

Zola pour tous

par **Éléonore REVERZY**

(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

« Zola pour tous » : le titre se veut un clin d'œil à *Lectures pour tous*, revue « populaire et illustrée » fondée en 1898 qui arborait les « valeurs universalistes » de la Troisième République et réunissait des écrivains de l'écurie Hachette. Ce que porte ce titre, repris en 1953 pour la première émission littéraire à la télévision, Zola l'a sans doute incarné plus qu'un autre écrivain, car il a voulu s'adresser à tous, être lu par tous : hommes et femmes, bourgeois lettrés et nouveaux lecteurs, citadins et campagnards, parisiens et provinciaux. Sans doute les « quatre mondes plus un » qu'il entend dépeindre – fidèle en cela à ce projet d'une œuvre-monde dont Balzac a donné le premier exemple – ressortissent bien encore à cette littérature panoramique de la monarchie de Juillet, même si la visée a en grande partie changé. Tout décrire, épuiser le réel, en donner à voir la totalité comme dans un panorama¹, en esquisser les types et en exposer les fragments, coordonnés par l'hérédité, mais aussi « tout peindre » comme le crie Claude Lantier dans *L'Œuvre*, pour que tous s'y reconnaissent – ou s'y jugent défigurés –, mais éprouvent le sentiment d'y être, d'en être. C'est ce monde familier, quoique souvent sauvage, que brosse Zola non tant pour l'ordonner, le classer que pour le présenter comme un miroir au lecteur. Là où la zoologie sert à Balzac de paradigme pour déchiffrer et penser le corps social, elle est, pour Zola, le soubassement même de son anthropologie : « [...] nous débutons dans la perfectibilité », écrit-il dans les *Notes générales sur la marche de l'œuvre*. Regarde-toi, lecteur, tu es cette bête humaine dont je montre les ressorts et dépeins les agissements. Ce miroir déformant qu'il lui tend, le romancier doit cependant le rendre acceptable, en adoucir les reflets trop cruels, en patiner la brutalité. Cette dialectique entre ce que je nommerais le familier et le dérangeant, voire l'irrecevable, le traumatisant², traverse et met en tension l'universalisme zolien que mon propos cherchera à éclairer.

Pour appréhender cet universalisme, on peut d'abord l'opposer à celui de Victor Hugo – je flatte ici l'anti-hugolien qui sommeille en nombre de zoliens –, qui se définit, dans *Choses vues*³, au moment de son retour d'exil, en ces termes : « Ce que j'écris n'est pas à moi. Je suis une chose publique ». Voici, il me semble, une phrase que Zola ne pouvait écrire. Et ce pour plusieurs raisons. D'abord pour d'évidentes raisons historiques : si Hugo écrit cette phrase au moment du Siècle de Paris lorsqu'il se multiplie en actes de bienfaisances, représentations théâtrales gratuites et baptêmes de ballons, s'il semble s'identifier plus nettement encore à la république (« chose publique ») qui vient d'être proclamée le 4 septembre 1870, se confondant en quelque sorte avec elle dans une extraordinaire dilatation du moi, il n'en est pas moins un écrivain des années 1820 dont la formation littéraire et intellectuelle date de la Restauration, un homme d'avant les médias en somme. Sa conception du magistère littéraire, qui s'enracine pour lui dans la poésie et dans ses pouvoirs, repose d'abord sur la sacralisation du verbe, lorsque Zola, à la suite de Balzac, appartient à ce qu'on a pu nommer « la littérature-journal⁴ ». Zola, formé au journalisme sous le Second Empire, à une époque de censure, accède à la reconnaissance dans la troisième phase du triomphe de cette « littérature-journal », sous la Troisième République qui voit les lois sur la presse de 1881 et l'essor de la démocratisation sociale. Ensuite et en tout état de cause, parce que la « littérature-journal », tout autant marquée par la subjectivation que la lyrique hugolienne, donne la parole au monde en effaçant autant que possible les marques de la présence de l'auteur. Le journal est l'espace du *je* (du chroniqueur, du reporter, du fait-diversier), mais un *je* qui avance masqué, car il feint de laisser parler les faits, de dire le monde tel qu'il est.

