essentiel du reporter, ou à l'ouïe puisque, comme le souligne Éléonore Reverzy, « l'insistance sur les sensations captent la confiance du lecteur qui y *croit* »¹⁰⁴⁵. Zola alors écrit : « J'étais sur la porte de la petite maison que j'habitais [...] lorsque je fus très étonné de voir arriver, à l'autre bout du village, cinq calèches »¹⁰⁴⁶ ; ou encore, pour souligner sa présence, il affirme : « Jamais de ma vie je

¹⁰⁴² CN, p. 1062-1063.

¹⁰⁴³ CN, p. 1090.

¹⁰⁴⁴ CN, p. 1099.

¹⁰⁴⁵ Voir Éléonore Reverzy, *Témoigner pour Paris. Récits du Siècle et de la Commune (1870-1871) Anthologie*, Paris, Éditions Kimé, 2021, p. 31.

¹⁰⁴⁶ CN, p. 1101.

n'oublierai le défilé majestueux qui passa devant moi »¹⁰⁴⁷. Il sème dans son récit des formules comme « j'avais bien entendu dire »¹⁰⁴⁸, « voici la traduction textuelle de ce que j'entendis »¹⁰⁴⁹, « j'entendis quelques rires étouffés »¹⁰⁵⁰, « j'eus alors la curiosité d'aller revoir le quinquet électoral »¹⁰⁵¹.

La formule du témoignage, qui lui permet de proposer à son public une représentation directe de l'actualité, sert aussi à l'écrivain à se faire reconnaître en tant que membre d'une réalité sociale, réalité que, on l'a dit, les lecteurs russes admirent et contemplent¹⁰⁵². À travers ce processus, à la volonté de capter davantage l'attention du lectorat, s'ajoute l'intention de contextualiser sa présence dans une réalité et dans un temps, voire de concrétiser son image d'écrivain en tant que Français, habitant de sa ville, témoin direct de faits précis ou d'un scénario déterminé. De cette façon, l'attention des lecteurs passe du fait raconté à la figure du narrateur, cet observateur qui devient désormais un homme en chair et en os.

Les liens entre le genre journalistique du reportage et la théorie naturaliste sont bien connus¹⁰⁵³, nous nous limitons à rappeler que les deux formes textuelles sont liées par un rapport corrélatif qui s'articule sur deux axes : le plan temporel (les deux formes ont connu un développement simultané)¹⁰⁵⁴, et le plan méthodologique (la poétique naturaliste importe des techniques propres à la correspondance de guerre qui apparaît en France à partir de 1859 avec la guerre franco-italienne et qui continue à se développer dans les années suivantes, notamment avec Jules Vallès¹⁰⁵⁵).

¹⁰⁴⁷ CN, p. 1102.

¹⁰⁴⁸ *Idem.*

¹⁰⁴⁹ CN, p. 1103.

¹⁰⁵⁰ *Idem.*

¹⁰⁵¹ CN, p. 1104.

¹⁰⁵² À ce propos, Éléonore Reverzy remarque : « La posture de véridicité du témoin est en effet déterminée par sa position dans l'espace : il est dans l'événement, à sa hauteur ; il côtoie les autres, il va au-devant d'eux, les interroge, leur parle [...] Une des forces de l'écrit de témoin est sa nature intrinsèquement démocratique », dans Éléonore Reverzy, *Témoigner pour Paris*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵³ Voir notamment dans Guillaume McNeil-Arteau, « Au miroir du reportage », dans *Le Relevé des jours*, *op. cit.*, p. 317-396.

¹⁰⁵⁴ Voir Alain Vaillant, « Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple », dans *La voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles : Actes du colloque de Strasbourg 12, 13 et 14 mai 2005*, C. Grenouillet et É. Reverzy (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p. 101-112.

¹⁰⁵⁵ Sur l'influence du genre du reportage dans la poétique zolienne voir entre autres Marie-Ève Thérenty « Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique », *Autour de Vallès*, n° 38, 2008, p. 57-72.

Le genre du reportage, dont les implications dans la poétique zolienne sont évidentes, trouve dans les articles publiés dans la revue russe un important terrain d'expérimentation. S'il est vrai que la technique du reportage est mise en œuvre non seulement dans les récits fictionnels, mais dans l'ensemble des « Lettres parisiennes » parues dans *Le Messager de l'Europe*, pourtant dans les premiers cette formule prend une valeur en plus. Mélangée avec la fiction – selon le même processus qui sous-tend les chroniques contées de la presse parisienne – la formule du reportage s'avère plus attractive aux yeux des lecteurs : l'affabulation narrative renforce l'image du collaborateur de la revue et contribue positivement à sa médiatisation dans la scène russe¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁶ Éléonore Reverzy met en relief le sentiment d'empathie liant auteur-lecteur engendré par la formule du témoignage : « La valeur de témoignage produite par ces notations physiques et personnelles concourt aussi à susciter chez le lecteur une forme d'empathie parce qu'il perçoit que le reporter paie de sa personne, se met éventuellement en danger, endure dans son corps ce qu'il décrit. On ne témoigne pas seulement pour informer, « *laisser trace* » mais aussi pour mobiliser l'affectivité du récepteur ». Voir Éléonore Reverzy, *Témoigner pour Paris*, *op. cit.*, p. 31.

Chapitre V. La tourmente de l’Affaire et le dernier conte

Tout écrivain se répète en même temps qu’il progresse. L’évolution d’une pensée ne se fait pas en ligne droite, qu’elle soit ascendante ou non, mais selon une sorte de spirale où la pensée repasse par d’anciens chemins sans cesser de les surplomber.¹⁰⁵⁷

Le quatrième et dernier moment « climatérique » dans la carrière artistique et littéraire d’un écrivain est représenté par la phase du « préposthume »¹⁰⁵⁸. C’est la période correspondante aux dernières années de sa vie pendant lesquelles il essaie de formuler encore une fois sa régie auctoriale : « moment où l’on tente de recoller les morceaux de sa propre figure, en justifiant certaines contradictions »¹⁰⁵⁹. D’après José-Luis Diaz, cette remise au point de son image peut être déclenchée par différents facteurs : une élection à l’Académie française, qui permet à l’écrivain de reconstruire sa dernière image sous le contrôle de ses pairs ; un épisode de sa vie éditoriale, par exemple la publication de ses œuvres complètes ; la publication d’une dernière œuvre qui prend la valeur de « testament littéraire »¹⁰⁶⁰.

Dans le cas de Zola, aucune de ces trois situations ne se produit : s’il essaie à plusieurs reprises d’être admis à l’Académie Française, sa candidature ne sera jamais acceptée¹⁰⁶¹ ; il n’a pas réédité son œuvre ; il n’a pu laisser à la postérité aucune œuvre « testamentaire ». Sa mort précoce et soudaine, dont les causes, au milieu du déchaînement des haines déclenchées par son engagement dreyfusard, demeurent suspectes¹⁰⁶², ne lui a pas donné la possibilité de terminer son trajet auctorial par la formulation d’une dernière image d’auteur. Zola n’a donc pas eu la possibilité de faire le point sur sa carrière et de « recoller les morceaux de sa figure »

¹⁰⁵⁷ Albert Camus, *Essais*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris Gallimard, 1965, p. 1614-1615.

¹⁰⁵⁸ Voir José-Louis Diaz, *L’Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 168.

¹⁰⁵⁹ *Idem*.

¹⁰⁶⁰ Voir, comme l’indique Diaz, l’exemple d’Edmond de Goncourt où l’écrivain, dans la préface de *Chérie* (1884), reconstruit l’image de ceux qu’il appelle « les deux frères ».

¹⁰⁶¹ Zola pose pour la première fois sa candidature en 1890 et pendant sept ans il continue de la poser à chaque élection. Voir Paul Aron « Les candidatures de Zola à l’Académie française : une obsession significative », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 91, 2017, p. 281.

¹⁰⁶² Zola meurt par asphyxie dans sa maison en septembre 1902. Sur les causes de sa mort les historiens ont des avis divisés : certains optent pour un accident, d’autres pour l’assassinat.

en donnant à celle-ci une unité. Personne ne sait quelle place auraient eue ses récits brefs s'il avait pu publier ses œuvres complètes !

La fin soudaine et tragique de Zola oblige donc à considérer de la façon la plus prudente la construction de sa posture sur la base des derniers contes qu'il a publiés. Si l'histoire de cette construction a été brutalement interrompue, et donc si le moment « posthume » est absent, nous ne pouvons néanmoins ignorer les deux seuls récits qu'il publie pendant ces dernières années, car, que ce soit ou non de façon intentionnelle, ils contribuent bien à l'engendrement de sa dernière image d'auteur.

5.1 L'Affaire Dreyfus et la dernière image médiatique de Zola : entre héroïsation et dégradation

La dernière image médiatique de Zola est celle qui ressort de son engagement dans l'Affaire Dreyfus. L'histoire de cette dernière phase de la vie de l'écrivain et l'importance de son action dans l'Affaire est bien connue¹⁰⁶³, ainsi que l'histoire de sa carrière journalistique et littéraire dans ces années. L'image qui se constitue pendant et après l'Affaire prend une double connotation, entre héroïsation et dégradation. La presse antidreyfusarde est à l'origine de cette dernière : après la publication de « J'Accuse »¹⁰⁶⁴, qui mène de fait à la réouverture du cas Dreyfus, un déluge d'articles haineux s'abat sur Zola, ayant en commun non seulement la haine mais aussi une sorte d'aphasie, un refus, voire une incapacité à commenter la « lettre ignoble »¹⁰⁶⁵ de Zola. Face à l'impossibilité de répondre par l'argumentation et le discours logique, les antidreyfusards s'en remettent à la violence : calomnies, menaces, incitations au meurtre, évocation d'affreuses images de Zola décapité,

¹⁰⁶³ Nous renvoyons notamment aux nombreux travaux d'Alain Pagès parmi lesquels *L'Affaire Dreyfus : Vérités et légendes*, Paris, Perrin, 2019 ; Id. *Le procès Zola, tournant de l'affaire Dreyfus*, dans Cour de Cassation, *De la justice dans l'affaire Dreyfus*, Fayard, Paris ; Id. *Émile Zola. Combat pour Dreyfus*, Paris, Dilecta Eds, 2006. Pour une synthèse de l'Affaire et de l'engagement zolien voir aussi Émile Zola, *L'Affaire Dreyfus*, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2010 ; Zola. *La vérité en marche : L'Affaire Dreyfus*, chronologie et préface par Colette Becker, Paris, Flammarion, 1994.

¹⁰⁶⁴ Publié dans *L'Aurore* le 13 janvier 1898. Le journal est tiré exceptionnellement à 300 000 exemplaires. Voir sur ce point Alain Pagès, *Une journée dans l'Affaire Dreyfus*, 13 janvier 1898, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2011.

¹⁰⁶⁵ Voir l'article publié par un anonyme dans *La Croix*, le 15 janvier 1898. Cité par Agnese Silvestri dans *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno*, op. cit., p. 180.

de son cadavre disséqué¹⁰⁶⁶. L'écrivain est accusé de ne s'être engagé en faveur de Dreyfus qu'à des fins publicitaires¹⁰⁶⁷, ou pire, pour échapper « au ridicule »¹⁰⁶⁸. La haine des foules éclate, les étudiants antidreyfusards manifestent dans la ville, incités par la férocité de ces articles qui, dans un contexte déjà troublé par l'antisémitisme, alimentent la rage contre cet écrivain aux origines étrangères (son père était vénitien)¹⁰⁶⁹.

La presse a joué un rôle prépondérant dans le processus de dénigrement de l'image zolienne pendant l'Affaire Dreyfus¹⁰⁷⁰. Si la présence des dreyfusards a été influente dans les journaux du temps, celle des antidreyfusards a pesé davantage, ce qui a de fait assuré leur victoire sur le plan de l'opinion publique, comme l'a montré Jean-Yves Mollier¹⁰⁷¹. C'est surtout avant l'ouverture du procès à Zola (le 7 février 1898), que la presse antidreyfusarde s'est acharnée contre l'écrivain, animée par la volonté de démolir son image publique. Afin de flétrir l'image zolienne, une partie du camp antidreyfusard – l'influent Barrès en tête, point de repère littéraire pour toute une génération – fonde ses attaques sur des théories scientifiques et racistes. L'engagement de l'écrivain en défense du capitaine juif tiendrait ainsi à un effet héréditaire présumé : l'aversion envers l'armée française lui aurait été inculquée par son père italien mort « mécontent et ruiné »¹⁰⁷² et serait l'effet d'une sorte de désir de vengeance de la part du fils contre la France. Le jour où l'on attend la confirmation de la condamnation de l'écrivain, Ernest Judet publie dans *Le Petit Journal* un article calomnieux où, racontant un malheureux épisode qui a obligé François Zola à démissionner de la Légion

¹⁰⁶⁶ Voir les articles de H. Rochefort dans *L'Intransigeant*, le 14 janvier 1898 ; de Leon Hayard dans la *Libre parole*, le 15 janvier 1899.

¹⁰⁶⁷ Voir l'article de E. Judet « Les sanctions » publié dans *Le Petit Journal*, le 16 janvier 1898.

¹⁰⁶⁸ Voir l'article de Henri Rochefort publié dans *L'Intransigeant*, le 14 janvier 1898.

¹⁰⁶⁹ Voir notamment l'article « Zola », que Barrès publie dans *Le Journal*, le 1^{er} février 1898.

¹⁰⁷⁰ Sur la violence de la campagne antidreyfusarde, voir Agnese Silvestri, « La violence rhétorique dans tous ses états : contre Dreyfus et les dreyfusards », *Revue italienne d'études françaises* [Online], 7 | 2017, online dal 15 novembre 2017, consulté le 10 février 2021. URL: <http://journals.openedition.org/rief/1429>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rief.1429>.

¹⁰⁷¹ Jean-Yves Mollier, « La bataille de l'imprimé », dans Éric Cahm (dir.), *Les Représentations de l'affaire Dreyfus dans la presse en France et à l'étranger, Actes du colloque de Saint-Cyr-sur-Loire (novembre 1994)*, Tours, Publications de l'université François-Rabelais, 1997.

¹⁰⁷² Voir M. Barrès « La Protestation des intellectuels » dans *Le Journal* (1^{er} février 1898) cité par Agnese Silvestri dans « La violence rhétorique dans tous ses états : contre Dreyfus et les dreyfusards », art. cit., p. 5.

étrangère à cause d'un vol supposé, il soutient que Zola serait héréditairement prédisposé à trahir la confiance de la nation¹⁰⁷³.

Un autre front d'attaque des antidreyfusards est l'écrivain naturaliste. Les antidreyfusards s'approprient les vieux arguments des polémistes antinaturalistes, qui taxaient l'écrivain de pornographe, de déséquilibré, de détraqué, pour passer de la critique littéraire à la polémique politique : en imputant à l'écrivain d'avoir donné une légitimité artistique à la représentation du corps humains et de ses fonctions, ils associent son art à l'indécence, et sa méconnaissance présumée du beau à la méconnaissance du bien¹⁰⁷⁴.

Le processus de diffamation de l'image zolienne se poursuit avec une certaine vigueur dans la presse satiriste antidreyfusarde. Dans ce moment historique, dominé par la provocation des esprits, la presse satirique enregistre un essor, puisque l'illustration qui simplifie et résume les points de vue, frappe mieux qu'un discours bien argumenté. L'image de Zola occupe alors une place centrale dans la presse satirique antidreyfusarde¹⁰⁷⁵. John Grand-Carteret, premier historiographe de la fortune caricaturale de Zola, dans son *L'Affaire Dreyfus et l'image*, publié à l'aube de l'engagement zolien en défense de Dreyfus, note :

Tous les cochons, tous les vidangeurs, tous les chiffonniers, tous les Coupeau, et tous les gestes peu nobles, et tous les accessoires vulgaires qu'on a pu voir à foison dans l'iconographie de Zola écrivain, se présentent à nouveau, plus violents, plus immondes peut-être encore, durant la période de l'affaire Dreyfus¹⁰⁷⁶.

Reprenant les motifs antinaturalistes du temps de la « bataille naturaliste » des années 1880-1890, les caricaturistes antidreyfusards ne manquent pas de dépoussiérer la veine scatologique de l'époque précédente en la transposant de la critique littéraire antinaturaliste

¹⁰⁷³ Après avoir porté plainte contre Judet, Zola lui répond par un article publié dans *L'Aurore* du 28 mai, intitulé « Mon père ». La bataille en faveur de Dreyfus se noue à celle en défense de son père dont la mémoire est menacée par la presse antidreyfusarde.

¹⁰⁷⁴ Agnese Silvestri dans « La violence rhétorique dans tous ses états : contre Dreyfus et les dreyfusards », art. cit., p. 6.

¹⁰⁷⁵ Jacques Lethève explique : « Zola [...] offrait aux caricaturistes une cible magnifique : non seulement par ses aventures judiciaires, mais parce qu'il personnifiait ce type dangereux, l'intellectuel. Il y avait plus : depuis vingt ans, la littérature naturaliste dont il s'était proclamé le chef avait fourni l'occasion de charges d'un goût souvent douteux dirigées contre des livres tenus sommairement pour orduriers. Quelle chance de pouvoir faire réapparaître une silhouette déjà si largement connue dans des situations encore plus méprisables ! », in *La Caricature sous la IIIe République*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 68.

¹⁰⁷⁶ John Grand-Carteret, *L'Affaire Dreyfus et l'image*, Paris, Flammarion, 1898, p. 264.

au combat politique antidreyfusard¹⁰⁷⁷. Le portrait de Zola en cochon est récurrent. Cette animalisation renvoie à une continuité avec la sphère littéraire : lors de l'écllosion de l'antisémitisme social, la figure du cochon est très exploitée dans le cadre du discours anti-judaïque. Les antidreyfusards reprennent alors la caricature forgée par la critique littéraire antinaturaliste de la souillure littéraire et réadaptent cette imagerie à la mode pour la détourner contre Zola, défenseur d'un juif, tout en profitant de l'écho du thème antinaturaliste que le lectorat appliquait automatiquement à l'écrivain. Dans l'imaginaire populaire ancien, dont les racines remontent à une légende chrétienne médiévale, les juifs sont assimilés aux cochons et les cochons au diable (avec lequel ils partagent les oreilles petites et effilées, la couleur rouge et la puanteur). Précisément, plus qu'au diable, c'est à Judas que l'imaginaire chrétien associe cet animal : le cochon étant directement lié à la figure du traître par antonomase, la représentation de Zola en cochon symbolise, à la lumière de son lien avec les dreyfusards, la trahison de l'écrivain envers la patrie. La mauvaise odeur, en particulier, est l'un des traits les plus insistants pour associer juifs et cochons. Or, si dans la critique antinaturaliste les caricaturistes avaient associé Zola au cochon notamment à cause de la puanteur qui se lèverait de ses œuvres (« il pue ferme » dit un critique malveillant à propos de *L'Assommoir*¹⁰⁷⁸), lors de la bataille antidreyfusarde, ce motif prend une connotation politique et sert pour peindre Zola en défenseur des cochons¹⁰⁷⁹.

La publication de « J'Accuse » et le retentissement médiatique du procès à l'écrivain ont eu des conséquences néfastes sur sa visibilité publique et sur la vente de ses livres : si d'un côté l'engagement de l'écrivain a augmenté son estime dans l'avant-garde intellectuelle naissante – voir par exemple le cas de Mirbeau qui, tout en s'étant longuement opposé à Zola pendant la bataille pour le naturalisme, au moment de l'engagement zolien dans l'Affaire change son attitude pour soutenir l'écrivain de façon inconditionnée –, de l'autre côté, il a entraîné une diminution de son poids médiatique (puisque une partie de ses lecteurs lui tourne

¹⁰⁷⁷ Bertrand Tillier démontre comment les caricaturistes visant le dreyfusard Zola en 1898, incapables d'inventer des charges spécifiquement antidreyfusardes de Zola, se nourrissent des motifs antinaturalistes de l'époque précédente. Voir Bertrand Tillier *Cochon de Zola ! Ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Paris, Séguier, 1998.

¹⁰⁷⁸ Voir Pierluigi Pellini, « Introduction » à *L'Assommoir, Zola. Romanzi, op. cit.*, vol. I., p. 236.

¹⁰⁷⁹ Sur les caricatures zoliennes voir notamment Bertrand Tillier, *Cochon de Zola ! op. cit.*

le dos), ainsi qu'une perte considérable du point de vue financier – en effet, ses revenus, constitués exclusivement de droits d'auteur, subissent une lourde chute¹⁰⁸⁰.

Mais l'engagement zolien dans l'Affaire a eu aussi, sur le plan du retentissement médiatique, des effets positifs. L'action zolienne contribue, de fait, à la fondation d'une image qui, dans le temps, deviendra presque mythique de l'écrivain engagé, de l'*intellectuel* qui « engage [sa] vie » ainsi que son « honneur » au nom de la vérité et de la justice. Par la publication de « J'Accuse », Zola réalise quelque chose d'unique dans l'histoire littéraire française : il met au service de la justice tout son savoir (rhétorique et littéraire), sa notoriété acquise après de longues années de luttes et de travail acharné, ainsi que sa visibilité médiatique, au détriment de soi-même et de l'image publique qu'il avait soigneusement bâtie au cours de toute sa carrière¹⁰⁸¹. Il en a conscience et il revendique fièrement son action et les conséquences légales préméditées : « J'ai choisi un journal, au lieu d'une brochure, pour me faire faire un procès de presse... Tout a été calculé par moi, je m'étais fait donner le texte de la loi, je savais ce que je risquais. Préméditation... Mon procès n'était qu'une occasion de dérouler toute l'affaire en pleine lumière »¹⁰⁸².

Les jours qui suivent la publication de « J'Accuse », la lettre de Zola paraît en traduction dans les journaux du monde entier. Son acte exceptionnel suscite une réaction planétaire et plusieurs milliers de lettres sont envoyées à l'écrivain français¹⁰⁸³. Ce corpus

¹⁰⁸⁰ Comme le remarque Henri Mitterand, les chiffres de vente subissent une forte baisse : « Pour *La Curée*, 1136 exemplaires vendus pendant l'exercice 1897-1898, 661 pendant l'exercice 1898-1899 ; pour *L'Assommoir*, 2060 et 1460 ; pour *Nana*, 3281 et 2405 ; pour *Germinal*, 2594 et 1849 ; pour *La Terre* 3649 et 2468. Cette décroissance restera identique pendant les deux exercices suivants ». Voir Henri Mitterand, *Zola. Tome III. L'Honneur 1893-1902, op. cit.*, p. 467.

¹⁰⁸¹ Voir notamment la *Déclaration au jury* où l'écrivain met en jeu tout son poids auctorial, durement acquis à travers sa longue carrière d'écrivain, en défense de sa campagne en faveur de Dreyfus : « Dreyfus est innocent, je le jure. J'y engage ma vie, j'y engage mon honneur. À cette heure solennelle, devant ce tribunal qui représente la justice humaine, devant vous, messieurs les jurés, qui êtes l'émanation même de la nation, devant toute la France, devant le monde entier, je jure que Dreyfus est innocent. Et, 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 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. On peut me frapper ici ». Voir Émile Zola, *La vérité en marche*, Chronologie et Préface par Colette Becker, *op. cit.*, p. 133-134,

¹⁰⁸² Émile Zola, *Impressions d'audience*. Cité par Henri Mitterand dans *Zola journaliste, op. cit.*, p. 240.

¹⁰⁸³ Voir Marie Aynié, « 'J'admire...' Lettres de soutien à Émile Zola dans l'affaire Dreyfus », *Les Cahiers naturalistes*, n° 82, 2008, p. 7-19.

épistolaire (environ 2 300 lettres)¹⁰⁸⁴, montre une réaction générale de la part des spectateurs français et internationaux qui assistent au geste zolien et réagissent contre la presse antidreyfusarde. L'analyse de la correspondance étrangère reçue pendant l'Affaire montre que, proportionnellement à celle française, la présence de lettres d'insulte est très peu limitée¹⁰⁸⁵.

Olivier Lumbroso réfléchit sur la façon dont ces lettres répondent à la campagne contre Zola selon une logique sérielle : « il est fréquent [...] qu'un même épistolier adresse plusieurs lettres à Zola creusant la figure christique ou messianique qui circule à travers le monde pour mythifier le justicier sublime à chaque acte qui se joue »¹⁰⁸⁶. En analysant les lettres reçues par l'écrivain après la publication de « J'Accuse », acmé d'un processus de mythisation de l'écrivain qui – commencé dès son tout premier article « M. Scheurer-Kestner » – s'était bâti tout au long de sa campagne dans la presse en faveur de Dreyfus, Marie Aynié met en lumière comment Zola atteint aux yeux de ses lecteurs « une sorte de quintessence d'humanité »¹⁰⁸⁷. Le geste zolien est compris et admiré principalement par la partie « populaire » du mouvement dreyfusard qui, en écrivant à l'auteur, affiche son intention de contribuer d'une certaine manière à l'entreprise zolienne et de faire partie du camp de ceux qui réfléchissent, prenant les distances de la majorité indifférente et ignorante¹⁰⁸⁸. Une lettre d'un membre de la Ligue des droits de l'homme est particulièrement représentative de la conscience collective de certains dreyfusards :

Vint votre magnifique lettre « J'accuse », et là, vraiment les termes en étaient si nets en leur sobriété, si concis en leur certitude, que je fus transformé, enthousiasmé et me dis simplement ce que tous les caractères droits auraient dû se dire : « il n'est pas

¹⁰⁸⁴ Ce corpus a été récemment numérisé par l'équipe Zola de l'institut des Textes et Manuscrits Modernes du CNRS et mis en ligne sur une plateforme (EMAN de l'ITEM dans le cadre du projet CorreZ du Centre Zola) qui sera bientôt ouverte au grand public. Le colloque de mai 2019, dont les actes ont été publiés dans le numéro 94 des *Cahiers Naturalistes* (2020), a été précisément consacré aux lettres que Zola a reçues dans le contexte de l'Affaire Dreyfus.

¹⁰⁸⁵ Voir Olivier Lumbroso, « Zola est tout un homme ! », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 94, 2020, p. 180.

¹⁰⁸⁶ Olivier Lumbroso « Introduction. Les mondes naturalistes : espaces et valeurs », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 94, 2020, p. 8-9.

¹⁰⁸⁷ Voir Marie Aynié, « Un monument épistolaire : lettres de soutien à Zola pendant l'Affaire Dreyfus », dans *Éditer et relire la correspondance de Zola*, Sophie Guermès (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 211.

¹⁰⁸⁸ Voir Marie Aynié, « Clameur des foules et retenue citoyenne : les manifestations pendant le procès Zola de 1898 », in Chauvaud Frédéric et Prétou Pierre (dir.), *Clameur publique et émotions judiciaires, de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, PUR, 2014.

possible que le Maître Zola donne toute sa vigueur et son Âme, risque sa réputation universelle, sa vie même pour cette cause, s'il ne la croit juste et noble, et la défende avec autant de courage et de volonté.¹⁰⁸⁹

Pourtant cette image héroïque de l'écrivain engagé ne s'impose pas tout de suite dans le champ ; au contraire, le geste courageux accompli par Zola à travers la publication de « J'Accuse », accueilli comme un « acte nécessaire » par certains dreyfusards¹⁰⁹⁰, suscite aussi critiques et prises de distance¹⁰⁹¹. Si certains, comme Yves Guyot se montrent plutôt réticents envers le geste zolien¹⁰⁹², d'autres comme Scheurer-Kestner, notamment, s'en dissocient complètement¹⁰⁹³. Si au sein de l'élite littéraire dreyfusarde l'admiration pour le geste zolien ne fait pas l'unanimité, l'opinion publique qui sympathise pour la cause dreyfusienne apparaît en revanche bien homogène dans son appréciation. L'étude de la correspondance des inconnus qui s'adressent à Zola pendant la période de l'Affaire montre que, dès sa première intervention, une partie de l'opinion publique révèle à Zola son approbation pour le combat qu'il mène en faveur de Dreyfus. La majorité des Français ne semble pas s'être particulièrement souciee du débat partageant la France en dreyfusards et antidreyfusards¹⁰⁹⁴, et, parmi la fraction de l'opinion qui s'en est préoccupée, la majorité est antidreyfusarde, mais le reste approuve massivement le geste zolien. En effet, le peuple reconnaît unanimement à l'écrivain la légitimité intellectuelle de son engagement.

¹⁰⁸⁹ Lettre d'Achille Basile du 6 juin 1899, cité par Marie Aynié, « Un monument épistolaire : lettres de soutien à Zola pendant l'Affaire Dreyfus », art. cit., p. 218.

¹⁰⁹⁰ Voir notamment l'article de Paul Brulait, « L'Acte nécessaire » publié dans *Les Droits de l'homme*, le 9 aout 1898.

¹⁰⁹¹ Nous renvoyons à Agnese Silvestri, « Potere della parola, potere dell'intellettuale : il banco di prova del caso Dreyfus », *op. cit.*, p. 15 et *sq.* où l'on interroge la réception mitigée, voire critique, de « J'Accuse » dans le champ dreyfusard, ainsi que la « mémoire » de ce texte. Voir aussi, dans le même ouvrage, les commentaires aux articles parus dans la presse dreyfusarde au lendemain de « J'Accuse », *Ibidem*, p. 189-197.

¹⁰⁹² Yves Guyot, directeur en chef du journal dreyfusard *Le Siècle*, le lendemain de la publication de « J'Accuse » republie dans son journal l'article zolien dans son intégralité. Pourtant, il ne partage pas complètement la stratégie d'attaque mis en place par Zola et en s'abstenant de commenter le « J'Accuse » il laisse entendre que, tout en soutenant la cause dreyfusarde, il garde une certaine distance vis-à-vis de la virulence de cet article. Voir « L'Affaire Dreyfus au parlement », dans *Le Siècle* le 14 janvier 1898.

¹⁰⁹³ Le président du sénat refuse le « J'Accuse » puisqu'un article pareil non seulement choque l'opinion publique et force le cadre juridique, mais contribue aussi à renforcer l'un des arguments mobilisés par les antifreyfusards, la menace de la sureté nationale.

¹⁰⁹⁴ Voir notamment sur ce point Michael Burns, *Rural Society and French Politics. Boulangism and the Dreyfus Affair, 1886-1900*, Princeton University Press, 1984.

