

ESTHÉTIQUE NATURALISTE ET EPISTÈME RÉALISTE DANS LES ROMANS D'ÉMILE ZOLA

Luminița CIUCHINDEL *

En 1864, un volume modeste, signé Emile Zola, paraissait dans les librairies, sous un titre qui promettait plutôt un livre pour les enfants: *Contes à Ninon*. La critique accueillit le livre avec peu d'enthousiasme. Le public ignorait, d'ailleurs, les débuts littéraires de l'écrivain, qui avait manifesté, dès son adolescence, sa vocation première pour la poésie, concrétisée en 1859, dans trois poèmes: *Le 17 février*, *Le Canal Zola*, *La Provence*. D'autres poèmes - *Rodolpho*, *L'Aérienne*, *Paolo* - réunis sous le titre *Trois Amours* ou *L'Amoureuse Comédie*, représentent le triptyque de l'amour, „depuis la passion sensuelle et brutale jusqu'à la passion idéale et angélique”, comme le déclarait Zola, dans une lettre à son ami Jean-Baptistin Baille [2: 25]. Des échos de l'œuvre de Musset se retrouvent dans cette légende d'amour, qui garde le souffle passionnel d'un *Rolla* ou d'un *Don Paëz*. Des tentatives échouées dans le domaine du théâtre (*Enfoncé le pion*, 1856; *Perrette*, proverbe en vers, adaptation d'après La Fontaine, 1860) ou dans la nouvelle (*Un coup de vent*, 1860) orientent le jeune écrivain vers la nécessité de l'apprentissage à l'école des maîtres. Des lectures enthousiastes lui dévoilent les trésors de la littérature française classique et moderne. Vers 1856, V. Hugo et A. de Musset nourrissent ses rêves romantiques. En 1861, Montaigne et Molière lui enseignent l'art d'écrire et d'aimer seulement la vérité et la justice. Quant à Montaigne, Zola va noter: „J'ai vécu deux hivers avec lui, n'ayant que son livre pour toute bibliothèque”. La lecture des oeuvres de Stendhal et de Flaubert, vers 1864, vient de décider de son orientation vers le réalisme. Mais la plus importante découverte, fondamentale pour la formation des futurs projets esthétiques de l'écrivain, est, sans doute, celle de l'univers balzacien, à la suite d'une lecture passionnée et approfondie de *La Comédie humaine*, au cours des années 1865 et 1866, lecture qui éveille en lui le désir

ardent de la compétition au plus haut sommet de la consécration littéraire. La parution de *L'Histoire de la littérature anglaise* d'Hippolyte Taine, en 1864, constitue une nouvelle révélation pour Zola, qui, dans un article sur cet ouvrage, avoue sa conception de l'artiste, en formulant une définition qui préfigure la méthode de travail et les qualités maîtresses de l'écrivain naturaliste: „Je trouvais l'artiste qui me convenait, froid dans la méthode et passionné dans la mise en scène, tout personnel et tout libre”, “ayant le profond respect de la vie”; “philosophe, artiste et savant”, [qui obéit] “malgré lui à cette folie de notre siècle, de tout savoir, de tout réduire en équation, de tout soumettre aux puissants agents mécaniques qui transforment le monde” [12: 231].

Fidèle à son mot d'ordre „Tout ou rien!”, Zola affirmait, en 1860, dans sa correspondance avec Baille et Cézanne, qu'il voulait écrire un poème intitulé *La Chaîne des êtres*, en trois parties - *Passé, Présent, Futur* -, animé par trois types de personnages - le savant, le philosophe et le chanteur lyrique. Même si le projet n'est pas réalisé, on peut y entrevoir, tracée en filigrane, la configuration des trois cycles romanesques qui jalonnent sa création: *Les Rougon-Macquart*, *Les trois villes*, *Les quatre évangiles*. La „leçon” de Taine sera décisive. Le crédo littéraire de Zola prend contour en concordance avec l'esprit de l'époque traversée par le souffle régénérateur de la science: „Nous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès” [12: 57].