C'est ce qui implique enfin que c'est un autre mode lyrique qu'explore l'œuvre zolienne. Pour l'écrivain dont le sujet est, en effet, effacé au profit de la fable, se pose *autrement* ou *en d'autres termes* la question du partage, c'est-à-dire du rapport au lecteur : dans le marché terriblement concurrentiel de la fiction, comment universaliser son propos et établir avec son lecteur une relation particulière, dès lors que le pacte n'est pas de nature lyrique et ne repose plus sur l'identification du lecteur au poète ? Là où Hugo peut écrire dans la préface des *Contemplations*,

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une.

1. Voir, à ce propos, le dossier de la revue *Romantisme* coordonné par Marie-Ève Thérenty, *L'Œuvre-monde*, 2007-2.

2. Je renvoie, sur ce point, aux analyses d'Hélène Merlin-Kajman dans *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2016.

3. Victor Hugo, *Choses vues*, Paris, LGF, éd. Franck Laurent, 2013, p. 517 [à la date du 27 novembre 1870].

4. Alain Vaillant, *L'Art de la littérature*, Paris, Garnier classiques, 2016, p. 246.

c'est désormais dans la *représentation* complète et exhaustive du réel et dans l'*agencement* des faits pour le dire, que semble se fonder presque uniquement la relation de l'écrivain et de son lecteur dans la littérature du quotidien. Zola, qui incarne ce roman naturaliste à la « rhétorique nouvelle », est bien « le premier concepteur et le premier praticien de la machinerie argumentative du roman, où l'enchaînement des images [...] tient lieu d'éloquence⁵ ». C'est dire que le réel décrit n'est plus seulement destiné à *être là* justement, mais à susciter l'adhésion, parfois le rejet, du lecteur. Car s'il y a distance de l'écrivain dans la construction de ce monde logifié par le milieu et le fil de l'hérédité, il y a aussi tout pour tous.

C'est, en tout état de cause, dans cette « machinerie argumentative » et cet agencement des faits que Zola déploie d'abord ce qu'on nommera ici une stratégie. D'une part, il écrit des romans « composés⁶ » en vue du lecteur ; d'autre part, il sait lui rappeler des formes ou des genres qu'il connaît, pour le placer en terrain de connaissance. Il s'agit bien, en premier lieu, de rassurer le lecteur. C'est ce qui justifie le recours à une riche série de modèles et genres littéraires mis en mosaïque, afin que tout lecteur y trouve son compte en quelque sorte : procédés feuilletonesques (Zola fait ses classes avec *Les Mystères de Marseille*, avatar de la *mysterymania*⁷ initiée par Eugène Sue en 1842), *topoi* du roman sentimental, roman bourgeois, « comédie terrible » à la Balzac, satire, tragédie, roman noir et terrifiant, intrigue policière, rien ne manque dans cette vaste galerie d'expérimentations romanesques que forme *Les Rougon-Macquart*⁸. Comme l'écrit Olivier Lumbroso, la fiction zolienne est « bricoleuse » et « expérimentale⁹ », elle avance au gré des explorations par l'auteur de territoires non pas nouveaux, mais identifiables. Zola essaie tout, tâte de tout, du roman qui doit « donner le cauchemar à tout Paris » (*La Bête humaine*) à ce « roman qui pourrait être mis entre toutes les mains », « un livre qu'on n'attend pas de » lui (*Le Rêve*). Si, de la sorte, il se plaît à surprendre son lecteur (*Le Rêve* suit *La Terre* et précède *La Bête humaine*) ou à le faire attendre (*Une page d'amour* s'intercale entre *L'Assommoir* et *Nana*, retardant le devenir de la jeune fleuriste de seize ans), il propose également à chaque lecteur, selon ses attentes, un ensemble de situations romanesques.

Y a-t-il donc vraiment, chez Zola, de « mauvais lecteurs » ? qui ne décodent pas, ne repèrent pas l'ironie, ou qui aiment des œuvres et des auteurs repoussoirs ? non. Qu'il représente Hélène Mouret troublée à la lecture d'*Ivanhoé* de Walter Scott ou place entre les mains de Mme Campardon un roman de Dickens, dans celles de Marie Pichon *André* de George Sand, relève certes d'un discours critique sur ce type de littérature et les lectures d'adhésion qu'elle suscite, mais implique également que le romancier s'intéresse aux lecteurs de Scott, de Sand et de Dickens. Et ce, sans doute car il a aussi été l'un de ces lecteurs naïfs, adepte d'une pratique héroïque de la lecture qu'il n'a jamais reniée.