L'opinion publique dreyfusarde retrouve dans l'intervention zolienne la même démarche artistique présente dans les romans. L'Affaire Dreyfus apparaît alors aux yeux des lecteurs des *Rougon-Macquart* comme une sorte de prolongement romanesque régit par la même recherche de la vérité, comme le démontre ce témoignage : « Vous-êtes le chef de l'École Naturaliste et en effet il n'y a pas plus naturaliste que le roman de l'affaire Dreyfus, peut-être serait-il une de vos occupations »¹⁰⁹⁵. L'intervention zolienne est d'ailleurs inscrite dans une lignée historique qui relie Zola à des prédécesseurs littéraires impliqués dans la vie publique dans un imaginaire qui va de Socrate jusqu'à Hugo, en passant par Galilée et Voltaire. Non seulement cette frange de l'opinion publique approuve et soutient l'action zolienne mais, en plus, elle investit le romancier de la mission de représentant du peuple¹⁰⁹⁶, comme en témoigne cette citation tirée d'une lettre de l'un de ses admirateurs dreyfusards : « Vous êtes envié pour ceux qui ne savent pas, ou qui ne peuvent pas, agir comme vous l'avez fait. Ceux-là vous remercient d'avoir été leur interprète éloquent »¹⁰⁹⁷. Dans un certain sens, on peut dire alors que l'opinion publique dreyfusarde, en légitimant l'action zolienne et en reconnaissant à l'écrivain ce rôle de porte-parole du peuple, fonde la légitimité de Zola comme intellectuel.

Au-delà du retentissement mondial que l'Affaire donne à l'image zolienne, il est intéressant, dans le cadre de notre étude, de nous arrêter sur le renouvellement que l'Affaire entraîne dans la réception du naturalisme littéraire : les romans de Zola, relus à travers sa nouvelle image d'écrivain engagé, apparaissent sous un nouvel angle¹⁰⁹⁸. En particulier, la parution de *Vérité* au début de septembre 1902 dans *L'Aurore*¹⁰⁹⁹, est très mal accueillie par les antidreyfusards. L'une des imputations dont ceux-ci chargent Zola est celle de vouloir profiter de l'histoire de Dreyfus pour engendrer un scandale dont il pourra nourrir son prochain roman. Par exemple, au lendemain de la publication de « J'Accuse », Ernest Judet,

¹⁰⁹⁵ Lettre de E. Afrigan du 14 juin 1898. Citée par Marie Aynié, « 'J'admire...' Lettres de soutien à Émile Zola dans l'affaire Dreyfus », art. cit., p. 13.

¹⁰⁹⁶ Voir Marie Aynié, « 'J'admire...' Lettres de soutien à Émile Zola dans l'affaire Dreyfus », art. cit., p. 18.

¹⁰⁹⁷ Voir lettre de André Beaunier, fin novembre-début décembre 1897. Citée par Marie Aynié, « 'J'admire...' Lettres de soutien à Émile Zola dans l'affaire Dreyfus », art. cit., p. 17.

¹⁰⁹⁸ Olivier Lumbroso affirme à ce propos : « La réception de l'Affaire croise celle du naturalisme littéraire et même transforme l'image du Zola-romancier redéfinie à l'aune du Zola engagé : on relit *Lourdes*, *Paris*, *Germinal*, avec des yeux neufs, où les fictions de la misère s'abouchent à la réalité de l'injustice. On forme un rêve, en relisant *Le Rêve*, celui de l'innocence enfin reconnue du capitaine juif ». Voir Olivier Lumbroso, « Introduction. Les mondes naturalistes : espaces et valeurs », art. cit., p. 5.

¹⁰⁹⁹ Le roman sort en feuilleton dans *L'Aurore* du 10 septembre 1902 au 15 février 1903.

antidreyfusard acharné, avait accusé l'écrivain dans la première page du *Petit Journal* de s'être engagé dans l'Affaire pour des fins exclusivement commerciales. Le journaliste écrit : « Il veut son *dénouement à lui*, il se délecte dans cette volupté, il s'imagine qu'il *agit* et enfin il *écrit*. Jamais la maladie du livre et la rage de publicité n'ont enfanté pareilles aberrations »¹¹⁰⁰. Ce soupçon malveillant est réveillé lors de la parution de *Vérité* et sert à la critique antidreyfusarde comme confirmation de la mauvaise foi de l'engagement de l'écrivain.

5.2 De « J'Accuse » au conte « Angeline »

Il peut paraître bizarre de penser à un Zola « conteur » dans le climat tendu de l'Affaire Dreyfus, surtout si l'on considère le ton fantastique du récit bref qu'il écrit dans cette période. On rappelle que Zola interrompt sa carrière de conteur à la fin de sa collaboration avec *Le Messager de l'Europe*¹¹⁰¹ pour se consacrer entièrement à son œuvre romanesque. Pourtant, des traces de cette vocation qui, comme on l'a vu, l'a accompagné presque tout au long de sa carrière, continuent à ressurgir ces dernières années, les plus difficiles de son existence. Dans cette quatrième et dernière phase de sa carrière de conteur, un seul récit bref voit le jour¹¹⁰², « Angeline », rédigé en octobre 1898¹¹⁰³.

Au moment où ce conte est composé, Zola se trouve déjà depuis environ trois mois en exil en Angleterre¹¹⁰⁴ et il travaille à la rédaction de *Fécondité*, premier tome de sa dernière série de romans, *Les Quatre Évangiles*. Le deuxième procès à Zola, qui a lieu en juillet 1898, le condamne à un an de prison tandis que l'état-major dreyfusard le pousse à s'exiler en Angleterre. Si l'expérience du procès est une rude épreuve pour Zola, qui voit se déchaîner

¹¹⁰⁰ Voir l'article d'Ernest Judet « Les sanctions » publié dans *Le Petit Journal*, le 16 janvier 1898.

¹¹⁰¹ Les récits brefs que Zola publie à partir de 1880 (à l'exception de « Théâtre de campagne » et « Angeline ») sont des textes qu'il avait déjà publiés auparavant.

¹¹⁰² « Théâtre de campagne », récit publié en 1884, a été écrit pendant les années de collaboration avec la revue russe. Voir dans le chapitre précédent, « "Théâtre de campagne" : une hypothèse de recontextualisation chronologique », p. 280 et *sq.*

¹¹⁰³ Différemment de l'autre récit, la date de composition du conte a été indiquée par l'écrivain lui-même dans son journal : « Dès le vendredi 23, j'ai dû abandonner mon roman, et je ne m'y suis remis qu'à Upper Norwood le jeudi 20 octobre. Les trois jours qui ont précédé ce jeudi, je les ai employés à écrire ma nouvelle Angeline ».

¹¹⁰⁴ L'exil de Zola en Angleterre commence à partir du 18 juillet 1898. L'écrivain rentrera en France le 5 juin de l'année suivante.

contre lui la haine féroce et barbare de la foule antidreyfusarde¹¹⁰⁵, celle de l'exil n'est pas moins intense et difficile. La situation de précarité de son séjour anglais, son état de clandestinité qui l'oblige à changer souvent de logement et à utiliser des pseudonymes dans sa correspondance, la solitude et l'incertitude pour le lendemain, la frustration de ne pouvoir suivre ni commenter au jour le jour la politique de son pays, la peur de mettre en danger sa famille (Alexandrine d'un côté et Jeanne Rozerot et les enfants de l'autre) : tout cela afflige l'écrivain dès son arrivée en Angleterre. Seulement en août, quand le colonel Henry¹¹⁰⁶ se suicide, après avoir avoué être l'auteur de la falsification d'un document qui accusait Dreyfus, Zola a espéré être sauvé, croyant l'Affaire finalement résolue et son exil terminé. La déception de l'écrivain est donc énorme lorsque ce tournant majeur, au lieu d'éclairer et d'imposer à tous la vérité, est complètement détourné par la presse antidreyfusarde qui arrive jusqu'à héroïser le geste du colonel Henry, transformant son crime en un acte courageux d'attachement à la patrie¹¹⁰⁷ ! La période qui suit le suicide du colonel Henry, avec tous ses tenants et aboutissants, a été l'une des plus dures pour l'écrivain : c'est la « crise de l'exil », comme Zola lui-même l'appelle dans ses *Pages d'exil*. Malgré la présence reconfortante de Jeanne et de ses deux enfants, venus lui faire visite, l'écrivain est complètement bouleversé à cause du détournement absurde que l'Affaire avait pris et qui ne faisait qu'aiguïser sa souffrance existentielle : « J'ai eu des semaines affreuses, désespérant d'un pays où la justice semblait décidément morte. Le tragique et l'horreur de cela, le retentissement au fond de ma solitude, de ce pays étranger et froid au fond de mon cœur, où je ne parlais à âme qui vive » écrit-il¹¹⁰⁸.

Des angoisses personnelles s'y invitent, qui doublent cette détresse : partagé comme il l'est au niveau sentimental entre sa femme et sa maîtresse, il supporte encore moins l'inquiétude pour sa condition dangereuse de clandestinité et pour la haine qu'il a attirée sur lui en France depuis son engagement dans l'Affaire. Sa production artistique en ressent : une

¹¹⁰⁵ Pendant les années de l'Affaire l'écrivain a été victime non seulement d'injures et diffamation, mais aussi d'actes de violence physique. Par exemple, en printemps 1898 il a été assailli près de Médan par un groupe d'individus, dont neuf soldats, qui lui lancent des pierres. Après sa rentrée en France, ne manquèrent pas des actes d'incitation à la haine contre l'écrivain : le 24 juin, par exemple, à Pivas furent pendus à une potence et ensuite brûlés deux mannequins représentant Dreyfus et Zola. Voir Émile Zola, *La vérité en marche*, Chronologie et Préface par Colette Becker, *op. cit.*

¹¹⁰⁶ Le colonel Henry met fin à sa vie dans la prison de Mont-Valérien le 31 août 1898.

¹¹⁰⁷ Voir notamment l'article de Ch. Maurras « Le premier sang » qui, après avoir été refusé par le *Soleil* et *La Libre Parole*, a été publié dans *La Gazette de France* le 6 et 7 septembre 1898.

¹¹⁰⁸ Cité par Henri Mitterand dans *Zola. Tome III, L'Honneur*, *op. cit.*, p. 529.

« paralysie littéraire »¹¹⁰⁹ l'oblige à interrompre la rédaction de *Fécondité* à partir du 23 septembre, pour ne reprendre la plume que le 17 octobre, non pas pour poursuivre son roman, mais pour composer sa dernière nouvelle, dont la genèse est à rechercher, justement, dans ce moment existentiel de l'écrivain, entre la délusion et le désarroi d'un homme qui a l'impression de vivre dans un cauchemar angoissant. Ce sont d'ailleurs les jours où il écrit, déconcerté : « Du moment qu'on retient Picquart en prison, que Paris entier ne s'est pas levé à l'idée que Dreyfus était innocent, que la France continue à se faire la complice de tant de crimes, tout devient possible, on peut s'attendre aux pires infamies pour cacher tant d'infamies déjà commises »¹¹¹⁰.

La naissance d'un conte fantastique tel qu'« Angeline » semble justifiée si l'on pense à l'écrivain, seul¹¹¹¹ et dépaycé par l'évolution de l'Affaire Dreyfus en France, ayant l'impression que l'ordre des choses est bouleversé et que « tout devient possible » – puisque la réalité à laquelle il est en train d'assister a l'air invraisemblable, surnaturelle. Chez le dernier Zola, cette sensation de dépaycement, ce bouleversement général de la logique et de la rationalité, trouvent une expression littéraire dans les structures du récit fantastique.

5.3 Un conteur engagé : la place de la dernière nouvelle dans l'engagement zolien

La critique a déjà mis en lumière les liens entre la composition de ce texte et l'engagement de Zola dans l'Affaire Dreyfus, ou mieux entre les artifices de fictionnalisation mis en œuvre dans la nouvelle et les interrogations philosophiques qui occupent l'écrivain en exil¹¹¹². On a justement souligné la proximité entre ce texte et l'action intellectuelle de l'écrivain, qui se manifeste particulièrement à travers une série de traits rapprochant le narrateur du défenseur de Dreyfus¹¹¹³. Nous croyons pourtant que la valeur de cette nouvelle

¹¹⁰⁹ Voir *ibidem*, p. 536.

¹¹¹⁰ Cité par Henri Mitterand dans *Zola. Tome III, L'Honneur, op. cit.*, p. 537.

¹¹¹¹ On remarque que la composition du conte coïncide aussi au départ de Jeanne Rozerot et des enfants et à un nouveau déménagement de l'écrivain.

¹¹¹² Voir les *Notices* de Ripoll dans *CN*, p. 1602-1603 ; voir l'introduction de François-Marie Mourad dans *Zola. Contes et Nouvelles, op. cit.*, t. II, p. 30-31.

¹¹¹³ Voir par exemple la série de questions que le narrateur se pose au début : « Était-ce donc vrai ? Quelle histoire tragique et attendrissante, toutes les passions humaines remuées, exaspérées jusqu'à la démence, le crime passionnel le plus terrifiant qu'on pût voir, une fillette belle comme le jour, adorée, et tuée par la marâtre, et ensevelie par le père dans un coin de cave ! C'était trop beau d'émotion et d'horreur. J'allais questionner encore, discuter. Puis, je me demandai à quoi bon ? Pourquoi ne pas emporter, dans sa fleur d'imagination populaire, ce conte effroyable ? » Dans « Scheurer-Kestner » (*Le Figaro*, 25 novembre 1897), article qui ouvre

ne se limite pas au fait qu'elle constitue une sorte d'autoreprésentation de l'écrivain hanté par le drame Dreyfus. D'après nous, ce texte devrait être plutôt envisagé au sein du processus de formation du nouveau groupe social des « intellectuels », qui prend forme dans ces années à partir justement de l'exemple zolien.

Lorsque Zola s'engage publiquement dans l'Affaire avec son premier article « Scheurer-Kestner »¹¹¹⁴, il le fait en revendiquant son statut d'écrivain, bien solide auprès de l'opinion publique, puisque c'est la seule manière possible pour lui d'entrer dans le fond d'une question politique : en tant qu'écrivain, il n'a pas les compétences pour parler de questions concernant l'état et la défense de la nation¹¹¹⁵. Pourtant il le fait en se servant de l'autorité qu'il avait acquise en tant qu'écrivain tout au long de sa carrière. Ensuite, dans les articles suivants qu'il consacre à l'Affaire, il se plonge de plus en plus dans le combat pour Dreyfus en se servant des armes de la littérature et de son autorité d'écrivain pour intervenir sur des thèmes strictement politiques. Vers la fin de 1897, avant l'engagement de Zola, les milieux académiques et littéraires s'étaient déjà mobilisés en faveur de Dreyfus¹¹¹⁶ : le geste zolien était alors appuyé et partagé par la future communauté des « intellectuels ». La puissance des articles de Zola consacrés à la défense de Dreyfus, ont bâti au fur et à mesure la naissance du nouveau statut social des « intellectuels ». Le processus de formation de ce nouveau groupe social, implique la transposition et la légitimation du statut d'auteur dans des domaines autres que la littérature, ainsi que la fusion du champ d'action traditionnellement assigné aux écrivains avec d'autres champs auxquels ces derniers n'étaient pas censés avoir accès auparavant. Ce processus comporte un élargissement de l'autorité auctoriale, mais entraîne en même temps une transformation du statut originaire de l'écrivain, qui est influencé par cette évolution. Si d'un côté l'écrivain se sert de ses instruments, de son savoir et de l'autorité acquise dans son champ pour intervenir dans des domaines qui ne concernent plus strictement la littérature ou l'esthétique (voir notamment l'article de Zola, « Scheurer-Kestner », où l'écrivain met en œuvre une construction

sa campagne en faveur de Dreyfus, Zola écrit : « Quel drame poignant, et quels personnages superbes ! Devant ces documents, d'une beauté si tragique, que la vie nous apporte, mon cœur de romancier bondit d'une admiration passionnée ». (*La Vérité en marche*, in *OC*, t. XIV, p. 885).

¹¹¹⁴ *Le Figaro*, 25 novembre 1897.

¹¹¹⁵ Le 10 novembre, il écrit à Alexandrine : « Personnellement, je n'interviendrai pas, car je n'ai en somme aucune qualité pour le faire ». Voir *Correspondance*, t. IX, p. 97.

¹¹¹⁶ Voir le recueil Vincent Duclert (dir.), *Savoir et engagement. Écrits normaliens sur l'affaire Dreyfus*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2006.

rhétorique habile), de l'autre côté, lorsqu'il rentre dans son rôle purement littéraire, sa création demeure influencée par le domaine d'action politique et, dès lors, l'écriture littéraire déborde dans une écriture militante. Les contours des champs deviennent alors fragiles, s'hybridant mutuellement.

Chez Zola ce « débordement » du champ littéraire dans le socio-politique, ce type d'écriture polémique ne sont pas une nouveauté : aussi bien en tant que romancier qu'en tant que journaliste, l'écrivain a volontiers donné un ton militant à ses écrits, se battant pour des causes qui vont de la dénonciation de la corruption de la classe dirigeante à la critique l'éducation féminine, de l'anticléricalisme aux rapports entre littérature et pouvoir¹¹¹⁷.

Si l'Affaire Dreyfus est un moment clé dans la métamorphose du statut de l'écrivain en « intellectuel », pour ce qui concerne Zola ce parcours avait déjà commencé auparavant. La bataille en faveur du naturalisme avait en effet déclenché une évolution du rôle social de l'écrivain, dont le but est celui de « dire la vérité »¹¹¹⁸. Notamment, dans l'étude « La République et la littérature »¹¹¹⁹, qui connaît un grand retentissement et sanctionne la rupture de l'écrivain avec *Le Voltaire*, Zola met en cause la question de la perte progressive du pouvoir symbolique de l'écrivain dans la société et exige qu'une meilleure place soit faite aux « hommes de science, écrivains et artistes », tout en revendiquant la supériorité de la science et de la littérature sur la politique¹¹²⁰. Cette polémique sera ensuite reprise dans le recueil *Une campagne* (1882), avant de resurgir définitivement et triomphalement dans le cadre de l'Affaire Dreyfus. La sensibilité de Zola pour le pouvoir de la parole de l'écrivain et la tendance à la polémique politique et sociale caractérisent toute sa carrière et marquent son projet littéraire.

Lorsque Zola s'apprête à écrire sa dernière nouvelle, du 17 au 19 octobre 1898, il est encore en train de prendre conscience de la valeur exceptionnelle de son engagement et de

¹¹¹⁷ Nous avons vu, dans la partie de notre travail consacrée à la période du journalisme parisien, la manière dans laquelle Zola conteur conduit son âpre polémique sociale et politique en détournant les lois de la presse. Voir « Un combat constant contre la censure », p. 221 et *sq.*

¹¹¹⁸ Voir Giselle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, Paris, 2011, p. 504-512.

¹¹¹⁹ Publié dans *Le Messager de l'Europe* dans le numéro d'avril 1879, l'étude paraît le même mois en France dans le supplément littéraire du dimanche du *Figaro*, le 20 avril 1879 et chez Charpentier.

¹¹²⁰ Voir aussi les articles « La haine de la littérature » (*Le Voltaire*, 17 août 1880) et « L'encre et le sang » (*Le Figaro*, 11 octobre 1880).

ses conséquences. Il était parti en exil le 18 juillet ; le 31 août le colonel Henry, mis aux arrêts, s'était suicidé. « Angeline », composée d'un seul jet après presque un mois de « paralysie littéraire », ne représente qu'un reflet spontané de l'auteur en réponse au poids émotif et, probablement, à la prise de conscience de sa situation en tant qu'écrivain-intellectuel. L'on peut dire que c'est dans cette nouvelle que l'engagement intellectuel zolien est intégré dans sa création littéraire pour la première fois depuis l'entrée de Zola dans l'Affaire Dreyfus. Comme on l'a dit, le roman consacré à l'Affaire voit la lumière pendant les années suivantes et le reste de la production littéraire de cette période – le roman *Fécondité* – s'éloigne du contexte de l'Affaire. Or la différence entre cette nouvelle et le reste de la production « polémique », voire engagée de l'écrivain est que la nouvelle ne naît pas d'une idéologie militante. Les conditions psychologiques et existentielles de l'écrivain au moment de la gestation de ce texte, ainsi que ses modalités de publication¹¹²¹, nous laissent comprendre qu'il ne s'agit pas d'un texte conçu pour le combat, mais d'un acte de création littéraire spontané et décisif. Spontané parce que ce ne sont pas des raisons alimentaires qui ont poussé l'écrivain à composer ce texte, contrairement à sa production de récits brefs antérieure ; et décisif parce qu'il semble que la rédaction de cette nouvelle ait décidé du déblocage artistique où l'écrivain jusqu'à ce moment se trouvait coincé.

5.4 « Angeline » : une première transposition fictionnelle de l'Affaire Dreyfus

En 1901, Zola commence la rédaction de *Vérité*, troisième roman inachevé de la série des *Quatre Evangiles*, où il met en œuvre une transposition narrative de l'Affaire Dreyfus. Le roman, qui sort à partir du début de septembre 1902 dans *L'Aurore*¹¹²², se présente comme une œuvre militante et imbriquée dans l'actualité historique. Sans être une fictionnalisation de l'Affaire, *Vérité* est plutôt une transposition de cette dernière. De clairs liens nouent l'histoire de Dreyfus au roman : en premier lieu, la présence d'un crime affreux au cœur du récit (la trahison de la patrie d'un côté et le meurtre d'un enfant de l'autre : deux arguments auxquels la population française était particulièrement sensible à l'époque) ; deuxièmement, un présumé coupable injustement accusé (un capitaine et un instituteur, tous les deux juifs) ; enfin, la présence de deux institutions puissantes et fortement hiérarchisées (l'État-Major et

¹¹²¹ La nouvelle a été publiée dans un journal anglais seulement trois mois après (*Le Star*, 16 janvier 1899) et ensuite en France dans *Le Petit Bleu de Paris*, le 4 février 1899.

¹¹²² Le roman sort en feuilleton dans *L'Aurore* du 10 septembre 1902 au 15 février 1903.

l'Église) derrière lesquelles se cachent les véritables fautes et les vrais criminels. Plusieurs raisons ont amené Zola à représenter la crise sociale qui traverse la France à l'époque de l'Affaire Dreyfus à travers la question scolaire. Certes, Zola ne veut pas exploiter ouvertement les événements historiques dans son roman, mais l'Affaire Dreyfus et la question scolaire sont en elles-mêmes intimement liées. Pendant l'Affaire, le thème de l'éducation et de l'instruction des citoyens est largement débattu par les dreyfusards qui insistent sur l'importance de la connaissance, de la raison et de l'argumentation logique¹¹²³. Seulement à travers la lutte contre l'obscurantisme, les superstitions religieuses et l'ignorance il est possible de sauver la nation et d'obtenir justice, car chez Zola cette dernière repose uniquement sur la vérité fondée sur la connaissance. L'instruction et le raisonnement logique, que les intellectuels dreyfusards ont essayé de promouvoir sans relâche, représentent alors le seul chemin susceptible de conduire à la vérité. L'instituteur dans le récit fictionnel prend alors la place que l'intellectuel a eue au sein de l'Affaire Dreyfus, il est investi d'un rôle central, voire « sacré » dans le chemin de l'humanité vers le progrès¹¹²⁴.

Au moment du suicide du colonel Henry Zola prend douloureusement conscience de la faible portée du discours dreyfusard dans l'opinion publique, discours faisant appel à la confrontation scientifique des documents et fondé sur la démonstration logico-rationnelle. Ce qui devrait être la démonstration flagrante de la culpabilité d'Esterhazy et, dès lors, au moins de la nécessité de la révision du procès à Dreyfus, ne suffit pas encore à convaincre l'opinion publique, imperméable aux arguments logiques des dreyfusards et aveuglée par la haine antisémite et raciste, bien nourrie par la presse antidreyfusarde. Parmi les motivations profondes de l'écriture du conte « Angeline » – qui voit intervenir la croyance aux maisons hantées –, pourrait alors y avoir cette nouvelle cognition de la difficulté pour l'intellectuel d'agir sur les structures émotives du lectorat. Étant donné la confiance que la majorité des Français placent dans les affabulations des antidreyfusards, ils peuvent tout aussi bien croire aux fantômes : voilà la réflexion qui paraît tacitement sous-tendre ce récit. C'est probablement dans ce moment précis que Zola reconnaît l'importance du rôle de l'éducation et de l'instruction pour le progrès d'un peuple, constat qu'il éclaire ensuite à travers son

¹¹²³ Voir Agnese Silvestri « Le savoir historique, l'opinion commune et la création littéraire : *Vérité* d'Émile Zola », *Testi e linguaggi. Rivista del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Salerno*, Pisa, Carocci editore, 2009, p. 73 et sq. DOI : <http://hdl.handle.net/10556/578>

¹¹²⁴ Voir *ibidem*, p. 73.

roman *Vérité*. En ce sens, « Angeline », histoire d'un homme qui lutte contre la superstition et les rumeurs locales pour découvrir la vérité à propos de la mort tragique d'une petite fille – dont le fantôme hanterait une maison –, pourrait alors être considérée comme la première tentative de narrativisation de l'expérience de l'Affaire Dreyfus. Le thème du conflit entre superstition ou rejet de la connaissance positive des choses et esprit critique ou attitude scientifique, qui sera largement développé dans le roman, est contenu en germe dans ce conte.

Pour comprendre les liens d'« Angeline » avec *Vérité*, d'un côté, et, de l'autre, le contexte historique de sa composition, il faut d'abord la résumer brièvement : lors d'une promenade à bicyclette dans la campagne française, le narrateur est attiré par une sinistre maison abandonnée. Troublé, mais en même temps intrigué par cette vision, il cherche des informations sur la maison abandonnée à laquelle il ne cesse de penser. Plusieurs versions de l'histoire des habitants de la maison sont alors découvertes : le cadavre d'une fillette, dont la mort (suicide ou homicide) demeure incertaine, hanterait cette maison où chaque nuit le nom de la petite fille serait crié. Après un certain temps, le narrateur passant devant la maison et la voyant finalement habitée, se décide à entrer, poussé par une soif féroce de vérité. Une fois à l'intérieur, le cri « Angéline ! » se fait entendre et la figure de la petite fille apparaît soudain, qui court d'une porte à l'autre de la maison, laissant le narrateur terrifié. Pourtant, après avoir exprimé son malaise au propriétaire de la maison qui est arrivé entre temps, le narrateur découvre qu'aucun crime dans la maison n'a jamais été commis : Angéline est bien morte, mais d'une brusque fièvre, et l'enfant qui court dans la maison est la fille du propriétaire.

Tout comme dans le roman, dans cette nouvelle Zola place au centre de l'action un drame aux résonances émotives très fortes, un infanticide : « Quelle histoire tragique et attendrissante, toutes les passions humaines remuées, exaspérées jusqu'à la démence, le crime passionnel le plus terrifiant qu'on pût voir, une fillette belle comme le jour, adorée, et tuée par la marâtre, et ensevelie par le père dans un coin de cave ! »¹¹²⁵ À l'infanticide, Zola ajoute une deuxième version de la mort tragique de l'enfant, celle du suicide de la petite fille qui, jalouse de voir son père heureux avec une autre femme qui n'était pas sa mère, s'enfoncé

¹¹²⁵CN, p. 1168.

un couteau dans le cœur¹¹²⁶. Cette deuxième version, encore plus tragique et effroyable que la première, suscite pour sa violence encore plus d'émotion et d'inquiétude. Dans le roman comme dans la nouvelle, le cœur de l'action est le triomphe de la vérité, qui, dans le premier, est enfin démontrée et reconnue, tandis que, dans la deuxième, fait l'objet d'une enquête qui heurte contre l'ignorance et la superstition. Mais si dans *Vérité* ignorance et superstition sont attribuées à la foule aveugle et rétrograde, dans la nouvelle elles sont prises en charge par le narrateur lui-même, qui en cela ne se distingue pas du reste des gens. Le parcours du narrateur représente alors la lutte d'un individu qui n'accepte pas de s'arrêter aux apparences, qui refuse de croire à l'absurde (l'existence d'un fantôme) : c'est en somme la victoire du raisonnement logique sur l'irrationnel, de la culture sur l'ignorance.

On pourrait déjà lire dans la nouvelle ce mécanisme de métaphorisation de l'Affaire et de ce que Zola a appris dans ce combat, qui agira ensuite de façon encore plus ouverte dans *Vérité*. Le personnage principal, tenté par le mystère et fasciné par la violence, peut renvoyer à l'attitude de la majorité de la population française ; les rumeurs locales dépourvues de logique feraient penser à la presse antidreyfusarde avec ses affabulations ; la croyance au fantôme de la petite fille ne serait pas sans faire penser à l'irrationalité d'un peuple entier confronté à l'Affaire ; enfin, derrière les efforts du narrateur pour éclairer le mystère, on aperçoit ceux que Zola lui-même – intellectuel à la recherche de la vérité – a accomplis pour s'éclairer autour de l'innocence de Dreyfus. Le final heureux laisse entendre que l'écrivain, malgré tout, n'a pas encore perdu la foi dans l'humanité et que la force du raisonnement conduira enfin à la justice.

5.5 Un fantastique engagé : « Angeline »

Comme nous l'avons déjà rappelé dans les premiers chapitres, la présence de la formule du surnaturel n'est pas aléatoire chez Zola. Si l'on considère l'ensemble du corpus, nous nous apercevons qu'elle surgit en concomitance avec deux facteurs : le manque de

¹¹²⁶ Le caractère esquissé de la petite fille jalouse et suicide rappellent vaguement le personnage de la petite Jeanne dans *Une page d'amour* (1878). L'enfant ici est mue par une jalousie possessive envers sa mère. Douée d'une fragilité nerveuse et d'une extrême sensibilité qui produit en elle une précoce perte de l'innocence sexuelle, après avoir lutté pour interdire à sa mère tout attachement avec les hommes, elle se laisse mourir doucement.

contraintes éditoriales et la présence d'un état d'âme particulier. Or, le surnaturel auquel Zola recourt dans « Angeline » diffère énormément de celui des premiers contes¹¹²⁷.