Toutefois, l'acheminement vers l'élaboration et la mise en oeuvre de l'esthétique naturaliste connaît deux étapes de manifestation créatrice de Zola, tant sur le plan littéraire qu'artistique, étapes qui s'épaulent et s'impliquent, et qui recouvrent pratiquement la première moitié de son oeuvre: 1866 (*Mes haines; Mon Salon*) - 1868 (*Madeleine Férat; Thérèse Raquin*) et 1871 (*La Fortune des Rougon*) - 1880 (*Le Roman*

* *Maître de conférences, Faculté de Langues et Littératures Étrangères, Université de Bucarest*

expérimental; Les Soirées de Médan).

En 1866, celui qui se déclare „pour la libre manifestation du génie humain” prend la défense des peintres contemporains, dans une série d’articles du journal *L’Événement*, réunis sous le titre *Mon Salon*, à la suite de l’ouverture du „Salon” de la même année, où quelques jeunes peintres exposaient leurs toiles qualifiées plus tard, en 1874, par un critique du journal *Le Charivari*, d’impressionnistes, d’après le tableau de Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872). Zola réplique au jury qui avait refusé *Le Fifre* de Manet: „La place de M. Manet est marquée au Louvre comme celle de M. Courbet” [12: 296]. Pissarro, Monet et Renoir sont ceux auxquels on attribue l’intuition des vrais talents originaux. La force du pinceau, le courage de l’expression des artistes qui venaient d’inaugurer une école et qui proclamaient la liberté de l’art au nom de la vérité, déterminent Zola à formuler des jugements de valeur bien rigoureux à propos du renouvellement artistique, en dépit de son manque de connaissances techniques en matière de peinture. „Mais l’autorité naissante de son nom et la violence de son style imagé furent pour beaucoup dans les convictions favorables qu’il avait imposées à l’égard de la nouvelle école” [16: 415].

Les Contes à Ninon (1864), le plus romantique de tous les écrits de Zola, mélange de poésie et de réalité, qui rappelle à la fois Rousseau, Musset, Lamartine, George Sand, V. Hugo, se range, à côté des romans *La Confession de Claude* (1866), *Le Vœu d’une morte* (1866), parmi les oeuvres de recherche et d’affirmation d’un observateur et d’un analyste rigoureux.

Depuis 1841, „le rez-de-chaussée” de la première page des journaux était devenu la rubrique des romans-feuilletons. Frédéric Soulié (1800-1847) y avait publié le premier échantillon du genre fort prisé par le public assoiffé d’aventures avec une „suite au prochain numéro”: *Les Mémoires du diable* (1837-1838). La vogue des *mystères* et des aventures de cape et d’épée augmente avec les romans d’Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, 1842-1843), de Paul Féval (*Le Bossu*, 1858), aux côtés desquels se rangent des oeuvres tissées sur une trame analogue, comme une partie de celles de Ponson du Terrail, Erckmann – Chatrian et Dumas – père.

Emile Zola a élaboré *Les Mystères de Marseille* extrêmement vite, si l’on pense au travail immense de l’écrivain dans les archives des procès criminels. Les deux premiers tomes du roman paraissent en 1867, le troisième en 1868. L’expérience est enrichissante pour le narrateur: „Comme je réalisais les épreuves [...], j’ai été frappé du hasard, qui, à un moment où je me cherchais encore, m’a fait écrire cette

oeuvre de pur métier et de mauvais métier sur tout un ensemble de documents exacts. Plus tard, pour mes oeuvres littéraires, je n’ai pas suivi d’autre méthode” [4: 28].

En 1865, Emile Zola fait l’éloge du roman des frères Goncourt, *Germinie Lacerteux*. La défense du roman est comme un engagement de l’écrivain, qui semble trouver le *sentier* à suivre: „l’artiste a le droit de fouiller en pleine nature humaine, de ne rien voiler du cadavre humain, de s’intéresser à nos plus petites particularités, de peindre les horizons dans leurs minuties et de les mettre de moitié dans nos joies et dans nos douleurs”; „[la création], il la donnera toujours vue à travers son tempérament” [12: 80].