Cette relation de confiance que Zola semble chercher à établir avec son lecteur en racontant une idylle champêtre entre deux adolescents (Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon*, les bains de Pauline et Lazare dans *La Joie de vivre*) ou encore en reprenant des scènes de genre de la littérature bien-pensante (la famille à table sous la lampe avec le bon chien (*La Joie de vivre* toujours), la scène d'aumônes (*La Joie de vivre* ou *Germinal*), avec sa variante, la visite au pauvre (la mère Fétu dans *Une page d'amour*), le *topos* de la tempête ou de l'orage à l'ouverture (*L'Œuvre*, *La Joie de vivre*), cette relation de confiance est en fait piégée, la familiarité rapidement remise en cause, parfois défigurée : les petits mendiants de Pauline sont d'affreux enfants scrofuleux, alcooliques et voleurs¹⁰ ; la bonne famille réunie autour de la table à Bonneville la mal nommée est traversée d'un rapport névrotique à l'argent et à la nourriture, ce dont le dossier tâché de graisse de Pauline est l'emblème ; Lazare abandonne Pauline pour Louise ; Cécile, la fille des bons Grégoire, meurt étranglée entre les mains du vieux Bonnemort – encore un nom antiphrastique – ; le coup de foudre qui accompagne la rencontre de Christine et de Claude donnera naissance quelques années plus tard à un enfant macrocéphale. Pour le lecteur, happé par le connu, c'est l'inquiétude, voire la panique : la

5. Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 39.

6. « Mes livres sont des labyrinthes où vous trouveriez en y regardant de près, des vestibules et des sanctuaires, des lieux ouverts et des lieux secrets, des corridors sombres, des salles éclairées, en un mot, ils sont composés. » Cité par Dorothy Speirs et A. Signori dans *Entretiens avec Zola*, Presses universitaires d'Ottawa, 1990, p. 138.

7. Voir l'anthologie commentée, *Les Mystères urbains*, réalisée par Filippos Katsanos, Marie-Ève Thérenty et Helle Waahlberg, sur le site medias19.org, ainsi que, sur le même site, les actes des deux colloques : *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : Circulations, transferts, appropriations*, Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty (dir.) et *Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, Marie-Ève Thérenty (dir.).

8. Voir, à ce propos, les travaux de David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1995, et *Zola et les genres*, Glasgow, University of Glasgow French and German publications, 1993.

9. Olivier Lumbroso, « *Dispositio* », dans *Le Signe et la consigne*, Philippe Hamon (dir.), Genève, Droz, 2009, p. 85.

10. Sur cette réécriture/désécriture de la scène de charité, voir mon article « 'Tous bons, tous se dévorant' : formes et figures de la bonté chez Zola », *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX^e siècle*, Mathilde Bertrand et Paolo Tortonese (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 125-140, et Chantal Pierre, « Vices et malheurs de la charité. Les détournements du réalisme », *Romantisme* 2018-2, p. 69-79.

défamiliarisation, volontiers utilisée d'ailleurs par tous les écrivains ironistes de ce second XIX^e siècle et, en particulier, par Baudelaire et Flaubert, vient troubler et souvent de façon radicale sa lecture d'adhésion.

Mais il n'en reste pas moins, dans l'imaginaire qui s'est déployé au commencement de la lecture, une trace de la première impression. De même la reprise de topiques anciennes, celle de l'*homo viator* et de la vie comme traversée qui structure en grande partie *Germinal*, les tableaux présentant des couples d'opposés (la vieillesse et la jeunesse : le vieillard souffrant et l'enfant à la fin de *la Joie de vivre*, l'honnêteté et l'indécence : l'habilleuse et Nana dans sa loge) relèvent d'un usage patrimonial de la littérature et, plus largement de la culture qui est là encore sous le signe du commun et du partage. La virulence des critiques contemporaines s'explique aussi partie par la déception de lecteurs savants et pourtant dupés par un romancier qui l'emporte au fond toujours.