L'utilisation du fantastique dans ce texte se justifie par la volonté de l'écrivain de donner un sens littéraire à une réalité difforme et absurde : dans ce conte Zola confie aux formes du surnaturel le rôle de représenter l'absurdité de la réalité historique qu'il est en train d'observer et qui rationnellement échappe à toute logique et à toute explication. Un processus semblable se retrouve dans l'article « Le cinquième acte »¹¹²⁸, publié l'année suivante au lendemain de la nouvelle condamnation de Dreyfus par le conseil de guerre à Rennes (août 1899) ; un article où on peut lire toute la consternation et l'accablement de l'écrivain face à l'aberration du jugement prononcé¹¹²⁹. Ici, la colère et l'indignation envers l'injustice laissent plutôt place à l'épouvante, à « la terreur sacrée de l'homme qui voit l'impossible se réaliser, les fleuves remonter vers leurs sources, la terre culbuter sous le soleil »¹¹³⁰. Pour décrire l'injustice de la sentence et l'absurdité de la réalité historique que son Pays traverse, Zola recourt ici à ses habiletés littéraires et essaye de transcrire la réalité irréaliste, non pas à travers l'usage du fantastique, mais par le biais de la forme rhétorique de l'impossibilité, l'*adunaton*¹¹³¹. Tout comme dans la nouvelle, après avoir décrit l'horreur de l'irrationalité, c'est par une méditation optimiste, presque utopique, que l'écrivain termine son article en misant sur un final heureux, de renaissance et de paix : « J'attends le cinquième acte qui terminera le drame, en nous délivrant, en nous refaisant une santé et une jeunesse nouvelles »¹¹³².

Un même schéma narratif structure la nouvelle. Après avoir décrit l'épouvante et l'horreur du narrateur face à l'absurde, le récit enchaîne avec l'explication de la vérité qui,

¹¹²⁷ Sur la présence du merveilleux et du surnaturel dans les contes de Zola, voir les parties précédentes de notre travail. Voir « Implications du choix du genre textuel dans l'adoption d'une posture auctoriale », p. 177 et *sq.* ; « L'autre face du merveilleux dans les contes zoliens », p. 237 et *sq.*

¹¹²⁸ *L'Aurore*, le 12 septembre 1899.

¹¹²⁹ Dreyfus est condamné à dix ans de prison avec des circonstances atténuantes : l'absurdité de la sentence réside dans le fait que le maximum de la peine prévoit vingt ans et que pour le crime duquel Dreyfus est accusé, la haute trahison, les circonstances ? atténuantes ne sont pas censées être admises. Il s'agit donc d'un verdict insensé et contradictoire.

¹¹³⁰ Voir « Le cinquième acte », dans Émile Zola, *L'Affaire Dreyfus. La vérité en marche*, par Colette Becker, Flammarion, Paris, 1969, p. 159.

¹¹³¹ *Idem.* Voir le commentaire d'Agnes Silvestri dans *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno*, *op. cit.*, p. 378-379.

¹¹³² Voir « Le cinquième acte », dans Émile Zola. *L'Affaire Dreyfus. La vérité en marche*, *op. cit.*, p. 163.

logique et simple, est enfin atteinte et permet le bonheur et l'espoir : « Ah ! la chère revenante, l'enfant nouvelle qui renaissait de l'enfant morte. La mort était vaincue [...] C'était le réveil de l'enfant que la maison trouvait hantée, la maison aujourd'hui redevenue jeune et heureuse, dans la joie enfin retrouvée de l'éternelle vie »¹¹³³. La maison hantée, métaphore d'une France habitée par les fantômes de la haine et de l'irrationalité, est enfin libérée et ramenée à la vie.

La formule du fantastique que Zola mobilise dans son dernier conte, on l'a dit, diffère de celles présentes dans les contes précédents. Le surnaturel est ici expliqué et neutralisé en tant que tel. Pourtant, les sentiments de peur, d'angoisse et d'étrangeté, typiques des récits fantastiques, demeurent : « Et je restai debout, la sueur au front, dans une horreur qui hérissait tout le poil de mon corps, sous le vent de terreur venu du mystère »¹¹³⁴. Ce sentiment d'épouvante, de suspens, n'est pas lié à un événement réel, mais à la déformation de la réalité de la part du narrateur et à sa superstition. Le fantastique et la charge de terreur qui se cumule en crescendo tout au long du récit se résolvent enfin dans l'explication rationnelle des faits, qui veut démonter la fausse croyance populaire autour de cette histoire de fantômes. Mais encore, la sensation d'« étrangeté » (selon la terminologie de Todorov) qui a dominé le récit demeure : l'explication rationnelle ne l'annule pas¹¹³⁵. Ici l'écrivain met donc en œuvre une formule hybride de genre fantastique, très en vogue au XIX^e siècle, qui voit ce que Francesco Orlando appelle le « surnaturel d'ignorance »¹¹³⁶ se mélanger avec l'explication rationnelle des faits. Cette formule, qui d'après Orlando est typique du roman gothique du XVIII^e siècle, se retrouve très souvent dans la littérature du XIX^e siècle¹¹³⁷ où les récits donnent des explications scientifiques ou médicales psychopathologiques¹¹³⁸. Orlando pour ce genre de

¹¹³³ CN, p. 1175.

¹¹³⁴ CN, p. 1174.

¹¹³⁵ Sur l'usage du fantastique fin-de-siècle nous renvoyons à l'ouvrage de Ida Merello *Esoterismo e letteratura fin de siècle. La sezione letteraria della rivista "L'Initiation"*, Fasano, Schena Editore, 1997.

¹¹³⁶ Le « surnaturel d'ignorance » correspond chez Orlando au fantastique de Caillois : « Le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. [...] Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager [...] Alors vacillent les certitudes les mieux assises et l'Épouvante s'installe. La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'Inadmissible ». Voir « De la féerie à la science-fiction », dans *Anthologie du fantastique*, op. cit., p. 11.

¹¹³⁷ Voir Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, op. cit., p. 100-101.

¹¹³⁸ Comme par exemple dans *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ou *Le Horla* (1887) de Maupassant.

texte parle de « pessimisme éclairé »¹¹³⁹ : s'il est vrai que le surnaturel n'existe pas, il existe pourtant une profonde propension de l'être humain à y croire et à en avoir peur. Le narrateur, tout en étant conscient de l'invraisemblance et de l'impossibilité de cette histoire, est néanmoins de plus en plus convaincu de la présence dans cette maison d'un phénomène paranormal. Le texte est en effet parsemé de références à la lutte intérieure de l'écrivain entre une rationalité répressive, qui rejette la croyance, et une irrationalité enfantine, qui l'accueille : « Je m'étonnais que, si près de Paris, une pareille histoire pût encore trouver quelque créance [...] j'avoue que je commençais à me passionner, pris moi-même d'un petit frisson sous la peau »¹¹⁴⁰ ; « Je l'avais écouté, effaré, choqué par des invraisemblances, mais conquis cependant par l'étrangeté violente et sombre du drame »¹¹⁴¹. Cette histoire, ou bien cette impossibilité de refuser l'invraisemblance de l'histoire, finit par devenir une véritable obsession pour l'écrivain :

Pourquoi cette histoire se fixa-t-elle dans mon crâne, jusqu'à devenir une obsession, un véritable tourment ? C'est là un de ces problèmes intellectuels difficiles à résoudre. J'avais beau me dire que de pareilles légendes courent la campagne, que celle-ci ne présentait en somme aucun intérêt direct pour moi. Malgré tout, l'enfant morte me hantait, cette Angeline délicieuse et tragique, qu'une voix éplorée appelait chaque nuit, depuis quarante ans, à travers les pièces vides de la maison abandonnée.¹¹⁴²

À deux reprises dans le texte, le narrateur souligne son incrédulité par rapport au fait que « si près de Paris » les gens puissent croire à des histoires pareilles. En général la superstition connote les classes inférieures, moins cultivées, géographiquement plus isolées et moins initiées au mouvement du progrès. Mais le fait que le personnage principal soit lui-même obsédé par cette histoire, démontre comment tout être humain, sans distinction sociale, est également sensible aux faits surnaturels.

Le narrateur est séduit par l'invraisemblable de cette histoire violente et étrange, se laisse tenter par la volonté d'y croire : « J'allais questionner encore, discuter. Puis, je me demandai à quoi bon ? Pourquoi ne pas emporter, dans sa fleur d'imagination populaire, ce

¹¹³⁹ « Pessimismo illuminista ». Voir Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario, op. cit.*, p. 72. La traduction est de Paolo Tortonese, dans « Les contradictions du fantastique », art. cit., note 20, p. 9.

¹¹⁴⁰ CN, p. 1167.

¹¹⁴¹ CN, p. 1168.

¹¹⁴² CN, p. 1168-1169.

conte effroyable ? »¹¹⁴³ Pourtant, malgré la fascination que ce drame exerce presque involontairement sur lui, il refuse de se rendre à l'acceptation de cette histoire invraisemblable et il s'acharne à la recherche, dans l'étude : « Et pendant les deux premiers mois de l'hiver, je fis des recherches [...] Je fouillai les collections à la Bibliothèque nationale, sans rien découvrir, pas une ligne ayant trait à une semblable histoire. Puis, j'interrogeai les contemporains [...] »¹¹⁴⁴.

Même si, malgré la difficulté à découvrir la vérité sur l'histoire de cet enfant, le narrateur ne se rend jamais à fond à l'acceptation de l'irrationnel, Zola montre comment il en est toujours tenté, fasciné. Quand, à la fin du récit, le héros entre finalement dans la maison abandonnée, décidé à connaître une fois pour toutes la véritable histoire de cette petite fille (morte assassinée ou suicidée), la superstition est tellement forte qu'elle lui fait croire avoir réellement vu le fantôme de ses propres yeux. L'irrationnel, nourri par les légendes, les rumeurs locales et la superstition, s'empare alors petit à petit du narrateur jusqu'à le faire succomber :

Et, je l'avoue, dans cette maison hantée, redevenue noire, la peur me prit, une peur qui ne fut qu'un léger malaise, qu'un petit frisson à fleur de peau, puis qui s'exaspéra, qui me glaça tout entier, dans une folie d'épouvante. D'abord, il me sembla que des bruits vagues erraient quelque part. C'étaient dans les profondeurs des caves sans doute : des plaintes sourdes, des sanglots étouffés, des pas lourds de fantômes. Ensuite, cela monta, se rapprocha, toute la maison obscure me parut se remplir de cette détresse effroyable.¹¹⁴⁵

Le mystère et la superstition, qui au cours des mois précédents avaient torturé le narrateur, atteignent leur acmé quand ce dernier croit vraiment voir passer devant lui le fantôme de la jeune fille. L'irrationnel, nourri pendant longtemps par les rumeurs locales, prend forme, se concrétise dans une vision réelle :

Et, tout à coup, le terrible appel retentit : « Angeline ! Angeline ! Angeline ! » avec une telle force croissante, que je crus en sentir passer le souffle froid sur ma face. Une porte du salon s'ouvrit violemment, Angeline entra, traversa la pièce sans me voir. Je la reconnus, dans le coup de lumière qui était entré avec elle, du vestibule éclairé. C'était

¹¹⁴³ *Idem.*

¹¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 1169.

¹¹⁴⁵ *CN*, p. 1174.

bien la petite morte de douze ans, dans une beauté miraculeuse, avec ses admirables cheveux blonds sur les épaules, vêtue de blanc, toute blanche de la terre d'où elle venait chaque nuit.¹¹⁴⁶

L'enjeu posé par Zola dans cette nouvelle, on l'a vu, est la démonstration de la lutte entre la croyance au surnaturel et la raison. En ce sens, le recours à ce genre de fantastique que Francesco Orlando a appelé « surnaturel d'ignorance », entre parfaitement dans la stratégie créative de l'écrivain et aide à mettre en lumière la construction du mécanisme de l'erreur qu'amène l'être humain à croire au surnaturel, à ce qui est absurde. Le type de surnaturel utilisé dans ce récit bref s'accorde alors parfaitement avec le souci zolien de dénonciation du mécanisme psychologique amenant tout être humain à croire à l'irrationnel, à tomber dans l'erreur. En ce sens, sur fond de la crise traversée par la France pendant l'Affaire Dreyfus, le fantastique zolien se charge ici de signification civique et devient un « fantastique engagé », dans la mesure où il sert à soutenir la cause intellectuelle de l'écrivain, à travers une approche inhabituelle.

La dernière image auctoriale de l'écrivain, celle du « troisième Zola » et de l'intellectuel, qui se reflète à partir de la fin de la série des *Rougon-Macquart* (1893), diffère considérablement des précédentes. L'engagement dans l'Affaire, on l'a vu, provoque un puissant basculement de l'image médiatique de l'écrivain qui, tout en se déchirant entre héroïsation et dégradation, se fortifie et s'étend, retentissante, dans toute l'Europe¹¹⁴⁷. Pour la manière singulière dont ce texte laisse transparaître le trouble intérieur de l'écrivain, pour la signification de l'emploi novateur et engagé de la formule fantastique, nous pouvons conclure en affirmant que cette dernière nouvelle éclaire, sous un angle différent, la dernière image de Zola : l'évolution de l'écrivain pendant un moment crucial de sa carrière et de son existence.

¹¹⁴⁶ *Idem.*

¹¹⁴⁷ Sur ce point, nous renvoyons encore au numéro des *Cahiers Naturalistes* « Les mondes naturalistes », n° 94, 2020.

CONCLUSION

1. « Un homme à la main puissante » : l'appropriation zolienne du champ littéraire

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.¹¹⁴⁸

À partir de la publication des chefs-d'œuvre *L'Assommoir* (1877) et *Nana* (1880), l'image médiatique de l'écrivain commence son procès d'ascension irréfrenable, en France et à l'étranger. Le succès éditorial ainsi que le retentissement médiatique dans la presse de l'époque poussent la nouvelle génération d'écrivains à s'inscrire dans le sillage de l'écriture zolienne. Tout comme une vingtaine d'années auparavant le jeune Zola essayait de trouver sa place parmi ses pairs à travers l'imitation des grands modèles littéraires de son temps, maintenant les jeunes écrivains tentent leur fortune en imitant le maître du Naturalisme. Les critiques de l'époque ne manquent pas de constater l'imposition de cette nouvelle puissante image auctoriale qui, depuis la mort de Flaubert en 1880, domine l'horizon littéraire¹¹⁴⁹. Félicien Champsaur observe d'ailleurs que ce n'est pas seulement son écriture qui est imitée mais plus en général tous les plus minces détails de sa scénographie d'écrivain :

¹¹⁴⁸Zola, *Documents littéraires*, p. 305.

¹¹⁴⁹ Voir Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, op. cit., p. 271.

M. Zola est le triomphateur du jour, et il a une école, comme Victor Hugo a eu la sienne [...].

M. Hennique a un chat, M. Huysmans a un chat, M. Alexis a un chat, tous ont un chat – comme Gautier qu'ils lisent chaque jour autant que M. Zola. Ce sont, avec beaucoup de talent, des imitateurs, même en manière de chat.¹¹⁵⁰

Ferdinand Brunetière, dans son article publié dans *La Revue des Deux Mondes* en 1884, réfléchit sur ce phénomène de clonage littéraire de plus en plus fréquent, inaugurant l'expression de « petits naturalistes »¹¹⁵¹ pour se référer au groupe de Médan, formule qui, aux cours des années suivantes, est destinée à s'étendre à un ensemble beaucoup plus vaste d'écrivains¹¹⁵².

La construction de l'image auctoriale de Zola et son imposition dans le milieu littéraire a été le résultat d'un processus long et travaillé. Alain Pagès explique que la réception de Zola et l'affirmation de sa visibilité médiatique ont été rythmées par des moments significatifs¹¹⁵³ : si le « sceau » du naturalisme a été marqué par *Thérèse Raquin* déjà en 1868, c'est neuf ans plus tard, avec le succès de *L'Assommoir*, que la polémique autour de l'écriture naturaliste s'étend à la presse. L'acmé de cette visibilité, accompagnée d'une polémique aiguë, est atteint en 1879-1880, lors de la publication parallèle dans *Le Voltaire* de l'article théorique « Le Roman expérimental » et du début du feuilleton de *Nana*¹¹⁵⁴. Dans ces mêmes années l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir* et la publication du recueil collectif *Les Soirées de Médan* scellent enfin ce que certains chroniqueurs ont appelé le « triomphe du naturalisme », que confirme quelques années plus tard la parution de *Germinal* (1885). La « bataille littéraire » que Zola conduit pendant ces années-là a été aussi et surtout une « bataille médiatique » où l'écrivain a dû défendre son œuvre, ainsi que son image d'auteur, de détracteurs qui l'attaquaient sur plusieurs fronts.

¹¹⁵⁰ Félicien Champsaur, « Les disciples de M. Zola », dans *Le Figaro*, 20 octobre 1879. Cité par Corinne Samidanayar-Perrin, « Les "petits" naturalistes : une littérature au second degré ? », *idem*.

¹¹⁵¹ Voir à ce propos Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes*, Actes du colloque des 9, 10 et 11 décembre 1999, Paris, Université de Paris X, 2000.

¹¹⁵² Le dernier numéro des *Cahiers Naturalistes* (n° 94, 2020) explore ce processus d'imitation des processus naturalistes en France et dans le contexte international en interrogeant un très vaste corpus de voix épistolaires et romanesques de « petits naturalistes » et leur influence dans la réception du naturalisme.

¹¹⁵³ Voir Alain Pagès, *La bataille littéraire*, *op. cit.*, p. 14 et sq.

¹¹⁵⁴ Nous rappelons que l'étude théorique paraît en cinq livraisons du 16 au 20 octobre 1879. La publication de *Nana* en feuilleton débute ce même 16 octobre.

C'est en étudiant les stratégies auctoriales utilisées par l'auteur tout au long de sa carrière et les différentes postures d'auteur adoptées que nous avons pris conscience du rôle joué par sa production de récits brefs. Ce qu'on considère généralement comme un corpus mineur de la production artistique zolienne, manifeste toute son importance dans le l'ascension médiatique de l'écrivain, se révélant sous un jour nouveau. Dans cette partie conclusive nous essayerons encore une fois de souligner la valeur de ces textes trop longtemps négligés et de faire mieux ressortir le rôle que la production de Zola conteur a eu précisément dans la phase centrale de son succès médiatique à l'époque du « triomphe du naturalisme », c'est-à-dire pendant les années 1879-1880.

Au cours de 1879, année où il ne publie pas de romans en librairie, Zola écrit simultanément dans deux quotidiens, *Le Voltaire* et *Le Figaro*, et dans deux revues mensuelles, *Le Messager de l'Europe* et *La Réforme*. Comme le constate Alain Pagès¹¹⁵⁵, 1879 est donc une année de « pause » et de réflexion théorique. C'est précisément à ce moment que l'écrivain consacre ses efforts à la diffusion – par le biais de la presse – de sa réflexion théorique et de sa visibilité médiatique. Penchons-nous en particulier sur la collaboration de Zola avec *Le Voltaire*, journal élu par l'écrivain pour sa campagne de promotion du discours naturaliste¹¹⁵⁶. Ici l'écrivain met en œuvre une technique particulière : à côté de son feuilleton hebdomadaire dans la rubrique « Revue dramatique et littéraire », où il publie des comptes rendus réguliers, il introduit des études exceptionnelles, qu'il a déjà publiés, un mois auparavant, dans le *Messager de l'Europe*. En saturant l'espace journalistique du *Voltaire* à travers la publication de textes théoriques et de fiction, Zola poursuit deux objectifs : l'augmentation de sa visibilité médiatique et la diffusion – sur des axes différents mais complémentaires – de sa doctrine artistique.

1.1 Le rôle des nouvelles dans l'occupation de l'espace journalistique

Nous avons déjà mentionné la stratégie zolienne de saturation de l'espace journalistique¹¹⁵⁷, qui atteint son acmé le 16 octobre 1879, lors de la publication

¹¹⁵⁵ Alain Pagès, *La bataille littéraire*, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁵⁶ Zola publie dans *Le Voltaire* 192 textes, du 9 juillet 1878 au 8 septembre 1880, et *Nana*, du 16 octobre 1879 au 5 février 1880. Voir Henri Mitterrand et Halina Suwala, *Émile Zola journaliste*, *op. cit.*, t. I.

¹¹⁵⁷ Voir p. 94 et sq.

concomitante dans les pages du *Voltaire* de l'essai théorique « Le Roman expérimental » en première page et du début de *Nana* au rez-de-chaussée de la première et de la deuxième page. Cela démontre bien la double volonté de l'écrivain d'atteindre « l'apogée de l'occupation de l'espace par le naturalisme »¹¹⁵⁸ en imposant massivement au lectorat sa production littéraire tout en mettant en relation l'un avec l'autre deux textes de nature différente¹¹⁵⁹ – un objectif, ce dernier, qui échouera, puisque l'aura du roman occulte le textethéorique par un effet de concurrence spatiale¹¹⁶⁰. Zola avait préparé le terrain depuis des mois avant de mettre en œuvre cette stratégie. Effectivement, son projet de « colonisation » de l'espace journalistique commence déjà au début de 1879¹¹⁶¹ : à côté des articles publiés hebdomadairement dans la rubrique « Revue dramatique et littéraire », le nom de Zola apparaît presque tous les jours en première page. Du 25 au 29 janvier, puis le 3 février 1879, *Le Voltaire* présente une réclame de *Nana*¹¹⁶². Le 28 janvier, on retrouve, toujours en première page, l'annonce publicitaire de *Nana* et, au rez-de-chaussée, la « Revue dramatique et littéraire » sur l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*¹¹⁶³. Le 12 février, encore en première page, la rédaction du *Voltaire* publie une lettre de Zola adressée aux Vast-Ricouard, que les auteurs utilisent en guise de préface pour le roman *Vices parisiens. Madame Bécart*¹¹⁶⁴. À partir du 8 mars 1879 (avec l'essai littéraire sur George Sand), Zola commence

¹¹⁵⁸ Voir Alain Pagès, *La bataille littéraire*, op. cit., p. 84.

¹¹⁵⁹ Voir l'article d'Éléonore Reverzy, « La littérature publique. L'exemple de *Nana* », art. cit., p. 594 et sq.

¹¹⁶⁰ Alain Pagès explique la cause de l'échec de la technique zolienne : « La critique s'est appuyée sur le scandale suscité par le roman pour englober dans une même caricature l'un et l'autre textes. Ainsi, le discours naturaliste, dans son effort de conquête spatiale, s'est-il détruit lui-même, par son désir d'une trop grande extension ». Voir *idem*.

¹¹⁶¹ Le dépouillement du journal que nous avons mené l'a démontré.

¹¹⁶² L'annonce est la suivante : « Il est temps d'annoncer à nos lecteurs une grande nouvelle. *Le Voltaire* vient de traiter avec l'illustre auteur des *Rougeon-* [Macquart [sic .] du Ventre de Paris, etc., etc, pour la publication de *NANA* suite de *L'Assommoir*, par Émile Zola. La concurrence a été rude. Dix journaux nous disputaient *Nana*, qui finalement est restée au *Voltaire*. D'ici à que le roman soit terminé, M. Zola nous donnera les CRITIQUES LITTÉRAIRES appelées à faire sensation. » Cette annonce publicitaire de *Nana* apparaît précisément du 25 au 29 janvier et ensuite, dans une version modifiée, le 3 février 1879. Nous reproduisons aussi la dernière version de l'annonce publicitaire parue le 3 février 1879 : « *NANA* suite de *L'Assommoir* par Emile Zola. L'auteur tient à ce que son œuvre soit complètement terminée pour en commencer la publication. On sait avec quel soin et avec quelle sollicitude M. Zola étudie ses personnages avant de les faire vivre. Le lecteur ne perdra donc rien pour attendre ».

¹¹⁶³ « *L'Assommoir*, drame de Busnach et Gastineau, à l'Ambigu. – Les modifications apportées au roman. – La moralité de l'œuvre. – Le public et le naturalisme ».

¹¹⁶⁴ Vast-Ricouard, *Vices parisiens (2^{ème} série). Madame Bécart*, précédé d'une lettre d'Émile Zola, Paris, Derveaux Éditeur, 1879

sa véritable campagne d'occupation de l'espace journalistique du *Voltaire* en y republiant des textes déjà parus dans la revue russe.

La critique a démontré dans quelle mesure la republication des articles russes est stratégiquement fonctionnelle à cette technique de conquête du champ journalistique. Alain Pagès, notamment, a réfléchi sur la valeur illocutoire des essais théoriques provenant de la revue pétersbourgeoise que Zola republie dans le *Voltaire*. Pour comprendre le sens de l'inscription topographique de ces articles (c'est-à-dire la valeur de leur illocutoire matériel) il faut d'abord considérer que les quotidiens du XIX^e siècle sont tous organisés *grosso modo* selon un schéma uniforme – promu notamment par Villemessant¹¹⁶⁵ – et que les articles sont rangés dans un ordre très précis. Donc, la place matérielle qu'un article occupe au sein de l'espace journalistique au XIX^e siècle a une valeur importante puisque l'autorité d'un auteur dépend de la place qui lui est assignée¹¹⁶⁶. Quant à celle que Zola occupe dans ce journal, elle est bien expliquée aux lecteurs du *Voltaire* par le directeur : le jour de la publication de « Lettre à la jeunesse », à côté des colonnes occupées par l'essai de Zola, Jules Laffitte publie un article où il affirme sans détour :

Nous avons cru intéressant de fournir au mouvement naturaliste l'occasion de prouver qu'il est digne de prendre la place qu'il revendique. M. Zola, que tout le monde ne prise point, mais dont on ne saurait contester la vitalité et le talent, sera chargé de la critique dramatique et littéraire (...) Nous ne nous dissimulons pas qu'une personnalité comme celle de M. Zola prendra chez nous une place importante ; pourtant, qu'on le sache, nos colonnes seront ouvertes à la controverse ; là est la vie, et nous voulons vivre. Ainsi, M. Zola ouvre aujourd'hui notre campagne avec une LETTRE A LA JEUNESSE appelée à soulever de vives récriminations. On y trouvera sur Victor Hugo, Renan, Claude Bernard des idées dont M. Zola revendique toute la responsabilité, mais nous sommes d'avis que toutes les opinions peuvent être émises, et ce point que nos collaborateurs, non politiques, jouiront de la plus grande indépendance. Nous ne leur demanderons qu'une chose : du talent.¹¹⁶⁷

Dans cette présentation que Laffitte fait de Zola on peut lire une sorte d'avertissement aux lecteurs : si le journal confie une « place importante » à l'écrivain, c'est certes en raison

¹¹⁶⁵ Voir Raymond Manévy, *La presse française de Renaudot à Rochefort*, J. Foret, 1958, p. 335-336.

¹¹⁶⁶ Voir Alain Pagès, *La bataille littéraire, op. cit.*, p. 68.

¹¹⁶⁷ *Le Voltaire*, 17 mai 1879.

de son talent et de sa vivacité, mais c'est aussi afin de se faire le vecteur du mouvement naturaliste. Pourtant Laffitte met déjà en garde ses lecteurs que très probablement les écrits de Zola – que l'écrivain assume entièrement – soulèveront des récriminations et que les colonnes du journal seront « ouvertes à la controverse ». Une telle présentation renforce la visibilité médiatique de l'écrivain, tout en alléchant les lecteurs, friands d'articles susceptibles de créer de la polémique et du scandale.

Mais, comme l'a bien observé Pagès, les articles que Zola intercale parmi les feuillets de la « Revue dramatique et littéraire » s'imposent dans l'espace journalistique avec beaucoup de force pour plusieurs raisons, liées à leurs caractéristiques intrinsèques : leur longueur (ils sont recoupés en cinq ou six parties) ; la place occupée (ils se trouvent dans l'espace habituellement accordé à la « chronique », c'est-à-dire à la première et à la deuxième page) ; leur origine qui est mise en relief (l'attention du lecteur est captée par le fait que ces textes viennent de la prestigieuse revue russe, ce qui augmente l'attraction et l'intérêt du public français). En plus, en sortant du cadre des comptes rendus réguliers qu'il publie dans la « Revue dramatique et littéraire », il crée un effet-surprise par la non-périodicité d'autres publications dans le journal, auxquelles le lecteur s'intéresse d'autant plus qu'elles sont inattendues.

L'étude capitale conduite par Alain Pagès dans son livre sur « la bataille littéraire » du naturalisme est nécessaire pour comprendre les différentes étapes de la diffusion de la doctrine naturaliste, ainsi que le positionnement de Zola dans le champ littéraire de l'époque. Pagès explique bien le rôle et l'importance des republications françaises de ses textes russes au sein du processus d'affirmation de la doctrine naturaliste en France. Pourtant, il faut remarquer un aspect qui est passé-sous silence par Pagès et en général par la critique relative à ce sujet : dans *Le Voltaire* Zola republie non seulement des essais théoriques mais aussi des nouvelles russes. Il faut donc s'interroger sur le sens de cette republication dans ce journal et à ce moment précis de l'émergence auctoriale de l'écrivain dans le champ. Nous sommes d'abord portés à réfléchir sur la valeur illocutoire de ces textes et sur leur positionnement matériel à l'intérieur de l'espace du journal. À l'instar des essais théoriques, ces nouvelles ont les mêmes caractéristiques illocutoires (longueur, place matérielle et origine) et donc jouent un rôle dans le projet zolien d'occupation de l'espace journalistique : le positionnement des nouvelles est toujours aux premières pages ; à côté de ces textes on enregistre toujours la présence de plusieurs références autoriales, ce qui renforce le

retentissement de la présence de l'écrivain dans les pages du quotidien ; des annonces publicitaires piquent la curiosité du lecteur quelques jours avant la publication des nouvelles. Voyons tout ça dans le détail.

Les nouvelles paraissent toujours aux premières pages du quotidien¹¹⁶⁸ et leur présence est toujours accompagnée par d'autres textes de l'écrivain, ce qui engendre dans le quotidien la présence simultanée de plusieurs références auctoriales. Par exemple, « La mort d'Olivier Bécaille » suit l'annonce publicitaire des « primes du Voltaire » consacrée majoritairement au *Ventre de Paris*, « l'une des œuvres les plus fortement conçues de ce temps [...] le modèle du drame le plus profondément humain »¹¹⁶⁹. Dans ce cas on retrouve à la première page du quotidien une double référence à l'auteur : l'une directe (la signature de Zola) et l'autre indirecte (le renvoi dans l'annonce publicitaire). Les trois autres nouvelles accompagnent toujours la publication hebdomadaire de la « revue dramatique et littéraire », ce qui détermine la présence fixe de plusieurs références auctoriales. C'est le cas par exemple de « La Fête à Coqueville », où nous retrouvons une triple référence auctoriale directe : le nom de Zola figure dans la nouvelle, dans la revue dramatique et littéraire et dans l'essai théorique sur Flaubert, dont la publication assume d'ailleurs une valeur importante au niveau du discours théorique. Nous y reviendrons dans les pages suivantes.