Cette définition de l’oeuvre d’art, empruntée à Taine, sera reprise par Zola dans d’autres études, notamment dans *Le Naturalisme au théâtre* (1881): „Il est certain qu’une oeuvre ne sera jamais qu’un coin de la nature vu à travers un tempérament” [13: 111]. La lecture de la *Physiologie des écrivains* (1864) d’Emile Deschanel avait renforcé cette idée.

En 1866, Emile Zola reçoit une invitation à la 33^{ème} Session du Congrès Scientifique d’Aix-en-Provence. L’écrivain ne peut pas s’y rendre, mais il envoie une communication, publiée à la fin de la même année sous le titre: *Deux définitions du roman*. Après avoir passé en revue la contribution de la littérature antique, classique et moderne au développement du roman, Zola se déclare le partisan des écrivains qui mettent la vérité à la base de leurs oeuvres. Il apprécie le rôle du romancier cherchant la vérité, décrivant dans la conscience humaine le jeu des passions, n’ayant plus besoin d’inventer des histoires compliquées, mais trouvant l’intérêt du récit dans des événements vraisemblables, qu’il emprunte aux inépuisables sujets d’études offerts par les mille aspects de l’homme et de la nature. [2] C’est là une idée-signal du *Roman expérimental*, qui prélude à la création des romans-clefs pour la conception naturaliste de Zola, *ouverture* de la saga des *Rougon-Macquart: Thérèse Raquin* (1867) et *Madeleine Féral* (1868).

Les principes du naturalisme sont déjà clairement exposés par Zola, en 1868, dans la *Préface* à la deuxième édition de *Thérèse Raquin*. Le romancier emploie le qualificatif de „naturalistes” pour certains écrivains, auxquels il a „l’honneur d’appartenir”. Le roman est „l’étude d’un cas curieux de physiologie”, et plus loin, il affirme: „j’ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres”. Une “copie exacte et minutieuse de la vie”, qui n’est pas loin de Balzac, lorsque celui-ci se réclamait de Geoffroy Saint-Hilaire, en se proposant d’étudier „les espèces sociales”, devient chez Zola une „analyse du mécanisme humain” soumis à une “expérience de laboratoire” [14: 8-16].

Le dessein du romancier, celui de suivre la méthode exposée dans la *Préface*, aboutit dans *Thérèse Raquin* à un résultat qui dépasse le but qu'il s'était proposé. Le fait que les deux personnages, Thérèse et Laurent, restent des *cas* pathologiques, et que leurs réactions sont le produit d'un détraquement nerveux ne diminue pas pour autant la valeur de ce roman psychologique où „triomphe l'influence de Taine, qui considère la psychologie comme un chapitre de la physiologie, ramène l'analyse des caractères à l'analyse des tempéraments et n'aperçoit dans l'homme que sensations et instincts” [4: 29].

Le contact de l'écrivain avec les études de Jules Michelet, *De l'amour* (1858) et *De la femme* (1869), surtout en ce qui concerne la théorie de „l'imprégnation”, aura pour résultat le roman *Madeleine Férat* (1868). Emile Zola poursuit son „étude expérimentale”, mettant en lumière une opposition tempéramentale, déterminée par l'hérédité et le milieu: la féminité frémissante, troublante, tentatrice (Madeleine) et la virilité réduite par l'hypersensibilité malade, qui engendre la peur, le soupçon, le doute (Guillaume). Mais l'héroïne du roman subit un drame qui dépasse par sa signification morale la démonstration de la théorie que l'écrivain avait choisie pour point de départ du livre. Madeleine n'est pas *exception*, mais une jeune femme normale, „amoureuse d'indépendance et de franchise”, „assez forte pour se punir le jour où elle aurait commis une infamie” [11: 29], et c'est justement pour avoir transgressé sa dignité qu'elle recourt au suicide.

La pensée scientifique et, conjointement, l'esthétique de Zola se cristallisent autour des années 1868-1870, à la suite de son travail incessant de documentation, d'appropriation et d'interprétation des plus récentes hypothèses et théories mises à jour par les sciences naturelles. Parmi les sources d'information, qui ont servi au décanage des conceptions littéraires de l'écrivain, il faut mentionner: le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, 1850, de Prosper Lucas, *L'Origine des espèces*, 1859, de Charles Darwin, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865, de Claude Bernard, *La Physiologie des passions*, 1868, de Charles Letourneau.