Sans doute pourrait-on multiplier les exemples de ces détournements, l'essentiel étant d'en bien saisir le motif : non des jeux formels, pas davantage le constat d'un état de décomposition des grands genres qui ne perdureraient qu'à l'état de fragments et d'ombres passant dans les romans du dernier tiers du siècle, mais l'intelligence d'un état de la littérature et la volonté de garder et de gagner des lecteurs en leur offrant un univers troublant, complexe, qu'il s'agit cependant de rendre acceptable.

Dans cet inventaire des procédés de familiarisation, on rencontre, plus subtile et plus ténue peut-être, et qui est moins calculée, la question biographique. Ce sera le dernier volet de cette présentation. Zola donne de sa personne à nombre de ses personnages (Silvère, Sandoz, Mme François, Étienne Lantier, Nana, Eugène Rougon, Aristide Saccard par exemple), ce qui est rendu sensible à la lecture, à ce petit souffle qui traverse l'écriture et témoigne de l'engagement de l'écrivain – y compris dans son corps, la rédaction de certains romans le laisse exténué.

Le plus évident est sans doute l'évocation de la Provence que le Parisien regrette dans *La Fortune des Rougon* où les parties des deux héros dans la campagne décalquent celles du jeune Zola en compagnie de Baille et Cézanne. Alors, ce n'est pas un personnage dans la peau duquel se glisserait le romancier et auquel on pourrait l'identifier, mais le paysage lui-même, ses odeurs, son air, et tout ce qui passe, à travers le corps poreux des êtres, de sensations fugitives : Miette et Silvère, à ce titre, sont le corps vibrant de l'écrivain et portent la trace de ses sensations passées, que leur chair de personnage a enregistrées et dont elle se fait en quelque façon l'archive¹¹. Ces personnages peuvent être mis à distance par le narrateur, mais le lecteur sent le souffle qui les traverse et les reconnaît comme des proches, objet d'une irrépressible compassion, parce que le corps du romancier lui-même les habite en quelque sorte. Plus avant dans le cycle, on citerait volontiers d'autres traces de ces sensations personnelles transmises au personnage : la visite de Zola au théâtre des Variétés dans son enquête pour préparer *Nana* et la descente dans la mine à Anzin.

Dans le premier cas, il s'agit de quelques notes prises en compagnie de Ludovic Halévy à l'occasion d'une visite au Théâtre qui a lieu le 15 février 1878 et qui conduit l'écrivain dans la loge d'Anna Judic. Ce qui semble le plus frapper Zola, pourtant familier des théâtres, ce sont les odeurs : celle du gaz qui éclaire les coulisses, celle du corps des femmes. Je retiens en particulier une phrase : « L'odeur, le gaz, la chaleur » qui résume les sensations de l'écrivain et qu'il diffuse dans trois chapitres du roman : le premier, le cinquième et le neuvième¹². C'est plus précisément au chapitre V, lorsque Muffat monte l'escalier qui conduit aux loges, comme Zola l'avait fait pour se rendre dans celle d'Anna Judic, que ces sensations contribuent à faire exister le personnage : son étouffement, il le prêterait au personnage de Muffat. Ce catholique découvrant la chair sur le tard qui a jusqu'alors paru un personnage satirique et comme le contrepoint de la débauche impériale, plus un objet d'expérimentation qu'un véritable sujet, gagne en épaisseur et s'incarne au sens fort du terme par ce que le romancier lui prête de ses propres sensations. Le corps du personnage sort dès lors de la sphère argumentative pour devenir romanesque, c'est-à-dire exister aussi en dehors de la démonstration : c'est le transfert, la *connexion* qui rend ainsi ce personnage familier. Autrement dit, les notes de l'enquêteur Zola ne sont pas destinées seulement à produire un effet de réel et à faire voir et sentir au lecteur ce que sont les coulisses d'un théâtre de boulevard, elles concourent à rendre intéressant un Muffat sensible ou sensuel, auquel le lecteur est appelé à accorder crédit. Elles accompagnent son trouble et le lestent d'un souffle qui emporte l'adhésion du lecteur.