La présence des annonces publicitaires des nouvelles faites pendant les jours précédant leurs publications, démontre par ailleurs la volonté d'attirer l'attention sur ces textes, et sur leur auteur. Par exemple, « Nantas », deuxième nouvelle russe publiée dans *Le Voltaire*, a été précédée par une petite campagne publicitaire dont les modalités reproduisent, sous une forme plus mitigée, la technique de réclame mise en œuvre pour *Nana*¹¹⁷⁰. Ces annonces, toutes banales qu'elles soient, publiées en succession et en première page, contribuent aussi d'une certaine manière à renforcer l'omniprésence de l'écrivain dans les pages du *Voltaire*,

¹¹⁶⁸ « La mort d'Olivier Bécaille », première nouvelle russe publiée dans *Le Voltaire*, trouve sa place dans les colonnes de la première et de la deuxième page, tandis que les trois autres nouvelles sont publiées en feuilleton au rez-de-chaussée de la première ou de la deuxième page.

¹¹⁶⁹ Maxime Gérard, « Les Primes du Voltaire » dans *Le Voltaire*, 30 avril 1879.

¹¹⁷⁰ Du 12 au 18 juillet 1879 *Le Voltaire* publie l'annonce suivante : « En attendant NANA, notre éminent collaborateur, M. Emile Zola, vient d'écrire à notre intention une nouvelle d'un puissant intérêt, et qui a pour titre : NANTAS. *Le Voltaire* commencera cette nouvelle, qui aura plusieurs feuillets, dans son numéro de mardi matin. » La nouvelle paraît le 19 juillet 1879.

même pendant les jours où son nom n’y figure pas directement. La valeur « idéologique »¹¹⁷¹ concernant le rôle joué par la présence du nom propre (directe ou indirecte) à l’intérieur du journal est alors consolidée par la publication des nouvelles et de leurs annonces publicitaires.

1.2 Le rôle des nouvelles dans l’affirmation de la doctrine naturaliste

Ces textes, tout comme les essais théoriques, ont d’autre part une valeur aussi significative dans l’affirmation de la théorie naturaliste, ils apportent d’autres éléments qui éclairent le processus orchestré par Zola dans les pages du *Voltaire* dans ces années centrales pour la théorisation du naturalisme.

Tout d’abord, la succession choisie par l’écrivain pour la publication de ses récits, qui voit l’alternance de textes théoriques et de récits de fiction, l’aide à construire, avec son lectorat, un discours équilibré où l’épaisseur du raisonnement théorique est allégée par la fiction. Après les deux études littéraires sur George Sand et Victor Hugo¹¹⁷², Zola alterne des essais théoriques et des textes fictionnels : l’essai « Les poètes contemporains »¹¹⁷³ est suivi par « La mort d’Olivier Bécaille »¹¹⁷⁴, la « Lettre à la jeunesse. Morale et patriotisme »¹¹⁷⁵ est suivie par « Nantas »¹¹⁷⁶, « Le roman expérimental »¹¹⁷⁷ par « La Fête à Coqueville »¹¹⁷⁸ et, enfin, « L’Argent dans la littérature »¹¹⁷⁹ par « L’Inondation »¹¹⁸⁰, nouvelle par laquelle s’achève sa collaboration avec *Le Voltaire*¹¹⁸¹. Un deuxième élément significatif concerne le choix des textes : exception faite pour le premier conte, « La mort

¹¹⁷¹ Deuxième forme implicite d’illocutoire observée par Alain Pagès. Voir Alain Pagès, *La bataille littéraire*, *op. cit.*, p. 91 et *sq.*

¹¹⁷² L’étude sur George Sand paraît en six livraisons du 8 au 14 mars 1879 ; celle sur Victor Hugo, toujours en six livraisons, paraît du 30 mars au 4 avril.

¹¹⁷³ Du 16 au 20 avril 1879.

¹¹⁷⁴ Du 30 avril au 5 mai 1879.

¹¹⁷⁵ Du 17 au 21 mai 1879.

¹¹⁷⁶ Du 19 au 26 juillet 1879.

¹¹⁷⁷ Du 16 octobre (jour de publication du premier feuilleton de *Nana*) au 20 octobre.

¹¹⁷⁸ Du 12 au 18 mai 1879. La publication de ce conte chevauche celle de l’étude sur Flaubert qui s’étale du 12 au 17 mai 1879.

¹¹⁷⁹ Du 23 juillet au 30 juillet 1879

¹¹⁸⁰ Du 26 au 31 août 1879.

¹¹⁸¹ Le même jour où paraît la dernière partie de « L’Inondation », le 31 août 1880, Zola publie aussi dans *Le Voltaire* un article dans la rubrique « Revue dramatique et littéraire ».

d'Olivier Bécaille », dont la première publication et l'époque de composition sont contemporaines de la publication française¹¹⁸², les trois autres récits remontent aux années précédentes. En particulier « L'Inondation », dernier conte publié dans *Le Voltaire*, date de 1875. Le troisième élément important est le caractère « antinaturaliste » de ces nouvelles. Excluant encore une fois « La mort d'Olivier Bécaille », les récits qui alternent avec les essais théoriques et *Nana*, semblent en général s'écarter des principes du naturalisme.

« Nantas », qui paraît en août 1879 après la « Lettre à la jeunesse » et avant la publication parallèle du « Roman expérimental » et de *Nana*, contraste avec les essais théoriques pour son caractère nettement antinaturaliste. Ce récit raconte l'histoire d'un provençal brulé par une « ambition entêtée de fortune »¹¹⁸³ qui épouse une bourgeoise riche mais compromise et profite de ce mariage pour poursuivre son ascension sociale. Le personnage principal, qui combine des sentiments sincères avec une soif avide de pouvoir et dont le dur travail mène au succès et au salut, tranche nettement avec les caractères que Zola met habituellement en scène dans *Les Rougon-Macquart*, où l'on trouve par exemple un Aristide Saccard (d'ailleurs archétype littéraire de Nantas), personnage où le combat entre sentiment amoureux et ambition reste irrésolu ; ou notamment une Gervaise Macquart qui, malgré le travail acharné et l'intention de vouloir conduire une vie « honnête », ne trouve que de la déchéance et du désespoir, et finit par mourir. Le final heureux du conte, au contraire, voit le triomphe de la virilité, de l'ambition et de l'amour : son épouse Flavie, de laquelle Nantas est enfin tombé amoureux, sauve le héros du suicide, *in extremis*, en lui confessant à son tour son amour. Ce choix narratif contraste nettement avec la désublimation de l'expérience humaine et des sentiments promue par le naturalisme. On sait bien que la narration naturaliste flétrit la représentation de tous les moments anthropologiquement importants de l'existence humaine : les scènes concernant la mort, la naissance, l'amour et la foi y sont toujours gâchées ou viciées. Il suffit de penser à la manière dont *Pot-Bouille* désacralise le mariage en créant un lien de conséquence entre mariage bourgeois et adultère¹¹⁸⁴. Ou encore à la façon dont, dans *La Curée*, Aristide Saccard se sert de son mariage uniquement pour satisfaire ses propres besoins et pour accomplir son ascension

¹¹⁸² Composé en février 1879, le conte a été publié pour la première fois dans *Le Messager de l'Europe* en mars 1879 et ensuite dans *Le Voltaire* du 30 avril au 5 mai 1879.

¹¹⁸³ CN, p. 773.

¹¹⁸⁴ Voir le chapitre VII du roman, dans *RM*, t. III, p. 117 et *sq.*

sociale. Dans cette nouvelle, au contraire, l'amour est sublimé : si pour Saccard le mariage avec Renée n'est qu'un moyen pour accomplir ses rêves de pouvoir et de conquête, le contraire est vrai pour Nantas, pour qui la conquête du pouvoir n'est qu'un moyen pour conquérir l'amour de sa femme.

Enfin, le schéma narratif de la nouvelle est riche en coups de théâtre, expédient narratif complètement étranger à la littérature naturaliste : nous pensons notamment au héros deux fois sauvé de la mort par suicide, au début et à la fin du récit, ou à sa découverte du présumé amant de Flavie dans la chambre de celle-ci, qui en ignore la présence. La nouvelle, dont le drame est centré non pas sur les conflits intérieurs de l'héroïne mais sur les déchirements du personnage masculin, est une transposition heureuse de *La Curée* ; par la caractérisation du personnage et par le dénouement de l'intrigue elle constitue en effet un envers positif et gai de *La Curée* et, plus généralement, des principaux titres de la série romanesque¹¹⁸⁵.

« La Fête à Coqueville » est un conte écrit parallèlement à l'essai théorique « Le Roman expérimental », où Zola parodie sa propre poétique et ses romans : il « s'amuse de lui-même, et de ses théories », dit Jean-Jacques Brochier¹¹⁸⁶. Zola met en scène une technique semblable à celle qu'il avait employée quelques mois auparavant avec la publication concomitante du « Roman Expérimental » et du feuilleton de *Nana*. Zola publie « La Fête à Coqueville » dans *Le Voltaire*, du 12 au 18 mai 1880, en même temps que l'essai sur les deux chefs-d'œuvre flaubertiens, qui constitue un clair manifeste naturaliste. À travers cette publication concomitante Zola, tout en réalisant à nouveau une entreprise d'occupation de l'espace journalistique, repropose à son public une double lecture de sa poétique. Comme précédemment, l'écrivain publie, le même jour et dans le même journal, deux textes, l'un théorique et l'autre de fiction ; mais cette fois la stratégie orchestrée est bien plus complexe. Si avec « Le Roman expérimental » et *Nana* il avait voulu établir un lien entre théorie et pratique, en doublant son discours théorique d'une illustration de la poétique naturaliste, cette fois le discours théorique est juxtaposé à une véritable parodie de la poétique même que celui-ci défend.

¹¹⁸⁵ Pour une réflexion sur le caractère antinaturaliste de cette nouvelle, voir la préface de Pierluigi Pellini dans *Nais Micoulin e altri racconti, op. cit.*, p. 11 et sq.

¹¹⁸⁶ Voir *OC*, t. IX, p. 522.

L'action se déroule sur la côte normande, dans un village de pêcheurs situé à l'écart de toute civilisation et dont les habitants, divisés depuis la nuit des temps en deux clans opposés, ont tous des ascendants communs. Un jour, des pêcheurs du village ramassent dans la mer de barils de liqueurs et les ramènent au village. La population commence à boire l'alcool et, au jour le jour, les deux clans se rapprochent. Cette pêche miraculeuse de tonneaux de liqueurs amènera enfin la paix et la conciliation parmi les habitants de Coqueville. Ce moment convivial rappelle clairement le carnaval rabelaisien mis en œuvre dans *L'Assommoir* lors de la fête de Gervaise (chapitre VII), mais l'intention dont il est chargé est antithétique de celle du roman. En outre, le récit s'étale sur sept jours, évoquant clairement les sept jours de la création du monde : sous cet aspect, la nouvelle représente une transposition du récit biblique qui, traité sérieusement dans *La Faute de l'abbé Mouret*, est ici remanié sur le mode comique. Ce texte anticipe en outre, de manière parodique, les thèmes qui, quelques années plus tard, sont repris dans *La Joie de vivre* (1884) : même décor, même thème de la dégradation provoquée par les vices et l'alcool, même présence de promiscuité sexuelle. La parodie des plus grands romans zoliens se déploie surtout à travers le thème de l'alcoolisme qui, dans *L'Assommoir* amène les personnages à la déchéance physique et morale, tandis qu'ici il n'a que des effets bénéfiques et contribue à la paix et au bonheur des gens du village, à l'acceptation et à la tolérance. La fête de Coqueville se présente alors comme l'envers burlesque de la fête de Gervaise : tout comme la boutique de la malheureuse blanchisseuse, le village de Coqueville devient avec l'alcool un pays de Cocagne, où les convives sombrent dans les excès du carnaval qui a pourtant des conséquences finales diamétralement opposées. On peut reconnaître des raisons qui justifient un tel choix narratif chez Zola nouvelliste. Si cette nouvelle peut paraître étrangère aux conceptions poétiques du naturalisme zolien, en réalité elle les renforce : le contraste parodique que Zola met en œuvre dans ce texte ne fait que mettre en relief les principes qui sous-tendent les œuvres des *Rougon-Macquart*. La suprématie de l'instinct et de la passion sur la raison, la conception d'une nature humaine démocratique et uniforme, l'existence de pulsions charnelles, éphémères et brutales, qui déterminent le comportement de tout être humain et que l'écrivain retrace dans ses œuvres majeures sont ici poussées jusqu'au paroxysme et décrites en toute transparence. En plus, la parodie du récit biblique, mis en œuvre par le découpage de la nouvelle en sept jours qui conduisent en *crescendo* à une catharsis éthylique, affiche de manière évidente le matérialisme antihistorique qui régit les

principaux romans de Zola. Pour cette raison, la nouvelle, rapprochée de l'étude sur Flaubert, prend une fonction explicative précieuse pour le lecteur attentif.

En août 1880, après avoir republié l'essai « L'Argent dans la littérature »¹¹⁸⁷, Zola publie un autre texte appartenant au groupe de contes composés pour la revue russe, « L'Inondation »¹¹⁸⁸. C'est par cette nouvelle, parmi les plus anciens des textes russes (elle a été publiée dans *Le Messager de l'Europe* en août 1875), que se termine la collaboration de Zola avec *Le Voltaire*. Le récit, dont l'intrigue est tirée d'un fait de chronique réelle, la crue de la Garonne en juin 1875, raconte l'histoire tragique d'une famille de paysans, dont tous les membres, sauf le vieux patriarche, trouvent la mort, l'un après l'autre, pendant l'inondation. D'ailleurs, comme le remarque Pierluigi Pellini, le côté antinaturaliste de ce récit se trouve encore une fois dans la sublimation des sentiments, de la mort en l'occurrence : le grand-père, retrouve dans la presse des jours suivant l'inondation, une photographie montrant les corps de sa nièce et de son fiancé serrés dans une « étreinte passionnée, échangeant dans la mort leur baiser de noces »¹¹⁸⁹. Un autre élément rapproche le texte de l'idéologie romantique et l'éloigne de la poétique naturaliste : c'est l'élan solidaire du grand-père qui, ayant perdu sa famille entière, décide de donner ses champs « aux gens du village qui ont encore leurs enfants »¹¹⁹⁰.

Or, comme Alain Pagès l'explique, l'analyse du contenu des articles théoriques publiés dans *Le Voltaire* montre leur puissante cohérence théorique : après avoir attaqué les ancêtres romantiques (dans les études sur George Sand, Victor Hugo et Renan), Zola leur oppose la figure antithétique de Claude Bernard, et passe à défendre le naturalisme à travers un double programme politique (« La République et la littérature ») et théorique (« Le Roman expérimental »). Le discours théorique de la description de la doctrine naturaliste semble suivre une logique en *crescendo* qui accompagne le lecteur dans sa compréhension de la transition du romantisme au naturalisme¹¹⁹¹. En revanche, la démarche qu'il choisit pour le discours fictionnel, s'éloignant progressivement de l'esthétique naturaliste, semble suivre le parcours opposé : le côté antinaturaliste des nouvelles semble se renforcer à mesure que le

¹¹⁸⁷ Publié le 28 et 29 juillet 1880.

¹¹⁸⁸ Publié du 26 au 31 août 1880.

¹¹⁸⁹ *CN*, p. 737.

¹¹⁹⁰ *CN*, p. 737. Voir *Émile Zola. Per una notte d'amore e altri racconti, op. cit.*, p. XIX.

¹¹⁹¹ Voir Alain Pagès, *La bataille littéraire, op. cit.*, p. 81.

discours théorique se développe. À la lumière des éléments que nous venons d'exposer, quelle serait alors la signification que ces récits apportent à l'intérieur du processus d'affirmation du discours naturaliste zolien ? Est-ce que le choix de ces nouvelles pourvues d'une plus grande liberté créatrice et dont les scénarios sortent du *diktat* naturaliste serait motivé par une volonté délibérée de créer un contrepoint fictionnel en contraste avec le discours théorique ? Ou peut-être la présence de ces textes s'explique par le désir de vouloir rejoindre un public plus vaste que le public naturaliste ? Mais surtout, peut-on vraiment parler d'« antinaturalisme » ou d'autoparodie intentionnelle pour des textes composés dans les premières années d'élaboration de la doctrine naturaliste ? Dans ces nouvelles, qui à l'origine sont écrites pour un public étranger, Zola n'était qu'aux débuts de son expérimentations naturalistes : ces textes, rédigés entre 1875 et 1879, pourraient donc être, tout simplement, des tentatives initiales de mise en œuvre de son écriture naturaliste.

Mais la présence des nouvelles dans les pages du *Voltaire* a d'autres raisons aussi. Zola, qui s'est toujours battu pour faire triompher les lettres sur la politique¹¹⁹², dans cette dernière période de son activité de journaliste veut condamner la place trop limitée que la littérature occupe dans l'espace des journaux, s'opposer à un destin qui lui paraît inexorable : l'exclusion absolue de la littérature de l'espace journalistique. Déjà en 1877, dans son article « La critique contemporaine », il blâmait la marginalisation de la littérature dans le journal :

Le journal nouveau tend à mettre à la porte la littérature. Les faits divers, sous plusieurs appellations différentes, ont envahi les quatre pages. La presse à information est née. Il ne s'agit plus d'analyser un livre. Les lecteurs se soucient bien de cela ! Il faut leur dire ce qui s'est passé la vieille dans le salon de Mme*** et dans les coulisses des Variétés ; il faut leur raconter le crime de la nuit en trois cents lignes, avec le portrait de l'assassin, ce qu'il mangeait, ce qu'il buvait ; il faut tout réduire en petits faits précis, brutaux, sans ornements aucuns.

¹¹⁹² En avril 1879, Zola défend dans l'article « La République et la littérature » (publié dans *Le Messager de l'Europe* en avril 1879 et après dans *Le Figaro* et *La Revue Bleue*) les choix esthétiques des *Rougon-Macquart* et revendique pour la science et la littérature un rôle fondamental dans le processus de consolidation des institutions démocratiques. Ensuite, dans « La haine de la littérature » (*Le Voltaire*, 17 août 1880), il réclame le primat des lettres sur la politique et dans « L'encre et le sang » (*Le Figaro*, 11 octobre 1880), il constate la supériorité des écrivains sur les politiques en voyant dans la création littéraire l'acte déterminant dans le processus historique.

Si le mouvement continue, les journaux, avant cinquante ans, seront transformés en simples feuilles d'annonces.¹¹⁹³

Développer le discours littéraire représentait selon Zola le seul moyen d'empêcher la dégradation du journal, et d'en assurer la survie. La littérature devait prédominer alors sur la politique et sur l'information. Assurer le développement de la partie littéraire au détriment du discours politique est donc l'un des buts que Zola se propose à travers la mise en œuvre de sa stratégie textuelle du naturalisme dans *Le Voltaire*, comme le remarque Alain Pagès¹¹⁹⁴. La présence des textes fictionnels qui accompagnent le discours théorique et le feuilleton hebdomadaire de critique littéraire, pourrait alors s'expliquer par la volonté de Zola de renforcer la place qui est accordée à la littérature.

On sait que l'espace du journal au XIX^e siècle est par définition très restreint (il n'y a que quatre pages) et qu'à son intérieur le discours politique et le discours fictionnel luttent constamment tout en s'hybridant. En ajoutant les essais théoriques à sa rubrique hebdomadaire de critique littéraire, Zola se sert en effet de celle-ci pour accompagner et renforcer son discours théorique et, en même temps, il élargit dans le journal l'espace consacré à la littérature. Si à travers la critique littéraire il étend déjà l'espace donné au discours littéraire, en ajoutant des récits de fiction (par ailleurs d'une longueur remarquable) il arrive à le dilater encore davantage. Sa bataille littéraire en faveur du naturalisme se double ainsi, à l'aide des nouvelles, d'une bataille en faveur de la prédominance des lettres sur la politique dans l'espace journalistique.

2. *Les Soirées de Médan* et la constitution du « champ naturaliste »

La création du « groupe de Médan »¹¹⁹⁵ a un rôle aussi important dans l'affirmation de l'image de Zola et dans la diffusion du naturalisme. La genèse de ce groupe remonte au célèbre dîner Trapp, considéré par les historiens de la littérature comme l'acte de baptême de la nouvelle école naturaliste¹¹⁹⁶. On y voit réunis Flaubert, Zola, Edmond de Goncourt et

¹¹⁹³ Voir *Documents littéraires*, OC, t. XII, p. 468-469.

¹¹⁹⁴ Voir Alain Pagès, *La bataille littéraire*, op. cit., p. 88 et sq.

¹¹⁹⁵ Sur l'histoire de ce cercle littéraire et sur les circonstances de publication du recueil *Les Soirées de Médan* voir Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014.

¹¹⁹⁶ Ce dîner eut lieu à la brasserie Trapp le 16 avril 1877.

leurs jeunes disciples littéraires : Maupassant, Huysmans, Hennique, Céard, Alexis et Mirbeau. Ce dîner a une grande signification symbolique puisqu'il consacre en même temps, comme le signale Goncourt dans son *Journal*, les maîtres de l'époque et l'« armée nouvelle » en cours de formation¹¹⁹⁷. Cette « armée » littéraire prend immédiatement une tournure militante qui se fortifie par la défense acharnée de *L'Assommoir* et de son auteur¹¹⁹⁸.

Ces écrivains partagent la volonté de se faire reconnaître en tant que groupe littéraire, ils sont motivés par une même cause et partagent un même objectif : s'unir pour se renforcer mutuellement et pour diffuser le naturalisme¹¹⁹⁹. Zola pousse ses disciples à produire et à publier des œuvres et incite le groupe à collaborer avec lui dans sa stratégie de saturation de l'espace journalistique¹²⁰⁰. Mais la consécration du cénacle littéraire autour de Zola contribue également à l'imposition de l'image auctoriale zolienne qui se voit renforcée et consacrée par cet entourage de disciples qui l'élèvent au rang de maître. Comme le remarque justement Corinne Saminadayar-Perrin, la formation du cénacle du « groupe de Médan » à partir de 1876, renforce la consécration de son effigie littéraire et assure à Zola la « stature d'un nouveau Hugo »¹²⁰¹. Ce moment, qui rapproche publiquement et officiellement des écrivains autour de Zola, est essentiel : il représente la preuve de la consécration de l'auteur

¹¹⁹⁷ Edmond de Goncourt écrit le 16 avril dans son *Journal* : « Ce soir, Huysmans, Céard, Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, la jeunesse des lettres réaliste, naturaliste, nous ô sacré, Flaubert, Zola et moi, sacrés officiellement les trois maîtres de l'heure présente, dans un dîner des plus cordiaux et des plus gais. Voici l'armée nouvelle en train de se former ». Voir *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, t. II, p. 736.

¹¹⁹⁸ Pour défendre *L'Assommoir* les jeunes disciples de Zola se mobilisent pour répondre aux attaques vers la doctrine naturaliste : le 23 janvier 1877, Léon Hennique prononce la conférence du boulevard des Capucines en défense de la qualité littéraire de *L'Assommoir* ; en mars-avril 1877, Huysmans publie dans un périodique belge une étude élogieuse de *L'Assommoir* (« Émile Zola et *L'Assommoir* », *L'Actualité*).

¹¹⁹⁹ Dans une lettre à Paul Alexis, Maupassant esquisse la visée stratégique du groupe : « Il faudra discuter sérieusement sur les moyens de parvenir. À cinq on peut bien de 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 ». Lettre du 17 janvier 1877 à Paul Alexis, in Guy de Maupassant, *Correspondance*, éd. J. Suffel, Évreux, « Le cercle du bibliophile », 1973 (document en ligne : <http://maupassant.free.fr/correspl.html> [lettre n°60], consulté le 12.04.2021).

¹²⁰⁰ Dans la lettre à Céard du 16 juillet 1877, Zola écrit : « Que me dites-vous ? Huysmans a lâché son roman sur les brocheuses ! Qu'est-ce donc ? Un simple accès de paresse, n'est-ce pas ? une fainéantise causée par la chaleur ? Mais il faut qu'il travaille, dites-le-lui bien. Il est notre espoir, il n'a pas le droit de lâcher son roman quand tout le groupe a besoin d'œuvres. 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 ». Voir *Correspondance*, t. III, p. 79.

¹²⁰¹ Voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Les "petits" naturalistes : une littérature au second degré ? », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 94, 2020, p. 15.

en tant que référence capitale dans le champ littéraire, puisqu'il permet désormais à d'autres écrivains de constituer leurs propres images et identités auctoriales. Si d'autres écrivains imposent leur propre image auctoriale par rapport à l'image zolienne, s'ils se situent, prennent « place et position dans l'espace littéraire en affirmant ressemblances, différences, indifférence, haine ou passion à son encontre »¹²⁰², cela signifie que Zola sert désormais de modèle dans le champ, qu'il est devenu un modèle de référence.

Très bientôt les écrivains s'animent au désir de réaliser une œuvre commune apte à formaliser publiquement leur union et à la rendre publique¹²⁰³. Le 17 avril 1880, c'est-à-dire deux mois après le succès éditorial de *Nana*, *Les Soirées de Médan* voient la lumière. Zola et ses amis-disciples publient ce travail à plusieurs mains. Outre l'importance de cet ouvrage dans la diffusion des théories littéraires, en publiant ce recueil de nouvelles, les écrivains se baptisent officiellement en tant que groupe littéraire qui suit des principes artistiques communs, qui partage les mêmes idées et une même « scénographie auctoriale »¹²⁰⁴. La préface du recueil écrite par Céard, puis retouchée par Zola, confirme cette intention¹²⁰⁵, ainsi que la lettre-préface du recueil publiée par Maupassant, dont l'intention est bien de mettre en lumière ce « nous collectif »¹²⁰⁶.

¹²⁰² Voir l'avant-propos de Béatrice Laville dans *Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 12.

¹²⁰³ La première tentative de réalisation de ce projet collectif est dans le domaine théâtral : pendant l'été 1878, Zola entraîne le groupe dans le projet de l'adaptation théâtrale de son roman *La Conquête de Plassans* (La pièce aurait dû avoir le titre de *L'Abbé Faujas*).

¹²⁰⁴ Alain Pagès explique bien ce que signifie pour les Cinq la publication de ce recueil : « Leur statut de disciples est fragile. Ils doivent s'affirmer et revendiquer leur existence collective en sortant de l'ombre. Pour Céard et Hennique, est une façon de reprendre la main en quelque sorte, après l'échec de L'Abbé Faujas, en proposant à Zola une autre forme de collaboration, plus égalitaire, fondée non sur la fusion des écritures, mais sur une juxtaposition de textes autonomes. Huysmans [...] espère, en retravaillant le texte de *Sac au Dos*, arriver à une seconde version qui puisse le satisfaire. Alexis ne veut pas rater une telle occasion, bien entendu, au moment, d'ailleurs, où il s'appête lui-même à livrer son premier recueil de nouvelles [...] Maupassant [...] se dit que le bruit fait autour des *Soirées de Médan* servira de publicité à son propre volume. Pour tous, il s'agit de montrer, grâce à une publication collective, quelle est l'ambition de l'école naturaliste et surtout quelles sont les forces vives », *ibid.*, p. 201-202.

¹²⁰⁵ « Les nouvelles qui suivent ont été publiées, les unes en France, les autres à l'étranger. Elles nous ont paru procéder d'une idée unique, avoir une même philosophie : nous les réunissons. Nous nous attendons à toutes les attaques, à la mauvaise foi et à l'ignorance dont la critique courante nous a déjà donné tant de preuves. Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés et, en même temps, nos tendances littéraires ». Voir *Les Soirées de Médan*, Alain Pagès et Jean-Michel éd, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁰⁶ Maupassant, le jour même de la parution du volume en librairie, publie dans *Le Gaulois* une lettre-préface du recueil destinée au directeur de ce journal, Arthur Meyer. Cet article, sorte de réclame des *Soirées de Médan*, insiste sur le statut collectif de l'œuvre et sur les valeurs littéraires que partagent leurs auteurs : « Nous sommes

Tandis que la critique ne cesse d'attaquer les auteurs naturalistes, ceux-ci répondent en publiant dans la presse des petits portraits d'éloge mutuel¹²⁰⁷. La préface provocatoire du recueil qui récite « Nous nous attendons à toutes les attaques », ne manque de produire les réponses de la critique qui se partage entre un accueil positif (voir la défense d'Éduard Rod dans *Le Voltaire*)¹²⁰⁸ ou injurieux (voir le premier article critique d'Albert Wolff dans *Le Figaro*)¹²⁰⁹. Dans les deux cas, le statut collectif de l'œuvre ainsi que l'officialisation de l'école naturaliste sont mis en relief : c'est surtout à travers les commentaires des détracteurs du recueil que résonnent l'image de filiation de ce groupe d'auteurs autour de Zola et leur appartenance commune à la doctrine naturaliste. La critique adopte des références collectives pour désigner les auteurs du recueil. À la formule déjà célèbre de « Messieurs Zola »¹²¹⁰, s'ajoute celle de « Les six naturalistes »¹²¹¹, tandis que d'autres références plus anciennes, comme « la queue de Zola »¹²¹², réveillent la verve des caricaturistes qui se réjouissent en publiant ces formules amusantes et provocatoires dans la presse illustrée. Tout en dénigrant l'écriture naturaliste et les auteurs du recueil, la critique en augmente la visibilité dans le champ littéraire, contribuant ainsi, involontairement, à la réalisation de la stratégie médiatique que le groupe de Médan s'était donnée.

2.1 Le choix du genre

Après différents échecs, dont celui de la pièce théâtrale, dans leurs tentatives d'écriture collective, les Médaniens se vouent à la construction du recueil *Les Soirées de Médan*. On pourrait croire que le genre littéraire de cette œuvre collective soit choisi pour des raisons qui dépassent la simple question pratique. Certainement, débiter un travail collectif par un

simplement quelques amis, qu'une admiration commune a fait se rencontrer chez Zola, et qu'ensuite une affinité de tempéraments, de sentiments très semblables sur toutes choses, une même tendance philosophique ont liés de plus en plus ». Pour une publication intégrale du texte de la lettre voir M. Johnston, *Guy de Maupassant*, Fayard, 2012, p. 309.