En 1869, Emile Zola confie, dans une lettre adressée à l'éditeur Lacroix, son projet d'écrire dix romans réunis sous le titre *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. L'écrivain s'engage à mettre le roman au service de la science par le lien formel qui unit les divers épisodes du cycle, à savoir l'influence de l'hérédité et du milieu sur l'évolution individuelle, conformément aux „nouvelles découvertes

physiologiques”, et il a en vue, tout particulièrement, l'étude du Second Empire, depuis le coup d'Etat jusqu'à sa chute. Le roman fondé sur deux études, physiologique et sociale, doit refléter un âge social tout entier, dans les faits et les sentiments dans les mille détails des mœurs et des événements [1: 10-11].

La *Préface* du romancier au premier volume du cycle, *La Fortune des Rougon* (1871) précise les tenants et les aboutissants de son entreprise: à l'hérédité, qui „a ses lois, comme la pesanteur” s'ajoute la recherche d'une solution à „la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme”, afin de dominer un groupe social, „comme acteur d'une époque historique”, en analysant „à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble” [15: 35-36].

L'ensemble romanesque acquiert, par conséquent, un *programme* rigoureusement établi, et *l'arbre généalogique* dressé par le romancier allait constituer une charpente actantielle stable, bien que susceptible d'être complétée au fur et à mesure que prennent corps les 20 romans composant l'édifice achevé au bout de 22 ans (1871 - 1893).

L'échafaudage des *Rougon-Macquart* offre l'un des meilleurs exemples d'une „série ouverte et discontinuée”, vu l'autonomie de chaque partie de l'ensemble, qui „n'est pas un regroupement après coup, ni un simple résultat d'un plan cohérent” [3].

Quant aux problèmes des sources et des influences, cette „archéologie de l'intelligence créatrice”, ce n'est que la vision globale de la *série* qui peut rendre compte des affinités de pensée renforcées et nuancées dans la mouvance du macro-texte, où les hypothèses philosophico-scientifiques enclenchent une certaine perception des phénomènes sociaux et psychologiques, et subissent en retour l'effet d'une vision d'artiste [7].

La cohésion des *Rougon-Macquart* tient, par conséquent, moins de certains personnages ou au fil d'une intrigue coercitive, mais beaucoup plus, à l'instar de Balzac, à la compréhension de l'œuvre en tant qu' *idéologème* défini comme „fonction intertextuelle que l'on peut lire «matérialisée» aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet, en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales” [6: 12].

Régie par les lois de la logique (concept récurrent dans les ouvrages théoriques de Zola), de la symétrie et de l'antithèse, la somme des *Rougon-Macquart* se situe sur des coordonnées narratives qui assimilent une pratique de haut lignage, aux racines plongées dans la technique de l'encadrement des récits de la Renaissance, et suivent le modèle du parfait cadre

unificateur, offert par *La Comédie humaine* de Balzac.

Au point de vue de la localisation de l'action, l'emplacement géographique est symétrique: dix romans ont pour cadre Paris (*La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *Son excellence Eugène Rougon*, *L'Assommoir*, *Une page d'amour*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *Au Bonheur des Dames*, *L'Oeuvre*, *L'Argent*) et dix romans ont pour toile de fond la province (*La Fortune des Rougon*, *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *La Joie de vivre*, *Germinal*, *La Terre*, *Le Rêve*, *La Bête humaine*, *La Débâcle*, *Le Docteur Pascal*).