On peut éclairer cette implication de l'écrivain enquêteur grâce aux récents travaux sur le reportage qui ont bien montré, que le « le *je* du reporter est corporéité, corps exposé, exhibé, en danger, corps malade, corps

11. Je renvoie, à ce propos, à l'ensemble du volume *Mémoire et sensations* coordonné par Véronique Cnockaert, et en particulier aux articles de Jacques Noiray, de Jean-Louis Cabanès et de Colette Becker (Véronique Cnockaert, dir., *Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2008).

12. Je renvoie, à ce propos, au livre de Guillaume McNeil-Arteau : *Le Relevé des jours. Emile Zola écrivain-journaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 354-360.

sentant, écoutant, reniflant¹³ ». Zola enquête avec son « corps sentant, écoutant, reniflant », et stocke ainsi des sensations à réinvestir dans la fiction afin d'incarner ses êtres de papier. Le reportage est, dès le dernier tiers du XIX^e siècle, caractérisé par ce qu'on a pu nommer « l'immersion corporelle » : le reporter voit et insiste toujours sur la vue ; il écoute ; il sent. Ce sont là des « rituels d'objectivité¹⁴ » : l'insistance sur les sensations captent la confiance du lecteur qui y *croit*. « La devise du reporter pourrait être 'je sens, donc je suis', 'je sens, donc mon témoignage est vrai'¹⁵ ». Et plus encore 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. Ce qui vaut bien évidemment pour Albert Londres vaut déjà pour l'enquêteur zolien : celui qui, descendant dans la mine à Anzin, note toutes ses impressions et les transfère, dans *Germinal*, à Étienne, met en jeu quelque chose de sa personne et il fait aussi de son expérience singulière, qui glisse à l'un de ses personnages, une expérience publique ou universelle : chacun peut s'identifier à Étienne et ressentir ce « vertige anxieux de la chute, qui lui tirait les entrailles¹⁶ », car le personnage, *via* l'auteur Zola, en fait l'expérience.

On retrouve ici la question de l'universalisme évoquée tout à l'heure. Là où le lyrisme romantique s'authentifie par la douleur et où le lecteur est invité à la partager, l'écrivain-reporter s'authentifie par la sensation et par l'épreuve ou plutôt la mise à l'épreuve de son corps par le monde¹⁷. De cette exposition passe quelque chose, un souffle, de la chair, dont le personnage hérite, parfois en cours de rédaction (c'est le cas de Muffat), parfois dès l'origine du projet (Silvère dans le roman des « origines »). En replaçant Zola dans le contexte des mutations médiatiques contemporaines et en particulier face à la naissance de l'écriture du reportage, qui trouve sa garantie d'objectivité dans l'expérience subjective du scripteur, on décroïssonne un peu davantage sa pratique de l'écriture et la circulation, dans son œuvre, de la notation de terrain (consignée dans les Dossiers préparatoires) jusqu'à l'invention de la fable et des personnages, en passant par le ré-emploi des formes disponibles. Partant d'une pratique historienne et journalistique (l'enquête de terrain), Zola adopte sa méthode en même temps que son mode de légitimation de l'écriture, la garantie d'authenticité qu'elle lui apporte, mais aussi, ce qu'on nommerait volontiers son lyrisme objectif.

La conception zolienne de l'universalisme semblait, au départ de ce propos, radicalement différente de celle proposée par Hugo : ce n'est plus si sûr. Dans le miroir décomposé de l'œuvre-monde, le lecteur peut retrouver ses traits, souvent déformés, souvent peu flatteurs, éprouver émotions et pulsions (de mort, de désir), parfois dans la honte et l'abjection, mais il n'est pas seul : le romancier est avec lui.

13. Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 317.

14. Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, PUF, coll. « Partage du savoir », 2004, p. 34, 40 et 42.

15. Comme l'écrit Mélodie Simard-Houde dans *Le Reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*, Limoges, PULIM, 2017, p. 62.

16. *Germinal, Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, t. III, p. 1159.

17. Voir Marie-Ève Thérénty : « Exactement comme le poète lyrique s'authentifiait par la douleur, le reporter s'héroïse par le danger » (*La Littérature au quotidien, op. cit.*, p. 63).