¹²⁰⁷ Voir *Les Soirées de Médan. Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis*, présentation par Alain Pagès et Jean-Michel Pottier, GF Flammarion, 2015, p. 303-307.

¹²⁰⁸ Éduard Rod, « Les Soirées de Médan », *Le Voltaire*, 20 avril 1880. Cité par Alain Pagès dans *Zola et le groupe de Médan*, op. cit., p. 227.

¹²⁰⁹ Albert Wolff, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 19 avril 1880. Sur la réception du recueil voir Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, op. cit., p. 226-231.

¹²¹⁰ Formule employée par Montjoyeux dans *Le Gaulois* du 27 décembre 1878.

¹²¹¹ Voir l'article de Jules Richepin, « Portraits à l'encre. Les six naturalistes », *Gil Blas*, 21 avril 1880.

¹²¹² Voir l'article de Paul Perret, « La queue de M. Zola », *Le Moniteur universel*, 11 mars 1879.

recueil de récits brefs est plus simple que de s'essayer à une adaptation théâtrale, l'accès à ce domaine demeurant encore bien limité à l'époque, alors que le recueil de nouvelles est un genre déjà assez répandu¹²¹³. Mais il y a probablement d'autres raisons à ce choix. Avant tout le récit de guerre, de par son caractère fragmenté et non linéaire, trouve dans la dimension réduite de la nouvelle sa meilleure transposition fictionnelle. Deuxièmement, un recueil de nouvelles est une solution qui permet aux auteurs de s'unir tout en gardant chacun sa propre autonomie au sein du groupe : chaque récit est le fruit du travail autonome de son auteur qui garde ainsi l'originalité de son écriture ainsi que la paternité du texte face à la critique. Possibilité que d'autres genres, et notamment les remaniements à plusieurs mains nécessaires aux adaptations théâtrales, n'auraient pas permise. Enfin, la formule du conte, pour sa tournure orale, qui est d'ailleurs renforcée par le titre évocateur « Les Soirées de Medan », contribue à la mythification du lieu, dont elle donne une vision intimiste, tout en renforçant l'idée d'appartenance à un groupe qui pratique une écriture partagée et conçue de façon communautaire.

2.2 Le choix du thème

L'effet que les écrivains cherchent à travers cette publication collective est préparé avec soin : le sujet du recueil, un ensemble de souvenirs de la guerre de 1870, s'accorde habilement à l'horizon d'attente du public, dont il capte l'attention et la sensibilité¹²¹⁴. Par le choix de ce thème les auteurs visent à diffuser les principes de la doctrine naturaliste par la voie de l'identification émotionnelle. En transformant les personnages des récits de guerre de « puits de mathématiques où bouillonnent les plus nobles sentiments » en « êtres

¹²¹³ Sur le succès du recueil de récits brefs dans la deuxième moitié du siècle voire la première partie de notre travail, « Le rôle du conte dans la conquête du champ médiatique », p. 57 et *sq.*

¹²¹⁴ La littérature a donné une vision très amère de cette période difficile de l'histoire française allant de la défaite de Sedan, au siège de Paris, puis au drame de la Commune. Du discours poétique à la littérature de témoignage se lève en France cette profonde douleur face à la défaite qui est accompagnée, au même temps, par un fort désir de vengeance. Le récit bref se révèle, de son côté, un genre très approprié à la mise en scène fictionnelle du thème de la défaite, comme le démontre le succès obtenu par les recueils *L'Invasion* de Ludovic Halévy (1872) et les *Contes du lundi* d'Alphonse Daudet (1873). Voir notamment le recueil de poèmes de Victor Hugo, « L'Année terrible », publié en 1872 ; voir les *Idylles prussiennes* de Théodore de Banville. Voir entre autres le *Journal d'un voyageur pendant la guerre* de George Sand (1871) ou les *Tableaux du siège : 1870-1871* de Théophile Gautier. Pour un aperçu approfondi sur la littérature de témoignage voir l'anthologie d'Éléonore Reverzy, *Témoigner pour Paris*, *op. cit.*

médiocres comme les autres »¹²¹⁵, les Médaniens veulent dire le « vrai » sur la guerre, veulent faire valoir leur vision désabusée. Les principes du naturalisme sont mis d'autant plus en valeur par le choix d'un tel sujet.

La nouvelle choisie par Zola, qui figure en tête des *Soirées de Médan*, est curieusement la plus légère. « L'Attaque du Moulin », texte composé en 1877 pour *Le Messager de l'Europe*¹²¹⁶, avait déjà paru dans la presse française¹²¹⁷ et reparaitra à trois reprises après la parution en librairie¹²¹⁸. « L'Attaque du moulin », l'un des récits brefs les plus connus de Zola, doit sa célébrité justement à sa parution dans *Les Soirées de Médan*. L'écrivain y met en scène un drame : le récit s'attache à un seul épisode, l'invasion allemande du moulin de Rocreuse enfin récupéré par les Français, qui entraîne la fin tragique des fiançailles entre la fille du meunier, Françoise, et un braconnier belge immigré, Dominique. Ce dernier meurt bravement en défendant sa future épouse et le moulin de son beau-père. Ce récit a été jugé par la critique plutôt désuet et peu conforme à la démarche naturaliste que *Les Soirées de Médan* devaient promouvoir : la construction de l'intrigue et la docilité avec laquelle Zola s'écarte des normes établies en matière de récit de guerre, déçoivent l'attente, si l'on considère la place que la nouvelle occupe dans le recueil qui se voulait précisément un manifeste de la doctrine naturaliste et si l'on la rapproche des autres nouvelles. Les raisons pour lesquelles Zola choisit ce texte, le moins « naturaliste » de ses récits brefs composés pendant la période russe, restent ambiguës. Est-il possible que la nouvelle devant porter sur la guerre franco-prussienne l'écrivain, plutôt que d'écrire un nouveau récit, choisisse simplement de recycler son texte le plus adapté au sujet du recueil ? Ses autres récits brefs militaires¹²¹⁹ ayant un statut littéraire qui est peu conforme au recueil, l'écrivain aurait alors sélectionné par exclusion « L'Attaque du moulin ».

¹²¹⁵ Voir la lettre de Maupassant à Flaubert du 5 janvier 1880, in Guy de Maupassant, *Correspondance*, op. cit. Document en ligne : <http://maupassant.free.fr/correspl.html> [lettre n°159] (consulté le 12.04.2021).

¹²¹⁶ La nouvelle paraît dans la revue russe en juillet 1877 sous le titre « Un épisode de l'invasion de 1870 ».

¹²¹⁷ Dans *La Réforme* le 15 août 1878 sous le titre « L'Attaque du moulin ».

¹²¹⁸ La nouvelle est parue le même jour, le 25 avril 1880, à la fois dans *La Vie populaire* et dans *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche. Nous avons retrouvé aussi une autre republication de la nouvelle dans *Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré*, où elle est parue en feuilleton du 24 novembre 1889 au 5 janvier 1890.

¹²¹⁹ « Les Trois Guerres », « Le Petit Village » et « Souvenir XIII » prennent un tour trop personnel et ne présentent pas la structure classique de la nouvelle.

Observons quand même les éléments naturalistes présents dans cette nouvelle. Tout d'abord, ce n'est pas son patriotisme mais son intérêt privé qui mène le héros à s'engager dans le combat : Dominique, qui fait preuve d'une habilité et d'un courage extraordinaires, n'est pas français. C'est un sentiment de reconnaissance envers son beau-père, qui l'a accueilli malgré son statut d'immigré et contre les réticences du village entier, qui le mène à combattre héroïquement contre les Allemands jusqu'à se faire tuer pour sauver celui-là : des raisons personnelles donc, qui n'ont rien à voir avec la défense du sol français. Comme le souligne Pierluigi Pellini, la courageuse résistance de Dominique retourne alors le *topos* de la défaite injuste, puisque le héros n'est pas un héros de la patrie¹²²⁰. Le personnage féminin, de son côté, à l'instar d'autres personnages féminins zoliens, est une femme « fatale et victime »¹²²¹ : elle fait preuve d'initiative en tuant, mais en le faisant elle finit par détruire son propre avenir et celui de son entourage. Enfin, encore une fois on retrouve l'image du sceau égalitaire face à la mort et à la nature humaine : Français ou Prussiens, tous sont égaux face à la mort, qui nivelle les êtres humains sans distinctions. Si dans les nouvelles de cette période, on l'a vu, Zola anticipe le thème de l'égalité des êtres humains face aux contraintes des besoins naturels, sans considérer leur position sociale¹²²², il continue d'exploiter cet argument dans cette nouvelle mais sous un angle différent. Le sceau égalitaire de la mort et des pulsions humaines, qui dans les autres nouvelles et dans les romans se limite à une vision sociologique nationale, s'élargit alors ici à une perspective universelle.

À l'instar des autres nouvelles publiés dans *Le Voltaire* entre 1879 et 1880, « L'Attaque du moulin » présente aussi un discours naturaliste encore non nettement marqué. Alors pourquoi Zola a-t-il choisi cette nouvelle « faible » pour le recueil censé consacrer officiellement son effigie littéraire et imposer en même temps les principes du naturalisme ? Sans doute car, comme certains ont avancé, à cette époque Zola n'est pas encore vraiment juge du naturalisme de ses textes : dans la période comprise entre *L'Assommoir* (1877) et *Nana* (1880), l'écrivain est toujours en train de chercher son style. Le sens de la republication de ces nouvelles est probablement à rechercher dans la volonté

¹²²⁰ Voir *Émile Zola, Madame Soudis e altri racconti*, prefazione di Pierluigi Pellini, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2017, p. 15.

¹²²¹ Ripoll, *CN*, p. 1575.

¹²²² Voir notre analyse de « Comment on meurt », p. 261-263.

de Zola de tester son écriture chez son public et d'observer les effets de la réception de ses textes.

3. Effets indésirables du succès

Si d'un côté le développement du phénomène médiatique qui entoure la figure de Zola dans les dernières années engendre le succès extraordinaire de son œuvre, toute cette célébrité ne tarde pas à présenter le revers de la médaille. L'art zolien est célébré par toute une armée d'aspirants naturalistes qui, désireux de s'inscrire dans un créneau économiquement et médiatiquement avantageux, s'appêtent à émuler leur modèle. Pourtant, l'écriture naturaliste et son chef d'école sont aussi les cibles de nombre de détracteurs.

D'abord, Zola et son œuvre font l'objet d'une campagne de parodisation et de caricature qui vise à dénigrer l'image de l'écrivain : mais c'est un fiasco, comme Catherine Dousteysier-Khoze le démontre¹²²³, car non seulement ces parodies ne nuisent pas à leurs hypotextes, mais elles jouent même un rôle involontaire et indirect de publicité¹²²⁴. Paradoxalement, ce sont ses admirateurs mêmes qui, par leur excès de dévouement alimentent dans la critique une image négative de Zola. En effet si, d'un côté, la diffusion croissante d'imitateurs de Zola renforce le succès médiatique de la littérature naturaliste, d'abord en France puis à l'étranger, de l'autre côté, cette profusion de « micro-Zola » a pour effet de rendre l'écriture naturaliste stérile, ou pire, de l'user – par exemple par la banalisation de la pornographie (voir *Charlot s'amuse* de Paul Bonnetain) ou par l'exagération du simple et du quotidien (voir les œuvres de Lucien Descaves)¹²²⁵.

Une autre conséquence imprévue du succès médiatique de l'écrivain est la cristallisation de son nom en « marque ». Comme le soulignent Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona, à partir de la Belle Époque on constate une multiplication de noms en *-isme* et de chefs de ces mouvements. Déjà en 1877, Zola écrivait aux Goncourt : « C'est vrai que je me moque comme vous de ce mot naturalisme ; et cependant je le répéterai sans cesse

¹²²³ Voir Catherine Dousteysier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004.

¹²²⁴ Sur les pastiches zoliens voir aussi Daniel Compère, « Zola pastiché », dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 149-162.

¹²²⁵ Voir l'introduction d'Olivier Lumbroso, « Les mondes naturalistes : espaces et valeurs », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 94, 2020, p. 8.

parce qu'il faut un baptême aux choses pour que le public les croie neuves »¹²²⁶. Cette affirmation confirme que Zola, tout comme beaucoup de ses contemporains d'ailleurs, était déjà à l'époque bien conscient du processus de *branding* qui travaillait son image et son œuvre. Selon Thérenty et Wrona, en effet : « les écrivains ont souvent la tentation, plus ou moins consciente, de s'approprier les méthodes de *branding* et de travailler leur nom comme une marque, en le représentant sous la forme d'une icône »¹²²⁷.

Dans ces années, son nom d'auteur se marchandise de plus en plus et commence à se transformer en « marque » dans l'imaginaire littéraire français et international. L'absence de législation sur le droit d'image ou sur les droits intellectuels entraîne une prolifération de fausses attributions littéraires et de traductions illégales de ses œuvres, comme c'est le cas en Russie¹²²⁸. Le nom d'auteur, la marque « Zola », fonctionne dans la presse et dans le champ éditorial étranger comme un vecteur publicitaire, une sorte de « fonction-enseigne » ayant le but de promouvoir la vente du journal ou du recueil où il paraît. Dans le marché éditorial italien, par exemple, très souvent l'écrivain apparaît abusivement parmi les collaborateurs de certains périodiques. Que l'on pense à l'attitude discutable du rédacteur italien de *La Scena illustrata*, bimensuel florentin de théâtre, littérature et arts, qui introduit de façon inappropriée les noms de ses collaborateurs afin de faire de la publicité autour de sa revue. En effet, l'analyse de la correspondance de Zola avec Pollazzi, directeur du journal, montre que le rédacteur italien inclut déjà Zola dans la liste des collaborateurs de *La Scena illustrata* alors qu'il vient juste d'établir un lien épistolaire avec l'écrivain¹²²⁹. Ou, pire, on attribue à Zola des textes, notamment des récits brefs, dont la paternité ne lui appartient pas. Une étude serait à faire à propos des publications des récits brefs en Italie. À partir des listes des publications italiennes de Zola publiées par Giancarlo Menichelli et, plus récemment, par Giulia Parma, il serait intéressant d'analyser dans le détail l'ensemble de la production de récits brefs qui ont été attribués à Zola et d'en vérifier effectivement la paternité¹²³⁰. C'est

¹²²⁶ Edmond de Goncourt, *Journal*, 19 février 1877, dans *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, t. II, p. 729.

¹²²⁷ *L'écrivain comme marque*, Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona (dir.), Paris, Sorbonne Université Presses, 2020, p. 20.

¹²²⁸ Comme dans le cas des traductions en Russie, voir la première partie de notre travail, « Facteurs impliqués dans la médiatisation de Zola en Russie », p. 13 et *sq.*

¹²²⁹ Voir Paolo Tortonese, « La dernière Veuve. Un conte de Zola retrouvé en Italie », art. cit., p. 186-187.

¹²³⁰ Voir Gian Carlo Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie*, Florence, Institut français, 4^e série – Essais bibliographiques – n° 3, 1960 ; voir Giulia Parma, « Bibliographie des traductions de Zola en Italie », *Traduire*

le cas par exemple du recueil illustré publié par la maison d'édition napolitaine « Ferdinando Bideri » en 1893 sous le titre de « Emilio Zola. Racconti e novelle ». Ce recueil présentait comme zoliens des récits d'Alphonse Daudet et de René Maizeroy. En particulier, les récits brefs « Il portafoglio di Bixiou »¹²³¹, publié par Alphonse Daudet dans *Le Figaro* du 17 novembre 1868 et ensuite repris dans le recueil *Les Lettres de Mon Moulin* (1869), et « Kadour e Katel », publié par Daudet dans le recueil *Contes Choisis* en 1883. Encore, le conte « La serva onesta », que l'éditeur Bideri fait passer pour un conte de Zola, est en réalité un récit bref publié en 1891 dans *Le Petit Parisien Supplément littéraire illustré* par René Maizeroy, dont le titre original était « L'oiseau de proie »¹²³². Lors de la publication italienne, le traducteur (ou plus probablement l'éditeur) avait modifié le titre, et avait légèrement changé le nom du personnage principal, la servante¹²³³, pour camoufler l'arnaque.

Ces différents phénomènes – imitation, parodisation, marchandisation de l'image et de l'œuvre zolienne –, tout en naissant de contingences différentes et ayant des finalités distinctes, montrent à quel point l'image de Zola se diffuse et s'impose dans le champ littéraire et médiatique, brise les frontières nationales et triomphe en toute Europe. Certes, la place de la production de récits brefs a un rôle limité à l'intérieur de ce processus. Un rôle de support, bien sûr. Mais ce n'est pas pour autant qu'il faut refuser d'en reconnaître l'importance.

4. Une cartographie inédite : la trajectoire auctoriale dessinée par les récits brefs

À la lumière de ce travail, nous pourrions conclure en affirmant que le genre bref a une importance non négligeable dans le cadre de l'analyse sociologique de l'œuvre générale d'un auteur parce qu'il permet de voir de façon moins fardée les stratégies auctoriales qu'il adopte. Suivre les fluctuations de la composition de récits brefs chez Zola nous a permis de

Zola, *du XIX^e siècle à nos jours*, Donatelli, Bruna et Guermès, Sophie (dir.), Rome, Roma Tre Press, « Prismes », 2018, p. 253-276.

¹²³¹ Le titre original est « Le portefeuille de Bixiou ».

¹²³² Le conte paraît dans le numéro du 19 juillet 1881 (p. 2-3).

¹²³³ Dans la traduction italienne la servante s'appelle Francesca Bostissac, tandis que dans la version originale son nom est Ugénie Bostissac.

recadrer l'évolution de son positionnement dans le champ journalistique d'abord et les étapes de la poursuite de son statut auctorial ensuite. Une cartographie de sa trajectoire auctoriale est alors venue se dessiner à travers la relecture des récits brefs qui s'enchaînent silencieusement dans l'ensemble de son abondante production journalistique et de son entreprise romanesque.

L'évolution qui se produit lors du passage d'une forme à une autre de récits brefs permet de suivre la transformation qui a lieu parallèlement au sein du processus d'affirmation de l'image auctoriale zolienne : des récits fantaisistes des premières années, jusqu'aux nouvelles naturalistes composées pour *Le Messager de l'Europe*, des portraits-type parisiens jusqu'aux chroniques virulentes des années du journalisme politique, les récits brefs nous permettent de suivre l'évolution de l'image de Zola au fil du temps, ainsi que son positionnement spécifique dans le champ de son époque. C'est par ses récits brefs que Zola a ouvert sa carrière dans la presse et dans la littérature (on rappelle que son premier livre a été un recueil de contes) ; c'est par un récit bref qu'il a déterminé le sort de son avenir journalistique et qu'il a influencé la réception de son image dans ce champ (voir l'épisode de la publication de « Le lendemain de la crise » qui a mis fin aux collaborations de Zola dans la presse et a éloigné l'écrivain du champ journalistique parisien) ; ce sont ses nouvelles naturalistes (publiées dans *Le Messager de l'Europe*) qui ont contribué à lui ouvrir la voie internationale et à diffuser sa doctrine naturaliste et son nom à l'étranger ; c'est un recueil de nouvelles (*Les Soirées de Médan*) qui officialise la création de son cénacle littéraire tout en reconnaissant Zola comme le maître de l'école naturaliste ; et c'est enfin un conte fantaisiste, le dernier, qui l'accompagne dans l'élaboration du drame existentiel de l'Affaire Dreyfus, ainsi que dans la transposition fictionnelle de cette histoire. Les passages qu'on vient d'évoquer scandent les étapes du parcours artistique, mais aussi existentiel de l'écrivain, et témoignent de l'importance de ce type de production pour Zola. Loin d'être des créations anodines au sein de l'ensemble de sa production littéraire, ces textes représentent des moments indiciaires dans l'évolution de l'écriture de l'auteur et pour cette raison ils nécessitent d'être mieux distingués.

« Les nouvelles, c'est Zola en filigrane »¹²³⁴ a dit joliment François-Marie Mourad. Pour cette raison ainsi que pour l'intérêt que les récits brefs ont pour la reconstitution du parcours auctorial zolien, ces textes demandent une attention critique nouvelle, méritent que leur place et leur importance soient enfin reconnues.

¹²³⁴François-Marie Mourad, *Zola. Contes et nouvelles*, vol. 2, *op. cit.*, p. 33.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Archives

Correspondance inédite à Zola des années 1881-1902. Dépouillement auprès du centre d'études sur Zola et le naturalisme ITEM (CNRS/ENS).

Dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart*, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises.

Corpus de presse

La Provence, consulté de 1859-1860.

La Revue du Mois, 1863.

La Nouvelle Revue de Paris, 1864.

L'Entr'acte, 1864.

Le Petit Journal, consulté de 1864 à 1865.

La Vie Parisienne, 1865.

Le Salut public de Lyon, consulté de 1865 à 1867.

Le Figaro, consulté de 1865 à 1868 et de 1880 à 1881.

Le Grand Journal, consulté de 1865 à 1866.

Le Journal des villes et des campagnes, 1865.

L'Événement, 1866.

La Voie nouvelle, 1866.

L'Illustration, consulté de 1866 à 1867.

La Rue, 1867.

L'Événement Illustré, consulté de 1868 à 1869.

Le Messager de Provence, 1868.

La Tribune, consulté de 1868 à 1870.

La Libre Pensée, 1870.

Le Gaulois, consulté de 1870 à 1872.

Le Rappel, consulté de 1870 à 1872.

La Cloche, consulté de 1870 à 1872.

Le Corsaire, 1872.

La Renaissance littéraire et artistique, 1873.

La Revue du Monde Nouveau, 1874.

L'Almanach des travailleurs, 1874.

Le Sémaphore de Marseille, 1877.

L'Écho Universel, 1877.

Les Annales politiques et littéraires, 1877 et 1885.

Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche, consulté de 1877 à 1878.

Le Bien Public, 1877.

Le Voltaire, consulté de 1879 à 1880.

La Revue Moderne et naturaliste, 1880.

La Vie Moderne, 1881.

Le Rabelais, 1882.

Revue Indépendante, 1884.

La Lanterne, 1888.

Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustre, consulté de 1889 à 1891.

La Fin de siècle, 1891.

Journal pour tous, 1894.

La Grande Revue, 1900.

Périodiques italiens du XIX^e siècle

La Scena Illustrata, consulté de 1877 à 1882.

Il pungolo della domenica, 1884.

Polamba. Novelliere Illustrato settimanale, 1886.

Éditions des contes et des nouvelles d'Émile Zola

Émile Zola. Contes et nouvelles, notes et commentaires de Maurice Le Blond, 2 vol., Paris François Bernouard, 1928.

Zola, Émile *Les Soirées de Médan. Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis*, présentation par Alain Pagès et Jean-Michel Pottier, GF Flammarion, 2015.

Zola, Émile, *Contes à Ninon suivi de Nouveaux Contes à Ninon*, Édition de Jacques Noiray, Paris, Folio Gallimard, 2014.

Zola, Émile, *Contes à Ninon*, préface de Colette Becker, Paris, Garnier-Flammarion « GF », 1971.

Zola, Émile, *Contes et nouvelles I-II*, Paris, édition de François-Marie Mourad, Paris, Garnier-Flammarion « GF », 2008.

Zola, Émile, *Contes et nouvelles*, Édition de Roger Ripoll avec la collaboration de Silvie Luneau, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 262), Paris, Gallimard, 1976.

Zola, Émile, *Le Carnet de danse*, suivi de *Celle qui m'aime*, avec une postface d'Henri Mitterand, « L'Abyme du regard », Paris, Fayard, 2004.

Zola, Émile, *Madame Sourdis e altri racconti*, prefazione di Pierluigi Pellini e traduzione di Paolo Fontana, Cosenza, Pellegrini Editore, coll. "Itaca Itaca", 2017.

Zola, Émile, *Naïs Micoulin e altri racconti*, prefazione di Pierluigi Pellini e traduzione di Paolo Fontana, Cosenza, Pellegrini Editore, coll. "Itaca Itaca", 2014.

Zola, Émile, *Nantas suivi de Madame Sourdis*, édition établie et présentée par Jacques Noiray, LGF, Paris, Le Livre de poche, 2004.

Zola, Émile, *Œuvres Complètes*, IX tome, Cercle du Livre Précieux, Paris, Edition établie sous la direction de Henri Mitterand, 1968.

Zola, Émile, *Per una notte d'amore e altri racconti*, prefazione di Pierluigi Pellini e traduzione di Paolo Fontana, Parma, Monte Università Parma Editore, coll. "Petitò", 2012.

Zola, Émile, *Zola. Naïs Micoulin et autres nouvelles*, édition établie et présentée par Nadine Satiat Paris, GF Flammarion, 1997.

Publications anciennes des recueils des contes et nouvelles d'Émile Zola

Emilio Zola, *Racconti e novelle. Prima serie*, Napoli, Ferdinando Bideri Editore, "Piccola collezione Bideri", 1893.

Emilio Zola, *Gli Amanti*, traduction de Vincenzo Arabia, Napoli, Salvatore Romano Editore, 1909.

Emilio Zola, *Quella che mi ama*, Napoli, Società Editrice Partenopea, 1908.

Emilio Zola, *L'Assalto al Molino. Seguito da altre tre novelle*, traduction de Luigi Orsini, Milano, Casa Editrice Sonzogno, Biblioteca Universale, n° 453, 1914.

Éditions commentées des œuvres d'Émile Zola

Zola, Émile, « *Ah ! Vivre indigné, vivre enragé !... Quarante ans de polémique* », choix de textes, introduction, notices et notes par Jacques Vassevière, Paris, Livre de poche, 2013.

Zola, Émile, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1986.

Zola, Émile, *Chroniques politiques, Œuvres Complètes*, 2 vol, éd. Claude Sabatier, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Zola, Émile, *Correspondance*, sous la direction de Bard H. Bakker et Henri Mitterand, Montréal, Presses de l'université de Montréal / Paris, Éditions du CNRS, 10 volumes, 1978-1995.

Zola, Émile, *Entretiens avec Zola*, textes réunis et présentés par Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

Zola, Émile, *Face aux romantiques*, préface d'Henri Mitterand, Paris, Éditions Complexe, 1989.

Zola, Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart* : édition des dossiers préparatoires, publié par Colette Becker ; avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Honoré Champion, 2003-2010, 5 vol.

Zola, Émile, *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires d'Émile Zola, publié par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne contemporaine », 6 tomes, 2003-2013.

Zola, Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, préface de Bernard Dort, Paris, Éditions Complexe, 2003.

Zola, Émile, *Les manuscrits et les dessins de Zola* : notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart, édition établie et commentée par Olivier Lumbroso et Henri Mitterand, Paris, Textuel, 2002, 3 tomes.

Zola, Émile, *Les Roman expérimental*, présentation par François-Marie Mourad, Paris, Éditions Flammarion, 2006.

Zola, Émile, *Les Romanciers naturalistes*, édition de François-Marie Mourad, Paris, Éditions Flammarion, 2020.

Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart*, édition établie par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 tomes.

Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart*, édition établie par Colette Becker avec la collaboration de Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991-1993, 5 tomes.

Zola, Émile, *Mes Haines*, présentation par François-Marie Mourad, Paris, Éditions Flammarion, 2012.

Zola, Émile, *Œuvres Complètes*, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Paris Nouveau Monde Éditions, 2002-2010, 21 tomes.

Zola, Émile, *Œuvres Complètes*, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Paris Cercle du livre précieux, 1966-1970, 15 tomes.

Zola, Émile, *Pot-Bouille*, Édition de Marie-Ange Fougère, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Zola, Émile, *Romanzi*, 3 volumes, progetto editoriale, introduzioni e note di Pierluigi Pellini, Milano, Mondadori Editore, coll. "I Meridiani", 2010-2015.

Textes d'époque

[Anonyme], « Conte » dans l'*Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, par une société de savants, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers, t. VI, Paris, Treuttel et Würtz, 1836, p. 690.

Adam, Paul, *Chair molle. Roman naturaliste*, Bruxelles, Brancart Éditeur, 1885.

Alexis, Paul, *Émile Zola, Notes d'un ami* [1882], Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

Alfu, *Ponson du Terrail. Dictionnaire des œuvres*, 2 vol., Amiens, Alfu & Encrage, 2008.

Balzac, Honoré de, *Œuvres diverses*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

Balzac, Honoré de, *Correspondance*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006 et 2011.

Baudelaire, Charles « Conseils aux jeunes littérateurs », dans *L'Esprit public*, le 15 avril 1846.

Bloy, Léon, *Journal*, 2 vol., Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

Champsaur, Félicien de, « Les disciples de M. Zola », dans *Le Figaro*, 20 octobre 1879.

D'Izalguir, « D'une prétendu [sic !] réaction littéraire », dans *La Phalange*, 20 août 1836.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, 5 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007.

Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin* [1835-1836], dans *Œuvres Complètes*, éd. Anne Geisler-Szulewicz, Paris, Champion, t. I, 2003.

Goncourt, Edmond de, *Chérie* [1884], éd. Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au snark, coll. « Le Cabinet de lecture », 2002.

Goncourt, Edmond et Jules de, *Manette Salomon* [1867], éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Goncourt, Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 3 vol., éd. Robert Ricatte, Paris, Laffont, co.. « Bouquins », 1991.

Goncourt, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, [1865], éd, Nadine Satiat, Paris, G-F, 1990.

Hugo, Victor, *Les Misérables*, Préface de Vercors, commentaires de Nicole Savy, notes de Guy Rosa, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985, 3 tomes

Hugo, Victor, *Œuvres de Victor Hugo. La Légende des siècles. Dernière série*, Paris, A. Lemerre, 1950.

Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823-1832*, [1836], Francfort, Insel, 1981.

Jouy, Étienne de, *L'Hermite de la Guiane, Observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Pillet, 3 volumes, 1816-1817.

Laprade, Victor de, *Psyché. Odes et poèmes*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

Lemaître, Jules, « Portraits littéraires. M. Guy de Maupassant », *Revue bleue*, 29 juin 1889. Recueilli dans *Les Contemporains*, Paris, Lecène et Oudin, V^e série, 1892.

Les Français peints par eux-mêmes (collectif), Paris, Léon Curmer éd., 1840-1842.

Lespès, Léo, *Spectacles vus de ma fenêtre*, Paris, Achille Faure, 1866.

Lespès, Léo, *Paris dans un fauteuil : types, histoires et physionomies*, Paris, Bolle-Lasalle, 1855.