Une alternance, qui suit le même trajet dialectique, mène à l'extrapolation de la fusion des éléments réalistes, voire naturalistes, d'une part, et d'une poétisation romantique, d'autre part, à un rythme toujours régulier. À suivre la création des *Rougon-Macquart*, on se rend compte de la fréquence ternaire ou quaternaire des romans à tendance poétique ou imprégnés de l'idéal originaire de l'écrivain, celui qui reste sous-jacent dans son oeuvre, à savoir la sublimation des sentiments les plus purs, ne fût-ce qu'en dépit de leur échec motivé, d'ailleurs, par des entraves d'ordre socio-psychologique. Il s'agit, en l'occurrence, de ces arrêts ou répliques du romancier dans la voie des accusations soulevées par la critique littéraire: *La Faute de l'abbé Mouret*, *Une Page d'amour*, *La Joie de vivre*, *Le Rêve*, *Le Docteur Pascal*. Il ne faut pas pour autant considérer que les romans les plus incriminés - *L'Assommoir*, *La Terre*, *La Bête humaine* - éliminent ce côté lyrique, car toute la force des sentiments humains authentiques leur est infusée par l'auteur.

La thématique de la saga zolienne embrasse pratiquement une multitude de scènes politiques et sociales de l'époque, telles la prise du pouvoir des bourgeois adeptes du coup d'Etat du 2 décembre 1851 sur une ville de province (*La Fortune des Rougon*, *La Conquête de Plassans*), le triomphe de la spéculation (*La Curée*, *Au Bonheur des Dames*) ou celui de la vénalité (*Son excellence Eugène Rougon*, *L'Argent*), le soulèvement des ouvriers contre l'oppression des capitalistes (*Germinal*), les causes et les conséquences de la défaite de Sedan dans la guerre franco-prussienne de 1870-1871 (*La Débâcle*), etc.

Fouiller dans les dossiers des archives, recueillir des faits sur les lieux mêmes d'une future action, faire l'effort de les classer, de leur donner une forme dans le moule du roman, choisissant les événements et les documents les plus significatifs, tout ce travail de mise en oeuvre exige la plus aiguë objectivité. Ce labeur continu de Zola de „se vaincre”, de se dépasser pour accéder à l'objectivité caractérise toute sa création.

L'angle du narrateur reste celui de l'observateur passif mais son *oeil* scrutateur ne peut pas se détacher de la vie intérieure de ses héros. Il est à remarquer également que l'écrivain surprend l'évolution d'un „protagoniste actif” [9: 78] dans ses étapes successives, depuis la résignation et l'hésitation jusqu'à sa marche décidée vers la justice, chemin caractéristique à l'issue de l'ignorance grâce à l'expérience et aux connaissances acquises en pleine action (voir, à cet égard, les scènes de soulèvement des masses dans *Les Mystères de Marseille*, *La Fortune des Rougon*, *Germinal*).

Il convient de noter que, dans l'oeuvre de Zola, le personnage féminin, de même que chez Balzac, Stendhal et Flaubert, est un être complexe. Le romancier regarde la femme comme le dépositaire d'un certain mystère, qui se dégage de sa délicatesse, de sa volonté et de son esprit de sacrifice, comme le témoignent Adèle Sourdis (*Madame Sourdis*), Denise Baudu (*Au Bonheur des Dames*), Pauline Quenu (*La Joie de vivre*), Gervaise (*L'Assommoir*), la Maheude (*Germinal*), Christine (*L'Oeuvre*), Albine (*La Faute de l'abbé Mouret*), Angélique (*Le Rêve*), Clotilde (*Le Docteur Pascal*).

Comme amorce de l'intrigue, parfois embrayeur de celle-ci dans l'incipit du roman, le héros zolien entre en relations transitives avec le cadre où il est placé, de sorte qu'on pourrait employer dans ce cas l'expression de *métonymie narrative*, ce qui pose „le problème de la description, de son statut, de son fonctionnement interne et de ses rapports avec la narration dans laquelle elle est insérée” [5: 108-109]. Il faut prêter une attention particulière à la manière dont Zola s'approche du cadre, et qui pourrait être comparée avec celle d'un peintre. Les contours n'apparaissent pas immédiatement, les couleurs n'approfondissent pas le relief du tableau, l'ensemble ne respire pas l'unité et la cohésion, si on ne recule pas devant lui. Le sens chromatique, le clair-obscur et le manque de dessin précis dans les tableaux baignés de lumière sont en bonne partie empruntés à la technique impressionniste, qui „devient, en quelque sorte, l'expression esthétique du naturalisme” [2: 29]. L'atmosphère des romans de Zola est souvent complétée par la fonction symbolique du cadre, ce *locus amoenus* de l'action: la Noiraude (*Madeleine Féral*), Le Paradou (*La Faute de l'abbé Mouret*), l'Assommoir du père Colombe, la mine (*Germinal*), le magasin aux proportions gigantesques (*Au Bonheur des Dames*), la cathédrale et les images de ses vitraux (*Le Rêve*), la Souléiade (*Le Docteur Pascal*), la grotte de Bernadette (*Lourdes*), le laboratoire et les galeries souterraines de Guillaume Froment (*Paris*).