Lucien Descaves, *Sous-Offs. Roman militaire*, Paris, Tresse et Stock Éditeurs, 1889.

Maupassant, tutte le novelle, vol. II, a cura e con introduzione di Longhi, Maria Giulia, Mondadori, coll. "I Meridiani", 1993-1999.

Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, 2 vol., préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

Maupassant, Guy de, *Correspondance*, édition établie par Jacques Suffel, Le Cercle du bibliophile, Évreux, 1973.

Maupassant, Guy de, *Œuvres complètes*, 3 vol., Paris, Cercle du bibliophile, 1973.

Maupassant, Guy de, « Adieu mystères », *Le Gaulois*, 8 novembre 1881.

Michelet, Jules, *Œuvres complètes*, éd. Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1985.

- Moreau, Hégésippe, *Le Myosotis, Contes à ma sœur*, Paris, Masgana, 1851.
- Musset, Alfred de, *Un caprice, Œuvres complètes*, t. 2, éd. Maurice Allem, Seuil, coll. « L'Intégrale », Paris, 1951.
- Musset, Alfred de, « À quoi rêvent les pauvres filles », in id., *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 217-247.
- Nettement, Alfred, *Études critiques sur le roman-feuilleton*, 2 vol., Paris, Pérodil, 1845.
- Nisard, Désiré, *Essais sur l'école romantique*, Calmann Lévy, 1891, p. 173-198.
- Nisard, Désiré, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la Bibliothèque latine-française de M. Panckoucke », *Revue de Paris*, t. 57, supplément de décembre 1833.
- Nisard, Désiré, « *L'Espagne romantique, ou Contes de l'histoire d'Espagne* ; par don Telesforo de Trueba ; traduits de l'anglais par M. Defauconpret », *Le National*, 16 novembre 1832.
- Nisard, Désiré, « *Contes fantastiques*, par M. Jules Janin », *Le National*, 23 octobre 1832.
- Mme de Girardin, *Œuvres Complètes. Lettres parisiennes 1836-1840*, Introduction par Théophile Gautier, Paris, Henri Plon, 1860-1861.
- Perret, Paul, « La queue de M. Zola », *Le Moniteur universel*, 11 mars 1879.
- Ponson du Terrail, *La Résurrection de Rocambole*, 5 vol., éd. E. Dentu, 1866.
- Pourrat, Auguste, « De la chronique », *L'Essor*, 30 juin 1834.
- Rod, Édouard, « Les Soirées de Médan », *Le Voltaire*, 20 avril 1880.
- Richepin, Jules, « Portraits à l'encre. Les six naturalistes », *Gil Blas*, 21 avril 1880.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « Quelques vérités sur la situation en littérature. 1843 », *Portraits contemporains*, t. III, Paris, Michel Levy frères, 1869-1871.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin « Dix ans après en littérature », *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 21, 1840.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839.

Scholl, Aurélien *Les Nouveaux Mystères de Paris*, [1867], Paris, Hachette, coll. « La fouine », 2018.

Vallès, Jules, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Roger Bellet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.

Vast-Ricouard, *Vices parisiens. Madame Bécart*, précédé d'une lettre d'Émile Zola, Paris, Derveaux Éditeur, 1879.

Wolff, Albert, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 19 avril 1880.

ÉTUDES CRITIQUES

Ouvrages et articles consacrés à Zola et au naturalisme

Adam-Maillet, Maryse, « Renée, poupée dans *La Curée* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 49-68.

Antoine-Meyzonnade, Marie-Hélène, « Jacques Damour, un parent de Chabert ? », *Les Cahiers naturalistes*, n° 81, 2007, p. 253-258.

Aron, Paul, « Les candidatures de Zola à l'Académie française : une obsession significative », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 91, 2017, p. 281-302.

Baguley, David, *Zola et les genres*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1993.

Baguley, David, « L'envers de la guerre. *Les Soirées de Médan* et le mode ironique », *French Forum*, 1982, p. 235-244.

Baguley, David, *Bibliographie de la critique sur Émile Zola*, vol. 1 : 1864 et 1970, vol. 2 : 1971-1980, University of Toronto Press, 1976 et 1982.

Baguley, David, « Narcisse conteur : sur les contes de fées de Zola », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 48, n° 4, octobre-décembre 1978, p. 382-397.

Baguley, David, « Maupassant avant la lettre ? A study of short story: *Les Coquillages de Monsieur Chabre* », *Nottingham French Studies*, VI, n° 2, octobre 1967, p. 77-86.

Baguley, David, « Les sources et la fortune des nouvelles de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 32, 1966, p. 118-132.

- Bandy, W. T., « Trois études baudelairiennes. III. Zola imitateur de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1953, p. 210-212.
- Bargues Rollins, Yvonne, « *Le Ventre de Paris* de Zola : il y a eu un mort dans la cuisine », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 30, n° 1 et 2, 2001-2002, p. 92-106.
- Barjonet, Aurélie, Macke, Jean-Sébastien, *Lire Zola au XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Basilio, Kelly « Du naturalisme du conte zolien », *Excavatio*, XIV, n° 1-2, 2001, p. 16-26.
- Becker, Colette, « Zola, un critique gourmet », dans *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle : regards d'artistes et d'écrivains*, Éléonore Reverzy et Bertrand Marquer (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2013, p. 171-184.
- Becker, Colette, « Féerie et fantaisie dans les *Contes à Ninon* », in *La Fantaisie post-romantique*, Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 329-341.
- Becker, Colette, *Zola : le saut dans les étoiles*, Préface de Philippe Hamon, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Becker, Colette et Dufief, Anne-Simone (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes. Actes du colloque des 9, 10 et 11 décembre 1999*, Paris, Université de Paris X, 2000.
- Becker, Colette, « Retour sur les dossiers préparatoires. Cela "s'établira en écrivant" », *Les Cahiers naturalistes*, n°67, 1993, p. 225-234.
- Becker, Colette, Gourdin-Servenièrre, Gina, Lavielle, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
- Becker, Colette, *Les Apprentissages de Zola. Du poète romantique au romancier naturaliste, 1840-1867*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Becker, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.
- Becker, Colette « Illusion et réalité. La métaphore du théâtre dans *La Curée* », *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*. Actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, SEDES, 1987.
- Bellatorre, André, « Analyse d'un conte de Zola, "Celle qui m'aime" », *Les Cahiers naturalistes*, n° 47, 1974, p. 88-97.

Bloom, Michelle, « "Zola fantastique" : an analysis of the story *La Mort d'Olivier Bécaille* », *Symposium*, LIII, n° 2, été 1999, p. 69-81.

Brady, Patrick, « Symbolic structures of mediation and conflict in Zola's fiction: from *Une farce* to *Madame Sourdis* to *L'Œuvre* », *SubStance*, University of Wisconsin Press, n° 2, hiver 1971-1972, p. 85-92.

Brown, Frederik, Zola. *Une vie*, Paris, Belfond, 1996.

Bonnefis, Philippe, « Situation chronologique et textuelle de "Printemps-Journal d'un convalescent" », *Les Cahiers naturalistes*, n° 39, 1970, p. 1-35.

Burns, Colin, « La Présence d'Émile Zola en Angleterre », in Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), *Mimésis et Sémiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan, p. 487-504.

Castagnès, Gilles, « De Musset à Zola : les "caprices" d'*Une page d'amour* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 2, 2008, p. 347-365.

Chantal, Pierre, *Écrire sans les fées : naturalisme et merveilleux, Féeries* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2016, consulté le 08 novembre 2017. URL: <http://feeries.revues.org/968>

Charle, Christophe, « Le romancier comme quasi-sociologue entre enquête et littérature : le cas de Zola et de *L'Argent* », dans *L'Écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, sous la dir. d'Éveline Pinto, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 29-44.

Christie, John, « The enigma of Zola's *Madame Sourdis* », *Nottingham French Studies*, V, n° 1, mai 1966, p. 13-28.

Cnockaert, Véronique (dir.), *Émile Zola. Mémoires et sensations*, Montréal, Les Éditions XYZ, 2008.

Colin, René-Pierre, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot, coll. « D'après nature », 1991.

Compère, Daniel, « Zola pastiché », *Les Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 149-162.

Couillard, Marie, « La "fille-fleur" dans les *Contes à Ninon* et *Les Rougon-Macquart* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 48, n° 4, octobre-décembre 1978, p. 398-406.

Dédéyan, Charles, « Zola conteur et nouvelliste », in *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais*, Éd. Johannes Hösle et Wolfgang Eitel, Tübingen, Niemeyer, 1972, p. 253-263.

De Sanctis, Francesco, « Studio sopra Emilio Zola e *L'Assommoir* », dans *Saggi critici*, vol. III, a cura di Luigi Russo, Roma-Bari, Laterza, 1979.

De Viveiros, Geneviève, « Identité fluide dans la correspondance de Zola et la pratique de l'autoportrait », *Études françaises*, vol. 55, n° 1, 2019, p. 51-66. <https://doi.org/10.7202/1059367ar> [dernière consultation : 21/11/2020].

Dezalay, Auguste, « Travail de l'écriture et écriture du travail chez Zola » dans *Éthique et écriture. Actes du colloque international de Metz* (mai 1993), sous la dir. De M.J. Baude, Université de Metz / Paris, Klincksieck, 1994.

Diaz, José-Luis, « En nourrice chez les illusions. La correspondance de Zola comme préface à la vie d'écrivain », article inédit.

Dousteyssier-Khoze, Catherine, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004.

Dubois, Jacques, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse Université, coll. « Thèmes et Textes », 1973.

Dubois, Jacques, « Critique d'un schème de périodisation : le naturalisme », dans *Analyse de la périodisation littéraire*, Charles Bouazis (dir.), Paris, Éditions universitaires, 1972.

Dumesnil, René, *La Publication des Soirées de Médan*, Paris, Malfère, 1933.

Fonyi, Antonia, « Les nouvelles de la maturité de Zola. Genre, structure, logique », in *Actualité de Zola en l'an 2000*, Actes du colloque international des 22, 23 et 24 mai 2000, édités par Mario Patrone et Giovanna Romano, Naples, L'Orientale Editrice, 2004, p. 283-297.

Fonyi, Antonia « La Femme, son propriétaire et le voleur. Premières élaborations duscénario œdipien dans l'œuvre de Zola », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 74, 2001, p. 29-50.

Fonyi, Antonia, « *Les Soirées de Médan* : un livre à lire », *Romantisme*, n° 103, 1999, p. 97-111.

Frichet-Rechou, Jacqueline, « Nantas : de la nouvelle au drame », *Les Cahiers naturalistes*, n° 41, 1971, p. 22-34.

Giraud, Frédérique, « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », *Ethnologie française*, XLIII, 2013, p. 147-153.

Giraud, Frédérique et Saunier, Émilie, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », *COntEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 24 janvier 2012, consulté le 06 April 2021. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/4892>

Giraud, Frédérique, « La double croyance dans le jeu littéraire d'Émile Zola », *COntEXTES* [En ligne], 9 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 06 April 2021. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4831>

Gosse, Edmund, « The Short Stories of Zola », dans Edmund Gosse, *French Profiles*, Londres, Heinemann, p. 129-152.

Gourg, Marianne, « Quelques aspects de la réception des thèses naturalistes en Russie », *Les Cahiers naturalistes*, n° 65, 1991, p. 25-36.

Goutaland Carine, *De régals en dégoûts. Le naturalisme à table*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Grivel, Charles, « Zola, bête à médias », dans *Zola sans frontières. Actes du colloque international de Strasbourg* (mai 1994), Auguste Dezalay (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1994, p. 109-117.

Grivel, Charles, « Zola. Comment voit-on ? Illustration, non illustration », *Les Cahiers naturalistes*, n° 66, 1992, p. 125-138.

Guermès, Sophie, *La Religion de Zola*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006.

Guermès, Sophie, « Une épopée burlesque et triste. Lecture des *Repoussoirs* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 71, 1997, p. 191-202.

Guermès, Sophie, « Zola et la parole sacrifiée », *Critique*, n° 570, 1994, p. 876-890.

Halpérine Kaminsky, *Ely Ivan Tourguénéff d'après sa correspondance avec ses amis français (Mme Viardot, Gustave Flaubert, Mme Commanville, George Sand, Émile Zola, Guy de Maupassant, Taine, Renan, Ch. Edmond, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Ambroise etc.)*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur, 1901.

Hamon, Philippe (dir.), *Le Signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste : Zola*, Genève, Droz, 2009.

Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2001 [1983].

Hemmings, Frédéric, « Les sources d'inspiration de Zola conteur », *Les Cahiers naturalistes*, n° 24-25, 1963, p. 29-45.

Jouve, Vincent et Pagès, Alain (dir.), *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*. Études réunies et présentées par Vincent Jouve et Alain Pagès avec la collaboration de Boris Lyon-Caen et Alexandrine Viboud, Paris, Éditions L'improviste / Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

Kettani, Soundouss El et De Viveiros, Genevieve, « *Au courant de la plume* » *Zola et l'épistolaire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2018.

Kleman, Mihail, *Émile Zola, Manuel bibliographique des traductions russes et de la critique littéraire en russe (1865- 1974)*, Moscou, Éditions du Livre, « Bibliothèque d'État de littérature étrangère panrusse récipiendaire de l'ordre du Drapeau rouge du Travail », 1975.

Lapp, John, *Les Racines du naturalisme. Zola avant les Rougon-Macquart*, Bordas, « Études. Littérature française », 1972.

Laville, Béatrice (dir.), *Champ littéraire, fin de siècle, autour de Zola*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités, 20 », 2004.

Laville, Béatrice, « Le rire dans les contes », in *Zola et le rire*, sous la dir. de M.-A. Voisin-Fougère, Dijon, Éditions du Murmure, 2004, p. 93-104

Le Blond-Zola, Denise, *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle, 1931.

Lumbroso, Olivier, « Introduction. Les mondes naturalistes : espaces et valeurs », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 94, 2020, p. 3-11.

Lumbroso, Olivier, *Zola autodidacte : genèse des œuvres et apprentissages de l'écrivain en régime naturaliste*, Genève, Droz, 2013.

Lumbroso, Olivier, *Zola. La plume et le compas. La construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Champion, 2004.

Lumbroso, Olivier, « Zola topographe », dans *Zola*, Michèle Sacquin (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France / Fayard, 2002, p 110-115.

Loland, Carol, « Closure in the Short Fiction of Emile Zola », *Dissertation Abstract International* 40, n° 4, p. 962.

Marquer, Bertrand, « Nosographie et poétique du descriptif. L'optique clinique », in Alice De Georges (dir.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 81-95. DOI : 10.15122/isbn.978-2-8124-5085-3.p.0081

Ménard, Sophie, *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Ménard, Sophie, « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de *Nana* de Zola », *Flaubert* [En ligne], 10|2013, mis en ligne le 25 décembre 2013, consulté le 05 avril 2021. URL : <http://flaubert.revues.org/2114>.

Ménard, Sophie, « L'Empire de la cuisine chez Zola : ethnocritique de *La Conquête de Plassans* », dans *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle : regards d'artistes et d'écrivains*, Éléonore Reverzy et Bertrand Marquer (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2013, p. 145-156

Menichelli, Gian Carlo, « Les éditions illustrées des œuvres de Zola en Italie », in *Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, p. 185-193.

Menichelli, Gian Carlo, *Bibliographie de Zola en Italie*, Florence, Institut français, 4^e série – Essais bibliographiques – n° 3, 1960.

Migozzi, Jacques, « Postures d'écrivains. Deux jeunes chroniqueurs littéraires de la presse lyonnaise en 1864-1865 : Jules Vallès et Émile Zola », in *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 51-66.

Mitterand, Henri, *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Mitterand, Henri, *Zola. Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, t. I, Paris, Fayard, 1999 ; *Zola. L'homme de Germinal 1871-1893*, t. II, 2001 ; *Zola. L'Honneur 1893-1902*, t. III, 2002.

Mitterand, Henri, *Le Roman à l'œuvre. Genèse et Valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1994.

- Mitterand, Henri, *Zola. L'histoire et la fiction*, PUF - Écrivains, 1990.
- Mitterand, Henri, *Le Regard et le Signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1987.
- Mitterand, Henri, *Zola et le naturalisme*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.
- Mitterand, Henri, « Les manuscrits perdus d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 39, 1970, p. 83-90.
- Mitterand, Henri, « La correspondance (inédite) entre Émile Zola et Michel Stassulévitch, directeur du *Messenger de l'Europe* (1875-1881) », *Les Cahiers Naturalistes*, n°22, 1962, p. 255-279.
- Mourad, François-Marie, *Zola critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- Müller, Jürgen, *Émile Zola. Contes et question sociale du 19^e siècle*, Paderborn, Schöningh, 1985.
- Nakamura, Midori, « *L'Assommoir* et *Mon voisin Jacques* d'Émile Zola : étude comparée de la genèse des personnages secondaires », *Genesis*, n° 39 | 2014, p. 183-200.
- Noiray, Jacques, « Sur deux instruments symboliques du naturalisme le scalpel et le tremplin », dans *Studi in memoria di Giampiero Posani*, sous la direction de Giovanni Battista De Cesare, Valeria De Gregorio Cirillo, Maria Adelaide Milella, Mario Petrone et Marina Zito, Naples, Università degli studi di Napoli, coll. « L'Orientale », 2004.
- 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.
- Noiray, Jacques, *Le romancier et la machine : l'image de la machine dans le roman française (1850-1900), Vol. I, L'Univers de Zola*, Paris, José Corti, 1981.
- Nuk, Myriam Isabelle, *Émile Zola et la Russie. Histoire d'une conquête littéraire*, thèse de doctorat soutenue sous la direction d'Alain Pagès en 2013 en Sorbonne Nouvelle, Paris 3.
- Oberle, Charles, « Une lettre inédite d'Émile Zola au sujet des *Contes à Ninon* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 86, 2012, p. 309-317.

- Ouvrard, Pierre, « Zola chroniqueur (1876-1880) au *Messenger de l'Europe*, revue mensuelle de Saint-Pétersbourg », in *Voix d'ouest en Europe, Souffles d'Europe en ouest, Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1993*, Presses Universitaires d'Angers, 1993, p. 421-430.
- Pagès, Alain, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'une cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014.
- Pagès, Alain, Morgan Owen, *Guide Émile Zola*, Ellipses Marketing, 2002.
- Pagès, Alain, Émile Zola, *Bilan critique*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1993.
- Pagès, Alain, *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Paris, Librairie Séguier, 1989.
- Pagès, Alain, « À propos d'une origine littéraire : *Les Soirées de Médan* », *Nineteenth French Studies*, XII, n° 1-2, 1983-1984, p. 207-212.
- Pagès, Alain, « Le mythe de Médan », *Les Cahiers naturalistes*, n° 55, 1981, p. 31-41.
- Parma, Giulia, « Bibliographie des traductions de Zola en Italie », dans *Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours*, Bruna Donatelli et Sophie Guermès (dir.), Rome, Roma Tre Press, « Prismes », 2018, p. 253-276.
- Pellegrini, Florence, « Plassans, ou comment régler ses Contes », *Les Cahiers naturalistes*, 2009, n° 83, p. 53-64.
- Pellini, Pierluigi, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma, 2016.
- Pellini, Pierluigi, « Naturalisme et photographie. Analyse thématique d'un corpus de nouvelles (avec quelques remarques préliminaires) », in *L'occhio fotografico. Naturalismo e verismo*, a cura di G. Longo e P. Tortonese, Nerosubianco, Cuneo, 2014, p. 46-65.
- Pellini, Pierluigi, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Mondadori Education, Milano, 2010.
- Pellini, Pierluigi, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze, 2004.
- Pellini, Pierluigi, « “Si je triche un peu” : Zola et le roman historique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 75, 2001, p. 7-28.

Pellini, Pierluigi, *L'oro e la carta. L' « Argent » di Zola, la "letteratura finanziaria" e la logica del naturalismo*, Schena, Fasano, 1996.

Reverzy, Éléonore, « Zola écrivain public », dans *Littérature et publicité. De Balzac à Beigbeder*, sous la dir. de L. Guellec et de F. Hache-Bissette, Paris, Éditions Gausson, 2012, p. 89-98.

Reverzy, Éléonore, « Littérature publique. L'exemple de Nana », *Revue d'histoire littéraire de la France*, CIX, n° 3, 2009, p. 587-603.

Reverzy, Éléonore, *Réalisme et naturalisme. Une anthologie*, G.-F., coll. « Étonnants classiques », 2002, réédité en 2009.

Reverzy, Éléonore « Zola et l'invention du naturalisme : "la puissance terrible de la critique" », Colloque « Les révolutions littéraires. XIX^e –XX^e siècles » organisé à l'Université de Valenciennes, octobre 2005, *Les Révolutions littéraires aux XIX^e et XX^e siècles*, Anne Spiquel et Jeanyves Guérin (dir.), Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 107-115.

Reverzy, Éléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire, 2007.

Reverzy, Éléonore, « Zola et l'écriture de l'histoire », dans *Écriture de l'histoire XIX^e-XX^e siècles*, sous la dir. de Giselle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p. 223-264.

Reverzy, Éléonore, « Hugo dans Zola », dans *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Y. Jumelais et D. Peyrache-Leborgne (dir.), Pleins Feux, 2002, p. 63-77.

Reverzy, Éléonore, « Zola face aux romantiques : une éthique de l'écriture », Journée d'études « Éthiques de l'écriture. XIX^e-XX^e siècles » organisée par M. Finck et G. Séginger, mai 2001, *Vives Lettres. Éthiques de l'écriture*, 2001, p. 77-92.

Reverzy, Éléonore, « Nana, ou l'inexistence : d'une écriture allégorique », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 73, 1999, p. 167-180.

Ricatte, Robert, « Zola conteur », *Europe*, n° 468-469, avril-mai 1968, p. 209-217.

Ripoll, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses/Honoré Champion, 1981.

Ripoll, Roger, « Littérature et politique dans les écrits de Zola (1879-1881) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 41-53.

Ripoll, Roger, « Zola juge de Victor Hugo (1871-1877) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 46, 1973, p. 182-202.

Ripoll, Roger, « Zola et les communards », *Europe*, 46^e année, n° 468-469, 1968, p. 16-26.

Samidanayar-Perrin, Corinne « Les "petits" naturalistes : une littérature au second degré ? », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 94, 2020, p. 147-159.

Serres, Michel, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1975.

Scarpa, Marie, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », 2000.

Schoell, Konrad, « Zola : *L'Inondation* », in *Die französische Novelle*, éd. Wolfram Krömer, Düsseldorf, Bagel, 1976, p. 163-170 et 362-364.

Sicotte, Geneviève, *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, [1999], Montréal, Liber, 2008.

Suwala, Halina, *Autour de Zola et du naturalisme*, Paris, Honoré Champion-éditeur, coll. « Bibliothèque de Littérature moderne », 1993.

Suwala, Halina, « Zola disciple de Michelet », dans *Les Échanges littéraires franco-polonais dans la seconde moitié du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle*, G. Elbieta (dir.), Varsovie, Université de Varsovie, 1973, p. 13-31.

Ternois, René, *Zola et son temps, Lourdes, Rome, Paris*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Publications de l'Université de Dijon », 1961.

Thorel, Sylvie, *La Pertinence réaliste. Zola*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Romantisme et modernités », 2001.

Tortonese, Paolo, *L'Homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Tortonese, Paolo, *De la description : Zola, l'homme et les choses*, dans *Les Lieux du réalisme : pour Philippe Hamon*, éd. V. Jouve et A. Pagès, Paris et Reims, Presses de la Sorbonne Nouvelle et Editions L'Improviste, 2005, p. 77-86.

- Tortonese, Paolo, « Zola l'italien », *Les Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 11-16.
- Tortonese, Paolo, *Cameroni et Zola, lettere*, Paris, Genève Champion, Sladkine, Centre d'études franco-italien, Université de Turin et de Savoie, coll. « Textes et études – Domaine italien », 1987.
- Tortonese, Paolo, « "La Dernière veuve", un conte de Zola retrouvé en Italie », *Les Cahiers naturalistes*, n°60, 1986, p.186-197.
- Triomphe, Jean, « Zola collaborateur du *Messenger de l'Europe* », *Revue de littérature comparée*, 17^e année, 1937.
- Van Tooren, Marjolein, *Le premier Zola : naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Émile Zola*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titres », 1998
- Vizetelly, Ernest, *With Zola in England*, Londres, Chatto and Windus, 1899.
- Vizetelly, Ernest, *Émile Zola, novelist and reformer: an account of his life and work*, Londres, Lane, 1904.
- Weinberg, Henry, « Some observation on the early development of Zola's style », *The Romantic Review*, LXII, n° 4 décembre 1971, p. 283-288.
- Wolfzettel, Friederich, « *Les Contes à Ninon* ou le problème de la légitimité du romantisme », *Les Cahiers naturalistes*, n°62, 1988, p. 183-198.

Critique générale

- Amossy, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Amossy, Ruth et Maingueneau, Dominique, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aad/678> ; DOI : 10.4000/aad.678
- Amossy, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, (en ligne), 2009. URL : <http://aad.revues.org/index662.html>.
- Amossy, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999.

- Amossy, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- Amossy, Ruth & Rosen, Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982.
- Aron, Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, « Les littéraires », 2008.
- Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornelium Heim [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tell », 1977.
- Aubrit, Jean-Paul, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, « Lettres », 1997.
- Bara, Olivier, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction de J. Lacoste, Éditions du Cerf, 1989.
- Barthes, Roland, *La mort de l'auteur* in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 1994.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1973.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Pont-Seuil, 1972.
- Belmont, Nicole, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bénichou, Paul, *L'École du désenchantement* [1992], *Romantisme français II*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
- Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain* [1973], *Romantisme français I*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
- Bénichou, Paul, « Le romantisme "Bousingot" » [1971], *Variétés critiques*, Paris, José Corti, 1996, p. 79-109.
- Bettelheim, Bruno, *The use of enchantment. The meaning and importance of fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.
- Bienveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale I-II*, Gallimard, Paris, 1966.
- Booth Wayne, Catherine, *The Rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Presses, 1961.

- Bowman, Frank Paul, « La nouvelle en 1832 : La société, la misère, la mort et les mots », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N° 27, mai 1975, p. 189-208.
- Brissette, Pascal, « Postures et mises en scène d'auteurs », *@analyses* [En ligne], Comptes rendus, Théorie littéraire, mis à jour le : 02/04/2008, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1014>
- Brissette, Pascal, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- Caillois, Roger, « De la féerie à la science-fiction », dans *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958.
- Caraion, Marta, *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques XIX^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2014.
- Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* [1951], Paris, José Corti, 1987.
- Clark, Patricia, « Stratégies d'auteur au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol 7, n° 17, 1977, p. 92-102, p. 94.
- Combe, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1992.
- Cousin, Guillaume « La problématique générique des contes de Voltaire », dans Academia, en ligne, [dernière consultation le 09/11/2019]. URL : https://www.academia.edu/28550046/La_problématique_générique_des_contes_de_Voltaire.
- De Palacio, Jean, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993.
- Delfau, Gérard et Roche, Anne, « Naissance de la critique », dans *Histoire, Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Seuil, 1977.
- Diaz, Brigitte, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2002.
- Diaz, José-Louis, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditeur, 2007.
- Diaz, José-Louis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

- Diaz, José-Luis, « Écrire à l'écrivain », *Textuel*, n° 27, 1994.
- Diaz, José-Louis, *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1988.
- Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris, 1972.
- Dufief, Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*, Paris, Bréal, coll. « Amphi lettres », 2001.
- Évrard, Franck, *La nouvelle*, Paris, Seuil, 1997.
- Fonyi, Antonia, Glaudes, Pierre et Pagès Alain (dir), *Relire Maupassant. « La Maison Tellier »*, « *Contes du jour et de la nuit* », Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011.
- Fonyi, Antonia, « Nouvelle, subjectivité, structure », in *Revue de littérature comparée*, n° 50, 1976, p. 355-375.
- Foucault, Michel, « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* », in *Bulletin de la société française de philosophie*, 1969.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1987.
- Genette, Gérard et al, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986.
- Genton, François, « Goethe, le roman et la nouvelle : le cas des *Affinités électives* », in *Cahiers d'études italiennes*, 10 | 2010, 181-191.
- Glinoyer, Anthony & Laisney, Vincent, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.
- Godenne, René, « Un nouvel inventaire de la nouvelle française au XIX^e siècle, D'*Atala* (1801) au *Livre des nouvelles* (1899) », *Histoires littéraires*, n° 10, 2002.
- Godenne, René, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995.
- Godenne, René, *Études sur la nouvelle de langue française*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1985.
- Godenne, René, *La nouvelle française*, PUF, 1974.
- Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.

- Goulemot, Jean Marie et Oster, Daniel, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.
- Goyet, Florence, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993
- Grojnowski, Daniel, *Lire la nouvelle*, Nathan Université, « Lettres Sup. », 2000.
- Guissard, Michel, *La Nouvelle Française. Essai de définition d'un genre*, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve, 2002
- Halpérine-Kaminsky, Ely, *La Propriété intellectuelle en Russie*, Paris, Marchal et Billard, 1904.
- Hamon, Philippe et Cabanès, Jean-Louis (dir.), « La Charité », *Romantisme*, 2018/2, n°180.
- Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- Hamon, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- Jolles, André, *Formes simples* [1930], trad. par Antoine-Marie Buguet, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- Johnston, Marlo, *Guy de Maupassant*, Paris, Fayard, 2012.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980.
- Krämer, Herbert, *Theorie der Novelle*, Stuttgart, Reclam, 1976.
- Longhi, Maria Giulia, « Maupassant : le vie del diavolo », in *Il diavolo fra le righe. Presenze e forme del demoniaco nella letteratura francese dal XVII al XIX secolo*, a cura di Francesca Melzi d'Eril Kaucisvili, Milano, Guerini Scientifica, 1995.
- Longhi, Maria Giulia, *Introduzione a Maupassant*, Roma, Laterza, 1994.
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Dunod, Paris, 1998.
- Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

- Maingueneau, Dominique, *Genèse du discours*, Liège, Mardaga, 1984.
- Maingueneau, Dominique, *Analyse du discours*, Hachette, Paris, 1974.
- Marquer, Bertrand, « Les Mangeurs du XIX^e siècle », *Ripailles !, Études franco-anciennes*, Revue de l'Association des Professeurs de Lettres, n°173, Hiver 2020, p. 36-47.
- Marquer, Bertrand, « Récits asilaires : récits exemplaires ? », *La Morale en action. Apologues, paraboles, proverbes et récits exemplaires au XIX^e siècle*, Violaine Heyraud et Éléonore Reverzy (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, p. 137-148.
- Marquer, Bertrand, « Positionnements et assignations », dans *Littérature et sciences au XIX^e siècle*, Nicolas Wanlin (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 259-342.
- Marquer, Bertrand, *L'autre siècle de Messer Gaster ? Physiologies de l'estomac dans la littérature au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2017.
- Marquer, Bertrand « Vers un "fantastique réel". Optique clinique et merveille pathologique », *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Gabrielle Chamarat et Pierre-,Jean Dufief (dir.), Classiques Garnier, 2014, p. 243-254.
- Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann Éditeurs, 2014.
- Marquer, Bertrand, *Les Romans de la Salpêtrière. Réceptions d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Droz, « Histoire des idées et Critique Littéraire », 2008.
- Meizoz, Jérôme, « De la sociocritique à l'ethnocritique et au-delà : vers un carrefour de méthodes », dans *Carrefours de la sociocritique*, sous la direction d'Anthony Glinoe, site des ressources Socius, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/129-de-la-sociocritique-a-l-ethnocritique-et-au-dela-vers-un-carrefour-de-methodes>, page consultée le 07 avril 2021.
- Meizoz, Jérôme, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et forme d'énonciation*, Genève, Slatkine, 2016.
- Meizoz, Jérôme, « Postures d'auteurs et création », André Ducret (dir.), *À quoi servent les artistes ?*, Seismo, « Terrains des sciences sociales », 2011, p. 41.

- Meizoz, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures II*, Genève, Slatkine, « Érudition », 2011.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mise en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2007.
- Meizoz, Jérôme, « Postures » d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica, critique et théorie*, 2004, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>.
- Meizoz, Jérôme, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2004.
- Meizoz, Jérôme, *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Antipodes, 2003.
- Merello, Ida, *Esoterismo e letteratura fin de siècle. La sezione letteraria della rivista "L'Initiation"*, Fasano, Schena Editore, 1997.
- Merello, Ida, *Contes de l'impossible : 1889-1894*, Genève, Slatkine, 1989.
- Mitterand, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1980.
- Nesci, Catherine, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique* Grenoble, ELLUG, 2007.
- Novak-Lechevalier, Agathe « Le théâtre de société, objet romanesque : du théâtre de société au théâtre social », dans *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Fondation Royaumont, Asnières-sur-Oise, 2008.
- Orlando, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, éd. S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017.
- Orlando, Francesco, « Statuti del soprannaturale nella narrativa », in Franco Moretti (dir.), *Il romanzo*, vol. 1, Torino, Einaudi Editore, 2001, p. 195-226.
- Ozouf, Mona, *Les Aveux du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001
- Ozward, Thierry, *La Nouvelle*, Nathan Université, « Lettres Sup », 2000.
- Pêcheux, Michel, *L'analyse automatique des discours*, Dunod, Paris, 1969.
- Pellini, Pierluigi, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Edizioni dell'Arco, Milano 2001.

Pernoud, Hermeline, *Féeries pour une autre fois : réécritures et renouvellement des paradigmes des contes de fées (1808-1920)*, sous la direction de Paolo Tortonese en Sorbonne Nouvelle, le 03.02.2017.

Pinson, Guillaume, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Champion, 2003.

Ponzetto, Valentina et Ruimi, Jennifer (dir.), *Espaces de théâtres de société. Définitions, enjeux, postérités*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Les Spectaculaire Arts de la scène », 2020.

Preiss, Nathalie *Les Physiologies en France au XIX^e siècle*, Paris-IV Sorbonne, 1986

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* [1928], traduction de Marguerite Derrida, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1970.

Puech, Jean-Benoît, *Du vivant de l'auteur*, Paris, Champ Vallon, « Recueil », 1990.

Puech, Jean-Benoît, *L'auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, Thèse EHESS, Paris, 1981.

Reverzy, Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, CNRS Editions, Paris, 2016.

Reverzy, Éléonore, « Raconter l'Empire : Chérie », *Cahiers Goncourt*, 2015, p. 73-84.

Reverzy, Éléonore et Marquer, Bertrand, *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle : regards d'artistes et d'écrivains*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2013.

Reverzy Éléonore, « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau », *Romantisme*, 2011/2, n°152, p. 3-12. DOI : 10.3917/rom.152.0003. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-2-page-3.htm>

Reverzy, Éléonore, *Le Roman au XIX^e siècle*, SEDES, coll. « Campus », 1998.

Rougé, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.

Saïdah, Jean-Pierre, « 1830 : quelle rupture ? », *Modernités*, n° 13, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999

Sangsue, Daniel, *Le conte et la nouvelle au XIX^e siècle*, in Histoire littéraire de la France, t. III : *Modernités XIX^e-XX^e siècle*, par Patrick Berthier et Michel Jarrety, PUF, « Quadrige/Dicos poche », 2006.

Sapiro, Giselle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, Paris, 2011.

Stiénon, Valérie, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Stiénon, Valérie, « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », *Romantisme*, vol. 152, no. 2, 2011, p. 27-38.

Takaï, Nao, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Champion, 2013.

Thérenty, Marie-Ève et Wrona, Adeline (dir.), *L'écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2020.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1970.

Tortonese, Paolo, « Fantastique et pathologie », dans *Frontières et limites de la littérature fantastique*, éd. Patrick Marot, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 167-175.

Tortonese, Paolo, « Contradictions du fantastique », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 23 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/3765>.

Tortonese, Paolo (dir.), *C'è del metodo in questa follia: l'irrazionale nella letteratura romantica*, Pisa, Pacini, 2015.

Tortonese, Paolo « À quoi cela sert-il ? La polémique contre l'utilitarisme dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* », dans *L'Esthétique en acte*, éd. J.-L. Cabanès, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2009. URL : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.1557>

Tortonese, Paolo, « La préface de *Mademoiselle de Maupin*, entre manifeste et pamphlet », *Revue des Sciences Humaines*, n°295, juillet-septembre 2009, p. 115-131.

Tortonese, Paolo, « La follia tra miracolo e prova : la terza soluzione del fantastico », dans *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, éd. Michela Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002, p. 177-185.

Vaillant, Alain, « De la littérature médiatique », dans *Interférences littéraires/Literaire interferences*, nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », s. dir. Laurence Van Nuijs, mai 2011, p. 30 <http://www.interferenceslitteraires.be> ISSN : 2031 – 2790.

Vaillant, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

Vandemeulebroucke, Karen et Declercq, Eileen, « De l'écrivain au traducteur imaginaire. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur », *Interférences littéraires*, n° 9, novembre 2012, URL : <<http://www.interferenceslitteraires.be/node/179>>.

Viala, Alain, « Éléments de sociopoétique », dans *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, sous la direction de Georges Molinié & Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993.

Viala, Alain, « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature*, vol. 70, n° 2, 1988, p. 64-71.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit, « Le sens commun », 1985.

Wrona, Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.

Sociologie de la littérature

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre examen », 1992.

Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire », *Lendemain*, 36, 1984, p. 3-46.

Bourdieu, Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Champy, Florent, *Nouvelle théorie sociologique des professions*, Paris, Puf, « Le lien social », 2011. DOI : [10.3917/puf.mestr.2011.01](https://doi.org/10.3917/puf.mestr.2011.01)

Charle, Christophe, « Situation du champ littéraire », réédition sur le site des ressources Socius, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/237-situation-du-champ-litteraire>, page consultée le 07 avril 2021.

Charle, Christophe, « Le champ de la production littéraire », in Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. III, Paris, Promodis, p. 127-157.

Histoire littéraire et culturelle de la presse

Ambroise-Rendu, Anne-Claude, « Quand la pédophilie devient scandale », dans *Les Collections de L'Histoire*, n° 32, juillet-septembre 2006.

Ambroise-Rendu, Anne-Claude, « Les faits divers de la fin du XIX^e siècle », *Questions de communication*, 7 | 2005, p. 233-250.

Ambroise-Rendu, Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française, de la Troisième République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004.

Amossy, Ruth, « Types ou stéréotypes ? Les "Physiologies" et la littérature industrielle », *Romantisme*, n° 64, 1989, p. 113-123.

Baroni, Silvia, « La *Vieille Fille* de Balzac : feuilleton ou pas ? Querelle sulle origini della letteratura seriale francese », dans *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Andrea Berardinelli, Eleonora Federici, Gianluigi Rossini, *Between*, VI.11 (Maggio/May 2016).

Bellanger, Claude, Godecho, Jacques, Guiral, Pierre, Terrou, Fernand, *Histoire générale de la presse française, de 1815 à 1871*, vol. II, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 1969.

Bellet, Roger, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 1967.

Berthier, Patrick, *La presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet, (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Éditions universitaires du septentrion, 2001.

- Cachin, Marie-Françoise, Cooper-Richet, Diana, Mollier, Jean-Yves, Parfait, Claire (dir.), *Au bonheur du feuilleton : Naissance et mutation d'un genre* (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles), Grâne, Éditions Créaphis, 2007.
- Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Chollet, Roland, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830* [1983], préface de José-Luis Diaz, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- De Guido, Cédric, *Marcel Schwob, du journal au recueil*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Delporte, Christian, *Les journalistes en France (1880-1950), Naissance et construction d'une profession*, Paris Seuil, coll. « XX^e siècle », 1999.
- Disegni, Silvia, « Les poètes journalistes au temps de Baudelaire », dans *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, Silvia Disegni (dir.), Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, coll. « ELLUG », n^o spécial « Recherches et Travaux », 2005, p. 83-98.
- Dubied, Annick, *Les Dits et Scènes du fait divers*, Genève, Droz, 2004.
- Dumasy, Lise, *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, coll. « Archives critiques », 1999.
- Dumasy, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989.
- Évrard, Franck, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997.
- Ferenczi, Thomas, *L'invention du journalisme en France. Naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1993,
- Goyet, Florence, « Nouvelle et presse à la fin du XIX^e siècle : quelques jalons », in *Littératures* 26, printemps 1992, p. 143-154.
- Grojnowski, Daniel et Dottin-Orsini, Mireille « La prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIX^e siècle », *Littératures* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 02/06/2020. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/159> ; DOI : 10.4000/litteratures.159.
- Guise, René, *Le Phénomène du roman-feuilleton 1830-1848. La crise de croissance du roman*, Thèse de lettres soutenue à l'Université Nancy II en 1975.

- Hamon, Philippe, « Introduction. Littérature et réclame : le cru et le cri », *Romantisme*, n° 155, 2012|1, p. 3-10.
- Hamon, Philippe, « Faits divers et littérature », *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 7-15.
- Kalantzis, Alexia « Du périodique au livre : poétique du support des recueils de récits fin-de-siècle », *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, n° 12, février 2014, p. 63-71.
- Kalifa, Dominique, Régnier, Philippe, Thérenty, Marie-Ève & Vaillant, Alain, *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, « Opus Magnum », 2011.
- Kalifa, Dominique, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 149, 2010/3, p. 3-23.
- Kalifa, Dominique, Vaillant, Alain, *Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse, Le temps des médias*, n° 2, printemps 2004, p. 197-214.
- Kalifa, Dominique, *La Culture de masse en France. 1860-1930*, Paris, Éditions La Découvertes, coll. « Repères », 2001.
- Kalifa, Dominique, « L'Écriture du fait divers au XIX^e siècle. De la négation à la production de l'événement », dans *Presse et événement : journaux, gazettes, almanachs (XVII^e-XIX^e siècle)* sous la dir. de H.-J. Lüsebrink et de J.-Y. Mollier, Berne, Peter Lang, 2000, p. 297-311.
- Kalifa, Dominique, « L'entrée de la France en régime "médiatique" : l'étape des années 1860 », dans *De l'écrit à l'écran. Littérature populaire : mutations génériques, mutations médiatiques*, sous la dir. de Jacques Migozzi, Limoges, Pulim, 2000, p. 39-51.
- Kalifa, Dominique, « Crimes. Fait divers et culture populaire à la fin du XIX^e siècle », in *Genèses*, 19, 1995, p. 68-82.
- Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crimes à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.
- Manévy, Raymond, *La presse française de Renaudot à Rochefort*, Paris, J. Foret Éditeur, 1958.

- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires/6 », 2003.
- Mollier, Jean-Yves, *L'Argent et les lettres : histoire du capitalisme d'édition. 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.
- Morgan, Cheryl A., « Les chiffons de la M(éd)use : Delphine Gay de Girardin, journaliste », *Romantisme*, n° 85, 1994, p. 57-66.
- Perrot, Michelle, « L'affaire Troppmann », *L'Histoire*, n° 30, janvier 1981, p. 28-37.
- Pinson, Guillaume, Prévost, Maxime, *Penser la littérature par la presse, Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009.
- Pinson, Guillaume, Thérenty, Marie-Ève, *Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal entre médiations et fiction (1830-1939)*, dans *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 5-172.
- Requate, Jörg (dir.), *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft*, Paris, Ateliers des Deutschen Historischen Instituts Paris 4, 2009.
- Saminadayar-Perrin, Corinne, *Le discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2007.
- Stiénon, Valérie, « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », *Romantisme*, n° 152, 2011|2, p. 27-38.
- Thérenty, Marie-Ève, *Femmes de presse, femmes de lettres de Delphine de Girardin à Florence Aubenas*, Paris, CNRS Éditions, 2019.
- Thérenty, Marie-Ève, « La rue au quotidien. Lisibilités urbaines, des tableaux de Paris aux déambulations surréalistes », *Romantisme*, n° 171, 2016|1, p. 5-14.
- Thérenty, Marie-Ève & Vaillant, Alain (dir.), *Presse, nations et mondialisation au dix-neuvième siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.
- Thérenty, Marie-Ève, « Une invasion de jeunes gens sans passé. Au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle », *Romantisme*, vol. 147, n° 1, 2010, p. 41-54.

Thérenty, Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, 2009|1, p. 109-115.

Thérenty, Marie-Ève et Pinson, Guillaume, « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction (1830-1939) », dans *Études Françaises*, vol. 44, n° 3, 2008.

Thérenty, Marie-Ève, « Littérature et culture (1760-1830) : Poétiques journalistiques », *Orages*, n° 7, mai 2008.

Thérenty, Marie-Ève, « Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique », *Autour de Vallès*, n° 38, 2008, p. 57-72.

Thérenty, Marie-Ève, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

Thérenty, Marie-Ève, Vaillant, Alain, *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éd., coll. « Histoire contemporaine », 2004.

Thérenty, Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 625-635.

Thérenty, Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2003.

Thérenty, Marie-Ève, « Contagions : fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830 », in *Frontières de la fiction*, René Audet et Gefen Alexandre (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2002, p. 261-277.

Thérenty, Marie-Ève & Vaillant, Alain, *1836, L'an I de l'ère médiatique, analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

Vaillant, Alain, « Le naturalisme : l'esthétique du roman à l'ère du journal », *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016, p. 233-257.

Vaillant, Alain, « Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple », dans *Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles : actes du colloque de Strasbourg 12, 13 et 14 mai 2005*, Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, p. 101-112.

Vaillant, Alain, « La littérature fin de siècle au crible de la presse quotidienne », *Romantisme*, n° 121, 2003|3, p. 9-22.

Wrona, Adeline, « Le portrait carte, de la photographie au journal », *COntEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 31 mai 2014, consulté le 07 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/contextes/5942>.

Études sur la production journalistique de Zola

Agresta, Nicoletta, « Zola conteur et journaliste face à la censure d'État : les potentialités du genre bref », dans *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, a cura di Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi, Roma, Sapienza Università editrice, collana "Convegni", 2020, p. 25-37.

Becker, Colette, « Zola, écrivain-homme d'affaires », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4, vol. 107, 2007, p. 825-833.

Becker, Colette, « Le collage, tremplin pour l'invention : l'utilisation du journal par Zola », dans *Les Lieux du réalisme*, Vincent Jouve et Alain Pagès (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle / Édition L'Improviste, 2005, p. 37-48.

Becker, Colette, « "Les temps ne sont pas aux rires ; mais vraiment..." À propos des chroniques parlementaires de Zola », dans *Zola et le rire*, Marie-Ange Voisin-Fougère (dir.), Dijon, Éditions du Murmure, 2004, p. 117-129.

Becker, Colette, « Les "Campagnes" de Zola et ses lettres ouvertes », *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 48, mai 1996, p. 75-90.

Becker, Colette, « Républicain sous l'Empire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 7-16.

Bellanger, Claude, « Il y a cent ans, Émile Zola faisait à Lille ses débuts dans la presse. Une correspondance inédite », *Les Cahiers naturalistes*, n° 26, 1964, p. 5-44.

Bellanger, Claude, « Il y a cent ans ... Un débutant nommé Zola », *Les Nouvelles littéraires*, 41e année, n° 1883, 3 octobre 1963, p. 3.

- Carvalhosa, Sandrine, « Émile Zola et la causerie. Un apprentissage de l'écriture oblique (1865-1870) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 2013, p. 43-62.
- Charlier, Marie-Astrid, « Le "balai" contre la "sonde". Zola chroniqueur d'une fin de règne (*La Cloche*, 1870), *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 2013, p. 63-82.
- Chemel, Henri, « Zola collaborateur du *Sémaphore de Marseille* (1871-1877) II. La vie parisienne », *Les Cahiers naturalistes*, n° 18, 1961, p. 71-79.
- Chemel, Henri, « Zola collaborateur du *Sémaphore de Marseille* (1871-1877) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 14, 1960, p. 555-567.
- Christian, Denis, « La stratégie publicitaire au temps de Zola », *Communication et langages*, n° 103, 1995, p. 88-101.
- Cogny, Pierre, « Le discours de Zola sur la Commune : étude d'un problème de réception », *Les Cahiers naturalistes*, n° 54, 1980, p. 17-26.
- Dezalay, Auguste, « Cent ans après. Un journaliste bien parisien : Émile Zola portraitiste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 114-123.
- Disegni, Silvia, « Zola à l'épreuve de la censure d'État et de l'Index », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 121, II, Littérature et censure au XIX^e siècle. Sources, 2009, p. 427-462.
- Fougère, Marie-Ange, « Portrait de Zola en chroniqueur », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 1988, p. 43-62.
- Hemmings, Frédéric, « Zola's apprenticeship to journalism (1865-1870) », *Publications of the Modern Language Association of America*, Baltimore, LXXI, juin 1956, p. 340-354.
- Kanes, Martin, *L'Atelier de Zola. Textes de journaux (1865-187)*, Genève, Droz, 1963.
- Kayser, Jacques, « Zola journaliste », *Les Lettres françaises*, n° 588, 6-12 octobre 1955, p. 1-5.
- Lethbridge, Robert, « L'accueil critique des premières œuvres de Zola (1864-1869) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 53, 1979, p. 124-131.
- McNeil Arteau, Guillaume *Le Relevé des jours. Émile Zola écrivain-journaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

- McNeil Arteau, Guillaume, « Zola politique : parlementarisme, représentation, médiation », *Romantisme*, n° 171, 2016/1, p. 129-199.
- Mitterand, Henri et Suwala, Halina, *Émile Zola, journaliste. Bibliographie chronologique et analytique (1859-1881)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1968.
- Mitterand, Henri, « La correspondance (inédite) entre Émile Zola et Michel Stassiolevitch 1875-1881 », *Les Cahiers naturalistes*, n° 22, 1962, p. 255-279.
- Mitterand, Henri, *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1962.
- Mollier, Jean-Yves, « Émile Zola et le système éditorial français », *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 245-262.
- Montreynaud, Florence, « Les relations de Zola et de Tourguéniev (avec treize lettres inédites de Zola à Tourguéniev) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978, p. 206-229.
- Montreynaud, Florence, « La correspondance entre Zola et Stassiolevitch, directeur du *Messenger de l'Europe* (deuxième partie) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 47, 1974, p. 1-31.
- Montreynaud, Florence, « Les relations de Zola et de Tourguéniev : documents inédits », *Les Cahiers naturalistes*, n° 43, 1972, p. 55-82.
- Mourad, François-Marie, « Logique de *Mes Haines*. L'entrée de Zola dans le journalisme », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 2013, p. 169-190.
- Parménie, Alain et Bonnier de La Chapelle, *Catherine, Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*. P. J. Hetzel (Stahl), Paris, Albin Michel, 1953.
- Reverzy, Éléonore et Bourguinat, Nicolas, « Zola et la "fiction du parlementarisme" », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 2013, p. 135-149.
- Reverzy, Éléonore, « Zola et le journalisme entre « haine » et « banquisme » (1864- 1872) », dans *Romantisme*, n° 121, 2003, p. 23-31.
- Ripoll, Roger, « Zola collaborateur de *La Vraie République* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 51, 1977, p. 120-140.

- Ripoll, Roger, *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique II (Le Sémaphore de Marseille, 1871-1877)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1972.
- Ripoll, Roger, « Quelques articles retrouvés de La Marseillaise », *Les Cahiers naturaliste*, n° 34, 1967, p. 148-164.
- Sabatier, Claude, « La tentation pamphlétaire dans les chroniques de Zola (1868-1972) : pose esthétique ou posture éthique ? », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 2013, p. 103-117.
- Saminadayar-Perrin, Corinne, « Portrait d'Émile Zola en "enfant de la presse" », *Les Cahiers naturalistes*, n° 91 septembre 2017, p. 109-121.
- Samidanayar-Perrin, Corinne, « Zola journaliste : histoire, politique et fiction », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 5-28.
- Saminadayar-Perrin, Corinne, « Les Lettres de Bordeaux : l'Histoire au jour le jour », *Les Cahiers naturalistes*, n° 83, 2009, p. 111-133.
- Signori, Dolorès A. et Speirs, Dorothy E., *Émile Zola dans la presse parisienne (1882-1902)*, Toronto, Programme de recherche sur Zola et le Naturalisme, Université de Toronto, 1985.
- Spandonis, Sophie, « Roman feuilleton et poétique naturaliste : une étude des Mystères de Marseille », dans *Lire/Dé-lire Zola*, Jean-Pierre Leduc-Adine et de Henri Mitterand (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 97-115.
- Triomphe, Jean, « Zola collaborateur du *Messenger de l'Europe* », *Revue de littérature comparée*, 17^e année, 1937, p. 754-765.
- Wrona, Adeline, « "Les mots ne tombent pas dans le vide". Zola publiciste au cœur de la révolution du lire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 85, 2011, p. 261-274.
- Wrona, Adeline, « Mots à crédit : l'argent, de Zola, ou la presse au cœur du marché de la confiance », *Romantisme*, n° 151, 2011, p. 67-80.
- Wrona, Adeline, *Zola journaliste : articles et chroniques*, Paris, Éditions Flammarion, « GF », 2011.
- Wrona, Adeline, « Zola chroniqueur politique, ou les expériences du temps », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 1937, p. 754-765.

Études sur l’Affaire Dreyfus et l’histoire des intellectuels en France

Aynié, Marie, « Clameur des foules et retenue citoyenne : les manifestations pendant le procès Zola de 1898 », in Chauvaud Frédéric et Prétou Pierre (dir.), *Clameur publique et émotions judiciaires, de l’Antiquité à nos jours*, Rennes, PUR, 2014.

Aynié, Marie, « ‘J’admire...’ Lettres de soutien à Émile Zola dans l’affaire Dreyfus », *Les Cahiers naturalistes*, n° 82, 2008, p. 7-19.

Boussel, Patrice, *L’Affaire Dreyfus et la presse*, Paris, Armand Colin, 1960.

Burns, Michael, *Rural Society and French Politics. Boulangism and the Dreyfus Affair, 1886-1900*, Princeton University Press, 1984.

Cahm, Éric (dir.), *Les Représentations de l’affaire Dreyfus dans la presse en France et à l’étranger, Actes du colloque de Saint-Cyr-sur-Loire (novembre 1994)*, Tours, Publications de l’université François-Rabelais, 1997.

Charle, Christophe, *Naissance des intellectuels, 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990.

Duclert, Vincent (dir.), *Savoir et engagement. Écrits normaliens sur l’affaire Dreyfus*, Paris, Éditions Rue d’Ulm/Presses de l’École Normale Supérieure, 2006.

Grand-Carteret, John, *L’Affaire Dreyfus et l’image*, Paris, Flammarion, 1898.

Lumbroso, Olivier, « Introduction. Les mondes naturalistes : espaces et valeurs », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 94, 2020, p. 8-9.

Lumbroso, Olivier, « Introduction. Zola est tout un homme ! », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 94, 2020, p. 175-182.

Pagès, Alain, *L’Affaire Dreyfus : Vérités et légendes*, Paris, Perrin, 2019.

Pagès, Alain, *Une journée dans l’Affaire Dreyfus, 13 janvier 1898*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2011.

Pagès, Alain, *Émile Zola. Combat pour Dreyfus*, Paris, Dilecta Eds, 2006.

Pagès, Alain, *Le procès Zola, tournant de l’affaire Dreyfus*, dans Cour de Cassation, *De la justice dans l’affaire Dreyfus*, Fayard, Paris, 2006.

Pellini, Pierluigi, « La nascita dell’intellettuale moderno. Émile Zola nell’affaire Dreyfus », *Quaderni del Cairolì*, XXV (2011), p. 69-78.

Silvestri, Agnese, « Mystifier pour convaincre de la vérité : Octave Mirbeau dans l’Affaire Dreyfus », *Studi Francesi* [En ligne], 185 (LXII | II) | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2018, consulté le 17 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/12548> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/>.

Silvestri, Agnese, « La violence rhétorique dans tous ses états : contre Dreyfus et les dreyfusards », *Revue italienne d’études françaises* [En ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 10 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1429> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.1429>.

Silvestri, Agnese, « Séverine reporter de l’Affaire Dreyfus. Des chausse-trappes de la sensibilité féminine », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 89, 2015, p. 253-268.

Silvestri, Agnese, *Il caso Dreyfus e la nascita dell’intellettuale moderno*, Milano, F. Angeli, 2012.

Silvestri, Agnese, « Le savoir historique, l’opinion commune et la création littéraire : Vérité d’Émile Zola », *Testi e linguaggi. Rivista del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell’Università di Salerno*, Pisa, Carocci editore, 2009, p. 65-87. DOI : <http://hdl.handle.net/10556/578>.

Tillier, Bertrand, *Cochon de Zola ! Ou les infortunes caricaturales d’un écrivain engagé*, Paris, Séguier, 1998.

Zola, Émile, *L’Affaire Dreyfus – « J’Accuse... ! » et autres textes*, textes présentés et commentés par Henri Mitterand, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche/Les Classiques de Poche », 2010.

Zola, Émile, *La vérité en marche : L’Affaire Dreyfus*, chronologie et préface par Colette Becker, Paris, Flammarion, 1994.

Ouvrages historiques

Lidsky, Paul, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970.

Lilti, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

Lyon-Caen, Judith, « Écrire la discontinuité, et en mourir : L'Hermitte de la Chaussée d'Antin en avril 1814 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 49 | 2014, 123-135.

Lyon-Caen, Judith, *Lectures et usages du roman en France de 1830 à l'avènement du Second Empire*, thèse de doctorat soutenue à Paris I sous la direction d'Alain Corbin, 2002, p. 374.

Reverzy, Éléonore, *Témoigner pour Paris. Récits du Siège et de la Commune (1870-1871) Anthologie*, Paris, Éditions Kimé, 2021.

Solé, Jacques, *L'Âge d'or de la prostitution. De 1870 à nos jours*, Paris, Plon 1993.

Vigarello, Georges, *Histoire du viol (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, « L'Univers Historique », 1998.

Wagneur, Jean-Didier « La vie de bohème comme vie littéraire », *La vie littéraire et artistique au XIX^e siècle*, Paris, Société des études romantiques, 2011.

Winock, Michel « Jeanne d'Arc » dans Pierre Nora, *Les lieux de Mémoire*, « Les France », vol. 3, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.

Yon, Jean-Claude, « Le Théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », in *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, Créaphis éditions, 2012.

ANNEXE

CHRONOLOGIE DES CONTES ET NOUVELLES DE ZOLA

Cet inventaire regroupe l'ensemble du corpus qui a fait l'objet de la présente étude. Il a une visée exhaustive et suit l'ordre chronologique de composition et de publication des contes et nouvelles de Zola. Il indique le titre, la date de composition (attestée ou attribuée), l'existence du manuscrit, les publications dans la presse et dans l'édition. Nous avons utilisé le dernier titre revu par l'écrivain. Les crochets indiquent que le titre du conte n'a pas été attribué par Zola, mais postérieurement par la critique. Si le titre du récit présente des variantes, celles-ci seront indiquées à côté des respectifs journaux de publications ou de la version manuscrite.

La plupart des manuscrits des contes et nouvelles de Zola a disparu et les seules informations qui demeurent se retrouvent dans la liste des manuscrits perdus rédigée par Henri Mitterand¹²³⁵, que nous désignons par le sigle *msp*. Les manuscrits retrouvés sont conservés dans les archives familiales de la collection M. Jean-Claude Le Blond-Zola, sauf indication contraire de notre part.

Titre	Date de composition	Manuscrit	Date et journal de publication	Recueil
<i>Le chien reconnaissant</i>	Entre 1854-1855	Retrouvé	Inédit du vivant de Zola (première publication : Henri Mitterand, <i>Zola. sous le regard d'Olympia, op.cit</i> , p. 878-880)	
[<i>Voyage en « sloop » vers Albany</i>]	Entre 1856-1857	Retrouvé	Inédit du vivant de Zola (première publication : Henri Mitterand, <i>Zola. sous le regard d'Olympia, op.cit</i> , p. 880-882)	
<i>Retour dans la patrie</i>	Entre 1856 et 1857	Retrouvé	Inédit du vivant de Zola (première publication : Henri Mitterand, <i>Zola. sous le regard</i>	

¹²³⁵ Mitterand, Henri, « Les manuscrits perdus d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 39, 1970, p. 83-90.