La psychologie des personnages, mise en rapport avec le cadre, s'éclaircit et s'approfondit par l'emploi du style indirect libre, dans lequel Zola excelle, dans le sillage de Stendhal, Balzac, Flaubert. „La langue doit correspondre aux sentiments du héros que détermine le milieu, en peignant le héros, elle doit peindre l'époque. Dans ce but, Zola fait un large emploi du discours indirect libre” [10: 382].

Dans l'orchestration polyphonique des trois ensembles sériés, *Les Rougon-Macquart*, *Les trois villes*, *Les quatre évangiles*, et dans chaque roman pris à part, Zola fait un large emploi de certains procédés que la musique symphonique de l'époque mettait à sa disposition, notamment le contrepoint et le leitmotiv. Il convient, en outre, de mentionner des affinités plus complexes qui rattachent les oeuvres cycliques de Zola et de Wagner, compositeur fortement apprécié par l'écrivain français. *Les Rougon-Macquart* et *La*

Tétralogie „mettent en jeu”, selon Léon Guichard, „les plus fortes passions humaines: l'or ou l'argent, le désir et l'amour, les rêves de puissance, et aboutissant à une catastrophe: à la *Débâcle* du Second Empire, comme au *Crépuscule des Dieux* [8: 324].

Une approche globale de la création zolienne mène, sans doute, à suivre les chemins convergents d'une théorie du roman, dont l'écrivain est incontestablement un novateur, et d'une pratique littéraire qui la rehausse justement par le fait qu'une technique d'investigation du réel, tout en se mettant l'étiquette de „naturaliste”, est valorisée à un tel degré que l'Oeuvre se constitue en Chronique massive et vivante d'une époque et d'une humanité au service desquelles Emile Zola est volontairement et pleinement entré.

RÉFÉRENCES

1. Abastado, C., *Germinal d'Emile Zola*, Paris, Hatier, 1970
2. Batillat, M., *Emile Zola*, Paris, Rieder, 1931
3. Chevrel, Y., *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1982
4. Fréville, J., *Zola semeur d'orages*, Paris, Éditions Sociales, 1952
5. Hamon, Ph., *Pour un statut sémiologique du personnage*, dans *Littérature*, n. 6, mai 1972
6. Kristeva, J., *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague - Paris, Mouton, 1970
7. Lattre (Alain de), *Le réalisme selon Zola*, Paris, P.U.F., 1975
8. Lockspeiser, E., *Zola et le wagnérisme de son époque*, dans *Europe*, n. 468-469, numéro spécial *Emile Zola*, avril-mai 1968
9. Proulx, A., *Aspects épiques des Rougon-Macquart*, The Hague - Paris, 1966
10. Reizov, B., *L'Esthétique de Zola*, dans *Europe*, n. 468-469, numéro spécial *Emile Zola*, avril-mai 1968
11. Zola, E., *Madeleine Férat*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896
12. Zola, E., *Mes haines*, Paris, Pasquella, 1898
13. Zola, E., *Le Roman expérimental*, Paris, Fasquelle, 1923
14. Zola, E., *Préface à Thérèse Raquin*, Paris, Fasquelle, 1960
15. Emile Zola, *Préface à La Fortune des Rougon*, Paris, Garnier -Flammarion, 1969
16. *** *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, F. Hazan, 1963