			<i>d'Olympia, op.cit, p. 882-885)</i>	
<i>[Convoi funèbre]</i>	Entre 1859 et 1860	Retrouvé	Inédit du vivant de Zola (première publication : Henri Mitterand, <i>Zola. Sous le regard d'Olympia, op.cit, p. 885-886)</i>	
<i>Les Grisettes de Provence</i>	1859	Non retrouvé Voir <i>msp</i> , p. 84.	Inédit	
<i>Une dizaine de boîtes d'allumettes</i>	1859	Non retrouvé Voir <i>msp</i> , p. 84.	Inédit	
<i>Un corps sans âme</i>	Inconnue. Date présumée : 1859	Non retrouvé	Inédit	
<i>La Fée Amoureuse</i>	Septembre 1859	Non retrouvé Voir <i>msp</i> , p. 86	<i>La Provence</i> , 29 décembre 1859 et 26 janvier 1860.	<i>Contes à Ninon</i>
<i>Un coup de vent (Nouvelle)</i>	Septembre 1860	Retrouvé	Inédit du vivant de Zola (première publication : <i>OC</i> , t. IX, p. 871-893)	
<i>Le Carnet de danse</i>	1860, terminé en août 1862.	Retrouvé	<i>Le Petit Journal</i> , 6 novembre 1864. Accompagné d'un bref commentaire d'Eugène Paz sur les <i>Contes à Ninon</i> . <i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> , le 17 novembre 1889. (titre : « Le carnet de danse. Contes à Ninon »)	

<i>Le Sang</i>	Août- septembre 1862	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 84 et 86.	<i>Revue du mois</i> , 25 août 1863. Numéro 10 de la troisième année, p. 443- 452.	<i>Contes à Ninon</i>
<i>Les Voleurs et l'âne</i>	Août- septembre 1862	Retrouvé (titre : « Les Voleurs et l'âne. Conte à Ninette »)		<i>Contes à Ninon</i>
<i>Simplice</i>	Inconnue. Date présumée entre 1859 et 1862.	Retrouvé (titre : « Le baiser de l'ondine - Conte »)	<i>Revue du mois</i> , troisième année, n° 12, 25 octobre 1863, p. 539-546. (titre : « Contes à Ninette. Simplicie ») <i>Nouvelle Revue de Paris</i> , VI, 1 ^{er} octobre – 1 ^{er} novembre 1864, p. 345- 354. (titre : « Contes à Ninon. Simplicie »)	<i>Contes à Ninon</i>
<i>Celle qui m'aime</i>	Inconnue. Date présumée : 1863	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 86.	<i>L'Entr'acte</i> , novembre 1864.	<i>Contes à Ninon</i>
<i>Sœur-des- Pauvres</i>	1863	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87	<i>Le Figaro</i> , 15 juillet 1877.	<i>Contes à Ninon</i>
<i>Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric</i>	1863-1864	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.		<i>Contes à Ninon</i>
<i>À Ninon</i>	1 ^{er} octobre 1864	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , 86.		<i>Contes à Ninon</i> (préface recueil)
<i>Réflexions et menus propos d'un sourd</i>	Inconnue.	Retrouvé	Inédit du vivant de Zola (première publication : <i>OC</i> , t. IX, p. 901-902)	

<i>muet aveugle de naissance</i>	Date présumée : début 1865			
<i>Les Étrennes de la mendicante</i>	Janvier 1865	Retrouvé	<i>Le petit Journal</i> , 21 janvier 1865. (rubrique : <i>Chronique</i>)	
<i>[Le vieux cheval]</i>	Janvier 1865	Non retrouvé	<i>Le petit Journal</i> , 26 janvier 1865. (rubrique : <i>Chronique</i>)	
<i>Un mariage russe</i>	Février 1865	Non retrouvé	<i>Le petit Journal</i> , 6 février 1865. (rubrique <i>Chronique</i>)	
<i>Les Bals publics</i>	Février 1865	Non retrouvé	<i>Le petit Journal</i> , 13 février 1865. (rubrique : <i>Chronique</i>) <i>Le Figaro</i> , 29 décembre 1866 (rubrique : <i>Dans Paris</i>) <i>La Tribune</i> , 24 janvier 1869 (rubrique : <i>Causerie</i>) <i>La Cloche</i> , 7 juillet 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>).	
<i>L'Amour sous les toits</i>	Mars 1865	Retrouvé (titre : « Portraits-cartes. I. La Grisette)	<i>Le Petit Journal</i> , 13 mars 1865. (titre : <i>Portraits-cartes. I. La Grisette</i>) <i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> , 4 mai 1880.	<i>Esquisses parisiennes</i>

<i>Le lecteur du Petit Journal</i>	Avril 1865	Retrouvé (titre : « Portraits- cartes. Le Lecteur du Petit Journal »)	<i>Le Petit Journal</i> , 10 avril 1865. (rubrique : <i>Chronique</i>)	
<i>Villégiature</i>	Avril 1865	Retrouvé (titres : « Portraits- cartes. Le Boutiquier campagnard » ; « Un villageois d’Arcueil », voir <i>msp</i> , p. 88.)	<i>Le Petit Journal</i> , 1 ^{er} mai 1865. (rubrique : <i>Variétés</i>) (titre : « Portraits-cartes. Le Boutiquier campagnard ») <i>L’Événement illustré</i> , 1 ^{er} août 1868 (titre : <i>Villégiature</i>) <i>Revue moderne et naturaliste</i> , septembre, 1880, p. 385-386 (titre : <i>Villégiature</i>) <i>Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche</i> , 25 juin 1892, p. 102. (titre : « Maison de campagne. Chez un parisien »)	
<i>Une malade</i>	Mai 1865	Non retrouvé. (titre : « Portraits- cartes. La Malade imaginaire », voir <i>msp</i> , p. 87)	<i>Le Petit Journal</i> , 1 ^{er} juin 1865. (rubrique : <i>Chronique</i>) <i>L’Événement illustré</i> , 3 août 1868	
<i>La dernière Veuve</i>	Inconnue. Date présumée :	Non retrouvé.	<i>La Scena Illustrata</i> , 1 ^{er} janvier 1890.	

	entre 1865 et 1872.		(titre : “L’ultima vedova”)	
<i>La Vierge au cirage</i>	Septembre 1865	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.	<i>La Vie Parisienne</i> , 16 septembre 1865 (titre : « La Caque ») <i>Le Grand Journal</i> , 8 octobre 1865 (titre : « Profils parisiens. La Vierge au cirage ») <i>La Cloche</i> , 11 octobre 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	<i>Esquisses Parisiennes</i>
<i>Les Veuves</i>	Septembre 1865	Non retrouvé	<i>Le Figaro</i> , 24 septembre 1865 <i>Journal pour tous</i> , 22 août 1894	
<i>Une leçon</i>	Octobre 1865	Non retrouvé. (titre : « Une leçon à Mlle Henriette », voir <i>msp</i> , p. 87.)	<i>Le Figaro</i> , 5 octobre 1865	
<i>Les Vieilles aux yeux bleus</i>	Octobre 1865	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.	<i>Le Grand Journal</i> , 5 novembre 1865 (titre : « Profils Parisiens. Les vieilles aux yeux bleus ») <i>La Cloche</i> , 4 octobre 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	<i>Esquisses Parisiennes</i>

<i>Mon voisin Jacques</i>	Novembre 1865	Non retrouvé. (titre : « Portraits-cartes. Le croquemort », voir <i>msp</i> , p. 87.)	<i>Journal des villes et des campagnes</i> , 21 novembre 1865 (titre : « Voyages dans Paris - Un souvenir du printemps de ma vie ») <i>L'Événement</i> , 3 novembre 1866 (rubrique : <i>Dans Paris</i>) (titre : « Un croquemort ») <i>La Tribune</i> , 10 octobre 1869 (rubrique : <i>Causerie</i>) <i>La Cloche</i> , 24 juin 1872 (rubrique : <i>Lettres Parisiennes</i>)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Les Repoussoirs</i>	1865	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 88.	<i>La Voie Nouvelle</i> , 15 mars 1866 <i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> , 6 décembre 1861 (titre : « L'Agence des "Repoussoirs" », signé Emilio Zola)	<i>Esquisses Parisiennes</i>
<i>Printemps (Journal d'un convalescent)</i>	Inconnue. Date présumée : entre 1865 et 1868	Retrouvé. Manuscrit conservé dans le dossier préparatoire de <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> , Bibliothèque Nationale, manuscrits, nouvelles	Inédit du vivant de Zola. (première publication : <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> , éd. M. Le Blond Zola, Paris, Bernouard, 1927)	

		acquisitions françaises.		
<i>Une victime de la réclame</i>	Novembre 1866	Non retrouvé	<p><i>L'Illustration</i>, 17 novembre 1866 (titre : « Une victime de la réclame »)</p> <p><i>L'Événement illustré</i>, 29 août 1868 (titre : « Une victime des annonces »)</p> <p><i>La Tribune</i>, 12 décembre 1869 (rubrique : <i>Causerie</i>)</p> <p><i>La Cloche</i>, 29 juin 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)</p>	
<i>Souvenir VIII</i>	Novembre 1866	Non retrouvé	<p><i>Le Figaro</i>, 20 novembre 1866 (p. 3) (Rubrique : <i>Dans Paris</i>) (titre : « Les Violettes »)</p> <p><i>La Tribune</i>, 17 octobre 1869</p> <p><i>La Cloche</i>, 18 août 1872</p> <p><i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i>, 25 janvier 1891.</p>	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Le Paradis des chats</i>	Novembre 1866	Non retrouvé	<p><i>Le Figaro</i>, 1^{er} décembre 1866 (rubrique : <i>Dans Paris</i>) (titre : « La Journée d'un chien errant »)</p>	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>

			<p><i>La Tribune</i>, 1^{er} novembre 1868 (rubrique : Causerie) (titre : « Le Paradis des chats »)</p> <p><i>La Cloche</i>, 12 juin 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)</p> <p><i>Le Figaro</i>, 28 juillet 1878.</p>	
<i>Un mariage d'amour</i>	Décembre 1866	Non retrouvé	<p><i>Le Figaro</i>, 24 décembre 1866, p. 3 (rubrique : <i>Dans Paris</i>)</p>	
<i>Les Quatre Journées de Jean Gourdon</i>	Octobre – décembre 1866	Non retrouvé	<p><i>L'Illustration</i>, du 15 décembre au 16 février 1867</p>	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>La Neige</i>	Décembre – janvier 1866	Non retrouvé	<p><i>Le Figaro</i>, 17 janvier 1867, p. 1 (rubrique : <i>Dans Paris</i>)</p> <p><i>Revue moderne et naturaliste</i>, janvier 1880, p. 31-35 (rubrique : <i>Dans Paris</i>)</p>	
<i>Les Disparitions mystérieuses</i>	Février 1867	Non retrouvé	<p><i>Le Figaro</i>, 20 février 1867, p. 2-3. (rubrique : <i>Dans Paris</i>)</p>	
<i>Souvenir VII</i>	Mai 1867	Non retrouvé	<p><i>Le Figaro</i>, le 15 mai 1867 (rubrique : <i>Dans Paris</i>) (titre : « Les Nids »)</p> <p><i>L'Événement Illustré</i>, « Les Pierrots du jardin des Plantes », 8 août 1868. (développement</p>	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>

			<p>d'un passage du Souvenir VII)</p> <p><i>La Tribune</i>, 21 novembre 1869 (rubrique : <i>Causerie</i>)</p> <p><i>La Cloche</i>, 17 mai 1872 (rubrique : <i>Lettres Parisiennes</i>)</p> <p><i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i>, 18 mai 1890. (titre : « Les Nids »)</p>	
<i>Les Squares</i>	Juin 1867	Non retrouvé	<p><i>Le Figaro</i>, 18 juin 1867, p. 2. (rubrique : <i>Dans Paris</i>) (titre : « Les Squares »)</p> <p><i>La Tribune</i>, 24 octobre 1869 (rubrique : <i>Causerie</i>)</p> <p><i>La Cloche</i>, 26 mai 1872</p>	
<i>Une cage de bêtes féroces</i>	Août 1867	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 88.	<p><i>La Rue</i>, 31 août 1867 ; republication par J. Vallès dans <i>La Rue</i> le 29 novembre 1879</p>	
<i>Un suicide – Nouvelle</i>	Printemps 1867- début 1868	Retrouvé (titre : « Le Suicide de Jean Bergasse »)	Inédit du vivant de Zola (première publication : <i>OC</i> , t. IX, p. 915-926)	
<i>Souvenir VI (2^e partie)</i>	1867-1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 4 mai 1868	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>

			(titre : <i>La Tombe de Musset</i>) <i>La Tribune</i> , 7 novembre 1869 (rubrique : <i>Causerie</i>) <i>La Cloche</i> , 7 juin 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	
<i>Souvenir X</i>	Mai 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 23 mai 1868 (rubrique : <i>Chronique</i>) <i>La Tribune</i> , 2 janvier 1870 (rubrique : <i>Causerie</i>) <i>La Cloche</i> , 27 mai 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>[Les Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans]</i>	Mai 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 13 mai 1868 (rubrique : <i>Chronique</i>)	
<i>[Le Fiacre]</i>	Mai 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 27 mai 1868 (rubrique : <i>Chronique</i>)	
<i>Les Fraises</i>	Mai 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 2 juin 1868 <i>La Tribune</i> , 9 janvier 1870 (rubrique : <i>Causerie</i>) <i>La Cloche</i> , 3 juin 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>

			<i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> , 7 juillet 1889 (titre : « Les Fraises »)	
<i>Histoire d'un fou</i>	Mai 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 8 juin 1868 (titre : « Histoire d'un fou ») <i>Messenger de Province</i> , 19 juin 1868 (rubrique : <i>Variété</i>) <i>La Tribune</i> , 26 décembre 1869 (rubrique : <i>Causerie</i>) <i>La Cloche</i> , 17 juin 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	
<i>Lili</i> (2 ^e et 3 ^e partie)	Juin 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 15 juin 1868 (titre : « Aux Tuileries »)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>[Une promenade en canot sur la Seine]</i>	Juin 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 17 juin 1868 (rubrique : <i>Chronique</i>) <i>La Tribune</i> , 28 juin 1868 (rubrique : <i>Causerie</i>) <i>La Cloche</i> , 26 juin 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	
<i>Souvenir V</i>	Juin 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 22 juin 1868 (titre : « Mes Chattes ») <i>La Cloche</i> , 5 juillet 1872	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>

<i>Vieilles Ferrailles</i>	Juin 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 24 juin 1868 <i>La Cloche</i> , 14 mars 1870 (titre : « Vieilles Ferrailles »)	
<i>Le Montre aux mille sourires</i>	Juin 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 29 juin 1868	
<i>Le Centenaire</i>	Juin 1868	Seulement l'incipit de ce conte a été retrouvé.	<i>L'Événement illustré</i> , 13 juin 1868 <i>La Cloche</i> , 25 septembre 1872	
<i>Souvenir VII</i>	Juin 1868	Non retrouvé	<i>L'Événement illustré</i> , 8 août 1868	
<i>La Légende du petit Manteau bleu de l'amour</i>	Août 1868	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.	<i>L'Événement illustré</i> . 11 août 1868 (titre : « La Vierge aux baisers. Légende dédiée à ces dames ») <i>La Tribune</i> , 9 janvier 1870 <i>La Cloche</i> , 17 juillet 1872	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Souvenir IV</i>	Août 1868	--	<i>Événement illustré</i> , 1 ^{er} septembre 1868 (rubrique : <i>Chronique</i>) <i>La Tribune</i> , 12 septembre 1869 (rubrique : <i>Causerie</i>) <i>La Cloche</i> , 14 août 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>

<i>Lili</i> (1 ^{ère} partie)	Septembre 1868	Non retrouvé	<i>La Tribune</i> , 27 septembre 1868 <i>La Cloche</i> , 8 juillet 1872	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Au couvent</i>	Janvier 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 2 février 1870 <i>La Libre Pensée</i> , 5 février 1870	
<i>À quoi rêvent les pauvres filles</i>	Janvier 1870	Non retrouvé	<i>Le Rappel</i> , 3 février 1870	
<i>Les Épaules de la Marquise</i>	Février 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 21 février 1870 <i>Le Fin de siècle</i> , 17 janvier 1891 <i>La Lanterne</i> , 4 mars 1888.	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Le Grand Michu</i>	Février 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 1 ^{er} mars 1870 <i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> , 8 février	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Le Jeûne</i>	Mars 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 29 mars 1870 <i>La Libre Pensée</i> , 9 et 16 avril 1870 (titre : « Le Sermon »)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Ce que disent les bois</i>	Avril 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 18 avril 1870	

<i>Catherine</i>	Avril 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 18 avril 1870	
<i>La Petite Chapelle</i>	Mai 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 23 mai 1870	
<i>Souvenir XII</i>	Juillet 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 11 juillet 1870 (titre de la première partie : « La Guerre ») <i>La Cloche</i> , 18 juin 1870 (titre de la deuxième partie : « Chauvin »)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Le Petit Village</i>	20-23 juillet 1870	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 25 juillet 1870	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Souvenir XIV</i>	26 avril 1871 - 4 mai 1871	Non retrouvé	<i>Le Sémaphore de Marseille</i> , 2 mai 1871 (première partie) <i>Le Sémaphore de Marseille</i> , 9 mai 1871 (deuxième partie)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Les Regrets de la Marquise</i>	Septembre 1871	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 2 octobre 1871	
<i>Souvenir XIII</i>	Mai 1872	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 11 mai 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>) <i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> , le 5 octobre 1890 (titre : « La Petite maison de Clamart. Souvenir de 1870 »)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Souvenir II</i>	Mai 1872	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 1 ^{er} juin 1872	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>

<i>Souvenir I</i>	Mai 1872	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 2 juin 1872 <i>Revue du monde nouveau</i> , mars 1874 (titre : « Villégiature ») <i>Le Petit Parisien. Supplément illustré du dimanche</i> , 15 mars 1891 (titre : « Un projet de voyage »)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Souvenir XI</i>	Juin 1872	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 9 juin 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Souvenir III</i>	Juin 1872	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 20 juin 1872	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Souvenir VI</i> (1 ^{re} partie)	Juin 1872	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 27 juin 1872	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Souvenir IX</i>	Septembre 1872	Non retrouvé	<i>La Cloche</i> , 11 septembre 1872 (rubrique : <i>Lettres parisiennes</i>)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Le Chômage</i>	Décembre 1872	Non retrouvé	<i>Le Corsaire</i> , 22 décembre 1872 (titre : « Le Lendemain de la crise ») <i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> , 7 décembre 1890 (titre : « Le Chômage »)	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Un bain</i>	Août 1873	Non retrouvé	<i>La Renaissance littéraire et artistique</i> , 24 août 1873	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>
<i>Le Forgeron</i>	Inconnue. Date présumée :	Non retrouvé	<i>L'Almanach des travailleurs</i> , 1874	<i>Nouveaux Contes à Ninon</i>

	entre 1873 et 1874.		<i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> 24, mai 1891	
<i>À Ninon</i>	1 ^{er} octobre 1874	Non retrouvé		<i>Nouveaux Contes à Ninon</i> (préface recueil)
<i>[La Semaine d'une Parisienne]</i>	Avril 1875	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 45.	<i>Le Messager de l'Europe</i> , mai 1875 (titre : « Paris en avril »)	
<i>L'Inondation</i>	Juillet 1875	Non retrouvé	<i>Le Messager de l'Europe</i> , août 1875 <i>Le Voltaire</i> , du 26 au 31 août 1880 <i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire illustré</i> , publication en feuilleton du 6 juillet au 4 octobre 1891	<i>Le Capitaine Burle</i>
<i>Comment on se marie</i>	Décembre 1875	Non retrouvé (titres : « Les Mariages à Paris » ; « Comment on se marie », voir <i>msp</i> , p. 88 et 90)	<i>Le Messager de l'Europe</i> , janvier 1876 (titre : « Le Mariage en France et ses principaux types ») <i>Journal pour tous</i> , du 4 au 25 janvier 1893	Dernier chapitre reproduit dans le recueil collectif <i>En pique-nique</i> , Paris, Armand Colin, 1895.
<i>Comment on meurt</i>	Juillet 1876	Non retrouvé	<i>Le Messager de l'Europe</i> , août 1876 (titre : « Comment on meurt et comment on enterre en France ») <i>Le Figaro</i> , 1 ^{er} août 1881	<i>Le Capitaine Burle</i>

			<p>(I, titre : « La Mort du riche »)</p> <p><i>Le Figaro</i>, 31 janvier 1881</p> <p>(IV, titre : « Misère »)</p> <p><i>Le Figaro</i>, 20 juin 1881</p> <p>(V, titre : « La Mort du paysan »)</p> <p><i>Les Annales politiques et littéraires</i>, 5 octobre 1885</p> <p><i>Revue illustrée</i>, décembre 1895</p> <p>(V, titre : « La Mort du paysan »)</p>	
<i>Les Coquillages de Monsieur Chabre</i>	Août 1876	Non retrouvé (titre : « La pêche aux crevettes », voir <i>msp</i> , p. 88)	<p><i>Le Messager de l'Europe</i>, septembre 1876 (titre : « Bains de mer en France »)</p> <p><i>Le Figaro</i>, 4 juillet 1881 (titre : « La Pêche aux crevettes »).</p>	<i>Naïs Micoulin</i>
<i>Pour une nuit d'amour</i>	Septembre 1876	Retrouvé. Manuscrit conservé à la bibliothèque Houghton (Harvard University, Etats Unis). (titre : « Une histoire d'amour »)	<p><i>Le Messager de l'Europe</i>, octobre 1876 (titre : « Un drame dans une petite ville de province »)</p> <p><i>L'Echo Universel</i>, 18 juillet 1877</p>	<i>Le Capitaine Burle</i>
<i>[Portraits de prêtres]</i>	Décembre 1876	Non retrouvé.	<i>Le Messager de l'Europe</i> , octobre 1876 (titre : « Types	

		(titre : « Le Cléricalisme en France », voir <i>msp</i> , p. 88.)	d'ecclésiastiques français ») <i>Le Bien public</i> , du 6 août au 3 septembre 1877	
<i>Les Trois Guerres</i>	Mai 1877	Non retrouvé	<i>Le Messager de l'Europe</i> , juin 1877 (titre : « Mes souvenirs de guerre ») <i>Le Bien public</i> , du 10,17, 24 septembre 1877 <i>Les Annales politiques et littéraires</i> , février-mars 1877 (titre : « Souvenirs de jeunesse. Trois guerres – Guerre de Crimée », 27 février 1887, p. 131-132 ; « Magenta » : 6 mars 1887, p. 146-147 ; « 1870 » : 13 mars 1887, p. 163-164.)	« Les Trois Guerres » a été publié dans le recueil collectif <i>Bagatelles</i> , Dentu, 1892, p. 1-29
<i>L'Attaque du moulin</i>	Juin 1877	Non retrouvé	<i>Le Messager de l'Europe</i> , juillet 1877 (titre : « Un épisode de l'invasion de 1870 ») <i>La Réforme</i> , 14 ou 15 août 1878 <i>Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche</i> , 25 avril 1880 <i>La Vie populaire</i> , 25 avril et 2 mai 1880 <i>Le Petit Parisien. Supplément littéraire</i>	<i>Les Soirées de Médan</i> , Charpentier (14 avril 1880)

			<i>illustré</i> , du 24 novembre 1889 au 5 janvier 1890.	
<i>Nais Micoulin</i>	Août 1877	Non retrouvé. Voir <i>mss</i> , p. 87.	<i>Le Messager de l'Europe</i> , septembre 1877 <i>La Réforme</i> , du 15 décembre 1879 au 15 janvier 1880	<i>Nais Micoulin</i>
<i>[Les Parisiens en villégiature]</i>	Octobre 1877	Non retrouvé. (titre : « En villégiature », voir <i>mss</i> , p. 87)	<i>Le Messager de l'Europe</i> , novembre 1877 (titre : « Le Parisien en villégiature et à la campagne ») <i>Le Figaro illustré</i> , 1884-1885 (II, titre : « Voyage circulaire ») <i>Le Petit Journal</i> , 31 décembre 1892 (V, titre : « Une farce »)	Le chapitre V « Une farce » a été recueilli dans <i>l'Anthologie contemporaine des écrivains français et belges</i> , sous la direction d'Albert de Nocée, deuxième série, Bruxelles, Messageries de la Presse et Paris, Librairie universelle, 1888, p. 3-7. Le chapitre V a été recueilli sous le titre « Bohèmes en villégiature » dans <i>Les Types de Paris</i> , n° 2, Plon et Nourrit, 1889, p. 17-26.
<i>[Scènes d'élections]</i>	Novembre 1877	Retrouvé. Manuscrit conservé par M	<i>Le Messager de l'Europe</i> , décembre 1877 (titre : « Scènes d'élection en France »)	

		François Émile Zola		
<i>Aux Champs</i>	Juillet 1878	Non retrouvé	<p><i>Le Messager de l'Europe</i>, août 1878 (titre : « Les Environs de Paris »)</p> <p><i>Le Figaro</i>, 18 octobre 1880 (La Rivière - titre : « Dans l'herbe »)</p> <p><i>Le Figaro</i>, 2 mai 1881 (Le Bois – titre : « Printemps »)</p> <p><i>Le Figaro</i>, 25 juillet 1881 (La Banlieue – titre : « Aux Champs »)</p>	<i>Le Capitaine Burle</i>
<i>Nantas</i>	Septembre 1878	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.	<p><i>Le Messager de l'Europe</i>, octobre 1878 (titre : « La vie contemporaine ; Histoire vécue »)</p> <p><i>Le Voltaire</i>, du 19 août au 26 juillet 1879 (titre : « Nantas »)</p>	<i>Naïs Micoulin</i>
<i>La Mort d'Olivier Bécaille</i>	Février 1879	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.	<p><i>Le Messager de l'Europe</i>, mars 1879</p> <p><i>Le Voltaire</i>, du 30 avril au 5 mai 1879</p>	<i>Naïs Micoulin</i>
<i>Madame Neigeon</i>	Mai 1879	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.	<p><i>Le Messager de l'Europe</i>, juin 1879 (titre : « Une parisienne »)</p>	<i>Naïs Micoulin</i>

<i>La Fête à Coqueville</i>	Juillet 1879	Non retrouvé	<i>Le Messenger de l'Europe</i> , août 1879 <i>Le Voltaire</i> , du 12 au 18 mai 1880	<i>Le Capitaine Burle</i>
<i>Madame Sourdis</i>	Mars 1880	Non retrouvé	<i>Le Messenger de l'Europe</i> , avril 1880 <i>La Grande Revue</i> , 1 ^{er} mai 1900	
<i>Jacques Damour</i>	Juillet 1880	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.	<i>Le Messenger de l'Europe</i> , août 1880 <i>Le Figaro</i> , du 26 avril au 2 mai 1883	<i>Nais Micoulin</i>
<i>Le Capitaine Burle</i>	Novembre 1880	Non retrouvé	<i>Le Messenger de l'Europe</i> , décembre 1880 (titre : « Un duel ») <i>La Vie moderne</i> , du 19 février au 5 mars 1881 <i>Le Rabelais</i> , du 25 septembre au 16 octobre 1882	<i>Le Capitaine Burle</i>
<i>Théâtre de campagne</i>	Inconnue. Date présumée : 1877	Non retrouvé	<i>Revue Indépendante</i> , juin 1884 (second numéro)	
<i>Angeline</i>	17-19 octobre 1898	Non retrouvé. Voir <i>msp</i> , p. 87.	<i>The Star</i> , 16 janvier 1899 <i>Le Petit Bleu de Paris</i> , 4 février 1899.	

Contes et nouvelles d'Émile Zola. Une lecture sociologique.

Dès le début de sa carrière, Émile Zola a été conteur. L'image toute faite que nous avons d'un chef de file du Naturalisme ou de l'intellectuel engagé a toujours terni cette partie dite mineure de sa production, surtout considérée comme un support pour l'exégèse des œuvres principales. Pourtant, ce riche ensemble de textes, qui accompagne l'écrivain pendant une grande partie de sa carrière journalistique et littéraire, loin de constituer un détour fade et anodin de sa production artistique, offre de celle-ci des éléments tout à fait éclairants et rénovateurs. Relire le parcours de Zola conteur à travers le prisme de la sociologie littéraire permet non seulement de reconnaître l'implication des récits brefs dans la construction de l'auctorialité de l'écrivain, mais aussi d'observer, dans une autre perspective, l'évolution de l'art et des conceptions littéraires chez Zola. Les récits brefs, produits de la conjonction des matrices littéraire et journalistique, permettent de mieux cerner les effets de la médiatisation sur l'écriture zolienne, d'observer la dialectique étroite entre discours littéraire et impératifs de la presse, de comprendre la progression du positionnement de l'écrivain dans le champ de son époque. L'analyse sociologique de ce corpus permet de déchiffrer les différentes postures d'auteur ainsi que les stratégies adoptées par l'écrivain tout au long de sa carrière. Au fil de la lecture de ces textes une trajectoire auctoriale se dessine, indiquant les différentes étapes de l'avancement de Zola dans les champs médiatique et littéraire de son temps. À travers les contes et nouvelles, qui se situent au sein de cet espace hybride où presse et littérature se croisent, l'ensemble du parcours auctorial de l'écrivain prend forme et une nouvelle image de Zola se révèle.

Mots-clés : Zola, naturalisme, genre bref, journalisme, postures autoriales, image d'auteur

Émile Zola's short stories. A sociological lecture

Émile Zola started to write short stories at the beginning of his career. The image of the pioneer of Naturalism has always obscured this minor part of his literary production, which was regarded as a mere genetic support of his primary works. Nevertheless, Zola wrote short fiction throughout his entire literary and journalistic career and this rich ensemble of texts must not be considered as a minor and futile part of his artistic production, since it also offers new and enlightening elements. By reading the works of Zola "conteur" through the prism of literary sociology, we can not only realize how much the short stories have contributed to the authorship of the writer, but also observe the evolution of Zola's artistic and literary ideas from a different point of view. These texts, which combine a literary and journalistic nature, allow us to better identify the effects of *mediatisation* on Zola's works, to observe the intimate dialectic between literary discourse and journalistic precepts, and finally they allow us to understand the development of the writer's positioning in the field. The sociologic analysis of this corpus allows us to interpret the many authorial postures and the strategies that the writer adopted during his career. Through the reading of short stories, a real literary trajectory is outlined, which indicates the different steps of Zola's progress in the media and literary field during the time. Placing themselves at the crossroads between literature and journalism, these texts redesign the ensemble of the Zola's literary path and produce a new image of the writer.

Keywords : Zola, naturalism, short stories, journalism, auctorial posture, author's image

Université Sorbonne Nouvelle École Doctorale 120 CRP19 (Littérature française et comparée)
Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, Dottorato di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici (Letteratura Francese SSD-LIN/03) Ciclo XXXIII

